

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Макарова Светлана Анатольевна

**МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ЛИРИКИ
КАК ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОБЛЕМА
(А.А.ФЕТ И РУССКИЕ СИМВОЛИСТЫ)**

Специальность 10.01.08 — Теория литературы. Текстология

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Москва

2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ЛИРИКИ: ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ РУССКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ.....	23
§1. Музыкальность лирики как теоретико-литературная проблема.....	27
§2. «Долитературная» эпоха русского стиха и народно-песенное творчество.....	57
§3. Формирование литературного стиха: силлабическая версификация XVII века и музыка	69
§4. Роль музыки в утверждении и развитии силлабо-тонической системы стихосложения XVIII века	83
ВЫВОДЫ.....	100
ГЛАВА 2. ИДЕЯ «МУЗЫКИ» СТИХА В РУССКОЙ ПОЭТИКЕ XIX ВЕКА И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ А.А.ФЕТА.....	102
§1. Поиски «музыки» слова в отечественном искусстве первой половины XIX века.	103
§2. Концепция «музыкального» стиха в эстетике «чистого искусства» второй половины XIX века.....	123
§3. А.А.Фет как теоретик «чистого искусства». Фет и музыка.....	142
ВЫВОДЫ.....	160
ГЛАВА 3. СТИХ А.А.ФЕТА И МУЗЫКА.....	162
§1. Становление стихотворного стиля в сборнике «Лирический Пантеон» 1840 года	165
§2. Сборники стихотворений 1850, 1856, 1863 гг.: многообразие новаторских форм, эволюция напевного стиля, утверждение «музыкальных» приемов...	176
§3. Сборник «Вечерние огни» (1883 — начало 1890-х гг.) как вершина «музыкальной» лирики А.А.Фета.....	196

3.1. Фонетические приемы создания «музыки» стиха.....	203
3.2. Метрический репертуар.....	209
3.3. Мелодические законы лирического синтаксиса и романсной композиции.....	217
3.4. Музыкальные принципы в структуре лирического цикла.....	240
§4. Лирика А.А.Фета в вокальном искусстве XIX–XX вв.	254
ВЫВОДЫ	266
ГЛАВА 4. МИФ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ О ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВЕ «МУЗЫКИ» СТИХА НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ.....	270
§1. Поэтика и эстетика стиха в теории русского символизма: роль «музыки» и «ритма» в духовном возрождении личности и общества	281
§2. Символистская концепция жизнетворчества стиха как национальная модель панмузыкальности в истории мировой философии музыки.....	313
ВЫВОДЫ	332
ГЛАВА 5. СИМВОЛИСТСКИЙ СТИХ И МУЗЫКА.....	334
§1. «Музыкальная» лирика А.А.Фета в теории и практике русского символизма.....	339
§2. Метрический репертуар символистской поэзии: традиции и инновации, итоги и перспективы	359
§3. Новаторские приемы создания «музыки» стиха в области семантики, фоники, интонации, строфики, композиции, родо-видовых форм.....	383
§4. Лирика символистов в вокальном творчестве русских композиторов XX века	407
ВЫВОДЫ.....	424
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	427
БИБЛИОГРАФИЯ.....	453

ВВЕДЕНИЕ

В сравнении с другими национальными школами версификации теория и история русского стиха имеют серьезные отличительные особенности, обусловленные как индивидуальными тенденциями общественно-исторического развития России, так и специфическими чертами отечественной словесности. Русская профессиональная литература начиналась со стихотворных жанров, но поиски национальной системы версификации оказались достаточно длительными, завершившись только в середине XVIII в., а утверждение и дальнейшее распространение различных стихометрических форм носили конфликтный и неравномерный характер. История русского стихосложения меньше всего может быть прочитана как эволюционная — наиболее точными представляются определения «динамическое развитие», «динамика», «историческое развитие» русского стиха, отличающиеся полифоничностью метро-ритмических разновидностей, стремительностью поэтических процессов, неизбежностью революционных трансформаций «количества» стихотворного опыта в новое «качество».

При этом русские поэты XVII–XX вв. творили не только историю стиха, но и его теорию. Содержательно сопоставимое с Петровскими реформами начала XVIII в., теоретическое обоснование силлабо-тонического стихосложения было осуществлено поэтами-практиками. Стиховедческая полемика А.Д.Кантемира, В.К.Тредиаковского, М.В.Ломоносова, А.П.Сумарокова во второй половине XVIII–XIX вв. была продолжена А.Н.Радищевым, В.А.Жуковским, А.С.Пушкиным, Е.А.Баратынским, А.К.Толстым, Я.П.Полонским, А.А.Фетом. Наряду с темой поэта и поэзии в русской лирике XVIII–XX вв. сосуществовала также тема стихосложения — творческие рефлексии способствовали не только теоретической корректировке понятий рифмы, стиха, метра, строфы, но и их метафорическому и символическому переосмыслению. На рубеже XIX–XX вв. стиховедческие штудии поэтов приобрели грандиозный размах. Первыми на этом пути были русские символисты. Стремление символистов теоретически интерпретировать собственные стихотворные инновации привело к дальнейшему расцвету

отечественного стиховедения и вместе с тем стимулировало новую «волну» творческих экспериментов, знаменовавших не что иное, как очередную реформу русской версификации, на рубеже XIX–XX вв. разрушившую монополию классической силлаботоники и по своему художественно-историческому значению сопоставимую с социальными потрясениями революционной эпохи.

Столь содержательно масштабное и научно перспективное завершение всех предыдущих стиховедческих опытов поэтов-практиков не было единственным теоретическим достижением русских символистов. На рубеже XIX–XX вв. они представили беспрецедентную по своему философскому размаху эстетику и поэтику «музыкальной» лирики, что, в свою очередь, тоже явилось объективным итогом развития концепции «музыки» стиха в XIX в. Осознавая стих — в отличие от прозы — как явление ритмическое, звучащее, следует подчеркнуть, что отношения стиха и музыки в контексте исторического взаимодействия двух искусств далеко не всегда были гармоничными: наряду с периодами художественного обогащения наблюдались также тенденции к «эмансипации», дистанцированию, подчинению одного искусства другим. Неразрывное единство стиха и музыки в период фольклорного синкретизма сменилось в начале XVII в. появлением виршевой поэзии, говорной и «немзыкальной» по своей природе. Но это не помешало силлабическому стиху второй половины XVII в. вновь пойти навстречу музыке в рамках синтетичной эстетики барокко, что на фоне реформы отечественной версификации середины XVIII в. переросло в очевидное противостояние двух искусств, которое продолжалось до эпохи романтизма. Между тем в XIX в. русская поэзия снова проявила редкую настойчивость в стремлении выйти за имманентные пределы словесного творчества в область чисто звукового искусства музыки.

Романтики в первой половине XIX в. только наметили теоретические контуры проблемы словесной «музыки». Поэты «чистого искусства» во второй половине XIX в. углубили содержательные аспекты романтической концепции серьезными разработками стиховедческих вопросов «музыкальной» лирики. Роль эстетики А.А.Фета представляется в данном контексте совершенно уникальной, так как мэтр «чистого искусства» создал первую в истории отечественной

культуры идейно завершённую теорию «музыкальной» поэзии. Именно на нее опирались русские символисты в обосновании собственной концепции «музыки» стиха, транспонировав философские и стиховедческие наблюдения в жизнетворческую тональность и жизнестроительный миф. Символистским мифотворчеством оказались охвачены и лирическая поэзия, творческая судьба А.А.Фета.

Действительно, Фету удалось максимально органично воплотить идею «музыки» стиха в своем лирическом творчестве, что было сопряжено с развитием напевного стиха, романсной композиции, ритмическими и строфическими экспериментами, ориентированными на музыкальный вид искусства. Символисты продолжили фетовские поиски «музыкальной» выразительности русской поэзии, значительно расширив диапазон стихотворных инноваций. Результаты содержательных и художественных трансформаций в поэтическом творчестве символистов оказались столь глубинны, что привели не только к «музыке» стиха, но и к началу реформы отечественной версификации, системному обновлению поэтического стиля. Потому значение лирики А.Фета и в особенности творчества символистов определяется как развитием «музыкальной» поэзии, так и общей ролью в истории отечественного стихосложения.

Совершенно очевидно, что творчество символистов на рубеже двух столетий становится своеобразным концептуальным «узлом» в истории русской словесности. Символизм в русской культуре — это и завершение определенных традиций, и фундамент для новаторских поисков. Место, роль русского символизма и вместе с тем творчества А.А.Фета определили в начале XXI в. тот невероятный научный интерес, итогом которого явились сотни исследований в области философии, эстетики, культурологии, музыкознания, лингвистики, истории и теории литературы. Но впечатляющие результаты отечественной науки в исследовании творчества А.А.Фета и символистов никак не могут рассматриваться с позиций исчерпанности проблематики — напротив, они открывают новые возможности для дальнейших поисков и обретений, в том числе в области теории и истории русского стиха, а также синтеза искусств.

Актуальность данного диссертационного исследования вызвана необходимостью теоретико-литературного обобщения исторических тенденций, связанных как с взаимодействием, так и дистанцированием русского стиха и музыки. Бесспорно, «вторжение» музыки в область словесного искусства повлияло на имманентную систему стихотворных приемов, а «эмансипация» отечественной версификации от музыкального искусства сопровождалась актуализацией сугубо лингвистического потенциала, что отчасти и обусловило неравномерный характер развития русского стиха с длительными периодами «накопления» художественных ресурсов и их революционными трансформациями. Выявление общих закономерностей в стилистическом, интонационном, ритмическом обновлении стихотворной речи с момента ее возникновения до начала XX в. представляется чрезвычайно важным. Противоречивая динамика взаимодействия стиха и музыки, безусловно, соотносилась с развитием эстетических направлений и версификационных систем в русской словесности, утверждением «музыкальной» лирики. Потому системное исследование этих процессов должно привести к концептуально значимым теоретическим результатам.

Необходимо отметить, что теоретические работы, посвященные «музыкальной» лирике, так ярко прозвучавшей в отечественной словесности XIX–начала XX вв., отсутствуют, как нет и теоретико-литературного определения категории «музыкальность» поэтического произведения. Чаще всего определения «музыка» стиха, музыкальность лирики, «музыкальная» поэзия отличаются экспрессивной метафоричностью, эмоциональной оценочностью и отождествляются с понятием «лиризм», «поэтичность». Следовательно, специфичная литературоведческая категория, имеющая длительную историю развития, должна наполниться научно-теоретическим, стиховедческим смыслом. При этом важно выработать не только методы и приемы анализа «музыкальной» лирики, но и сделать обобщения о ее стилистических разновидностях, художественной эволюции.

Вместе с тем специальные теоретико-литературные работы о стихе А.А.Фета как динамично развивающейся художественной системе и стихе русских символистов, воспринимавших мэтра «чистого искусства» как «поэта-музыканта»

(П.И.Чайковский) и в своем новаторском творчестве усиливших идею «музыки» стиха, тоже отсутствуют. Этот научный «пробел» необходимо ликвидировать еще и потому, что на данном этапе стали доступны научные издания символистов, которые в литературном процессе рубежа XIX–XX вв. были признаны авторами «второго» ряда. Но стихотворные сочинения Н.М.Минского, Д.С.Мережковского, А.М.Добролюбова, Ф.Сологуба, И.И.Коневского (Ореуса), Эллиса (Л.Л.Кобылинского), отличавшиеся серьезными инновационными находками, нельзя недооценивать в истории русского символизма и отечественной версификации. Исключив оценочные моменты из стиховедческого исследования «музыкальной» лирики Фета и символистов, определив законы преемственности и новаторскую роль их творчества, можно будет объективно констатировать наличие важнейших тенденций в развитии русской лирики, истории поэтических стилей второй половины XIX — начала XX вв. Сопоставительный анализ фетовской и символистской «музыки» стиха, ставшей вершинным явлением в отечественной словесности, а также сравнительное исследование метро-ритмического строя и строфической организации позволят не только «встроить» творчество Фета и символистов в общую траекторию исторического взаимодействия стиха и музыки, но и определить их роль в реформировании русского стихосложения на рубеже XIX–XX вв.

Уникальность исследуемого материала заключается в том, что стихотворные инновации в области поэтической практики были эстетически осмыслены и Фетом, и символистами, продолжившими в русской словесности теоретико-реформаторскую традицию поэтов-практиков и создавшими целостную поэтику «музыкальной» лирики. Проблемы соотнесенности эстетических взглядов и стиховедческих идей с поэтическим творчеством, противоречий теории и практики в художественном наследии Фета и символистов, их роли в развитии философии музыки, эстетической мысли, стиховедческой науки тоже до настоящего времени сохраняют статус мало исследованных.

Таким образом, актуальность диссертации обусловлена совокупностью историко-литературных вопросов, проблем в области теории литературы, стиховедения, а также поэтики художественных стилей, истории эстетических

направлений, философии творчества. Тема диссертационного исследования представляется не только объективно актуальной, но и содержательно перспективной.

Объектом исследования предлагаемой работы являются художественные тенденции динамического развития русского стиха с момента возникновения до начала XX в. в его отношении к музыкальному виду искусства, по-разному сопряженного с отечественной версификацией в определенные периоды историко-литературного процесса.

Предмет исследования составляют теоретико-эстетические, идейно-содержательные, художественно-стилистические, интонационно-ритмические процессы, связанные с различными формами взаимодействия музыки и народно-песенного творчества, речевой разновидности фольклорного стиха, молитвословия, виршевой поэзии первой половины XVII в., силлабической системы стихосложения второй половины XVII в., силлабо-тонической версификации XVIII–XIX вв., стиха А.А.Фета и русских символистов, декламационно-тонической системы и верлибра.

Целью научного исследования становится выявление особой роли эстетических концепций, «музыкального» стиха А.А.Фета и русских символистов в контексте исторической динамики взаимодействия систем стихосложения с музыкой и теоретико-литературное осмысление категории «музыкальность» поэтического текста.

Задачи диссертационного исследования обуславливаются поставленной выше целью:

- осуществить обзорный анализ соотношения слова и музыки в народно-песенном стихе, молитвословии, а также основных тенденций в русской версификации периода формирования литературного стиха с определением роли музыки в развитии силлабического стихосложения XVII в.;

- осмыслить результаты версификационной реформы В.К.Тредиаковского — М.В.Ломоносова — А.П.Сумарокова середины XVIII в. в их проекции на поэтическую практику второй половины XVIII в. и музыкальный вид искусства;

- определить вклад русских романтиков первой половины XIX в. в эстетическое обоснование и художественное утверждение «музыкальной» поэзии;
- рассмотреть главные идеи и значение концепции «музыкальной» лирики А.А.Фета, сопоставив ее с теорией «чистого искусства» второй половины XIX в.;
- проанализировать творчество А.А.Фета как динамично развивающуюся систему не только с точки зрения художественного стиля, но и в плане стихотворной техники, осуществив статистические исследования метрики и строфики во всех поэтических сборниках;
- выявить поэтические средства, ведущие к «музыкальному» содержанию фетовских стихотворений, их звуковой выразительности, мелодической напевности, интонационной свободе;
- обнаружить главные грани фетовского творчества, которые оказались наиболее значимыми для теории и практики русских символистов;
- рассмотреть символистскую эстетику и поэтику «музыкального» стиха, обозначив при этом роль «старших» и «младших» символистов в развитии отечественного стиховедения, русской эстетической мысли и мировой философии музыки;
- осуществить статистические исследования метрики и строфики в поэтических сборниках «старших» и «младших» символистов, обратив особое внимание на новаторские тенденции, количественное соотношение классических метров силлаботоники с инновационными формами русского стиха;
- проанализировать систему содержательных и художественных приемов, способствующих возникновению стихотворной «музыки» в поэзии символистов, выделив при этом инновационные средства;
- на основе проведенных исследований осмыслить категорию «музыкальность» лирического произведения, сопоставив существующие научные определения и представив теоретико-литературную, стиховедческую формулировку.

Материал исследования обусловлен спецификой темы, поставленной цели и общих задач.

Во-первых, для обзорного рассмотрения исторического развития «долитературного» и литературного стиха XVII–XVIII вв. привлекаются наиболее показательные образцы народных лирических песен, виршевой поэзии, силлабического стиха, ранних кантов, силлабо-тонического стихосложения эпохи классицизма.

Во-вторых, главным материалом исследования становится стих А.А.Фета и русских символистов. Но если в случае с творчеством А.А.Фета эмпирической основой послужили все прижизненные сборники стихотворений 1840, 1850, 1856, 1863, 1883 — начала 1890-х гг. (всего 604 произведения), то объемы поэтического наследия русских символистов и невозможность его однозначного эстетического истолкования в контексте символистского течения, безусловно, ставят в достаточно затруднительное положение. Прежде всего следует подчеркнуть, что хронологические границы анализируемых стихотворных произведений совпадают с хронологическими рамками русского символизма и охватывают период 1890–1910-х гг. К исследованию привлекаются поэтические сборники «старших» символистов — Н.М.Минского, Д.С.Мережковского, З.Н.Гиппиус, В.Я.Брюсова, К.Д.Бальмонта, Ф.Сологуба, А.М.Добролюбова, И.И.Коневского и «младосимволистов» — А.Белого, В.И.Иванова, А.А.Блока, Эллиса (в общей сложности 4751 стихотворение). При этом фронтальному анализу подвергаются метрика и строфика — как структурные уровни стихотворного текста, позволяющие сделать наиболее очевидные обобщения относительно развития метро-ритмики силлабо-тонической версификации и динамики интонационных стилей русского стиха.

Учитывая результаты историко-литературоведческих работ отечественных ученых, признающих индивидуальный характер творчества некоторых поэтов и объективно находящихся «между» эстетическими школами рубежа XIX–XX вв., лирика И.Ф.Анненского [Минц 2004: 175; Новикова 2010: 132–133; Иннокентий Федорович Анненский. 1855–1909. Материалы и исследования 2009] и поэзия М.А.Кузмина [Богомоллов 2013: 96; Клинг 2010: 23] в диссертации не исследуются.

Анализ стихотворного материала осуществляется на основе двух взаимосвязанных исследовательских принципов, позволяющих представить

наиболее объективные статистические результаты и теоретические выводы. С одной стороны, рассмотрение метро-ритмического строя поэтических произведений производится с учетом допустимости 25% минимума «прочих» стихов. С другой стороны, анализ стихометрических форм соотносится со строгой дифференциацией структурных элементов в силлабо-тонических размерах, логаядах, дольниках, тактовиках, разновидностях акцентного стиха, верлибрах, а также возможных переходных и экспериментальных композициях. При этом русский стих интерпретируется как динамически развивающаяся система, а конкретные стихометрические формы — как исторически симптоматичные явления версификации и общего литературного процесса.

В-третьих, помимо поэтических сборников в диссертации анализируются многочисленные работы русских поэтов XIX в., А.А.Фета и символистов в области истории и теории лирического творчества, стиховедения, эстетики, философии. Это литературно-критические статьи, рецензии, письма, научные исследования, заметки, воспоминания, способные обеспечить многотомное собрание сочинений. Объем анализируемого материала позволил осуществить целостное прочтение не только концепции словесной «музыки» в отечественной поэтике XIX в., но прежде всего эстетики и поэтики русского символизма — без условного деления первого модернистского течения на две волны. Данный принцип предоставил возможность взглянуть на русский символизм во всем его многообразии, неповторимости и грандиозности. При этом наиболее детально в символистской теории рассматриваются проблемы, связанные с концепцией музыки, ритма, «музыки» стиха, — они транспонируются не только в стиховедение, идейно-философские вершины мифотворчества и жизнестроительства, но также в поэтическую практику русских символистов.

Теоретико-методологическая основа диссертации определяется традициями академического литературоведения и стиховедения, связанными с анализом поэтических текстов в единстве содержания и формы, а также в широком историко-литературном и культурно-эстетическом контексте. В ходе рассмотрения художественных тенденций и этапов теоретико-литературных, стихотворных процессов используются историко-генетические, историко-типологические

методики анализа. При интерпретации стихотворных сочинений А.А.Фета и русских символистов становятся необходимыми методы сравнительного, структурно-семантического, статистического исследования, а также приемы системного анализа через сопоставление эстетической теории и поэтической практики. В связи с данной темой, имеющей междисциплинарный характер, элементы музыковедческих методов анализа, углубляющих литературоведческие основы исследования, воспринимаются в качестве вспомогательных. Все указанные методы, методики и приемы исследования подчиняются методологическим принципам отечественной филологической науки.

Для обоснования проблем взаимодействия искусства слова и музыки стали методологически необходимы работы отечественных исследователей, выполненные на стыке философии, эстетики, филологии (труды А.Е.Махова, А.В.Михайлова), а также в области культурологии (исследования Н.М.Мышьяковой) и музыкознания (работы В.А.Васиной-Гроссман, Т.Н.Ливановой, Е.А.Ручьевской, И.В.Степановой, В.Н.Холоповой).

В теоретико-методологическом обосновании общей концепции развития русского стиха в его отношении к музыке большую роль сыграли работы отечественных и зарубежных исследователей в области истории стиха, фольклористики и древнерусской литературы, благодаря которым были сделаны выводы о самых сложных периодах отечественной версификации: периоде фольклорного синкретизма (исследования Е.Б.Артеменко, А.А.Банина, И.И.Земцовского, Е.В.Невзглядовой, А.В.Рудневой, И.В.Степановой, К.Тарановского), а также этапах становления литературного стиха и развития поэзии барокко в XVII в. (труды Д.Бейли, В.К.Былинина, А.А.Илюшина, А.М.Панченко, Л.И.Сазоновой).

Теоретические обобщения относительно национально значимых реформ версификации середины XVIII в. и рубежа XIX–XX вв., эволюции силлаботоники в XVIII–XIX вв., а также роли А.А.Фета и символистов в развитии русского стихосложения были бы невозможны без достижений отечественного стиховедения (исследования К.Д.Вишневого, М.Л.Гаспарова, Б.П.Гончарова, В.М.Жирмунского, С.В.Калачевой, Ю.М.Лотмана, Ю.Б.Орлицкого,

Л.И.Тимофеева, Б.В.Томашевского, О.И.Федотова, В.Е.Холшевникова, Б.М.Эйхенбаума).

Решение общестилистических проблем «музыкальной» лирики А.А.Фета и русских символистов заставили обратиться к работам отечественных лингвистов (исследования В.П.Григорьева, Л.В.Златоустовой, Н.Н.Ивановой, И.И.Ковтуновой, Н.А.Любимовой, Е.А.Некрасовой, Н.П.Пинежаниновой, Е.Г.Сафроновой, О.И.Северской, Е.Г.Сомовой, Н.В.Черемисиной).

Все теоретико-литературные, историко-философские обобщения об особенностях поэтического творчества, эстетики А.А.Фета и русских символистов базируются на концептуально значимых результатах современной науки в области истории русского романтизма (исследования В.И.Сахарова), теории «чистого искусства» (работы Т.А.Гавриленко, П.П.Гапоненко), фетоведения (труды Д.Д.Благого, Б.Я.Бухштаба, В.В.Кожина, Г.П.Козубовской, Е.А.Маймина, Л.М.Розенблюм, В.А.Шеншиной), теории и истории русского символизма, поэзии рубежа XIX–XX вв. (исследования С.С.Аверинцева, А.П.Авраменко, О.А.Клинга, Л.А.Колобаевой, Д.М.Магомедовой, И.Г.Минераловой, З.Г.Минц, Г.В.Петровой, В.В.Полонского).

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В фольклорном творчестве, религиозной культуре, художественной поэзии XVII в. — на пути к утверждению эстетики барокко, литературного стиха, постепенно освобождавшегося от музыки, — происходит формирование первичного ритма, полярных интонационных типов (напевного, говорного) и ритмических принципов (тонического, силлабического) отечественного стихосложения, которые будут определять главные тенденции в историческом развитии русского стиха XVIII–XX вв. Накануне реформы середины XVIII в. отечественное стихосложение отличается разнообразием народно-песенных, фольклорно-речевых, молитвословных, виршевых, силлабических форм.

2. В результате версификационной реформы эпохи классицизма и окончательного освобождения стиха от внешнего воздействия музыки в русском

стихосложении первой половины XVIII в. актуализируются лингвистические интонационно-ритмические ресурсы, позволившие обрести гармонию тонических и силлабических принципов, вторичный ритм. Становление национальной системы стихосложения, подчинение многообразных ритмических форм XVII в. силлабо-тоническому «единообразию» и развитие говорного стиха во второй половине XVIII в. способствуют родо-видовому самоопределению отечественной поэзии, ее противостоянию художественной прозе и музыкальному искусству.

3. В эстетике романтизма, направленной на воссоздание жизни человеческой души, становится актуальной проблема «музыки» поэтического слова, которая получает широкое идейное истолкование с акцентом на выражении «невыразимого». Обогатив русскую лирику содержательно, музыкальность утверждается к тому же в напевном стихе, который начинает развиваться параллельно говорному интонационному стилю, но в дальнейших художественных поисках «музыка» слова оказывается ограниченной возможностями литературного языка и стихосложения первой половины XIX в.

4. В эстетике «чистого искусства» «музыкальная» поэзия сопрягается с красотой реального мира, повышенным лиризмом, но гораздо больше — с фонетическим строем, метро-ритмическими вариациями, законами архитектоники стихотворных произведений. Поэты «чистого искусства» обогащают «музыкальную» лирику развитием монотонных трехсложных размеров, романской композиции напевного стиха, который во второй половине XIX в. достигает кульминационного звучания.

5. В рамках «чистого искусства» А.А.Фет создает единственную в XIX в. целостную концепцию «музыкальной» поэзии, которая связана с иррациональным процессом творчества, отражением красоты мира, индивидуальным восприятием «поэта-певца», интенсивностью и динамичностью переживаний, многозначностью образов, мелодичностью интонаций. «Поэт-певец» воздействует на слушателей напевным лиризмом, который воплощается в мастерском владении «музыкой» ритмов, рифм, композиции.

6. Лирика А.А.Фета представляет собой динамично развивающуюся поэтическую систему, в которой в разные периоды творчества наблюдается

смещение тематических, метро-ритмических, строфических, интонационных, композиционных, стилистических приоритетов при неизменности эстетической платформы «чистого искусства». В ходе художественной эволюции в фетовском творчестве усиливается роль «музыкальной» лирики, которая в XIX столетии остается непревзойденной и приносит Фету славу «поэта-музыканта».

7. «Музыкальная» лирика А.А.Фета входит в историю отечественной словесности как поэзия повышенного лиризма, содержательной обобщенности, семантической ассоциативности, гармоничной соотнесенности всех структурных уровней стихотворного текста при ведущей роли напевного синтаксиса. Мелодические фигуры, основанные на приеме повтора, усиливают «музыкальный» строй не только романсных стихотворений, но и лирических циклов, так и не получивших равнозначных интерпретаций в камерно-вокальных жанрах.

8. Развивая плодотворные идеи мировой философии музыки, опираясь на философию В.С.Соловьева и эстетику А.А.Фета, русские символисты создают небывалую по грандиозности концепцию «музыки» стиха, направленной на магическое воздействие, эстетическое преображение. Подробно обосновывая стиховедческие аспекты поэтической «музыки», символисты уделяют особое внимание проблемам инновационной ритмики. Музыка, ритм, музыкальность стиха проецируются на бытийные, исторические, культурные, творческие процессы, достигая содержательной кульминации в идеях преодоления индивидуализма и возрождения соборного всеединства, что придает русскому символизму жизнестроительный пафос и национальное своеобразие.

9. Стремясь к ритмическому разнообразию музыкального искусства, русские символисты продолжают фетовские эксперименты с силлабо-тонической метро-ритмикой, что провоцирует конфликт тонических и силлабических принципов стихосложения, говорной и напевной мелодики, а также усиливает ритмическую «эмансипацию» слова, прозаизацию стиха. Максимальная актуализация «музыкального» потенциала силлаботоники оборачивается началом эпохальной реформы отечественной версификации, в результате которой навсегда утрачивается силлабо-тоническая монополия и утверждается полифония ритмических форм, настойчиво удаляющихся от гармоничной музыкальности.

10. Вслед за А.А.Фетом символисты продолжают масштабные инновации с фоникой, строфикой, мелодикой, композицией «музыкального» стиха, ставшего стилистически многоголосным, художественно дисгармоничным. Развитие «музыкальной» лирики приводит символистов не столько к музыке, сколько к активизации ритмики и разрушению напевности, синтезу стиха и прозы, нарушению родо-видового «баланса» в русской словесности. Проникновение музыки во внутреннюю структуру стиха завершается трансформацией и музыкальности, и самого стиха. На рубеже XIX–XX вв. музыка вновь «участвует» в реформе отечественного стихосложения, прямо противоположной по результатам, — это обуславливает конфликтный характер взаимодействия стиха и музыки в вокальных жанрах XX в.

11. Понятия «музыкальная» лирика, музыкальность поэзии, «музыка» стиха утверждаются в отечественной поэтике начала XIX в. и на рубеже XX–XXI вв. предстают в многочисленных исследовательских трактовках. Теоретико-литературное, стиховедческое определение категории «музыкальность» представляется следующим: музыкальность — это стилистическая особенность, основанная на совокупности содержательных и художественных приемов, приближающих литературное произведение к смысловой многозначности, образной эмоциональности, звуковой, мелодической, ритмической, композиционной экспрессии музыкального вида искусства.

Научная новизна диссертационной работы, имеющей междисциплинарный характер, обусловлена объектом, предметом и материалом исследования:

1. В диссертации впервые осуществляется обоснование музыкальности лирики в качестве теоретико-литературной проблемы, исключающей метафорические интерпретации и обуславливающей научное определение категории «музыкальность», которое базируется на стиховедческих принципах исследования эмпирического материала в их соотнесенности с имманентными особенностями музыкального искусства.

2. Историческое развитие русского стиха рассматривается в его отношении к музыкальному виду искусства, сопряженных как генетически в эпоху

фольклорного синкретизма, так и в ходе эволюции художественных направлений XVII — начала XX вв.: идея синтеза слова и музыки отличала эстетику барокко, романтизма, «чистого искусства», символизма.

3. Системно анализируется концепция «музыкальной» лирики в отечественной поэтике XIX — начала XX вв., в сопоставлении с европейской эстетикой и мировой философией музыки выявляются национальные особенности становления теории стихотворной «музыки», закономерности ее художественной преемственности и содержательных изменений в эстетике романтизма, «чистого искусства» и символизма.

4. Исследование стихотворного наследия А.А.Фета и русских символистов — самых ярких представителей «музыкальной» лирики в отечественной словесности — осуществляется в единстве с эстетическими взглядами поэтов. Это приводит к принципиально новому осмыслению «музыкальной» поэзии как особой стилистической системы, имеющей определенные содержательные и структурные черты, а также очевидные тенденции развития.

5. Целостное исследование «музыкальной» лирики А.А.Фета и русских символистов базируется на традициях теоретической поэтики — с учетом таких основополагающих понятий, как тематика, идейный строй, система мотивов и образов, лирический герой и сюжет, лирическая ситуация, содержательный смысл фонетической, метро-ритмической, интонационно-синтаксической, композиционной организации стихотворного текста.

6. Традиции теоретической поэтики взаимодействуют с принципами исторической поэтики — это позволяет осуществить исследование эмпирического материала в новом ракурсе: в его проекции на изменение «объема» эмоционального содержания, стилистических форм лиризма, силлабической и тонической структуры, соотношения напевного и говорного стилей, стиха и прозы в разные периоды развития отечественной версификации.

7. Новые статистические результаты, ставшие итогом фронтального анализа метрического строя, строфической организации стиха А.А.Фета и русских символистов, сопоставляются с существующими в стиховедении статистическими исследованиями метрики и строфики поэтов XIX — начала XX вв. Таким образом,

в широком историческом контексте доказывается особая роль А.А.Фета и символистов в развитии русского стихосложения.

8. На основе целостного анализа вокальных сочинений обосновываются причины художественной «несостоятельности» романсов на «музыкальные» тексты А.А.Фета и символистов. «Забрав» у музыки многие экспрессивные приемы, мэтр «чистого искусства» и первые модернисты приводят русскую словесность к глубинным трансформациям, изменениям в соотношении видов искусства, — результаты диссертационного исследования дают основание для «внелитературных», культурологических, эстетических обобщений.

Теоретическая значимость работы состоит в перспективной разработке методов исследования поэтического материала на стыке с философией, эстетикой и музыкознанием. Системный анализ исторической динамики взаимодействия версификационных систем с музыкой включает содержательную корректировку истории русского стиха, значения двух реформ стихосложения. В диссертационном исследовании осуществляется дальнейшее обоснование взаимосвязей художественного метода, теории и практики в поэтическом творчестве А.А.Фета, «старших» символистов и «младосимволистов», вырабатываются принципы и приемы анализа «музыкальной» лирики. В работе продолжается развитие теории романтизма, «чистого искусства» и русского символизма, истории поэтических стилей, предлагается теоретико-литературное обоснование категории «музыкальность». Диссертационное исследование углубляет научные представления о содержании художественно-стилевых тенденций в поэзии второй половины XIX — начала XX вв., а также о роли творчества А.А.Фета, символистов в истории русской версификации, отечественной словесности, мировом литературном процессе, истории музыкальной философии.

Практическая значимость результатов диссертации заключается в их возможном использовании в ходе дальнейших научных исследований. Практическая реализация результатов видится также в их методическом применении в рамках филологических спецкурсов по теории и истории русского стиха, творчеству А.А.Фета, теории и истории русского символизма, музыковедческого спецкурса по истории вокального искусства. Результаты

диссертации могут расширить научно-методический контекст в преподавании основных филологических курсов по теории литературы, истории отечественной словесности второй половины XIX в. и рубежа XIX–XX вв.

Апробация результатов исследования осуществлялась на научных конференциях. Основные историко-литературные, теоретико-литературные и стиховедческие положения были изложены в докладах «Многообразие жизненного факта: от журналистских жанров до синтеза искусств» на III Межвузовской научной конференции «Литература. Кино. Телевидение» в МГУ имени М.В.Ломоносова (Высшая школа телевидения, 19 апреля 2016); «Русский стих: историко-литературные особенности развития и поиски национального стиля» на III Межвузовской научной конференции «Национальный стиль русской литературной классики» в Московском городском педагогическом университете (Институт гуманитарных наук, кафедра русской литературы, 22 апреля 2016); «"Чистое искусство" А.А.Фета и литературный процесс XIX в.: от романтизма к символизму» на Научно-практической конференции «От романтизма к символизму» в Литературном институте имени А.М.Горького (Москва, 16–17 ноября 2016); «"Музыка" стиха в эстетике А.А.Фета и русских символистов» на Михайловских чтениях в Институте мировой литературы имени А.М.Горького РАН (Отдел теории литературы, 14 декабря 2016); «А.А.Фет и русский символизм: метро-ритмическая эволюция стиха» на Международной научной конференции «Поэтика текста. Памяти Игоря Владимировича Фоменко» в Тверском государственном университете (Филологический факультет, кафедра истории и теории литературы, 10–11 февраля 2017); «"Музыка" слова в эстетике русского символизма: философская метафора или теоретико-литературная категория?» на V Международной научной конференции «Музыка — Философия — Культура» в Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского (Москва, 3–5 апреля 2017); «Поэтика стихотворного комментария А.Н.Скрябина к "Поэме экстаза" в контексте символистских инноваций с "музыкой" слова» на Международной научной конференции «А.Н.Скрябин в художественном контексте эпохи» в Мемориальном музее А.Н.Скрябина (Москва, 25–27 апреля 2017); «Музыкальность лирики А.А.Фета» на XVI Межвузовской научной конференции

«Поэтика и компаративистика» в Коломенском государственном социально-гуманитарном университете (Филологический факультет, кафедра литературы, 20 мая 2017).

Результаты диссертационного исследования нашли отражение в 42 публикациях.

Научно-теоретические и учебно-методические итоги исследования представлены на авторском персональном сайте «Литература и музыка» — www.litermuz.ru, который одобрен и рекомендован для практического применения Институтом системных проектов ГАОУ ВО МГПУ, Общероссийской общественной организацией «Ассоциация учителей литературы и русского языка» (официальный сайт Ассоциации — <http://uchitel-slovesnik.ru>, разделы — «Информационные ресурсы», «Интернет-ресурсы»).

Структура диссертации, состоящей из Введения, пяти глав, Заключения и Библиографии, подчиняется сформулированной выше цели, поставленным задачам, теоретико-методологическим основам, исследовательским принципам и особенностям анализируемого материала. Во Введении представлена общая концепция диссертационного исследования. В Первой главе — в проекции на взаимодействие с музыкой — рассматриваются русский стих эпохи фольклорного синкретизма, литературное стихосложение XVII в., особенности реформирования отечественной версификации и утверждения силлаботоники в XVIII в. Вторая и Четвертая главы посвящены исследованию главных эстетических принципов и теоретических концепций «музыкальной» лирики А.А.Фета и русских символистов. В Третьей и Пятой главах анализируются фетовские и символистские поэтические сборники, в которых выявляются результаты стихотворного новаторства, тенденции развития силлабо-тонической версификации, художественно-стилистические формы лирической музыкальности. При этом концептуально значимыми представляются параграфы, посвященные взаимосвязям творчества А.А.Фета и русских символистов, а также музыкальным трактовкам их поэтических сочинений в камерно-вокальных жанрах XIX–XX вв. Результаты данных разделов сообщают темам «Фет и русский символизм», «Стих и музыка» методологическую завершенность и подчеркивают как непрерывный характер

литературного процесса, так и неразрывные отношения двух звуковых искусств в XIX — начале XX вв. Основные результаты исследования сформулированы в Заключении. Библиографический список состоит из 680 наименований.

Наконец, в диссертации используются принятые в стиховедении сокращения, которые немногочисленны, но необходимы: например, Я4 — четырехстопный ямб, Х3 — трехстопный хорей, Дак4 — четырехстопных дактиль, Амф3 — трехстопный амфибрахий, Ан3 — трехстопный анапест, Дол4 — четырехударный дольник, Так3 — трехударный тактовик, Акц — акцентный стих, М / Ж / Д / Г — мужская, женская, дактилическая, гипердактилическая клаузула (или словораздел).

ГЛАВА I. МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ЛИРИКИ: ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ РУССКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Русский стих в своем динамическом развитии прошел несколько важнейших этапов. Формирование литературного стиха в России и поиск национальной системы версификации в XVII — первой половине XVIII вв. были не только хронологически продолжительными, охватив практически полтора столетия, но и художественно многогранными, что связано с параллельным сосуществованием самых разнообразных стихотворных форм, а также утверждением эстетики барокко и классицизма в отечественной словесности. На смену версификационной полифонии эпохи становления русского стиха пришла монополия силлаботонического стихосложения, продлившаяся более столетия и на рубеже XIX–XX вв. вновь сменившаяся многоголосием стихометрических форм. При этом отечественная версификация пережила две масштабные реформы, теоретически осмысленные самими поэтами-практиками, — в середине XVIII в., в эпоху формирования силлаботоники, и на рубеже XIX–XX вв., период ее «отступления».

Для нашего дальнейшего исследования будет концептуально значима оппозиция стиха и прозы, зародившаяся в XVII в. и выявившая с абсолютной очевидностью три характерные особенности стихотворной организации художественной речи, на данном этапе аксиоматичные, — звуковую природу, процессуально-временной характер и ритмический строй стиха. Не менее важными при исследовании эмпирического материала являются также принципы взаимодействия силлабической структуры и тонической основы, напевного стиля и говорного стиха, проявляющиеся весьма специфично на разных этапах развития отечественной версификации.

Вместе с тем для последующего анализа концептуально емким видится соотношение объективного и субъективного содержания в стихотворном тексте, выводящее на проблемы рационального или эмоционального воплощения художественного материала, а также «эпичности» или лиризма поэтического произведения. В данном контексте будет уместным заметить, что еще в журналистских жанрах, ориентированных на «первичную обработку» фактов и

объективность информации, «объем» эмоционального содержания определяет уровень допустимости художественного осмысления жизненных событий. В новостной заметке и аналитических жанрах статьи, комментария, интервью, рецензии, обзора эмоциональное отношение к описываемым явлениям либо отсутствует, либо является минимальным. В художественно-публицистических жанрах репортажа, очерка, портрета, фельетона, эссе эмоциональность и «присутствие» автора в тексте заметно возрастают. Эмоциональные жанры журналистики и прозаические жанры художественной литературы отделяет практически только наличие вымысла. В свою очередь, в рассказе, повести, романе доля эмоционального содержания может быть либо минимальной, либо очень значительной, определяя характер лиризма произведения. Наконец, максимальное «количество» лиризма присуще именно стихотворным сочинениям, что является родо-видовой особенностью поэтического творчества, приближающей лирику к музыкальному виду искусства — самому эмоциональному в системе искусств [Макарова 2016 (341): 81–90]. «Объем» лиризма, градация эмоционального содержания пронизывает родо-видовую «шкалу» литературного творчества от новостной заметки до «музыкальной» лирики, влияя на стилистические особенности текста.

Последний концептуальный акцент касается явлений музыкальности литературного произведения. Надо признать, что из всего содержательного массива рассматриваемых теоретических проблем наиболее спорными и вместе с тем актуальными представляются как раз вопросы, связанные с трактовкой понятий словесной «музыки», «музыкальной» поэзии, «музыки» стиха, музыкальности лирики (в данной работе, вслед за критическими статьями и научными исследованиями XIX — начала XXI вв., перечисленные определения будут использоваться как синонимичные).

Для дальнейшего раскрытия главных идей, а также осуществления поставленных целей и задач исследования необходимо определиться с существующими на современном этапе интерпретациями музыкальности, которые могут осмысливаться в качестве научно перспективных и методологически продуктивных. С одной стороны, отечественные исследователи конца XX —

начала XXI вв. выделяют содержательные особенности словесной «музыки». А.В.Михайлов писал: «...музыкальность... есть не что иное, как констатируемое нами наличие такого смысла, который обращен на себя, и только на себя, — такого, который запирает и запечатлевает себя в себе самом и не подлежит никакому словесному же пересказыванию / переименованию» [Слово и музыка 2002: 13]. Идеи Михайлова своеобразно развиваются в определении Л.Р.Мартыненко: «...под понятием “музыка слова” мы будем подразумевать определенный тип соотношения слова и музыки, ситуацию, когда искусство (поэзия) стремится овладеть образом художественного мира музыкального искусства...» [Мартыненко 2011: 34]. При этом Б.Кац подчеркивает в «музыкальном» содержании поэтических произведений особую неопределенность, обобщенность, многозначность, «размытость смысла при мощной звуковой суггестивности текста» [Кац 1997: 7].

С другой стороны, современные исследователи видят неразрывную связь «музыкального» содержания с особенностями художественной формы. Музыковед Ю.М.Опарина так писала об этом: «...современные данные... наук акцентируют и экспериментально подтверждают наличие в художественном тексте комплекса таких “засловесных” смыслопорождающих связей, которые гораздо раньше были осмыслены как музыкальность. Музыкальность — это многозначность произведения, эстетизированная эмоция, алогические способы передачи смысла (звук, повторность...)... ”засловесный” смысл, непередаваемый вербально, но стремящийся к ритмическому, звуковому, интонационному выражению с тем, чтобы быть постижимым эмоционально, интуитивно» [Опарина 2014: 7–8].

В своем очень объемном определении музыкальности Ю.В.Казарин обобщает идею единства содержания и формы: «Музыкальность — самая сложная для определения и самая загадочная... категория поэтического дискурса и поэзии вообще. Музыкальность — это и звуковая гармония (дикция), и звукопись (аллитерация), и гармония гласных звуков... и авторская интонация... и метр, и индивидуально-авторский ритм, и особая рифмовка, и строфа, и словесные обозначения музыки, и русский “свободный”, “вольный” синтаксис, и особая поэтическая чувственность, психологичность, а главное — загадочность

(энигматичность), душевность, лиричность... и высокая духовность» [Казарин 2007: 15].

Приблизительный, расширительный характер некоторых формулировок очевиден. Разве «немузыкальные» произведения не отличаются «многозначностью» содержания и присутствием «эстетизированных эмоций»? Только ли музыкальности поэтического текста свойственны «душевность», «эмоциональность», «загадочность», «духовность»? Безусловно, отечественной эстетике есть чем гордиться — как ни в какой другой национальной культуре идея «музыки» слова в России «встраивалась» то в онтологию, диалектику, то в психологию творчества, философию искусства, даже в концепции революции, исторического прогресса и теургию, магию, религиозные утопии. Но философская метафоричность, безудержно сопровождавшая «музыку» слова много десятилетий, сыграла не самую лучшую роль со строго профессиональными прочтениями этого понятия, которые либо бескомпромиссно опровергаются — «музыка» стиха невозможна в принципе, либо вновь содержательно «размываются» — метафорический контекст оказывается сильнее и мифологической популярностью, и исторической настойчивостью. Конечно, «музыка», «музыкальность», «музыкальный» — эффектные эпитеты, метафоры, символы в эссеистской стилистике, литературно-критических, публицистических, журналистских работах. Потому вполне объяснимы возражения некоторых ученых против употребления данных тропов в литературоведческих исследованиях: «Ничуть не возражая против использования музыкальных метафор в связи с литературными сочинениями, замечу лишь, что взаимодействие поэзии и музыки они не объясняют, а скорее мифологизируют» [Кац, 1997, с. 6–7].

Но метафоризация и мифологизация никогда не были приемами и методами научного исследования. Вместе с тем категорически отвергать устойчивые традиции создания и анализа музыкальности в литературном тексте было бы огромной методологической ошибкой и признанием теоретической некомпетентности. Чрезвычайно актуальные проблемы словесной «музыки» требуют системного и объективного рассмотрения, а категория «музыкальность»

как никакая другая нуждается в строго научном, теоретико-литературном определении.

При этом следует особо подчеркнуть, что «музыка» стиха принципиально отличается от музыкальности прозы. Действительно, в прозаических жанрах отечественной словесности XIX–XX вв. звучащая музыка нередко встраивается в развитие сюжетных линий, как, например, в романах И.А.Гончарова «Обломов» (1847–1859), И.С.Тургенева «Отцы и дети» (1861), повести Л.Н.Толстого «Крейцера соната» (1889), рассказе А.И.Куприна «Гранатовый браслет» (1910) и др., но музыкальность как стилистическая особенность в прозаических сочинениях распространяется чаще всего на содержательный уровень и общую композицию текста [Макарова 2007: 22–27]. «Музыка» прозаических произведений никак не связана со звучащим словом, что является субстанциональным для стихотворной речи. В сравнении со стихом музыкальность прозы более «текстуальна», объективна, эпична, даже если это метризованная, ритмическая проза или эпические произведения, сознательно создававшиеся на основе лейтмотивных, полифоничных, вариационных, сонатных или других композиционных принципов музыкального вида искусства. Данная особенность вновь доказывает особую значимость соотношений прозы, стиха, лиризма, музыкальности, многое в которых объясняется генезисом и эволюцией стихотворной речи, а также спецификой самого музыкального искусства.

§ 1. Музыкальность лирики как теоретико-литературная проблема

Музыкальность как свойство явлений неотделимо от музыки как вида искусства, абстрактными звукообразами воссоздающего эмоциональные процессы и глубоко воздействующего на душу человека. Непостижимость, магическая сила, всеохватность музыки послужила беспрецедентной устойчивости философского мифотворчества, которое сопровождало этот вид искусства начиная с эпохи античности. Несмотря на то что идеалистические концепции о музыке как первооснове бытия, языке души, «дионисическом» хаосе и др. без особого труда опровергнуты современной наукой, объясняющей индивидуальное «сотворчество»

всеобъемлющей властью музыкального ритма и интонационной памятью в «коллективном бессознательном» [Холопова 2002 (625)], мифологизация музыкальности продолжается до настоящего времени, противоречиво транспонируясь то в философскую метафору «панмузыкальность», «трансмузыкальность», то в научную «метаморфологическую» категорию, характеризующую прежде всего лирическую поэзию — как наиболее близкую музыке по звуковой природе [Мышьякова 2002].

Действительно, начиная с эпохи античности параллельно философии музыки стало убедительно формироваться «частное» философское направление, предметом которого на протяжении многих столетий стала «музыка» слова. В трактатах «О расположении слов» (I в. до н.э.) Дионисия Галикарнасского, «Искусство сочинять и делать песни...» (1392) Эсташа Дешана, «О подвигах Геркулеса» (XV в.) Колуччо Салутати, «О возникновении, союзе и силе, развитии, разделении и падении поэзии и музыки» (1763) Джона Брауна, в многочисленных работах европейских фонетистов, иенских романтиков, французских символистов и т.д. проводятся широкие аналогии между словесностью и музыкальным искусством, с использованием музыкальной терминологии и методологии рассматриваются проблемы структурной организации поэтических произведений, выявляются параллели между музыкальной композицией и архитектурой стихотворных сочинений [Махов 2005]. Благодаря работам по эстетике и поэтике европейская словесность узнала о себе, возможно, то, что не предполагала, — настолько многогранной была «экспансия» музыки, настолько глубоко осуществлялось музыковедческое проникновение в фактуру поэтических текстов.

Между тем многие наблюдения европейских теоретиков были небезосновательны и исторически закономерны. В статье «Слово и Музыка. Музыка как событие в истории Слова» А.В.Михайлов писал о том, что с момента отделения слова и музыки от синкретичного целого в искусстве Греции (VI в. до н.э.) и новой Европы (XVI в.) «...берет начало история внутренних, “скраденных”, взаимосвязей музыки и слова, кажущихся теперь наиболее существенными, поскольку во взаимосвязи обретаются вполне овладевшие собою слово и музыка — обретшие, или освоившие свою внутреннюю сущность» [Слово и музыка 2002: 9–

10]. В европейской поэзии достаточно рано начинают появляться те «скраденные» взаимосвязи слова и музыки, которые позволяют говорить о проявлениях музыкальности в самых разных элементах стихотворной ткани. В канцонах Данте наблюдаются «нерациональные» синтансические связи и спонтанные композиции, вызывающие аналогии с развитием музыкальной мысли [Ауэрбах 2004: 43–55]. Мадригалы Ариосто поражают «музыкой» рифм и свободной ритмики [Алешин 2017: 93–94]. Музыкально-ритмические эксперименты поэтов Озерной школы — У.Вордсворта, С.Т.Колриджа, Р.Саути — приводят к системным сдвигам в стихосложении. Творчество К.Брентано завораживает звуковой гармоничностью стиха [Аверинцев 1996: 299]. Музыкальность поэзии Э.По, разнообразно воплощенная то в звукописи, причудливых словообразованиях, то в неожиданном синтаксисе, свободных формах, по своему художественному значению и исторической роли, возможно, сопоставима только с творчеством французских символистов — А.Рембо, П.Верлена, С.Малларме, стихотворная «музыка» которых достигла вершинного звучания [Пахолкина 2003]. В «музыкальной» поэзии символистов Г.Фридрих обнаруживает диссонансность, суггестивность, отмечая при этом ослабление смысловой ясности и возрастание роли звучания, «музыкальных силовых полей» [Фридрих 2010].

На первый взгляд может показаться, что «музыкальная» лирика в европейском искусстве представляет собой непрерывный вектор развития. С одной стороны, это действительно так. Но если вдуматься глубже, то станет очевидным, что в разных национальных школах тенденция на взаимодействие поэзии и музыки предстает далеко не всегда последовательной, а в некоторых случаях и вовсе второстепенной. В данной связи встает совершенно закономерный вопрос: может быть, стремление к музыкальности связано с сугубо теоретическими декларациями, обусловленными эстетикой эпохи или национальными традициями, или «музыка» стиха зависит от системы версификации, хотя, наверное, «музыкальная» лирика может напрямую соотноситься и со свойствами национального языка?

Как известно, предпочтительность французской силлабики объясняется константными ударениями на последнем слоге лексем, отсутствие редуцированных

гласных в слове и обязательные ударения на предпоследнем слоге диктуют польскому стихосложению преимущество силлабики, немецкий стих тяготеет к тонике в силу динамических ударений на первом слоге корня, редукция гласных и отсутствие постоянных ударений ведет к приоритету силлаботоники в русской версификации. Но ни времяизмерительные признаки, ни характер ударений, неотделимые от лингвистической основы, как и различные системы стихосложения, не могут быть более или менее «музыкальными», «музыкальными» или «немузыкальными» сами по себе, так как в музыке — вне художественных задач — равнозначно субстанциональны и длительности, и ударения. Хотя, анализируя историческое развитие европейской поэзии, невозможно не согласиться с Г.Фридрихом, который писал: «Дистанция между магическим словом поэзии и обычным языком сообщений увеличила дистанцию между национальными языками Европы» [Фридрих 2010: 115]. Наблюдение многозначительное, но оставляющее вопрос о критериях музыкальности лирики открытым.

В рамках межнациональных течений и направлений русская словесность «подключилась» к идее «музыки» в XVII в. в контексте эстетики барокко, а начиная с эпохи романтизма с редкой настойчивостью и последовательностью стремилась к взаимодействию поэзии и музыки, представив истинные шедевры стихотворной «музыки» в творчестве А.А.Фета и символистов. К тому же с первой половины XIX в. начинается активная разработка категории «музыкальность» в отечественной эстетике и стиховедческих исследованиях, достигших вершинного уровня на рубеже XIX–XX вв. Есть ли объяснения этой явной художественной тенденции в русской поэзии? Может быть, нацеленность лирики на «музыку» связана с расцветом музыкального искусства в России? Но в первой половине XIX в. музыкальная культура находилась на этапе национального становления, неизменно ориентируясь на «авторитет» отечественной словесности, а впоследствии пути развития поэзии и музыки были во многом параллельными, поэтому вряд ли творчество отечественных композиторов могло обеспечить «взлет» «музыкальной» лирики в России. Возможно, русские поэты были вдохновлены мировыми достижениями музыкального искусства? Конечно,

полифоническая музыка Г.Ф.Генделя, И.С.Баха, творчество венских классиков И.Гайдна, В.А.Моцарта, гений Л.Бетховена, как и романтическая музыка Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона, Р.Шумана, Г.Берлиоза, Ф.Шопена, Ф.Листа и др. не могли не изумлять. Но на уровне «философско-эстетической идеи» только творчество Р.Вагнера оказалось охвачено в России неслыханным мифотворчеством, в то время как другие европейские композиторы оставались исключительно в поле зрения творческих индивидуальностей. Для русских поэтов «музыка» была, скорее, художественным абсолютом, идеализированным звукообразом лирического переживания, а не историей мировой музыки. А.Е.Махов прав: аналогично творчеству немецких романтиков, поиски музыкальности в русской лирике могут расцениваться как «предчувствие», «гениальное предвосхищение иного, еще не созданного, грядущего музыкального мира» [Махов 1993: 5, 121].

Можно также предположить, что настойчивое стремление к «преодолению» слова через обращение к музыкальному искусству было результатом особой музыкальной образованности русских поэтов XIX — начала XX вв. Действительно, М.Ю.Лермонтов был хорошим музыкантом [Литературное наследство 1948, т. 45–46, ч. II: 497–540], но лермонтовский стих отличает напряженная дисгармоничность [Эйхенбаум 1969: 413–420]. М.А.Кузмин, учившийся несколько лет в Петербургской консерватории, в том числе у Н.А.Римского-Корсакова, А.К.Лядова, в ранний период творчества, когда поэт активно сочинял музыку, достаточно слабо владел версификационной техникой, не говоря о музыкальности стиха, — на это ему указывали В.Я.Брюсов, А.А.Блок [Богомолов 2013: 64–97]. Б.Л.Пастернак, прошедший курсы в Московской консерватории и композиторскую школу А.Н.Скрябина, не смог не привнести в свою поэзию профессиональное знание музыки, воссоздавая звуковое многообразие бытия [Кац 1991: 23–34], но М.И.Цветаева, прекрасно образованная музыкально, отказывает Пастернаку в лирической напевности: «Пастернак на песню не способен, потому что перегружен, перенасыщен...» [Цветаева 1988, т. 2: 378]. В.Я.Брюсов, когда создавал «Воспоминание, Симфонию 1-ю патетическую в 4 частях, со вступлением и заключением» консультировался с музыкальными теоретиками, а И.Северянин,

автор не менее известных «Симфоний», всего лишь импровизировал, не зная законов симфонической композиции [Терехина, Шубникова-Гусева 2015: 339]. Как это ни парадоксально, самые выдающиеся мастера «музыкального» стиха — А.А.Фет и А.А.Блок — откровенно признавались в отсутствии музыкального слуха и интереса к профессиональным занятиям музыкой [Фет 1983: 55, 115; Блок 1960–1963, т. 8: 51].

Безусловно, невозможно пренебрегать законами индивидуального творчества — оно не всегда рационально объяснимо. Но, думается, «музыка» стиха для русских поэтов звучала не столько в произведениях музыкального искусства, сколько внутри словесного творчества. «Специфический поэтический слух — это врожденная способность слышать речевую интонацию и эмоционально на нее реагировать, как музыкант реагирует на музыкальную мелодию. <...> Интонации — озвученные эмоции. Внутреннее состояние почти всегда мелодично в душевной глубине. Поэты умеют его слышать, а стихотворная речь — передавать» [Невзглядова 2015: 115, 135].

Поиски причин «особой» музыкальности русской поэзии не стоит транспонировать во «внешнюю» плоскость, даже, казалось бы, в столь органичную область музыкального вида искусства, и тем более абсолютизировать роль музыки в расцвете отечественной «музыкальной» лирики. Причины неуклонной тенденции взаимодействия поэзии и музыки в отечественной культуре скрываются «внутри» словесного творчества, самым естественным образом сопряженного с мировым литературным процессом, эволюцией художественных течений и направлений, но в еще большей степени с событиями российской истории, духовным опытом русского человека и общества, востребовавших реализацию той степени эмоционального содержания и лиризма, которая обеспечила максимальное «напряжение» выразительных возможностей русского языка и версификационного потенциала. Уже обретенная «музыка» русского стиха стала действительно сопоставима с имманентными особенностями музыкального искусства. Музыкальность отечественной лирики — это не внешнее подражание музыке, а приближение к ней «изнутри», из лингвистических глубин «материи» стиха. Хотя

путь к стихотворной «музыке» был весьма противоречивым и национально-специфичным.

Характерные для русской стихотворной культуры теоретические рефлексии поэтов-практиков, не только утвердивших в отечественной поэзии тему стихосложения, но и осуществивших две эпохальные реформы версификации, в XIX — начале XX вв. переросли в настоящую школу «музыкального» стиховедения. Поэты эпохи романтизма, «чистые лирики», символисты стали настойчиво обосновывать стиховедческие критерии музыкальности лирики. Многие авторы «музыкальных» стихотворений были погружены в полемический контекст стиховедческой науки, в которой с начала XIX в., параллельно эстетическим декларациям романтиков, стали активно развиваться музыкальные теории стиха. В своей блестящей статье «Стиховедческая школа Лермонтова» Л.Гроссман убедительно доказывает, насколько велико было влияние музыкальных теорий стихосложения А.М.Кубарева, И.С.Рижского, О.И.Сенковского на «музыкально-поэтические» поиски Лермонтова, каким значительным было воздействие А.Ф.Мерзлякова, С.Е.Раича, А.З.Зиновьева, Н.И.Надеждина — учителей и наставников поэта, увлеченных идеей музыкальности стиха, атмосферой художественных экспериментов [Литературное наследство 1948, т. 45–46, ч. II: 255–288]. Лермонтов на теоретическом уровне осознавал «музыкальный» характер собственных инноваций, а это уже профессиональное владение техникой «музыкального» стиха.

Необходимо сразу отметить, что музыкальные теории стиха первой половины XIX в. сохранили исключительно историческое значение. И.С.Рижский в работе «Наука стихотворства» намечает лишь самые общие контуры сопоставления словесного творчества и музыки, подчеркивая их «сладкозвучие» [Рижский 1811], а А.М.Кубарев в «Теории русского стихосложения» обосновывает тактометрическую концепцию, на данном этапе опровергнутую [Кубарев 1837]. Но сам факт появления этих исследований симптоматичен: с эпохи романтизма «духом музыки» в русской культуре оказываются охвачены и эстетика, и словесность, и филологическая наука, что закономерно — в первую очередь стиховедение.

Во второй половине XIX в. стиховедческие «штудии» были продолжены поэтами «чистого искусства», на практике неподражаемо ярко воплотившими искомую музыкальность стиха. К тому же в работах В.И.Классовского «Версификация», «Поэзия в самой себе и в музыкальных своих построениях» продолжается обоснование тактометрической теории [Классовский 1863, 1872].

Но на рубеже XIX — XX вв. в теории символизма стиховедческая разработка «музыкальной» лирики получила невиданный масштаб. Абсолютная уникальность русского символизма заключается в том, что модернисты с опорой на традиции мировой и отечественной философии не только синтезировали эстетику литературного и музыкального искусства, представив «музыку» слова в качестве философской метафоры, но и всесторонне углубили поэтику «музыкальной» лирики в стиховедческом направлении, сообщив категории «музыкальность» системный теоретико-литературный характер. Символисты впервые в отечественной эстетике и поэтике концептуализировали синтетичную природу «музыки» слова на всех художественных уровнях стихотворной фактуры — благодаря модернистам поэтическая музыкальность модулировала из идеалистического мифотворчества, эффектной метафорики, философской символики в область научного познания, лингвистически обусловленной «материи».

В XX столетии стиховедческие разработки символистов были чрезвычайно плодотворно продолжены представителями формальной школы в литературоведении: Б.М.Эйхенбаумом, В.М.Жирмунским, Б.В.Томашевским и др., чьи труды сохранили научную актуальность до настоящего времени. К тому же в начале XX в. музыкальные теории стиха вновь становятся популярными. Так, Ф.Е.Корш в исследовании «О русском народном стихосложении» и Д.Г.Гинцбург в работе «О русском стихосложении. Опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова», несмотря на разный материал анализа, используют нотацию как к ритмико-интонационному строю стиха, так и к произведениям А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова [Корш 1901; Гинцбург 1915]. Н.Н.Шульговский в книге «Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения» осуществляет сравнение стихотворной структуры с построением

бетховенских сонат [Шульговский 1914]. Божидар (Гордеев Б.П.) в работе «Распевочное единство» пытается изыскать в стихотворной речи единое размерное первоначало [Божидар 1916]. М.П.Малишевский в книге «Метротоника. Краткое изложение основ метротонической междуязыковой стихологии» доказывает, что стихосложение основывается на законах музыки, которые не зависят от языковых границ [Малишевский 1925]. В указанных работах большую часть «музыкальных» наблюдений над стихом необходимо признать или чисто ассоциативными, «внешними», или исторически ошибочными — методами экспериментальной фонетики доказана их бесперспективность [Антощенков 1978; Златоустова 1976; Златоустова, Лавриченко 1996; Сафронова 1978]. Но стиховедческий размах в попытках выяснения природы музыкальности лирики не может не впечатлять.

Несмотря на то что в XX — начале XXI вв. в отечественной науке о «музыке» слова одинаково настойчиво писали философы, литературоведы, лингвисты, культурологи, музыковеды, работа Б.М.Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» (1922) так и остается, пожалуй, едва ли не единственным теоретико-литературным исследованием, которое до настоящего времени сохраняет научную актуальность и которое можно рассматривать в качестве методологической основы для дальнейшей разработки стиховедческих аспектов музыкальности лирики. Вместе с тем необходимость системного теоретико-литературного исследования, посвященного проблеме музыкальности стиха, обусловлена уже тем, что в историко-литературных работах о творчестве поэтов самых разных художественных эпох и эстетических направлений, очень редко удается обойти вопросы, связанные с взаимодействием лирики и музыки. В историко-литературных работах ученых XX — начала XXI вв. сконцентрирован такой объем теоретических наблюдений над музыкальностью лирики, который, безусловно, требует концептуального обобщения на основе стиховедческих традиций, предполагающих исследование стихотворной речи как объективного звукового феномена, а значит, в проекции на специфику музыкального вида искусства. Результатом теоретико-литературного осмысления станет выявление художественных критериев музыкальности, которые позволят осуществить типологию стихотворных форм и стилистических разновидностей

«музыкальной» лирики в ее историческом многообразии, а также представить стиховедческое определение категории «музыкальность».

Итак, о критериях музыкальности. В своих сочинениях русские поэты раскрывают философские, художественные взгляды на музыкальное искусство. Музыка становится темой, влияет на идейный строй поэтических произведений. Например, для И.Ф.Анненского музыка — это не столько вид искусства, сколько символическое воплощение той звуковой границы, которая разделяет «мир знакомый и непонятный» [Иннокентий Федорович Анненский. 1855–1909. Материалы и исследования 2009: 586]. В «фортепьянных сонетах», проникнутых «духом музыки» Ф.Ницше, Анненский отражает представления о воздействии музыки на психологию человека [Там же: 11–12]. Следует признать, что музыка как философский концепт, идейно-тематическая особенность имеет опосредованное значение для обоснования проблемы музыкальности лирики. Хотя пренебрегать содержательными нюансами поэтических интерпретаций музыкального искусства было бы научной ошибкой: в русской лирике XIX–XX вв. музыка чаще всего предстает высшим видом искусства, который отличается исключительной эмоциональностью и «лингвистической универсальностью», воздействующей многозначными высказываниями, близкими каждому слушателю.

Значительно глубже музыкальность проникает в структуру тех произведений, в которых поэты обращаются к музыкальным образам, приемам оркестровки, звучащей музыке. В разной степени музыкальная образность может влиять на общестилистические особенности стихотворного текста — это дает основание говорить о музыкальности, которая обусловлена эстетикой и поэтикой художественных направлений, течений. Анализируя балладу В.А.Жуковского «Эолова арфа», В.Н.Аношкина-Касаткина пишет о «романтической музыкальности» произведения, которая проявляется в звуко-смысловых ассоциациях, музыкально-семантической динамике, продиктованных фонетической, лексической, ритмической, строфической организацией стиха [Аношкина-Касаткина 2014: 169–173]. В стихотворениях «В саду», «Бобэоби пелись губы...» В.Хлебникова С.А.Васильев видит те структурно-содержательные трансформации музыкальности, которые объясняются новаторским стилем русских

футуристов, своеобразно синтезировавших в слове музыкально-живописные возможности [Васильев 2015: 106, 302–307]. Идея о взаимосвязи явлений музыкальности слова с эстетикой различных художественных направлений и течений представляется чрезвычайно плодотворной, так как позволяет исследовать эмпирический материал в традициях исторической поэтики, обращая внимание на традиции и новаторство в эволюции многообразных стилистических форм «музыкальной» лирики.

Не менее перспективным является анализ «музыкальной» поэзии в аспекте родо-видовой специфики. Конечно, романсы и песни А.П.Сумарокова, Ю.А.Нелединского-Мелецкого, А.Ф.Мерзлякова, В.А.Жуковского, А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, А.А.Дельвига и др., ориентированные на музыкальные жанры, имеют общевидовые свойства: романсно-песенную архитектуру, напевную монотонию интонаций [«...Звезда труда, поэзии, покоя...»: К 80-летию Н.М.Рубцова 2016: 118; Орлова 1996: 104–108; Янушкевич 2006: 122]. Но, помимо имманентных характеристик песен и романсов, их очевидных исторических модификаций, необходимо говорить еще об одной отличительной особенности «жанровой» музыкальности — «объеме» эмоционального содержания, лиризма в стихотворных произведениях.

С точки зрения родо-видовых отношений в современном литературоведении принято выделять гражданскую, философскую, медитативную, пейзажную, интимную (дружескую, любовную), суггестивную лирику. При этом каждая родо-видовая группа лирики имеет разную эмоциональную направленность и степень лиризма, что непосредственно влияет на поэтический стиль. Совершенно естественно, что в интимной, суггестивной поэзии лиризм выходит на первый план, максимально приближая стихотворное высказывание к музыке — самому эмоциональному искусству, в то время как ожидать музыкальность в гражданских или философских стихотворениях, имеющих другие эстетические задачи, значительно сложнее [Федотов 2003–2008, ч.2: 179]. Следовательно, чрезмерно широкое распространение категории «музыкальность» на поэтические произведения будет приводить к псевдонаучным выводам — к музыкальности тяготеют только определенные тематические и жанрово-видовые группы лирики.

Именно «объем» эмоционального содержания, повышенный лиризм проецируются на поэтику конкретного стихотворного произведения и на уровне его целостного анализа позволяют обнаруживать в словесном тексте «музыкальное» содержание, связанное с трансформацией лексической семантики и образного строя. Размышляя над музыкальностью лирического содержания, исследователи отмечают его предельную обобщенность, максимальную неопределенность — по аналогии с отвлеченными и многозначными смыслами музыкальных высказываний, лишенных конкретных образов и прямых значений. Отмеченная трансформация поэтической семантики может происходить благодаря использованию самых разных художественных приемов: пожалуй, наиболее распространенный из них — обращение к тропам. Но, анализируя поэзию В.А.Жуковского, Г.А.Гуковский пишет также о той силе «эмоционального тона» стиха, которая поглощает смысловую самостоятельность лексем, синтаксических элементов и наполняет их контекстуальными «обертонами», образной полисемией [Гуковский 1965: 54–75]. В этом же ключе о музыкальности поэзии О.Э.Мандельштама рассуждает Я.Платек, отмечая «странный порядок» слов, окрашенных яркой эмоциональностью и «приравненных друг другу единой мелодией», — это провоцирует появление в тексте новых смысловых оттенков [Платек 1989: 121]. Данные наблюдения над лексико-синтаксической структурой, образной организацией, приближающими поэтическое произведение к музыкальной содержательности, очень значимы. Хотя следует подчеркнуть, что во многих «музыкальных» стихотворениях преобладают лексемы с прямыми значениями — произведения не становятся менее «музыкальными» без семантической неопределенности, а многозначность образов может отличать и прозаический текст, пронизанный высокой степенью лиризма. Потому речь идет о возможных, а не неизбежных изменениях в содержании «музыкальной» лирики.

Объективные трансформации стихотворной речи, напрямую влияющие на характер музыкальности и связанные с собственно стиховедческой проблематикой, начинаются на фонетическом уровне поэтического текста. Стихотворное произведение как звуковой феномен предполагает подчеркнутое внимание к общему фонетическому строю, отдельным звуко сочетаниям, которые обусловлены

природой русского языка, но заметно отличаются от нестихотворной речи в силу актуализации выразительных возможностей. Ориентация звучащего стиха на музыкальное искусство, материалом которого служит не слово, а звук, заключается прежде всего в повторах, которые в музыке являются субстанциональными. Наверное, невозможно назвать ни одного русского поэта, который бы не обращался к аллитерациям и ассонансам, что неизменно оценивалось литературоведами как владение стихотворной техникой и усиление поэтической эвфонии [Авраменко 1990, Гончаров 1973, Маймин 1989, Пинежанинова 1992]. Но художественные функции звукописи на разных этапах исторического развития отечественной поэзии были различными: от сугубо эстетической, выделительной до звукоподражания, звуковой символизации. Каким бы экспрессивным целям ни служили фонетические приемы, еще одно теоретическое наблюдение будет концептуально значимым: в зависимости от авторского замысла звуковая организация лирического произведения может быть художественно нацелена на создание как гармоничной музыкальности, так и стихотворной дисгармонии. «Музыка» стиха может быть не только эвфоничной и вместе с тем неизменно эстетичной — историческая «устойчивость» «музыкальной» поэзии заключается не в константности и благозвучии, а в многообразии и эволюции звуковых форм, нередко диссонансных и даже антиэстетичных.

Идеи о гармоничной и дисгармоничной музыкальности, эволюции стилистических разновидностей органично проецируются на другой структурный уровень стихотворного текста, непосредственно взаимосвязанный с фонетическим, — интонационно-синтаксический. При этом декламативный, говорной, напевный интонационные стили в поэзии XVIII — начала XX вв., выделенные Б.М.Эйхенбаумом, находятся с прямой зависимости не только от общей синтаксической организации стихотворного произведения, присутствия или отсутствия мелодических фигур, основанных на приеме повтора, но также от строфической или астрофической структуры текста, строфического голосоведения. Так, например, М.Пейсахович пишет о необычной архитектонике катренов в лермонтовском «Парусе», ведущей к усилению «образно-мелодического воздействия» [Пейсахович 1964: 434–435]. С.И.Кормилов отмечает в «Тучах»

М.Ю.Лермонтова разнообразие интонационно-синтаксических конструкций, рождающих мелодический эффект «игры непрерывности и прерывистости речи» [Кормилов 2000: 60]. В.А.Черных, вслед за И.Л.Лиснянской, признает новаторский характер «музыки» «Поэмы без героя» А.А.Ахматовой, лишь косвенно связанной с музыкальностью стиха М.А.Кузмина и М.И.Цветаевой. Своеобразие словесной «музыки» Ахматовой исследователи видят в индивидуальной строфической организации поэмы, интонационное голосоведение которой диссонируется ритмическими вариациями [Лиснянская 1991; Черных 2016: 106–113]. Разнообразие стихотворной интонационности наводит на аналогии с музыкальным искусством, где тоже различаются напевность и речитативность, гармоничность и дисгармоничность интонаций.

Логическим продолжением в определении критериев музыкальности поэтических произведений закономерно становится метро-ритмический строй стихотворной речи. В музыке количество ритмических вариаций бесконечно. С одной стороны, ориентация стиха на музыкальное богатство ритмики способствует не только смелым инновациям, разрушению метричности, но и в целом эволюции систем национального стихосложения. С другой стороны, организация метро-ритмического строя влияет на интонационную динамику стихотворной речи, и это обстоятельство вновь возвращает к проблеме гармоничной и дисгармоничной музыкальности лирического высказывания. Хорошо известен вклад М.Ю.Лермонтова в развитие русского стихосложения и «музыкальной» поэзии: в лермонтовском творчестве встречается редкое разнообразие силлабо-тонических размеров и строфических структур, рифм и рифмовок, акаталектических стихов [Кормилов 2000: 39–40; Литературное наследство 1948, т. 43–44, ч. I: 389–425, 425–468]. Но Эйхенбаум убежден в «отраженной мелодике» лермонтовского стиха, порожденной прихотливой ритмикой, — напевный стиль, усложненный «чуждыми элементами», в творчестве Лермонтова ослабляется [Эйхенбаум 1969: 413–420].

Если в XIX в. ритмика диссонировала интонационный строй силлаботоники, то что говорить об акцентном стихе XX столетия? М.И.Цветаева с присущей ей музыкальностью обобщила: «Маяковский на песню не способен, потому что сплошь мажорен, ударен и громогласен. <...> Поэтому блоковско-есенинское

место до сих пор в России “вакантно”» [Цветаева 1988, т. 2: 378]. Между тем литературоведы стали упорно обнаруживать музыкальность стиха Маяковского за рамками классической напевности. Я.Платек убежден, что стихотворный стиль поэта-трибуна проникнут «песенными темами» революции [Платек 1989: 60]. З.С.Паперный не только связывает музыкальность поэзии Маяковского с полифоническими приемами, многоголосием ритмики, но и резко возражает против мнения, озвученного Цветаевой: «Иные критики любили говорить о том, что стиху Маяковского недостает “напевности”, какая была у Блока и у Есенина. Но говорить, что стих Маяковского “мало напевен”, “немузыкален”, может только тот, кто глух, кто не слышит музыки его стиха» [Паперный 1957: 327]. Категоричность высказывания Паперного во многом объясняется тенденциозностью исследования, но не отменяет главного: музыкальность поэзии XX в. — принципиально иная, чем в XIX столетии, и она в большей степени диссонансна.

Подводя теоретико-литературные итоги относительно проблемы гармоничной и дисгармоничной музыкальности стиха, заметим, что в стихотворной культуре XIX в. преобладала гармоничная разновидность музыкальности. Диссонансность поэтического стиля усилилась в творчестве символистов, в своем стремлении к музыкальной ритмике приступивших к реформированию классической силлаботоники. Но в творчестве акмеистов и футуристов, нацеленных на преодоление символистской эстетики и «музыкальной» поэтики, дисгармоничность стиха стала совершенно очевидной. Хотя в творческой «борьбе» с символистским стихом Н.С.Гумилев не мог не усвоить многие экспрессивные приемы первых русских модернистов, как не сумел не выявить в стихе акмеистскую ясность слова, подвижность ритмики, «воздушно-мерцающую природу стиха» [Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография 1994: 12]. В своем последовательном опровержении символистской панмузыкальности и абстрактного «духа музыки» не смогла преодолеть музыкальность стиха и А.А.Ахматова. Вполне реалистичное понимание музыки как вида искусства привело Ахматову к дисгармоничной музыкальности ритмики: «...”элемент музыкальности” в ахматовских стихах не исчезает, но получает иную

природу по сравнению с символизмом и ассоциируется с иной — «новой» музыкой» [Кац, Тименчик 1989: 166]. Наконец, если говорить о футуризме, то нет сомнений, что дисгармоничность становится важнейшим элементом поэтики радикальных новаторов. Как это ни парадоксально, ни Маяковскому, ни другим футуристам не удалось сбросить музыкальность «с парохода современности». Но «музыка» футуристского стиха — в кричащих диссонансах. Игорь Северянин, известный поэзоконцертами и демонстративным заявлением «я — композитор», пожалуй, наиболее ярко сумел выразить в своем «музыкальном» творчестве «немузыкальность» катастрофичной эпохи, дисгармонию души — это содержание Северянин смог воплотить благодаря диссонансной поэтике, «новой музыке». Не случайно исследователи творчества Северянина называют «композитора стиха» «человеком-диссонансом», «поэтом диссонанса» [Терехина, Шубникова-Гусева 2015: 232]. Таким образом, музыкальность стиха, объективирующаяся то в фонике, мелодике, ритмике, то в жанре или содержании, гармоничности или диссонансах, исторически изменчива, многообразна и противоречива.

Завершая определение стиховедческих критериев музыкальности поэзии, необходимо указать последний — композиционный. Но разговор о «музыкальной» архитектонике поэтических произведений может состояться исключительно в полемической тональности, которая выводит ни много ни мало на проблему методологии литературоведческих исследований. Прежде всего хочется присоединиться к точному замечанию Л.Р.Мартыненко: «Исследование музыкальности поэзии задает фундаментальную двойственность ракурсу изучения — взаимоотношения, взаимовлияния двух искусств возможно рассматривать как “со стороны слова”, так и “со стороны музыки”» [Мартыненко 2011: 137]. Действительно, современные музыковеды стали очень часто обращаться к изучению структуры «музыкальной» прозы и лирики — конечно, на своей методологической основе. Так, Л.Л.Гервер представляет партитуру к роману А.Белого «Котик Летаев», полифоническую нотацию — к произведениям В.Хлебникова [Гервер 2001]. Б.Кац обнаруживает полифонические принципы в лирике И.А.Бродского и Б.Л.Пастернака — удивительно, но это не мешает музыковеду высказываться против литературоведческих исследований на стыке с

музыкознанием: «...если один ученый обнаруживает в композиции поэтической книги Пастернака “Сестра моя — жизнь” форму фуги (Пруайяр), а другой — сонатную форму (Фоменко), то, независимо от того, кто из них ближе к истине, под сомнением оказывается сама возможность таких уподоблений. Фуга и сонатная форма суть столь различные феномены, что нельзя и представить себе музыковедческую дискуссию о том, в какой из этих форм написано некое музыкальное сочинение» [Кац 1997: 26–27].

Вместе с тем многие литературоведы в унисон с музыковедами выступили против «механистичных» аналогий между литературными и музыкальными композициями, которые нередко бывают искусственными и даже сомнительными. А.В.Михайлов так высказался относительно этой проблемы: «...когда ищут соответствий между музыкально построенными литературными созданиями и т.н. “формами”, необходимо в самую первую очередь учитывать условность музыковедческого понятия “форма”... <...> Задача не в том, чтобы думать, что литературное произведение может быть построено как соната или фуга, а в том, чтобы рассмотреть некоторое общее порождающее “форму”» [Слово и музыка 2002: 14]. Более категорично свое отношение к подобным аналогиям формулирует А.Е.Махов: «На мысль о фиктивности такого рода построений наводит тот факт, что в одном и том же произведении разные исследователи усматривают разные музыкальные формы. <...> Литературоведческие фикции музыкальных форм, как правило, основаны на подмене частного общим: чтобы обнаружить в тексте “сонатность”, достаточно любую пару контрастирующих элементов объявить главной и побочной партиями...» [Махов 2005: 123].

Думается, неприятие научных работ по анализу архитектоники произведений на стыке музыкознания и литературоведения имеет веские основания. В поисках новых методов исследования в последние десятилетия подобные работы стали «множиться» в геометрической прогрессии. Музыкальность стали видеть едва ли не в каждом произведении, как в лирике, так и в прозе: О.Соколов находит в повести «Невский проспект» Н.В.Гоголя двучастную музыкальную форму [Соколов 1979], Е.Н.Азначеева в новелле «Тонио Креггер» Т.Манна — форму

сонатного *allegro* [Азначеева 1994], Л.Л.Гервер в «Симфониях» А.Белого — сонатную форму [Гервер 2001].

Но самая масштабная «битва» развернулась вокруг поэзии: Л.Фейнберг доказывает, что стихотворение «К вельможе» А.С.Пушкина написано в сонатной форме [Поэзия и музыка 1973], Б.Кац видит эту же самую форму в пушкинском стихотворении «Я помню чудное мгновенье...» [Кац 1997], Е.Р.Кузнецова обнаруживает в сюжетостроении лирики А.Н.Апухтина, Я.П.Полонского, А.А.Фета и др. музыкальные тональности, приемы контрапункта и симфонизации [Кузнецова 1999], А.Геворкян сравнивает стихотворение «По твоей улыбке сонной...» В.Я.Брюсова с сонатой без разработки [Геворкян 2004], В.М.Пискунов усматривает в поэме А.Белого «Первое свидание» черты сонатной композиции [Пискунов 2005], Б.А.Кац и Т.В.Цивьян настаивают на присутствии принципов сонатно-симфонического цикла в поэме А.Ахматовой «Поэма без героя» [Кац, Тименчик 1989]; подчеркивая «метафоричность определения музыкальность», Ю.Б.Орлицкий все же не отказывает сборнику Е.Винокурова «Музыка» в «музыкальном построении сверхстиховой целостности» [Орлицкий 2002: 104, 318]. От такого многообразия может сложиться впечатление, что русские классики совсем не знали, что такое художественное слово и писали исключительно на некоем «синтетичном» языке.

Действительно, нужно объективно признать, что некоторые исследовательские аналогии в области взаимодействия слова и музыки непрофессиональны и формальны. Представляется невозможным сопоставление малых литературных жанров рассказа, стихотворения с крупными музыкальными композициями сонаты, симфонии. Подобным сравнениям сопротивляется прежде всего сам материал двух искусств.

Между тем не стоит отвергать подобные методы исследования принципиально, так как филолог с музыкальным образованием и музыковед с литературной «школой» заметит композиционные аналогии произведений двух искусств в самой очевидной и органичной форме, что подтверждает абсолютную правильность идеи об универсальности общих эстетических законов. Но сам

характер сопоставлений должен быть естественным и в высшей мере ответственным. Тогда литературоведение и музыковедение взаимно обогатятся.

В данном контексте особую ценность представляют наблюдения композиторов и поэтов над композицией стихотворных произведений: С.С.Прокофьев слышал в стихотворении И.Северянина «У окна» звучание фуги [Терехина, Шубникова-Гусева 2015: 341], для поэта-музыканта Б.Л.Пастернака по законам контрапункта была написана поэма М.Цветаевой «Крысолов» [Кац 1991: 32]. В данной связи нельзя не вспомнить также очень тонкие комментарии А.Ф.Лосева к статьям немецкого литературоведа О.Вальцеля, писавшего об использовании музыкальных терминов «аккорд», «мажор», «каприччио», «лейтмотив» при анализе формальных особенностей поэзии. Лосев отмечал, что для Вальцеля художественное произведение предстает «двуплановым и двурефлексивным» и что «стиль» для исследователя представляется «сложной и многоплановой структурой» [Лосев 1990 (312): 25–55]. Именно в контексте сложной двуплановости стиля, тонких художественных параллелей возможно выстраивание литературоведческих концепций, входящих в узкопрофессиональную и специфичную сферу музыковедения.

Таким образом, определяя теоретико-литературные принципы исследования музыкальности лирики, необходимо иметь в виду ее художественную обусловленность как эстетикой литературных направлений или течений, так и родо-видовыми разновидностями словесного искусства, от которых зависят характер лиризма и содержательные особенности конкретного произведения. В единстве с содержательными аспектами выступают стиховедческие критерии музыкальности лирики, предполагающие исследование фонетического строя, интонационно-синтаксической структуры, метро-ритмической организации, композиционной формы поэтического текста, соотнесенных с соответствующими структурными уровнями музыкального вида искусства. Теоретико-литературные и стиховедческие методы исследования выдвигают в качестве концептуально значимых идеи об эволюции стилистических форм «музыкальной» лирики и — как следствие — полярности двух разновидностей музыкальности: гармоничной и дисгармоничной. На основе сформулированных принципов, критериев, методов в

диссертационной работе будет осуществляться дальнейший анализ музыкальности лирики А.А.Фета, «старших» и «младших» символистов, а также определение категории «музыкальность».

Особо подчеркнем, что стиховедческие методы исследования музыкальности лирики максимально объективны, поскольку самым непосредственным образом нацелены на «материю» стиха и пересекаются с методологическими принципами современного музыкознания, в котором «материя» музыкальных произведений рассматривается в единстве исторических, жанровых, содержательных, звуковых, интонационных, ритмических и композиционных особенностей. Аксиоматично то, что поэзия и музыка не столько изображают, сколько выражают человеческие чувства и переживания, следовательно, являются экспрессивными. Не подлежит сомнению и то, что стих и музыка предполагают свое бытие во времени, стало быть, определяются как искусства временные. В лирическом искусстве нет ни одного звукового признака, который не присутствует в музыке: в своем художественном арсенале стих имеет такие выразительные средства, как высота, длительность, громкость звучания, ударение, пауза, темп, мелодика, интонация, композиция, ритмика. Но звуковая организация стиха, в отличие от музыки, не имеет ладово-высотной и ритмико-временной фиксации, как не обладает и гомофонно-гармоническими, полифоническими отношениями. Звук в стихе вторичен по сравнению с семантикой слова, помимо звука в поэзии есть еще одна выразительная возможность — неограниченное богатство смыслов, вербально выраженное содержание, в то время как в музыке звук — первичное, а в инструментальных жанрах — единственное средство создания образов [Макарова 2015 (363): 21–34].

Но рассмотрение музыки в качестве чисто звукового вида искусства вовсе не отрицает ее восприятие как специфического, развивающегося, универсального «языка». «Музыка есть художественный язык, и в нем необходимо улавливать повышенную роль оригинальных, эвристических элементов, живую диалектику традиционного и новаторского, повышенную динамику исторических изменений. Музыкальная интонация — лексема этого языка, обладающая обязательностью семантических связей, но подвергающаяся целой системе модификаций», —

отмечает В.Н.Холопова [Слово и музыка 2002: 50–51]. Между тем «язык» русской музыки имеет существенные отличительные признаки, которые обусловлены национальными особенностями развития видов искусства, — выделим те признаки, которые идейно значимы для нашего дальнейшего исследования. Во-первых: если отечественная стихотворная культура на протяжении нескольких столетий была последовательно нацелена на экспрессию музыкального языка, то русская музыка не менее настойчиво пыталась приблизиться к «логосу», неуклонно следуя за литературой. Во-вторых: в русской культуре оригинальность музыкального языка была продиктована внеэстетическими задачами духовно-нравственного «жизнестроительства» общества, что взаимосвязано, в свою очередь, с необычным развитием музыкальных жанров. Представляется, без краткого исторического экскурса, направленного на обзор «литературоцентричных» тенденций в русской музыке, в данном случае не обойтись.

Размышляя над жанровым «репертуаром» русской музыки, необходимо сразу отметить преобладание камерно-вокальных и музыкально-драматических произведений по сравнению с инструментальными. Уже в XVIII в., в единстве с расцветом «российской» песни и комической оперы, вершинного звучания достигают хоровые концерты М.С.Березовского и Д.С.Бортнянского. Русская культура XIX в. буквально «утопает» в песенно-романсовом творчестве и оперных постановках. Но традиции симфонического искусства, заложенные М.И.Глинкой в «Арагонской хоте» (1845), «Камаринской» (1848) и продолженные в «Чешской увертюре» (1867), поэме «Тамара» (1882) М.А.Балакирева, «Богатырской» симфонии (1876) А.П.Бородина, «Сербской фантазии» (1867), «Шехеразаде» (1888) Н.А.Римского-Корсакова, поэмах «Баба-Яга» (1904), «Кикимора» (1909) А.К.Лядова, только в 1860–1910 гг. получают кульминационное воплощение в симфонических произведениях А.К.Глазунова, П.И.Чайковского и А.Н.Скрябина. При этом важно подчеркнуть, что бóльшая часть оркестровых сочинений XIX в. имеет программный характер, они ориентированы на идейное осмысление, литературную сюжетику, словесную семантику. Аналогичным образом сложилась судьба фортепианных жанров, достигших расцвета преимущественно во второй половине XIX — начале XX вв., в творчестве П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова,

А.Н.Скрябина. А скромное значение камерно-инструментальных произведений в русской культуре XIX в. вообще несопоставимо с объемом художественно-содержательных задач вокальных и музыкально-драматических жанров.

Безусловно, смещение жанровых акцентов с инструментальных сочинений на песенно-романсовое, оперное творчество в русской культуре XIX в. не могло не отразиться на структурных элементах музыкального языка. Так настойчиво ориентированная на словесное искусство, музыка обогащалась речевыми интонациями, синтаксическими оборотами, стихотворными ритмоформулами: ямбическими, хорейческими, дактилическими, пятидольными. Л.И.Астрова в статье «Вокальная речь как синтез слова и музыки» справедливо называет вокальное искусство специфичным художественным явлением, морфологически обособленным в общей системе музыкальных жанров [Слово и музыка 2008: 111]. В ходе развития вокальная речь «нарабатывала» имманентные экспрессивные приемы, нацеленные на сопряжение словесных и музыкальных элементов. Кроме того, в вокальных жанрах музыка «училась» у литературы соответственно смысловым оттенкам, утверждению содержательного богатства музыкального языка. Путь от вокальной музыки к чисто инструментальным жанрам был самым непосредственным: через фортепианное и оркестровое сопровождение песен, романсов, опер, «вбиравшее» интонационно-ритмические компоненты и смысловые доминанты вокальных партий. Таким образом вокальная и инструментальная музыка XIX в. приближалась к «литературности», определяя грани национальной специфики русского искусства.

Вместе с тем, при всей очевидной «литературоцентричности» музыкального творчества, «сбалансированной» гармоничности взаимодействия слова и музыки, в вокальных и драматических жанрах XIX в. сформировалась одна из художественных разновидностей прочтения литературных произведений, которая наиболее органично соответствовала природе и основным функциям музыкального искусства, — этот тип интерпретации можно условно назвать «эмоциональным». Ведущим элементом эмоционального прочтения, в котором музыка «овладевает» словом, становится чаще всего напевная мелодика. Такой тип интерпретации базируется на обобщающих принципах музыкальной интонации, которая

соответствует не только эмоциональному строю, но и главной идее словесного текста. При этом за музыкой сохраняется право интонационной транспозиции, эмоционального переосмысления литературного произведения, но они не носят радикальный характер, находясь в определенных границах художественного замысла поэтов и писателей.

В контексте стремительного развития песенно-романсового творчества А.А.Алябьева, А.Н.Верстовского, А.Е.Варламова, А.Л.Гурилева в первой половине XIX в. наиболее ярко указанный тип музыкальной трактовки литературных произведений раскрылся в творчестве М.И.Глинки, традиции которого нашли продолжение в камерно-вокальных жанрах Н.А.Римского-Корсакова, А.С.Аренского, С.В.Рахманинова и к концу столетия достигли небывалых высот в сочинениях П.И.Чайковского, сконцентрировавших тот «объем» напевного лиризма и эмоционального содержания, который свидетельствовал не столько об исчерпанности классической традиции, сколько о неизбежности трансформаций в принципах и приемах музыкального интерпретирования. Не менее ярко принципы эмоционального прочтения распространились и в музыкально-драматическом искусстве: многие инструментальные фрагменты, ариозные номера в операх «Иван Сусанин» («Жизнь за царя» 1836) М.И.Глинки, «Демон» (1875) А.Г.Рубинштейна, «Князь Игорь» (1890) А.П.Бородина, «Снегурочка» (1882), «Царская невеста» (1899) Н.А.Римского-Корсакова, «Евгений Онегин» (1878), «Пиковая дама» (1890) П.И.Чайковского, «Алеко» (1892) С.В.Рахманинова пронизаны повышенным лиризмом, мелодической напевностью, углубляющими эмоциональное содержание и расширяющими смысловое богатство литературных первоисточников.

Между тем уже в первой половине XIX в. в вокальном творчестве формируется абсолютно противоположный принцип прочтения литературных текстов, предполагающий не только «обратное» следование — не слова за музыкой, а музыки за словом, — но и последовательную конкретизацию речевой мелодики, стихотворной ритмики средствами чисто звукового искусства. Такой метод музыкальной трактовки утвердил А.С.Даргомыжский, отказавшись от «льстивой мелодичности» в пользу говорной интонационности. Традиция воссоздания речевого строя литературного произведения речитативными

средствами, усиливающими декламативность, была в большей или меньшей степени продолжена в песенно-романсовом творчестве А.Г.Рубинштейна, М.П.Мусоргского, С.И.Танеева. Совершенно очевидно, что в данной разновидности музыкальной интерпретации увеличивалась роль интеллектуального, рационального начала, как возрастало значение и «повествовательности», «эпичности». В «повествовательных» комментариях, основанных на своеобразной «вербализации» музыкальной фактуры, звуковой вид искусства начал отягощаться внемusикальными функциями, а значит, пошел по пути художественных поисков и экспериментов.

Действительно, А.С.Даргомыжский осуществил уникальный опыт «точного» музыкального комментирования маленькой трагедии «Каменный гость» (1830) А.С.Пушкина, в которой композитор, отказавшись от либретто, не изменил ни одного слова. Незавершенная опера Даргомыжского 1860-х гг. выстраивалась только на речитативных диалогах и представляла собой своеобразный интонационно-звуковой комментарий высказываний героев и «повествования» об их поступках. На этом пути Даргомыжский оказался перед необходимостью реализации еще одного внемusикального принципа комментирования — изобразительного, который композитор был вынужден сместить в инструментальные партии. Необычная «реконструкция» литературных образов, сюжетного развития стихотворной трагедии потребовала не столько эмоциональных пояснений (они были очевидны в вокальной части речитативной оперы), сколько реалистичной конкретизации изображаемых событий.

Не свойственное музыке аналитическое начало в творчестве Даргомыжского усложнялось изобразительными задачами, а это уже «особый» путь, ведущий музыкальный язык комментария от эмоционально ясной семантики мелодики к «философской» многозначности интонационных, ритмических, тембральных, композиционных, ладо-тональных, гомофонно-гармонических, полифонических отношений.

Необычный опыт А.С.Даргомыжского был своеобразно продолжен Н.А.Римским-Корсаковым в драматических сценах «Моцарт и Сальери» (1898): композитор позволил лишь незначительные сокращения маленькой трагедии

А.С.Пушкина, дословно прокомментировав стихотворный текст в ариозно-речитативной манере. Надо объективно признать, что оперы Даргомыжского и Римского-Корсакова имеют исключительно историческое значение, но не опровергают главного в судьбе музыкального искусства: в своем стремительном движении от стиха к прозе, от романтизма к реализму и символизму русская словесность XIX в. самым серьезным образом влияла на развитие имманентных особенностей музыкального языка, принципов и приемов прочтения литературных произведений. Чтобы соответствовать беспрецедентному «авторитету» словесного искусства, музыка должна была погрузиться в «пучину» смелых художественных инноваций, что и произошло во второй половине XIX в.

Думается, в данном контексте аналогии между эволюцией стихотворной речи и развитием музыкального искусства будут более чем уместны. В отечественной поэзии XIX в. напевный интонационный стиль, утвердившийся в творчестве романтиков, получает вершинное воплощение только во второй половине столетия в искусстве «чистых лириков», в то время как напевный мелодизм был доминантным в русской музыке на протяжении всего XIX в. Напротив, роль говорного стиха в отечественной поэзии всегда была неизменно высокой, а в русской музыке речитативная интонационность завоевывает значимые позиции исключительно во второй половине XIX в. Интонационные векторы в эволюции двух искусств были во многом полярными, что объясняется их различной природой и разной направленностью во взаимодействии смежных искусств, но на рубеже XIX–XX вв., когда стали неизбежны системные трансформации выразительных средств, и в музыке, и в поэзии напевно-мелодические и речитативно-говорные интонации, равнозначные в своей художественной убедительности, вышли на новый уровень противостояния и синтезирования.

Возвращаясь к главной теме, заметим, что в русском музыкальном искусстве второй половины XIX в. сконцентрировались экспрессивные приемы, способные воссоздать специфику стихотворного и прозаического строя, изобразительных и «повествовательных» элементов, реалистических и романтических образов, фантастической и сатирической тональности литературных произведений, а также национального колорита самых разных культур. В русском искусстве второй

половины XIX в. начали обостряться взаимоотношения слова и музыки, что спроецировалось на проблему авторства, — некоторые композиторы, такие как М.П.Мусоргский («Сиротка», «Озорник»), А.П.Бородин («Спящая княжна», «Песня темного леса»), стали сами создавать тексты к камерно-вокальным сочинениям. Музыкальный язык обогатился не только лейтмотивной системой и полифонической техникой, но и связанными с ними явлениями семантизации, символизации компонентов, а также общим усилением философичности.

Более того, музыкальный язык усложнился уникальными проявлениями синестезии, как, например, в творчестве Н.А.Римского-Корсакова. Цветомузыкальное мышление можно рассматривать в качестве специфической грани общей тенденции второй половины XIX в. на сближение музыкального искусства с живописью. Достаточно вспомнить романсы М.А.Балакирева «Сосна», «Когда волнуется желтеющая нива» на стихи М.Ю.Лермонтова, Н.А.Римского-Корсакова «Редет облаков летучая гряда» на слова А.С.Пушкина, фортепианную сюиту «Картинки с выставки» (1874) М.П.Мусоргского, созданную под впечатлением работ В.А.Гартмана, или симфоническую поэму «Остров мертвых» (1909) С.В.Рахманинова, вдохновленного картиной А.Бёклина. И если ориентация музыки на слово всегда представлялась максимально естественной и объяснялась прежде всего проблемами генезиса, то взаимодействие музыки и изобразительного искусства, абсолютно различных по своей природе, предстает весьма неожиданным, свидетельствуя о всеобъемлющих процессах синтеза, концептуально завершенных на рубеже XIX–XX вв. в теории и практике русского символизма.

На рубеже XIX–XX вв. в русской культуре произошла смена поколений писателей и композиторов, изменились традиционные формы взаимодействия видов искусства, поэтика и эстетика художественных течений. Музыка, в течение всего XIX в. так настойчиво стремившаяся к смысловой насыщенности, семантической определенности, к концу столетия достигла небывалых высот «литературности». Поэтику П.И.Чайковского справедливо называют «итоговой», а творческие «итоги» — «пиком мелодийности» в русской музыке [Мышьякова 2002: 130; Холопова 1984: 11]. В свою очередь, искусство слова XIX в., не менее

последовательно ориентировавшееся на смысловую обобщенность, семантическую многозначность, к концу столетия обрело вершинные формы напевной «музыкальности», прежде всего в лирике А.А.Фета. Векторы литературно-музыкального синтеза симптоматично пересеклись в творчестве двух выдающихся лириков, мелодистов, «поэтов-музыкантов»: Фета и Чайковского.

Фет ушел из жизни в 1892 г., но в 1894–1895 гг. в русской литературе выступили символисты, усилившие фетовский курс на взаимодействие слова и музыки. Чайковский ушел из жизни в 1893 г., но успел напутствовать С.В.Рахманинова (1873–1943), ярко «ворвавшегося» в музыкальную жизнь России в начале 1890-х гг. А.Н.Скрябин (1871/1872–1915), как и Рахманинов, продолживший традиции симфонизма Чайковского, учившийся в Московской консерватории, — в отличие от Рахманинова, является ярким представителем русского модернизма рубежа XIX–XX вв. На новом этапе и на совершенно другом философско-эстетическом уровне траектории литературно-музыкального синтеза вновь пересеклись — в творчестве первых русских модернистов: поэтов-символистов и Скрябина, чье место в истории отечественного искусства без преувеличения уникально.

Весь творческий путь Скрябина представляет собой стремительное движение от «чистой» музыки к синтезу искусств под знаком «теургической» Мистерии, от тончайшего психологизма музыкальной образности к идеям-символам, определившим высокий уровень интеллектуализма сочинений композитора-философа. Но серьезное увлечение философией, концепция синтеза искусств, индивидуальное цвето-музыкальное мировосприятие Скрябина не стали «гарантом» дальнейшего развития «литературных» традиций музыкального искусства XIX в. Новаторская поэтика Скрябина, в особенности ритмика, формировалась под воздействием инструментальной музыки, а не «вокальности» [Холопова 1971: 276]. В творчестве модерниста отсутствуют оперные произведения и вокальные жанры — композитор обращается исключительно к фортепианным и симфоническим сочинениям, откровенно избегая прежних форм взаимодействия слова и музыки. Хотя это вовсе не свидетельствует о равнодушии Скрябина к искусству слова. Напротив, он как никто другой стремится к литературному творчеству, только не

«чужому», а собственному. В ходе творческой эволюции сопровождение музыкальных сочинений словом превращается для Скрябина в острую потребность: большинство его симфонических опусов носит программный характер, к некоторым произведениям композитор создает литературные комментарии, причем не эскизного исполнения, а имеющие очевидный художественный замысел и выполненные в стихотворной технике.

Гениальный композитор хорошо знал теорию отечественной версификации, писал силлабо-тоническим стихом. Скрябин оказался вовлечен в стихотворные эксперименты рубежной эпохи и успешно усвоил инновационные приемы символистов. Исследование поэтики стихотворного комментария к симфонической «Поэме экстаза» (1905–1907) с редкой убедительностью доказывает свободное владение Скрябиным новаторской техникой символистского стиха. Как известно, при всей любви к музыке ни один из поэтов-символистов не был автором музыкальных сочинений. В «Поэме экстаза» Скрябин представил едва ли не единственный образец практического воплощения идеи всеобъемлющего музыкально-поэтического синтеза, о котором так многозначительно теоретизировали другие композиторы-модернисты и поэты-символисты рубежа XIX–XX вв. Скрябин неповторимо «синтезировал» не только в рамках философской музыкальной поэмы, но и в единстве с ее философско-поэтическим комментарием, проникнутым символистской «музыкой» стиха. Музыку композитор сопровождал звучанием «музыкального» стиха:

Дух,
 Жаждой жизни окрыленный,
 Увлекается в полет
 На высоты отрицанья.
 Там в лучах его мечты
 Возникает мир волшебный
 Дивных образов и чувств.
 Дух играющий,
 Дух желающий,
 Дух, мечтою все создающий,
 Отдается блаженству любви.
 Среди возникнувших творений
 Он томленьем пребывает,
 Высотою вдохновений

Их к расцвету призывает.
 И полетом опьяненный
 Он готов уж впасть в забвенье,
 Но внезапно...
 Предчувствия мрачного
 Ритмы тревожные
 В мир очарованный
 Грубо врываются,
 Но лишь на миг.
 Легким усилием
 Воли божественной
 Он изгоняет
 Призраки страшные.
 И лишь достиг
 Желанной победы
 Он над собой,
 Дух играющий,
 Дух ласкающий,
 Дух, надеждою радость зовущий,
 Отдается блаженству любви...

[Скрябин 2009: 36–37].

Музыкально-поэтическое целое философской «Поэмы экстаза» Скрябина «сигнализировало» русскому искусству начала XX в. как минимум о двух процессах. Во-первых, о небывалой актуализации ритмики по сравнению с напевной мелодикой XIX в., что провоцировало нарушение гармоничного «баланса» всех структурных компонентов художественного произведения и общестилистическое реформирование двух видов искусства: на уровне фоники, синтаксиса, интонаций, композиции, динамики, агогики, инструментовки, оркестровки, жанров. Тревожная революционная эпоха отвергала классическую мелодичность, выдвигая на первый план ритмическую экспрессию стиха и музыки с ее «действенной» мощностью психологических, эстетических, духовных преобразований. Во-вторых, в начале XX в. «Поэма экстаза» со всей очевидностью зафиксировала объективные изменения в соотношении видов искусства. Семантическая емкость музыкального языка и творческих задач Скрябина оказались столь значительными, что у композитора впервые в истории отечественной культуры на таком художественном уровне возникла «обратная»

ситуация: необходимость «авторского» комментирования не словесного, а музыкального сочинения. Скрябин пояснял не слово музыкой, а музыку словом.

Взаимная устремленность поэзии к музыке, а музыки к поэзии в русской культуре XIX — начала XX вв. не может не удивлять, как не могут не поражать и впечатляющие художественные итоги взаимодействия двух искусств, выразившиеся во встречных феноменах музыкальности лирики и «вербализации» музыки — прежде всего в творческом «двойничестве» А.А.Фета и П.И.Чайковского, символистов и А.Н.Скрябина. Но в указанных исторических тенденциях обнаруживаются и другие результаты, аналогии. В первую очередь это касается содержания лирических и музыкальных произведений. В XIX в. содержательный строй поэзии и музыки во многом определялся открытой эмоциональностью, проникновенным лиризмом, которые на рубеже XIX–XX вв. усложняются символикой, а в XX в. и вовсе уступают место интеллектуализму [Холопова 2002 (627): 55–76]. Совершенно закономерно, что в XIX в. лирическое содержание обусловило расцвет напевного стиля, но уже на рубеже XIX–XX вв. в поэзии и музыке мелодика трансформируется под воздействием актуализировавшейся ритмики, которая в XX в. начинает подчинять другие средства выразительности [Холопова 1984: 10–11]. В XIX в. ритмика русского стиха и музыки базировалась на метрической и тактовой основе — на рубеже XIX–XX вв. метры и такты подвергаются мощному опровержению ритмикой, которая в XX в. предстает в самых разных системах и формах: дольники, тактовики, декламационно-тоническая система, верлибры, ритмические прогрессии, серии, регулярно-акцентная и времяизмерительная ритмика и т.д. [Холопова 1983; Холопова 1971].

Как видим, магистральные процессы в развитии русской поэзии и музыки XIX — начала XX вв. были практически параллельными, но никак не тождественными. У звукового искусства — своя судьба в отечественной культуре, у русского слова — особый путь, который предельно емко обозначила М.И.Цветаева в письме к французскому поэту Шарлю Вильдраку: «И тут нет места звуку вне слова, слову вне смысла; тут — триединство» [Платек 1989: 135]. Конечно, русский стих как звуковой феномен близок музыкальному искусству —

это дает основание филологам использовать музыкальные термины в своих исследованиях, многие из которых очень органичны: *crescendo*, *diminuendo*, *piano*, *forte* [Эйхенбаум 1969; Аношкина-Касаткина 2014]. Но так же бесспорно и то, что у стихосложения — лингвистическая основа, и развитие русского языка обеспечивает не только эволюцию стихотворной речи, но и ее «музыкальные» запросы. Потому «триединство» «музыкального» стиха, отмеченное Цветаевой, предполагает и его «синтетичное» исследование — во взаимодействии разных областей знания, на стыке разных наук.

Ю.И.Минералов очень точно заметил: «...А.А.Потебня в свое время прозорливо предлагал ставить историю литературы в связь прежде всего с *историей языка*... Со своей стороны академик Ф.И.Буслаев предлагал ставить развитие литературы в связи с *историей несловесных искусств* (прежде всего музыки и живописи). Это тоже заманчивая идея, однако взаимное влияние искусств друг на друга в различные времена наблюдается в разной степени и в разном отношении. С языком же литература как словесное искусство связана действительно неразрывно» [Васильев 2015: 194]. Но какими бы ни были отношения русского стихосложения с другими видами искусства и национальным языком, «синтетичность» исследования продиктовывается уже синкретизмом первобытного творчества, в котором — истоки музыкальности стиха.

§ 2. «Долитературная» эпоха русского стиха и народно-песенное творчество

Первые образцы русского стиха представлены в искусстве фольклора. В современном стиховедении фольклорный стих не ограничивается исключительно устным народно-песенным творчеством, которое ранее интерпретировалось как хронологически первая система стихосложения. В современной науке фольклорный стих предстает как явление разнообразное с точки зрения художественных форм и неоднозначное в плане стиховедческой интерпретации. Так, О.И.Федотов выделяет в народном стихосложении два типа: музыкально-речевой (все жанровые разновидности песни и былины) и речевой стих (говорные жанры пословицы, поговорки, загадки, заговора, присказки и др.) [Федотов 2002,

т.1: 57]. Ж.Бейли различает в русском фольклоре лирическую, нарративную и сказовую разновидности стиха, специфику которых исследователь видит в манере исполнения и жанровой, функционально-прикладной обусловленности [Бейли 2001: 111–114].

При этом и Бейли, и Федотов отмечают, что однозначному версификационному истолкованию стихотворные формы народного творчества не подлежат. Например, Бейли обнаруживает в лирических и нарративных песнях равносложные размеры, акцентный и неметрический стих [Бейли 2001: 125–126], Федотов пишет о том, что «ритмическая упорядоченность песенного фольклора могла достигать чрезвычайно высокой степени, вплоть до стихийного образования силлабо-тонических метров, преимущественно хорей» [Федотов 2002, т.1: 57]. К.Тарановский доказывает четырехударную структуру сказового стиха [Тарановский 2000: 262], а М.Л.Гаспаров определяет былинный размер как тактовик, нередко склонный к хорейзации [Исследования по теории стиха 1978: 31–32].

Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что фольклорный стих бытовал в абсолютно специфических условиях «непротивления» прозе, так как до возникновения литературной версификации в XVII в. очевидная оппозиция стиха и прозы отсутствовала: «...в сознании древнерусского человека жила другая противоположность: “текст поющийся — текст произносимый”», — писал М.Л.Гаспаров [Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития 1985: 264]. Музыкально-речевой стих, с одной стороны, а речевой — с другой, в течение нескольких столетий актуализировали возможности музыкального искусства и древнерусского языка — это способствовало тому «количественному» накоплению стихотворных признаков речи, которые в дальнейшем оказались способны убедительно, «качественно» противостоять прозаическим текстам. В речевом стихе процессы формирования художественных приемов носили преимущественно стихийный и сугубо словесный характер — особая роль здесь принадлежит рифме. Именно рифма обусловила ритмизацию говорного текста и кристаллизацию стихотворных сегментов [Федотов 2002, т.1: 64]. В то время как «в музыкально-речевом стихе... рифма... встречалась, но играла меньшую конструктивную

роль...» [Гончаров 1999: 115]. Безусловно, музыка имела совершенно иные, «внесловесные» и более властные средства ритмизации текста, что уже самым непосредственным образом связано с устной народно-песенной системой стихосложения.

Напевно-речевой стих имел специфический характер бытования, отличающийся неразрывным единством слова и музыки. В данной связи, конечно, невозможно не затронуть вопрос о приоритетах в художественном синкретизме. Мнения исследователей идейно категоричны и методологически полярны. Так, М.П.Штокмар, подводя итог анализу музыкальных теорий народного стиха, пишет о негативности их воздействия, проявляющейся в навязывании приоритета музыкальной ритмики над словесной. Исследователь утверждает: «Ведущим для протяжной народной песни и былины в пору их создания и расцвета является текст» [Штокмар 1952: 218]. О первенстве словесного над музыкальным в синкретичной системе стихосложения высказывается М.Г.Харлап. Отсутствие времяизмерительного, количественного принципа в организации ритмики народно-песенного стиха дает основание исследователю указать на то, что «...здесь не музыка порождает стих, а, скорее, стих порождает музыку...», и размер народного стиха заключается в тексте [Ранние формы искусства 1972: 231]. Б.П.Гончаров настаивает на том, что рифмы, синтаксические повторы в напевно-речевом стихе существуют независимо от музыкальной структуры, следовательно, не нужно преуменьшать роль словесных ритмических элементов по отношению к музыкальным [Гончаров 1999: 117]. Напротив, О.И.Федотов и Д.Бейли считают, что в народно-песенном стихе акцентуация имела внелитературную природу, а значит, не слово воздействовало на музыку, а музыка — на стих [Федотов 2002, т.1: 57–64; Бейли 2001: 115].

Представляется, что ритмико-интонационный строй фольклорного стиха еще не оформился в такой степени, чтобы воздействовать на ритмику и мелодику музыки. В результате синкретичного бытования в отдельных жанрах фольклора именно музыкальная ритмика напева, оформлявшего стих, обусловила возможность передвижки словесных ударений, растяжения гласных звуков, стяжения слов, повтора служебных частей речи, что в целом вошло в поэтику

фольклора. Более того, стихотворный текст на ранних этапах его бытования не всегда представлял собой содержательно-целостное высказывание. Об этом точно писала Е.В.Невзглядова: «...словесный текст песни часто... бывает лишен модальности, которая делает речь речью». И далее: «Модальность, эта “душа предложения”, выражается прежде всего в интонации. В песенных текстах сплошь и рядом встречаются предложения, фразовая интонация которых не определена, в этом случае говорить о самостоятельном речевом выражении не приходится» [Русский фольклор. Т. XIV 1974: 238]. Е.Б.Артеменко убеждена в том, что музыка активизировала формирование предикативности стихотворного высказывания, именно музыке удалось выявить в «словесном» стихотворное: «...первые мелодические единицы, развившиеся из речевых интонаций... оказывались напевной оболочкой предикативных конструкций. ...благодаря всему этому становление стиха сопровождалось осознанием предикативности в качестве одного из основных его свойств» [Артеменко 1996: 217].

Думается, А.Сохор, назвавший поэзию и музыку «друзьями-соперниками», был абсолютно прав, когда писал, что «для поэзии синкретическое слияние с музыкой было единственной формой ее существования в доисторические времена» [Поэзия и музыка 1973: 6]. На этапе становления чисто словесного, «литературно» самостоятельного стиха не существовало, значит, объективно следует признать, что музыка с ее более развитой системой выразительных средств неизбежно влияла на словесное искусство, способствуя ритмико-интонационному структурированию русского стиха. Веским доказательством тому служит исследование фольклорного материала. Обратимся к целостному анализу лирической протяжной песни Мезени «По дорожечке-ти да по... широкой...», которая «является, по-видимому, наиболее глубоким из дошедших до нас пластов русской народной традиционной песенности» [Песенный фольклор Мезени 1967: 32]:

По дорожечке-ти да по широ... широкой,
 Ой, тут вот шла ли прошла да сильна армия,
 Тут ведь шла ли прошла да сила армия,
 Ой, сила армия да конна бардия (гвардия),
 Сила армия да конна бардия (гвардия).
 Ой, тут мы где, друзья, братцы, да будем день дневать?
 Уж мы где, друзья, да будем день... ой, день дневать?

Уж мы день днeвать да нoчь корoтати?
(перерыв в записи)
 Oй, уж мы дeнь днeвать да вo тeмнoм лeсy,
 Уж мы дeнь днeвать да вo тeмнoм лeсy,
 Oй, нoчь корoтати да вo сырoм бoрy,
 Нoчь корoтати да вo сырo... oй, вo сырoм бoрy,
 Oй, нам вeдь мeстичкo да бyдeт мaть-зeмля,
 Нам вeдь мeстичкo да бyдeт мaть зeмля,
 Oй, нам злoгoлoвьцe — да злo кoрeньцo,
 Нам злoгoлoвьцe — да злo... oй, кoрeньцo,
 Oй, oдeялышкo-тo — вeтры бyйнye,
 Oдeялышкo — да вeтры бyй... бyйнye,
 Умывaньцo — да чaстый дoждичoк,
 Умывaньцo да чaстoй дoждичoк,
 Oй, утирaньцo — да шeлкoвa трaвa
 [Пeсeнный фoльклoр Мeзeни 1967: 55].

Итак, мyзыкaльный нaпeв в yкaзaннoм прoизвeдeнии включaeт в свoй сoстaв интoнaции, oгрaнeчeнныe oбщeм мeлoдичeским диaпaзoнoм мaлoй сeптимы. Нaпeв, oргaнизуя слoвeсный мaтeриaл, кoмпoзициoннo члeнит тeкст нa двyстишия. При этoм кaждыe двa двyстишия прoвoдятся нa пpиблизитeльнoй рeпpизe, зaстaвляющeй гoвoрить yжe o бoлee кpупнoй кoмпoзициoннoй eдиницe дaннoй лиричeскoй пeсни: нaпeв прoявляeт в aстрoфичeскoм тeкстe чeтвeрoстишиe. Oднaкo двyкpaтнo пoвтoряющeйся в кaтpeнe нaпeв имeeт чeрты рaзвития: вo втoрoм, чeтвeртoм, шeстoм (и сooтвeтствeннo вo вceх чeтнyх) двyстишиях мyзыкaльнaя мeлoдия пoвтoряeтcя в вapьирoвaннoм видe. Пpeoдoлeвaя мeлoдичeскyю мoнoтoннoсть, кoнeц стихa в дaннyх ритмичeских пepиoдax иcпoлняeтcя нa измeнeнный мyзыкaльный нaпeв. Пoслeдний нe мeняeтcя кaрдинaльнo. Нaпpoтив, иcпoльзyютcя тe жe, чтo и в пoслeдних стихax пepвoгo, тpeтьeгo, пятoгo и т.д. двyстишиe, мoтивы oпeвaния, пoстyпeннoгo движeния; бeз пpинципиaльнyх измeнeний пoвтoряeтcя ритмичeский рисyнoк. Нo рaсшиpяeтcя звyкo-высoтный диaпaзoн: пpи вapьирoвaннoм пoвтoрe стaнoвлятcя бoлee импyльсивными и широкими мeлoдичeские скaчки (oт чистoй квapты дo бoльшoй сeксты), включaютcя нoвыe мyзыкaльныe мoтивы, oбoрoты.

Крoмe тoгo, мyзыкaльный нaпeв oргaнизуeт слoвeсный мaтeриaл внyтpи стихa, пoтoмy в стрoкe пoявляютcя дoпoлнитeльныe слoги «ти», «тo», пoвтoряющeся слyжeбныe слoвa «дa», «пo», «ли», стяжeнныe и ycчeнныe

словоформы «конна бардия», «широ... широкой», перестановка лексического ударения — «корóтати».

В целом для данной песни свойственно мелодическое движение, основанное на постепенных восходящих и нисходящих интонациях, на опеваниях. Но начало каждого стиха — это особенно важно — последовательно подчеркивается мелодическим скачком (квартой или секстой). Песенному напеву необходимо наметить границы поэтической строки, создать словесно-музыкальный ритм, легко воспринимаемый и воспроизводимый. Более того, для определения границ стихов и двустий композиционно значим также музыкальный распев. В начале каждого четного стиха распевается междометие «ой», причем распеву мало границ музыкального размера 4/4, общего для лирической песни, и распев расширяется до 5/4, тем самым создавая ритмический перебой и временное удлинение.

Если анализ мелодики лирической песни «По дорожечке-ти да по... широкой...» позволил выявить наиболее общие, преимущественно композиционные черты взаимодействия стихотворного текста с музыкальным напевом, то исследование ритмики дает более детальные наблюдения над соотношением звуковой, метро-ритмической организации словесного и музыкального материала.

Так, намеченные мелодическими приемами границы поэтических строк поддерживаются и средствами музыкально-ритмической выразительности: начало и конец каждого стиха отмечены пунктирным ритмом, в то время как внутри поэтической строки в основном идет равномерное движение восьмыми длительностями. Половинная длительность в конце четных стихов музыкально фиксирует стиховую паузу, константность которой подчеркивается также суммой длительностей распева на границе нечетных и четных строк.

Внутри строки музыкальная ритмика определяет словесную: трехударность стихотворной тоники выражена метрически сильными и крупными длительностями, последовательно музыкально-ритмически поддержана также константа стиха. При этом наблюдается явная закономерность: самостоятельные части речи оказываются наиболее выделенными, так как их лексические ударения совпадают с ритмико-музыкальными акцентами и крупными длительностями, в то

время как служебные части речи, повторяющиеся слова фактически речитативно произносятся однообразными восьмыми длительностями в достаточно узком мелодическом диапазоне. Благодаря этому возникает не просто словесно-музыкальная тоничность, но и семантическая насыщенность, лексическая объемность.

В данном контексте позволим высказать определенное несогласие с выводами И.И.Земцовского относительно жанра лирической протяжной песни. Внутрислоговой распев, как указывает исследователь, продлевает стих до исчезновения его ощущения: «Здесь нарушается бросающаяся в глаза структура стихотворной речи. Это объясняется тем, что стих как четко выявленный элемент песни реален лишь в жанрах музыкального фольклора, где нет распева. <...> Стиховой ритм в протяжной песне не слышен» [Русский фольклор. Материалы и исследования. Т.V 1960: 224]. Думается, с исчезновением стиха в протяжной лирической песне исчезло бы и ощущение самой песни, написанной в единстве с поэтическим, а не прозаическим текстом. Бесспорно, распев ретуширует песенную акцентность, а ритмика растворяется в мелодике, но также бесспорно и то, что границы поэтических строк, в особенности константы, музыкально выделены — подобное вычленение ритмических единиц создает предпосылки для их дальнейшего повторения, а значит, установления стихотворной инерции.

Очень важно то, что акцентность, делающая ритмику народно-песенного стиха не устойчивой, нормированной, но относительно урегулированной, приобретает черты определенной формульности. При этом силлабическая структура музыкально-речевого стиха практически игнорируется: в проанализированной мезенской песне силлабический диапазон колеблется от 11 до 15 слогов — слоги могли импровизационно повторяться, распеваться, подвергаться усечению. И.В.Степанова абсолютно права в том, что фольклорные тексты — самые «вольные» по отношению к слову, силлабизму: это объясняется наличием музыкальной формульности [Степанова 1999: 9]. Безусловно прав также А.А.Илюшин: «Фольклорный стих в основе своей импровизиационен... что совершенно чуждо силлабике с ее скрупулезностью в расчете количества слогов...» [Илюшин 1988: 5]. Ритмико-акцентная упорядоченность в соотнесенных

между собой строках народно-песенного стиха формировала тот каркас, на который могли накладываться отдельные ритмические нюансы, вариации, дополнения. Тоничность, создающая формульность, обеспечивала процессы восприятия, усвоения, воспроизведения, шире — миграции отдельных напевов.

Так, результаты исследования А.А.Банина, применившего к анализу народно-песенного стиха методику абстрагирования «от звуковысотного компонента и всех элементов ритмической избыточности» — внутрислоговых распевов, пунктирного ритма, пауз, фермат, словесных обрывов, повторов, — позволяют говорить о типологии форм русского народно-песенного стиха: «...из факта ритмического единообразия слогоритмических периодов... следует положение об известном постоянстве ритмического соотношения слов и напева в народной песне. Наблюдения над особенностями ритмо-синтаксической формы не создают впечатления хаотического блуждания (миграции) отдельно слов и напевов песен и соединения их на основе бесхитростного подлаживания друг к другу. Наоборот, музыкально-поэтическое творчество предстает при таком подходе как словесно-музыкально-хореографическая система ритмически коррелированных элементов» [Банин 1982: 108].

Аналогичные явления тонической формульности и силлабической импровизационности можно наблюдать также в былинах и духовных стихах. Ю.И.Ковыршина, исследуя поморские традиции эпического стиха, пришла к заключению о силлабической нестабильности строк от 7 до 20 слогов, относительной неизменности стихотворных клаузул и двух принципах «построения формы эпических песен» — временном варьировании формул за счет слогового уменьшения или увеличения, а также временной стабильности напева с возможным внутренним «дроблением нормативных слогов» [Ковыршина 2013: 21–22]. В свою очередь, В.Дубравин, размышляя о былинах, пишет о том, что формульный характер соотношения стиха и музыки «позволяет легко отторгнуть напев от текста, т.е. свободно использовать эпические мелодии для разных былин» [Поэзия и музыка 1973: 93]. Это связано с тем, считает исследователь, что обобщение поэтической образности в былинном напеве осуществляется через жанр: устойчивость напева былины не позволяет следовать за эмоциональными и

сюжетными изменениями словесного текста, не допускает музыкальной индивидуализации в развитии эпической формы. Напротив, в лирических протяжных песнях музыкальное и поэтическое разъять гораздо сложнее из-за мелодических распевов и более прочной связи индивидуализированного напева со словесным текстом.

Таким образом, не только относительная изохронность музыкально-ритмических формул в квантитативных системах версификации, порождающая устойчивость стихотворной инерции, могла регулировать ритмику слова, но и музыкальная тоничность, которая в квалитативных системах имеет определенную интонационно-ритмическую упорядоченность и не возникает спонтанно.

Совершенно очевидно, что синкретичный характер бытования слова и музыки на раннем этапе развития искусства способствовал становлению главного для русской стихотворной просодии принципа тоничности и возникновению первичного для всех поэтических систем стихового ритма, заключающегося в повторении, соотнесенности поэтических строк. Данные явления настолько объективны и значимы для народно-песенного стиха, что послужили базисом для методики нотации фольклорных произведений, обоснованной А.В.Рудневой. Первичный ритм музыкально-речевого стиха фольклорист предлагает намечать традиционно применяемой сплошной вертикальной чертой: «Важнейший признак тонического стиха — неделимость — заставляет нас в музыкально-поэтической строфе прежде всего отделить сплошной тактовой чертой один стих от другого» [Руднева 1994: 71]. Пунктирной тактовой чертой, по мнению Рудневой, должен быть обозначен вторичный ритм стиха: «Другие не менее важные признаки — ритмически повторяющееся количество ударений и постоянство их места в начале и в конце стиха — обязывают произвести внутрискриховые выделения микротактов. Пунктирные тактовые черты ставятся перед основными ударениями в стихе» [Руднева 1994: 71]. Слово в устном народно-песенном стихе, выступающее в неразрывном единстве с напевом, обогащало музыку, равно как и усваивало ритмико-мелодические законы музыки.

Говоря о фольклорном творчестве, не нужно забывать, что синкретизм распространялся не только на различные виды искусства. Синкретизм фольклора

был связан с трудовыми процессами, правовыми отношениями, в целом — житнетворчеством и житнестроительством, а также с обрядовыми, ритуальными функциями [Макарова 2016 (371): 43–48]. Данные особенности были характерны и для многих художественных форм, возникших в связи с христианизацией Руси в X в., в частности, для молитвословного стиха. В современном стиховедении отношение к русскому молитвословию достаточно противоречивое: исследователи задаются вопросом, насколько убедительно словесную часть синкретичных христианских обрядов рассматривать в качестве стиха.

Так, А.А.Илюшин считает, что молитвословные тексты вряд ли можно однозначно расценивать как стихотворные, «читать нараспев и даже петь можно и прозу» [Илюшин 1988: 4]. О.И.Федотов пишет о «риторической» организации молитвословия, в котором наблюдаются «относительный изосиллабизм, омотония, выравнивание окончаний и спорадические созвучия», — эти ритмические элементы свойственны «эмбриональной стихопрое» [Федотов 2002, т.1: 99]. При этом Федотов определяет скрытый потенциал молитвословия, связанный с музыкальностью: «Поскольку молитвы и каноны... представляли образцы эмоционально насыщенной, эмфатически напряженной речи... их без колебаний следует отнести к той струе древнерусской довршевой словесности, в которой шел подспудный процесс образования и развития эмбриональных элементов музыкально-речевого стиха» [Федотов 2002, т.1: 100].

Ю.М.Лотман, размышляя над художественными особенностями псалмов, отмечает их «неразрывный синкретизм с речитативным распевом, который и заставлял воспринимать их как не-прозу» [Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа 1994: 177]. Но является ли «не-проза» стихом? Для К. Тарановского стихотворная природа молитвословия не только теоретически очевидна, но и объективно доказуема: это «несиллабический» стих с сильным началом строк, тяготеющим к анафоричности, строгая интонационно-ритмическая архитектура, исключая *enjambement*. Отсутствие переносов и, соответственно, «синтаксический параллелизм в молитвословном стихе является основным структурным приемом в организации текста», — убежден Тарановский [Тарановский 2000: 259].

Думается, стихотворная интерпретация молитвословия выглядит более аргументированной. Но в данной связи необходимо отметить другое. Обусловленные религиозным содержанием, в молитвословии сформировались совершенно иные, нежели в народно-песенном стихе, принципы взаимодействия слова и напева. Во-первых, стала максимально значима силлабическая структура текста, в котором каждый слог оказывался декламативно озвученным. Во-вторых, напев имел второстепенное значение, практически самоустраняясь, с тем, чтобы подчеркнуть священные смыслы слова. Ни о каком структурно-композиционном «диктате» музыкальной ритмики, интонационной «эмансипации» тоничности в молитвословном стихе не могло быть и речи. Монотонная декламация узкого мелодического диапазона и размеренной ритмики была призвана воплотить возросшую роль «литературного» начала, особенности «земного» воплощения «божественного» пения, выражающиеся не только в бережном отношении к интонационно-синтаксическим периодам, но и в повышенном внимании к лексеме, словесной силлабичности. Молитвословный напев проявлял в словесном тексте как речитативную мелодичность, так и говорные интонации [Панченко 1973: 218].

Вместе с тем хочется присоединиться к выводам И.В.Степановой о том, что главной целью «гимнографического искусства» было «создание молитвенного чувства». «Знаменные песнопения» неразрывно связаны с церковным обрядом, религиозным ритуалом — это тоже влияло на характер ритмического строя и мелодических распевов словесных текстов. Кроме того, Степанова справедливо подчеркивает отсутствие индивидуальных эмоций в канонических жанрах, что отчасти объясняется, подобно фольклору, наличием формульности напевов [Степанова 1999: 14–16].

Завершая разговор о «долитературном» стихе, нельзя не упомянуть о многочисленных жанрах и памятниках древнерусской литературы XI–XVI вв., традиции «плетения словес» XIV–XV вв., в которых наметилась тенденция к художественному «украшению», подчеркнутой ритмичности текста, — это жанры сказания, летописи, красноречия [Федотов 2002, т.1: 117], это хорошо известные «Слово о полку Игореве», «Слово о погибели Русской земли», «Задонщина» [Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития 1985: 189–208]. Можно

утверждать, что как в фольклорном творчестве, церковном искусстве, так и в текстах древнерусской литературы в течение многих столетий происходили сложные процессы увеличения концентрации стихотворной энергии, ритмического потенциала художественного слова — формирование литературного стиха, поиск национальной системы версификации в XVII в. становились неизбежными.

Таким образом, народно-песенное творчество и религиозное молитвословие обозначили в русском «долитературном» стихе две прямо противоположные тенденции: с одной стороны — значимость тонического принципа художественного слова, властно продиктованного в фольклоре ритмикой музыкального напева, с другой стороны — важность силлабической структуры словесного текста, деликатно подчеркнутой речитативной декламацией молитвословия. Но и в народно-песенном, и в молитвословном стихе общей особенностью является «внелитературная» природа формирования ритмического строя и интонационного голосоведения, обусловленных как ритмами обряда, так и ритмикой музыки. Результатом синкретичного бытования слова и музыки стало обретение первичного ритма стихотворной речи с его обязательным делением на поэтические строки и стабильной инерцией константных ударений и межстиховых пауз. Между тем утвердившаяся формульность, обобщающая каноничность «долитературного» стиха пока еще не позволяли в полной мере выразить естественное многообразие индивидуальных чувств и переживаний человека — импровизационные возможности синкретичного искусства бескомпромиссно ограничивались сложившейся «системой». К тому же для интонационного воплощения лирического сюжета требовалась прочная опора на вторичный ритм, внутреннюю организацию поэтических строк, но вторичный ритм русского стиха пока не был найден. Для этого отечественному искусству потребовались еще многие десятилетия развития стихотворной речи и не только в рамках синкретичного творчества, но также в более узких границах чисто литературного стихосложения.

§ 3. Формирование литературного стиха: силлабическая версификация

XVII в. и музыка

В XVII в. русское стихосложение оказывается вовлечено в сложнейшие процессы «Смутного времени», «бунташной» эпохи, связанные с политической нестабильностью, выстраиванием взаимоотношений государства Российского с европейскими странами, церковной реформой, усилением роли светской культуры, профессионализацией художественного творчества, распространением письменной литературы и книжного дела, наконец, становлением в русском искусстве первого межнационального течения — барокко и, следовательно, отделением стиха от музыки, формированием силлабической системы версификации и возникновением оппозиции стиха и прозы. В XVII в. поэзия начинает стремительно входить в жизнь российских городов, царского двора, самых разных сословных групп. Курсы поэтики и виршеписания утверждаются в филологической науке, первых учебных заведениях и культурных центрах России [Панченко 1973: 140]. И хотя учения «О метре» в «Грамматике» Лаврентия Зизания (1586) и «Просодия стихотворная» в «Грамматике» Мелетия Смотрицкого (1619), основанные на античной метрической системе, абсолютно расходились со стихотворной практикой XVII в., их роль нельзя недооценивать. В поэтическом искусстве постепенно складывалась культура теоретического осмысления стихотворного опыта, в дальнейшем определившая национальные особенности развития словесности, — русские поэты XVIII–XX вв. не только настойчиво размышляли о стихотворной технике в своих критических статьях, историко-литературных работах, но и обеспечивали теоретическое обоснование эпохальных реформ версификации, способствуя совершенствованию стиховедческой науки. Как видим, начало литературной эпохи отечественного стихосложения нельзя назвать художественно стабильным или эволюционно предсказуемым — наоборот, это был динамичный, конфликтный период развития русского стиха, «вырвавшегося» из канонов средневековья к поэтике Нового времени.

В начале XVII в. в России, утверждавшей новые формы духовной жизни, государственного бытия и повседневного быта, возникает острая необходимость в

литературном стихе, свободном от музыкального вида искусства. А.М.Панченко указывает на две главные причины возникновения чисто литературного стиха: «украинско-польское влияние» и «усиление роли города», востребовавшего не фольклорное искусство, а книжную культуру [Панченко 1973: 25]. В.К.Былинин и А.А.Илюшин конкретизируют истоки нового, виршевого стиха — речевой, говорной стих русского фольклора: «Никак нельзя сказать, что и до XVII в. у нас не было поэзии, не было стиха. Иначе мы зачеркнем и фольклор... и церковное молитвословие. И то и другое было, звучало, пелось. Господствовал стих напевный, безрифменный... что и позволяет при всем их несходстве приписать им некую общность: хоть и совершенно разные напевы, но все же напевы! И противопоставлять им стих говорной, для пения не предназначенный, и к тому же рифмованный. Таковой и возобладал в виршах XVII в.» [Виршевая поэзия 1989: 5].

Итак, первые произведения литературной поэзии были написаны силлабическим неравносложным стихом с парной рифмовкой. В сочинениях виршеписцев начала XVII в. Ивана Фуникова, Антония Подольского, Авраамия Палицына, Семена Шаховского, Ивана Хворостинина и др., а потом и поэтов Приказной школы 1630–1640-х гг. — Стефана Горчака, Алексея Романчукова, Михаила Злобина, Петра Самсонова, Алексея Онуфриева и др. раскрываются исторические, религиозные, философские, бытовые темы. У первых виршеписцев очень популярны жанры послания и молитвы. В виршевой поэзии звучат сатирические мотивы, запечатлеваются детали российской жизни. Виршевая поэзия, развивавшаяся на протяжении XVII — начала XVIII вв. параллельно другим стихотворным формам и силлабической системе стихосложения, отличается редким отсутствием напевности, мелодичности. Виршеписцы как будто сознательно дистанцируют литературный стих от музыки разговорными интонациями, прозаизмами, чередуя длинные и короткие стихи, задающие откровенно «немузыкальное» голосоведение, близкое к обыденной речи. Это своеобразный древнерусский «верлибр», намеренно усиленный «звонкими» рифмами, призванными проявить стихотворное в словесном тексте, подобно музыкальным акцентам в народно-песенном стихе. Возможно, именно поэтому в стихотворном творчестве XVIII–XX вв. рифма буквально мифологизируется,

являясь одновременно и темой, и образом, и сравнением, и метафорой произведений, общее количество которых способно обеспечить самостоятельное издание с комментариями, — на разных этапах русского стихосложения рифма то воспевалась, то ниспровергалась поэтами.

Так, в «Послании Михаилу» справщика Савватия, пожалуй, только смежная композиция мужских и женских рифм и деление текста на неравносложные строки — их диапазон колеблется от 9 до 17 слогов — позволяют воспринимать поэтическое произведение как стихотворное. Сочетая высокие и бытовые мотивы в послании к своему неблагодарному ученику, автор, возможно, сознательно, но, скорее всего, непреднамеренно идет на «прозаизацию» сочинения: на фоне словосочетаний «духовный союз», «раби царевы», «дары алтаревы» Савватий употребляет лексемы «досадительными», «развратными», «холопи», «утроба», «жрет» — в результате стих звучит несоразмерно, «разговорно», «немзыкально»:

...А ты сам себе тем нарутил,
И духовный союз меж нами нарушил.
Теми ныне досадительными своими словесы,
Аки некоторыми развратными колесы.
Раби бо есми и холопи вси царевы,
Подобает нам и всем приимати дары алтаревы.
И кождой из нас по себе живет,
И утроба наша данный нам урок жрет...

[Виршевая поэзия 1989: 195].

Исследователи писали о свободной вариативности точных и неточных, женских, мужских и дактилических рифм в виршевой поэзии, а также об аритмичности, дисгармоничности первых литературных стихов [Виршевая поэзия 1989: 17–18]. Это позволило сделать другие очень важные выводы о том, что «жанры досиллабической поэзии в подавляющем большинстве никак не связаны с богослужебной практикой — очевидно, давления литургического произношения на стихотворство первой половины XVII в. не было. По-видимому, досиллабические вирши декламировались так же, как раешник, в котором господствовала “группирующая, или фразирующая тенденция” чтения» [Панченко 1973: 227–228].

Обобщая изложенные выше теоретические положения, невозможно не сказать о непосредственных истоках виршевой поэзии, связанных с

национальными традициями стихосложения, поскольку влияние польской версификации на данном этапе, конечно, наблюдалось, но оно не было художественно определяющим и эстетически доминирующим. Практически все стиховеды единодушны в том, что «досиллабический» стих первой половины XVII в. структурно сопоставим с говорным типом фольклорного стиха. М.Л.Гаспаров убежден, что первые виршеписцы опирались именно на речевой стих — «тематически нейтральный», в отличие от песенного фольклора и молитвословия [Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития 1985: 268]. А.М.Панченко в процитированном выше фрагменте из книги «Русская стихотворная культура XVII в.» называет точную ритмическую форму фольклорного стиха, на основе которой развивалась виршевая поэзия: это раешный стих народных драм, лубочных картинок, прибауток с парной рифмовкой. Подобную точку зрения высказывают также Н.В.Марков в статье «Русский стих XVII века (материалы к характеристике развития)», В.К.Былинин и А.А.Илюшин в статье «Начало русского виршеписания» [Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития 1985: 246; Виршевая поэзия 1989: 19]. Кроме того, исследователи подчеркивают, что «уже во второй четверти XVII в. неравносложные вирши и раешные стихи существенно разошлись прежде всего в содержательном и стилистическом отношении: одни стали приметной формой “изящного глаголанья” для витийствующих книжников, образованных любословов, другие — народным средством высмеивания отрицательных явлений, черт и пороков общества» [Виршевая поэзия 1989: 389].

Результаты анализа говорного, речевого типа фольклорного стиха, осуществленного К.Тарановским и названного им «сказовым», доказывают, что свадебные приговоры, пословицы, скоморошьи прибаутки, загадки, раек интонационно-ритмически базируются на «синтаксической просодии»: «Концы строк, в свою очередь, отмечаются более сильными интонационными сигналами...» [Тарановский 2000: 262–263]. Безусловно, подобная свобода интонационно-синтаксического развития и стихотворной структуры говорного стиха, приближенной к естественной речи и не обремененной религиозными канонами и народно-песенными формулами, оказывается удобной для любых

образно-тематических трансформаций, хорошо знакомых средневековому сознанию, поэтому версия о преемственности раешного стиха и виршевой поэзии представляется весьма убедительной. На начальном этапе виршеписания, освободившегося от активной тоничности музыкально-речевого стиха и еще не обретшего принципа изосиллабизма, синтаксическая основа версификации с достаточно вольным делением на стихотворные строки представляется самой художественно универсальной и содержательно нейтральной.

Вместе с тем отделившаяся от музыки поэзия не пошла по пути абсолютной изоляции от искусства звуков. Напротив, характер взаимоотношений русского стиха с музыкой в XVII в. приобрел качественно новые ипостаси и художественно неожиданные формы. Л.А.Мазель писал по этому поводу: «Но именно потому, что она (поэзия — С.М.) уже обрела способность существовать и вне подобного союза, самый его характер существенно изменился: вместо нерасчлененного синкретического целого возникает целое синтетическое» [Мазель 1983: 44]. И если тема «устный народный стих и музыка» сужалась до единственного вопроса о синкретизме, то проблема «русская версификация XVII в. и музыка» расширяется, как минимум, до двух аспектов: с одной стороны, звуковая организация, музыкальность силлабического стиха, с другой — музыкальное прочтение силлабики в вокальных жанрах, прежде всего в кантах. При этом важно отметить, что во второй половине XVII в. взаимодействие стиха и музыки реализовывалось самым причудливым образом — через синтез народной и религиозной культуры, устной и книжной традиций, национальных и европейских форм.

Так, в творчестве Новоиерусалимских поэтов конца 1650 — начала 1660-х гг. усваиваются традиции украинского церковного многоголосия и польских духовных песнопений. Создаваемые гимны в честь Творца, Богородицы, святых не предназначались непосредственно для церковной службы, но и не представлялись вне религиозной культуры: поэты Воскресенского монастыря «перелагали силлабическими стихами тексты Писания (например, псалмы), для чего требовалась изрядная смелость» [Панченко 1973: 105]. Ранее бытовавшие на Руси духовные стихи — народные песни на религиозные сюжеты, распространявшиеся бродячими певцами, во второй половине XVII в. начинают исполняться и

тоническими размерами былинного эпоса, и силлабическим стихом [Федотов 1991: 13]. При этом, используя религиозную тематику, духовный стих мог опираться на фольклорные музыкальные формулы, удобные в качестве «канвы» для текста [Степанова 1999: 17–19]. Напротив, религиозные псалмы во второй половине XVII–XVIII вв. трансформируются в светский жанр канта с патриотической, бытовой, лирической тематикой. Не случайно Д.Бейли называет кант «типичным явлением русской культуры переходного периода» [Бейли 2004: 53].

Безусловно, все это в совокупности не могло не влиять на структурную организацию русского стиха, так как синтезированию подвергались тонические и силлабические принципы фольклорной и виршевой поэзии, метро-ритмические приемы литературного стиха и музыкального искусства. В отечественной версификации продолжались активные поиски системы стихотворной ритмики, но в условиях переходного периода отечественной культуры системность была обретена не «изнутри», а «извне» — благодаря польской школе стихосложения при посредничестве Украины и Белоруссии.

Силлабическая система версификации утверждается в русской поэзии во второй половине XVII — начале XVIII вв. в единстве с эстетикой и поэтикой барокко, детально исследованными в работах Л.И.Сазоновой «Поэзия русского барокко (вторая половина XVII — начало XVIII в.)» и «Литературная культура России: раннее Новое время». Первое европейское течение в России сразу сопровождается национальными особенностями развития, что в дальнейшем будет характерно также для русского классицизма, романтизма, реализма, символизма, — для российских поэтов заведомо значимо декларирование внеэстетических задач искусства, связанных с духовной и общественной жизнью государства. «Восприятие через украинско-белорусское посредство идейно-художественных веяний польского барокко обернулось в России не подражанием и копированием, а существенным преобразованием... Барокко приобрело очень значительные государственные масштабы. Оно было воспринято в России также как средство и формы просвещения... Кроме задач эстетических и просветительских, литература барокко была подчинена целям идеологической борьбы...» [Сазонова 1991: 13–14].

Особая роль в развитии русского барокко принадлежит Симеону Полоцкому (1629–1680) и его школе при Заиконоспасском монастыре в Москве. В поэзии Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кариона Истомина, Дмитрия Ростовского, Стефана Яворского утверждаются новые нравственные, богословские, философские, светские, дидактические темы, жанры панегирика, эпиграммы, эмблемы, эпитафии и др. Благодаря творчеству Симеона Полоцкого в России появляется «высокая» интерпретация темы поэта и поэзии: труд автора — это не что иное, как нравственный подвиг, отмеченный свыше, ибо поэт своим словесным искусством отражает слово Божие, воздействуя на людей [Панченко 1973: 177]. Безусловно, барокко чрезвычайно обогатило русскую поэзию. Хотя необходимо отметить и другое: «фундаментом поэтической культуры барокко была риторика» [Сазонова 1991: 30], а значит, определенная каноничность, ограничивающая индивидуальное творчество, в том числе и стихотворную технику.

Действительно, усвоенная русской версификацией силлабическая система, в отличие от виршевой поэзии первой половины XVII в. с ее неравносложными стихами, предполагала обязательный изосиллабизм, который бы привносил в произведения слоговую соразмерность и относительную изохронность поэтических строк. Помимо равносложных стихов в польской силлабике культивировались женские рифмы и внутрестиховые цезуры.

Между тем В.Е.Холшевников, сопоставив русскую и польскую силлабику, пришел к выводу, что ни Симеон Полоцкий, ни другие поэты-силлабисты не стремились к догматичному следованию правилам польского виршеписания и произвольно их нарушали: «...у Симеона Полоцкого цезуры в 11- и 13-сложнике были свободными. <...> ...рифма Симеона Полоцкого — не всегда женская» [Холшевников 1991: 50–52]. Нередко силлабисты обращались также к неравносложному стиху. О.И.Федотов отмечает, что «диапазон длины» в силлабических размерах поэтов второй половины XVII в. колеблется от 4 до 16 слогов, а в сочетании с подвижной цезурой, неурегулированным чередованием ударных и безударных слогов, вариативными рифмами и словоразделами, обусловленными свободой ударений в русском языке, ритмическое разнообразие

силлабического стиха представляется практически безграничным [Федотов 2002, кн.1: 172–173]. При этом силлабисты апробируют различные строфические формы, графическую, эмблематическую поэзию, искусственные стихи типа макаронических, серпантинных [Сазонова 1991: 29, 76, 116]. Следовательно, положение о возросшем уровне стихотворного мастерства поэтов русского барокко, как и индивидуальной идейно-художественной свободы от канонов — пусть и весьма относительной, не требует доказательств. Европейское барокко прозвучало в России в национальном варианте.

Именно с эстетикой барокко связана еще одна особенность, которую можно рассматривать в качестве фатальной для истории русского стиха. Действительно, и виршписцы первой половины XVII в., и поэты-силлабисты второй половины XVII в., казалось бы, смогли утвердить в отечественной словесности литературный стих, свободный от музыки. Но культура европейского барокко была ориентирована на синтез искусств, который вновь уводил русский стих от независимой «литературности» к качественно иному взаимодействию со звуковым видом искусства, далекому от первобытного синкретизма. Л.И.Сазонова пишет о том, что в эпоху барокко «стихи живут в особой атмосфере комплексной художественности, входят в состав драматургических и музыкальных жанров, объединяются с компонентами изобразительного искусства, включаются в архитектурное пространство, монументальные сооружения...» [Сазонова 1991: 74]. При этом в поэзии распространяются сравнения с музыкой, музыкальные названия, метафоры «поэзия-песнопение», «поэт-певец», «стихотворение-мелодия» [Сазонова 1991: 115]. Как это ни парадоксально, музыка проникает не только на содержательный уровень вновь утвердившейся литературной поэзии, но и в художественную структуру стихотворных сочинений, неизбежно подводя к дискуссионной проблеме звучащей силлабики, музыкальности стиха.

Конечно, музыкальность силлабического стиха не может сводиться к общеизвестным характеристикам первой литературной системы стихосложения: женской клаузуле, цезуре, изосиллабизму. «Музыка» силлабического слова не укладывается в нормативность, обязательность и связана с самоценностью и емкостью каждого слога в стихе, равно как и их соотносительностью между собой,

изосиллабизмом. Главная проблема звучащего силлабического стиха заключается либо в утверждении, либо в опровержении специфической декламации, близкой к литургической псалмодии, выравнивающей ударные и безударные слоги и нивелирующей тоничность [Панченко 1973: 217–218; Теория стиха 1968: 280–293]. Гипотезу о речитативном распеве силлабического стиха на разных этапах поддерживали Б.В.Томашевский, И.П.Еремин, А.М.Панченко, Ю.М.Лотман, В.Е.Холшевников, О.И.Федотов и др. Но не менее целостное опровержение данной гипотезы представлено П.Н.Берковым, заключающим: «...русские силлабические стихи... читались “нормально”, а не каким-то особым образом, не “по слогам”, не на церковно-речитативный манер» [Теория стиха 1968: 316].

Более того, именно в манере чтения, особенностях бытования силлабических произведений, близких прочно усвоенной молитвословной декламации, современные стиховеды усматривают, с одной стороны, сравнительную долговечность первой литературной системы стихосложения, «продержавшейся» в России около ста лет, несмотря на то что она не соответствовала ритму национальной речи [Федотов 2002, кн.1: 173–183]. С другой стороны, В.Е.Холшевников считает, что во многом благодаря речитативной декламации силлабической поэзии в России стало невозможно параллельное сосуществование силлабики и силлаботоники, как это было в Польше: «...рождение нового стиха было смертью старого. Органически не присущая русскому языку силлабика поддерживалась у нас культурной традицией и особой манерой произношения стихов... затем язык стал преобразовать силлабику на свой лад, потом отбросил...» [Холшевников 1991: 57].

Осознавая звучание силлабического стиха в контексте речитативно-декламационной традиции, необходимо указать на общую выровненность голосового тона слоговой интонации, просодический контур которой динамически ослабляется, а мелодический диапазон сужается. Для доказательства данной точки зрения привлечем «внелитературные» аргументы. Аксиоматично утверждение о том, что в вокальных жанрах музыка чаще всего следует за основной образно-содержательной эмоцией, обобщающей интонацией поэтического текста, либо осуществляет минимальное переинтонирование, не противоречащее

содержательному строю литературного произведения. Это касается и соотношения силлабической поэзии с музыкой в жанре канта. Обнаружив определенную системность музыкального отражения смысловых, ритмических особенностей силлабического стиха в ранних кантах, представим их через анализ наиболее характерного и известного — «Мати милосерда». Кант создан неизвестным композитором XVII века на текст Димитрия Ростовского, написанный неравносложным силлабическим стихом с вариациями женских и мужских рифм:

Мати Милосерда, Ты еси ограда,
От лютаго врага злаго охраниши мя всегда (2 раза).

Он, лютой, рыкает, бедна мя хищает;
Скоро, скоро Твоя помощь от того збавляет (2раза).

На всякий час зову, в немощи воззову,
Воплем крепким Тебе, Мати Чиста Дева, молю (2 раза).

Не вем аз кончину, дне того годину,
К Тебе, к Тебе, всех царице, очи мои выну (2раза).

Прошу Тя прещедру, Матерь Милосерду,
Глас услыши, мой плачь внуши, молю Тя, Всещедру (2 раза)
[Макарова 2015 (363): 313].

В основе кантового напева лежит музыкальная строфа, репризно проводящая поэтические двустушия. Форма музыкальной строфы первична по отношению к стихотворной, поэтому музыка настойчиво членит силлабику на строфы. В «Мати милосерда» границы силлабических двустуший обозначены как ритмически — долгой половинной длительностью, так и ладо-тонально — строфы завершаются музыкальной тоникой, мажорной тональностью.

Внутри силлабической строфы последовательно подчеркивается конец поэтической строки, который музыкально-ритмически фиксируется половинной длительностью. В канте — это та музыкально-поэтическая константа, которая отделяет друг от друга соседние стихи. Музыке настолько важно наметить конец строки, первичный ритм силлабики, приостановив движение четвертных и восьмых слогонот, что традиционная женская клаузула ритмически трансформируется и вместо предпоследнего обязательно-ударного слога

квантитативно выделяется последний, безударный слог стиха. Кроме того, поэтическая строка Дмитрия Ростовского цезурована, и место внутристриховой силлабической паузы в канте также музыкально отмечено половинной длительностью и ритмической переакцентуацией с предпоследнего на последний слог, в результате чего двустопишия композиционно воспринимаются как катрены. В целом расположение силлабических цезур и границ стиха в кантах могут выделяться либо больше, либо меньше, но факт их музыкального воплощения объективен.

Внутри стиха кантовая мелодия идет вслед за слогом. Вообще слогозвуковой принцип вокализации в жанре канта является ведущим. Музыковед Е. Орлова писала по отношению к лирическим кантам: их «мелодизация... происходит в рамках четких “тактовых граней” и содержит мало распевов слогов, не нарушая в целом свойственного жанру канта принципа слогозвукового характера связи текста и мелодии» [Теоретические наблюдения над историей музыки 1978: 250]. Музыка как будто объективирует своим ритмически точным звучанием стиховой изосиллабизм — силлабические строки во временном отношении музыкально выравниваются. В свою очередь, распев, встречаясь во многих жанровых разновидностях канта, как и в «Мати милосерда», не является принципиально значимым и не разрушает общего силлабизма. Причем закономерно то, что одинаково успешно распеваются и ударные, и безударные слоги, распев безразличен к выделению лексически ударных слогов.

Действительно, в канте структурообразующим является не акцентный, а слогозвуковой характер взаимосвязи стихотворного текста и музыкальной партии. При этом музыкально-тактовая система в кантах как будто недооволощена: музыкальный размер при ключе обозначен, но границы тактов в тексте не намечены. Музыкально-тактовая метризация в канте не актуализируется, сильные и слабые доли такта выравниваются. И если власть музыкальной тоничности в народно-песенном стихе была настолько велика, что могла осуществить даже переакцентуацию в слове, то инертность музыкальной акцентности кантов практически полностью растворяется в певучем силлабизме виршей XVII —

начала XVIII вв. и согласуется с выровненной просодией стиха [Макарова 2017 (360): 26–31].

С одной стороны, слогозвуковое решение канта позволяет делать относительно безболезненную и для музыки, и для стиха «подтекстовку»: акцентность–безакцентность ритма поглощается общим мелодическим потоком. С другой стороны, еще Б.Асафьев в книге «Музыкальная форма как процесс» указал на слоговой ритм как на «прочнейшую спайку»: «В тесной связи “тоновой” речи с “поэтической” проходили очень-очень длительные стадии строительства человеческого уха и культуры человеческого слуха. Думаю, что слоговой, силлабический ритм является тут прочнейшей спайкой» [Асафьев 1971: 355–356].

Кантовое силлабическое выравнивание обнажает тоновость речи, сливающуюся с музыкально-мелодическими тонами. Потому музыка в кантах одновременно и структурно значима, и вербально недостаточна. Музыка делает поэтическое слово отчетливо произносимым, содержательно значимым. Об этом говорит и музыкально-обобщающая трактовка силлабических произведений, проявляющая в поэтических текстах тематическую доминанту: шуточные, назидательные, лирические канты. Как отмечала Ливанова, «музыка не передает частностей текста, а отражает общий характер содержания, тему стихотворения» [Ливанова 1952–1953, т.1: 490]. В то же время силлабика не обогащается музыкой, поэтическое слово остается независимым и не вовлекается в стихию музыкального искусства.

В данном контексте невозможно не обратиться к достаточно спорной идее о музыкальной тонизации силлабического стиха в вокальных жанрах XVII — начала XVIII вв. [Ливанова 1952–1953, т.1: 521–522]. В.С.Копылова и А.М.Панченко в статье «Роль музыки в реформе русского стиха» утверждают: «В эпоху барокко музыка переформирует стих, приводя в систему неупорядоченные силлабические акценты, в частности, “хореизирует” псалмы Симеона Полоцкого. Музыкальный такт Титова — в известном смысле предшественник и коррелят стопы Тредиаковского. <...> Мы далеки от того, чтобы относить реформу Тредиаковского всецело на счет музыки. Но тонический импульс стиху она несомненно придавала» [Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и

наукой 1986: 20]. Думается, если бы все было так просто, то именно музыка осуществила бы за Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова эпохальную реформу литературного стиха. Но анализ ранних кантов убеждает в прямо противоположных тенденциях. Музыка безразлична к внутренней структуре силлабики, в вокальной партии ритмически однозначно зафиксированы только границы стихотворных строк. Д.Бейли, занимавшийся исследованием русских кантов конца XVII — первой половины XVIII вв., пришел к аналогичным выводам: кантовая ритмика тяготеет не к тоничности, а к силлабизму, «до реформы Тредиаковского — Ломоносова силлаботоника не зарождается» [Бейли 2004: 53–75]. Конечно, по законам синтетичных жанров музыкальная ритмика не могла не воздействовать на архитектонику стиха, но степень этого влияния не была системно определяющей и подчеркнута значимой, а характер взаимодействия — судьбоносным и «переформировывающим»: это бы противоречило поэтике барокко и жанровым канонам.

Вместе с тем анализ ранних кантов заставляет обратить внимание еще на два момента. Во-первых, в музыкальном искусстве конца XVII в. начинает формироваться тот принцип интерпретации поэтического текста, который базируется на бережном отношении к слову и воплощении главных структурных элементов стиха — этот принцип будет доминировать в камерно-вокальных жанрах XVIII–XIX вв., предполагающих синтез равноправных видов искусства. Во-вторых, слогозвуковая трактовка поэтического текста средствами музыкальной ритмики позволяет сделать вывод в пользу декламационно-речитативного звучания силлабического стиха: в конце XVII в. у музыки были достаточно большие возможности для эмоционально-мелодического переинтонирования сочинения Дмитрия Ростовского или, к примеру, более динамичного прочтения текста с выдвиганием встречного музыкального ритма. Но композитор сохраняет силлабическую значимость произведения, бережно прононсируя каждый слог, что было главным для поэтической традиции второй половины XVII в.

Таким образом, в отличие от народно-песенного стиха, выдвигающего в качестве структурообразующего тонический принцип стихосложения, в виршевой поэзии первой половины XVII в. и силлабической системе версификации второй

половины XVII в. в качестве доминантной выходит слоговая основа организации поэтической строки. При этом «степень силлабизма» литературного стиха XVII в. может быть различной: в поэтических произведениях встречается изосиллабический, относительно силлабический и асиллабический стих [Бейли 2004: 64]. С.В.Калачева, исследуя эволюцию русского стиха, справедливо писала о сугубо языковых средствах силлабической версификации: «...в лирике XVII в. как бы повторились в письменном варианте достижения устного песенного стиха: расчленился речевой поток на соизмеримые строки, только оформление межстиховой паузы осуществилось чисто языковыми средствами, без помощи другого искусства. <...> Из собственно же языковых выразительных возможностей была использована только одна — стихотворная строка укладывалась во временной отрезок, хорошо схватываемый слухом» [Калачева 1986: 84–85].

При всех явных достижениях поэзии XVII в. следует отметить, что силлабический стих звучал тяжеловесно, «немузыкально». Кроме того, для литературного самоопределения силлабическому стиху оказалась необходима своеобразная музыкально-вокальная форманта, проявляющаяся в речитативно-декламационном звучании силлабики и временной организации первичного ритма. Опираясь на риторическую поэтику и версификационные каноны, силлабисты были еще очень далеки от выражения индивидуальных переживаний и утверждения лиризма в стихотворных сочинениях [Виршевая поэзия 1989: 8–9].

Между тем благодаря формированию литературной поэзии стих — как разновидность художественной речи — на рубеже XVII–XVIII вв. оказался противопоставленным и разговорному языку, и прозе [Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития 1985: 266; Федотов 2002, кн.1: 93]. Метризованная, рифмованная, ритмическая проза, получившая развитие в древнерусской литературе X–XVI вв., не подчинилась стихотворным процессам XVII в., а продолжала независимое бытование: «Получается... невероятная ситуация: проза “бродит” стихом не только накануне и в период зарождения силлабического виршеписания, но и тогда, когда оно уже уступило место силлабо-тонике. Отсюда следует, что процессы развития ритмической и рифмованной прозы, с одной

стороны, и силлабической поэзии — с другой, были параллельными и не связанными генетически» [Панченко 1973: 25]. Со всей очевидностью русскому стиху, прошедшему школу фольклорной тоничности и виршевого силлабизма, но не нашедшему национальную систему версификации, предстояли очередные поиски новых принципов стихосложения, а значит, новых граней взаимодействия с музыкой.

§ 4. Роль музыки в утверждении и развитии силлабо-тонической системы стихосложения XVIII в.

В XVIII в. в России утверждается культура Нового времени, учреждаются национально значимые общественные институты — Академия наук (1725), Московский университет (1755), государственный профессиональный театр (1756), Академия художеств (1757), формируется литературный язык. Отечественная словесность набирает стремительные темпы развития, обогащаясь обретениями на пути от светского искусства эпохи Петровских реформ через Просветительскую эстетику второй половины XVIII в. к романтической философии начала XIX в. Русская литература преобразуется поэтикой классицизма, сентиментализма, просветительского реализма, отталкиваясь от рационалистичных канонов и приближаясь к первым опытам лирического воссоздания человеческих чувств, реалистичного изображения явлений окружающей действительности. Отечественная поэзия XVIII в. осваивает гражданскую, философскую, нравственную, любовную тематику, выработывая целостную систему жанров. Стихотворное искусство проходит серьезную школу риторики, преодоление которой приводит к зарождению психологизма. З.Г.Минц справедливо отмечала, что «...новая русская литература началась с поэзии, с реформы стихосложения... <...> Восемнадцатый век прошел в русской литературе под знаком доминирования поэзии» [Минц 2004: 343].

Действительно, в отечественной словесности XVIII в. проблемы национального стихосложения «вырвались» на первый план и сопровождались как

бурной теоретической полемикой, так и неоднозначными результатами поэтической практики.

Русский стих начала XVIII в. отличался редкой пестротой художественных форм. Накануне создания национальной системы версификации в русской словесности сосуществовали фольклорный стих в его музыкально-речевой и чисто речевой разновидностях, молитвословие, виршевый неравносложный стих, силлабическое стихосложение. При этом силлабическая система литературного стиха уже явно не соответствовала запросам исторической эпохи и требованиям современной поэтики. С О.И.Федотовым невозможно не согласиться: в контексте Петровских реформ, направленных на «обмирщение» искусства, силлабический «церковный речитатив вступил в противоречие с сугубо светской тематикой стихотворных текстов, и как только они стали произноситься в нормальном, естественном темпе, сразу обнаружилась ритмическая несостоятельность стиха...» [Федотов 2002, т.1: 187]. Безусловно, в отечественной поэзии начала XVIII в. наметился конфликт содержания и формы. Но и в самой художественной форме наблюдались явные несоответствия. А.С.Яскевич очень точно замечает, что силлабика практически полностью пребывала «в языковом ритме и интонации», в минимальной степени противостоящих «языковому строю синтаксиса» [Яскевич 1991: 134]. Русской версификации, освободившейся от внешнего воздействия музыкального вида искусства, требовалась системная реформа ритмики, которая бы еще больше дистанцировала интонационно-синтаксическую организацию литературного стиха как от художественной прозы, так и от разговорного стиля.

Говоря о реформе русской версификации середины XVIII в., сопоставимой по художественной масштабности и исторической значимости с общественно-политическими преобразованиями Петровской эпохи, необходимо отметить следующее. Во-первых, поиски конкретных стихотворных форм, которые легли в основу реформирования, представляются концептуально бессмысленными: исследователи называют и силлабический 13-сложник, и неравносложный виршевый стих, и стихийные процессы тонизации и хореизации силлабики [Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития 1985: 263, 270; Калачева 1986: 122; Бейли 2004: 64]. В раскрытии этой проблемы, скорее всего, надолго

сохранится полемичность, которая не ведет к решению спорных вопросов стиховедения. Думается, в реформе середины XVIII в. гораздо важнее подчеркнуть другой момент, на который указывают многие стиховеды. Реформа, осуществленная В.К.Тредиаковским, М.В.Ломоносовым и А.П.Сумароковым, не была результатом «плавного перерождения силлабического стиха в силлабо-тонический» [Бейли 2004: 76], не была следствием поступательного развития отечественной версификации: «...это была не эволюция, а революция» [Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития, 1985: 269].

Во-вторых, даже теоретическое реформирование русского стихосложения — начиная первым трактатом Тредиаковского 1735 г. и завершая работой Сумарокова «О стопосложении» 1771–1773 гг. — продлилось несколько десятилетий, не говоря о мучительном утверждении силлабо-тонических метров в поэтической практике второй половины XVIII в. А.С.Яскевич считает, что это произошло по причине «неподготовленности» поэтического синтаксиса. Поэты были готовы динамично развивать силлабо-тоническую метро-ритмику, но в стихотворной речи отсутствовала новая интонационно-синтаксическая система [Яскевич 1991: 143]. Обратимся к основным этапам, «революционным» идеям, спорным моментам реформы русского стиха, результатом которой стало формирование силлабо-тонической версификации, блистательно озвученной «Золотым веком» и «Серебряным веком» отечественной поэзии.

Итак, в 1730-е гг. В.К.Тредиаковский (1703–1769), хорошо знавший народно-песенную культуру, церковное пение, французскую и латинскую версификацию, переводивший стихотворения академических немцев в честь Анны Иоанновны и ее вельмож (силлабо-тоническую реформу немецкого стиха осуществил Мартин Опитц еще в первой половине XVII в.), приступил к реформированию отечественного стихосложения с опорой на национальные традиции и особенности русского языка [Макарова 2003 (370): 2–7]. «Но способ сложения стихов весьма есть различен по различию языков», — пишет Тредиаковский [Тредиаковский 1963: 366]. «...Поэзия нашего простого народа к сему меня довела. <...> ...я французской версификации должен мешком, а старинной российской поэзии всеми тысячью рублями» [Тредиаковский 1969: 333–334].

В «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735) В.К.Тредиаковский, постоянно сопоставляя с латинскими и французскими терминами, раскрывает значение понятий стиха, слога, полустипа, пресечения (цезуры), рифмы, переноса, перечисляет «вольности, в сложении стиха употребляемые». Он верно определяет ритмическую природу русского стиха, основанную на тоничности, акцентности. Но самое главное — Тредиаковский, не отвергая силлабического принципа, вводит понятие «стопа», что означало появление нового стиха, позднее названного силлабо-тоническим: то есть таких стихов, «которые и число слогов свойственное языку нашему иметь будут, и меру стоп с падением, приятным слуху, от чего стих стихом называется» [Тредиаковский 1969: 366–367].

В работе 1735 г. Тредиаковский пишет о двусложных стопах — спондее, пиррихии, хорее, ямбе, считая только их приемлемыми для русского стихосложения, которое «трисложных... принять никак не может» [Тредиаковский 1969: 371]. Более подробно Тредиаковский обосновывает правила сложения «героических» стихов, также опираясь на отечественную поэтическую традицию, но уже силлабическую: он утверждает, что стих из 13 слогов «совершенно лучше» по причине «употребления от всех наших стихотворцев принятого», к тому же предлагает разделять героический стих цезурой, писать хореем «с приятным и легким падением», завершая женской рифмой [Тредиаковский 1969: 370]. Именно эти ограничения, как и исключение коротких стихов из нового стихосложения, придали начинаниям Тредиаковского половинчатый характер: его «способ сложения стихов» справедливо называли и полуреформой, и эпилогом силлабического стиха, и открытием силлаботоники.

Думается, «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» Тредиаковского точнее рассматривать как начало реформирования русского стихосложения. Не случайно предложения М.В.Ломоносова в «Письме о правилах российского стихотворства» 1739 г. в конечном итоге были учтены Тредиаковским, что нашло отражение в работе «Способ к сложению российских стихов» 1752 г. С другой стороны, с Тредиаковским по поводу его трактата 1735 г. полемизировал не только Ломоносов, но и А.Д.Кантемир (1708–1744). В 1744 г. в Петербурге было

опубликовано «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» [Гаврилова 1992]. Кантемир, оставаясь в рамках силлабического стиха, возражал Третьяковскому в самом главном: по поводу стопного принципа отечественной версификации. Третьяковский, изначально связанный с силлабической традицией, замечания Кантемира не принял и к его «Письму...» в дальнейшем не обращался. Безусловно, и в теории, и в собственном творчестве Третьяковский занимает промежуточное положение между Кантемиром и Ломоносовым, находясь на стыке силлабического и силлабо-тонического стиха.

О значении Третьяковского в реформировании русского стихосложения очень точно писал Л.И. Тимофеев — хочется присоединиться к его выводам. Во-первых, Третьяковским была дана «новая система ритмики», но он не сумел создать «целостной стихотворной речи» — «новая система стиха» была представлена Ломоносовым. Во-вторых, «реформа русского стихосложения ни в какой мере не может мыслиться нами как результат мгновенного индивидуального озарения... Если Кантемир освободил стих от его подчиненности религиозной культуре, если Третьяковский вслед за этим в силлабической стиховой культуре уловил наиболее отчетливо и ясно звучащие ритмические тенденции, то Ломоносов привел в соотношение ритмические, интонационные и синтаксические элементы стиха и, наконец, создал новый стих» [Тимофеев 1958: 338–339].

Действительно, в 1736 г. М.В.Ломоносов (1711–1765) приобрел «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» Третьяковского. Глубоко изучивший основы поэтики и риторики, хорошо знавший народно-песенное творчество и особенности русской версификации начала XVIII в., Ломоносов усвоил из трактата Третьяковского главное — стопный, тонический принцип, трансформирующий силлабическую систему стихосложения. В том же году Ломоносов уезжает на учебу в Германию, где продолжает заниматься теорией стиха, размышляет над спецификой немецкой версификации. «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» Третьяковского оказывается испещренным многочисленными замечаниями на русском, латинском, немецком и французском языках. В 1739 г. Ломоносов отправляет в российскую Академию

наук «Письмо о правилах российского стихотворства», где предлагает свои способы «сложения» новых русских стихов [Макарова 2003 (364): 2–6].

Аналогично Третьяковскому, Ломоносов считает, что «русские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству», что «в русском языке те только слоги долги, над которыми стоит сила, а прочие все коротки», что «надлежит нашему языку свойственные стопы, определенным числом и порядком учрежденные, употреблять» [Ломоносов 1986: 465, 466, 467–468]. Ломоносов поддерживает начатое Третьяковским реформирование силлабической системы стихосложения и создание новой, силлабо-тонической версификации, соответствующей ритму национальной речи. Во всех остальных случаях Ломоносов фактически полемизирует с Третьяковским и развивает те положения, которые ограничивали новое стихосложение: «...чем русский язык изобилует и что в нем к версификации угодно и способно, того... не отымать» [Ломоносов 1986: 465–466]. Прежде всего Ломоносов распространяет стопный принцип не только на длинные, но и на короткие стихи: «...во всех русских правильных стихах, долгих и коротких, надлежит... стопы... употреблять» [Ломоносов 1986: 467–468]. Кроме того, Ломоносов увеличивает количество стиховых стоп: «...в наши стихи... двусложные и тресложные стопы внести... можем» [Ломоносов 1986: 468]. Наряду с двусложными стопами ямба и хорей, Ломоносов предлагает использовать тресложные — анапестические и дактилические: амфибрахий в «Письме о правилах российского стихотворства» отсутствует; Ломоносов также не исключает «смешанные» ямбо-анапестические и дактило-хорейческие стихи. Вместе с тем Ломоносов утверждает равноправие мужских, женских и дактилических рифм, как и возможность их сочетания в одном произведении: «Понеже мы мужские, женские и тригласные рифмы иметь можем, то услаждающая всегда человеческие чувства перемена оные меж собою перемешивать пристойно велит» [Ломоносов 1986: 471]. И тонический, стопный принцип стихосложения, и перечисленные выше «правила стихотворства» Ломоносова оказались чрезвычайно продуктивными и, надолго определив основной вектор развития, были освоены русской поэзией.

Следует особо отметить, что вместе с «Письмом о правилах российского стихотворства» в Академии наук получили также «Оду на взятие Хотина». Автор «Письма...» доказывал свою теорию на практике. В дальнейшем именно поэтическая практика М.В.Ломоносова будет способствовать утверждению силлаботоники: и потому, что в 1740–1750 гг. Ломоносов — безусловно, первый поэт России, и потому, что в поэзии он настойчиво воплощал свои основополагающие теоретические идеи, наконец, потому, что «Письмо о правилах российского стихотворства» по разным причинам было опубликовано только в 1778 г. Л.И.Тимофеев писал об этом: «реальный стиховой процесс Третьяковский по существу не изменил», только с поэзией Ломоносова новая система версификации входит в «реальный стиховой процесс», кардинально преобразуя его [Тимофеев 1958: 330].

К острой теоретической полемике и творческому конфликту В.К.Третьяковского и М.В.Ломоносова на разных этапах и с неоднозначных позиций подключался еще один классицист — А.П.Сумароков (1717–1777). В трактате «О стопосложении» (1771–1773) поэт-теоретик, осуществляя обзор силлабо-тонических стоп, впервые вводит в русскую версификацию амфибрахий, ставший в дальнейшем весьма востребованным и перспективным метром. В своей работе Сумароков много размышляет о стихотворном «сладкоречии», морфологическом строе поэтических произведений, ритмических отступлениях от метрических канонов. Кроме того, Сумароков наделяет основные силлабо-тонические метры эмоционально-семантическими значениями: в хорее поэту-классицисту слышится «нежность», в ямбе — «гордость, живость и великолепие»; дактиль представляется «несколько унывной» стопой, амфибрахий — «живой и нежной», анапест — «гордой и живой» [Сумароков 1935: 390–392].

Итак, затянувшееся на несколько десятилетий реформирование русского стиха было, безусловно, национально значимым событием, а для отечественных поэтов XVIII в. к тому же настолько художественно противоречивым и теоретически полемичным этапом, что размышления о принципах и приемах версификации проникли даже в стихотворные сочинения, определяя вполне сформировавшуюся поэтическую тему — тему стихосложения. Так,

В.К.Тредиаковский в «Эпистоле от Российския поэзии к Аполлину» (1735), А.П.Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве» (1747), И.Ф.Богданович в древней повести в вольных стихах «Душенька» (1783, 1799) пишут о новой тонической версификации. М.М.Херасков в стихотворении «К своей лире» (1762), М.Н.Муравьев в сочинении «К Феоне» (1778–1779), А.Н.Радищев в стихотворной богатырской повести «Бова» (1799–1802) пытаются определить роль рифмы. Н.А.Львов в богатырскую песнь «Добрыня» (1794) включает рассуждения о силлабо-тонической метрике, а Я.Б.Княжнин в эпической поэме «Бой стихотворцев» (1765) воссоздает атмосферу теоретической полемики относительно реформирования русского стиха и значения филологических трудов В.К.Тредиаковского.

Подводя общие итоги реформы отечественного стихосложения в середине XVIII в., необходимо подчеркнуть не только объективный вклад Тредиаковского, но и очевидную роль всех трех поэтов-теоретиков, дающую основание назвать создание национальной системы версификации реформой В.К.Тредиаковского — М.В.Ломоносова — А.П.Сумарокова. Помимо индивидуальных особенностей трех важнейших трактатов, проанализированных выше, невозможно не сказать также о тех теоретических аспектах, которые объединяли реформаторскую деятельность поэтов.

Во-первых, неслучайным представляется тот факт, что формирование метрически упорядоченной силлаботоники осуществилось в России в рамках классицизма, — общеевропейского художественного направления, серьезно преобразившего русскую литературу Нового времени рационалистичной эстетикой и каноничной поэтикой. Отечественная словесность смогла обобщить накопленный стихотворный опыт, сконцентрировав в классицистической поэзии художественный потенциал для дальнейших стихометрических поисков.

Во-вторых, поэты-реформаторы с редкой настойчивостью разрабатывали лингвистическую основу силлабо-тонической версификации, связанную как с ритмом национальной речи, русскими стихотворными традициями, так и с последовательной лингвистической оппозицией, версификационными несоответствиями отечественной словесности и античной поэзии, европейских

языков. Так, В.К.Тредиаковский в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» противопоставляет природу русского языка и стихосложения античной версификации, французской просодии [Тредиаковский 1963: 366]. М.В.Ломоносов в «Письме о правилах российского стихотворства», помимо названных сопоставлений, использует аналогии с польской силлабикой и немецкой тоникой [Ломоносов 1986: 468, 471]. Данные размышления не противоречат обобщающему заключению А.П.Сумарокова из трактата «О стопосложении»: «Российское стопосложение основано единственно на естественной тонической долготе» [Сумароков 1935: 383]. Обосновывая лингвистическую основу литературной силлаботоники, все поэты-теоретики в одинаковой мере стремятся к появлению в русском стихе просодического благозвучия «восходящих» и «падающих» интонаций стопной метро-ритмики. Указанное благозвучие предполагалось найти во вторичном ритме, то есть в стопной организации стихотворной речи, устраняющей противоречие тонических и силлабических принципов. Идея «правильного» чередования ударных и безударных слогов в поэтических строках базировалась на органичном сочетании формульной тоничности народно-песенного стиха и относительного равносложия силлабической системы стихосложения.

В-третьих, реформируя русскую версификацию, теоретики-классицисты бескомпромиссно дистанцируют литературный стих и художественную прозу. Исключение прозаических интонаций из стихотворной речи Тредиаковский представляет едва ли не главной целью реформирования русского стиха [Тредиаковский 1963: 377]. Аналогичную задачу ставит перед собой Ломоносов, сравнивая русское стихосложение с силлабической практикой польских и французских поэтов, которые «...криво и косо в своих стихах слова склеивают, что ни прозою, ни стихами назвать нельзя» [Ломоносов 1986: 468]. В свою очередь, Сумароков видит в стопосложении принципиальное отличие звучащего стиха от «скарёдной прозы» [Сумароков 1935: 402]. М.Л.Гаспаров абсолютно прав, считая, что на пути от виршевой поэзии к силлабической системе и силлабо-тонической версификации литературный стих обретал все больше и больше ограничений, а

значит, «все резче отделял стих от прозы, все четче противопоставлял эти формы речи» [Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития 1985: 269].

В-четвертых, стремясь поставить силлабо-тоническое стихосложение исключительно на лингвистическую основу, поэты-реформаторы демонстрируют очень робкое намерение сместить музыкальность во внутреннюю структуру стиха. Третьяковский первым из теоретиков-классицистов декларирует идею о том, что звучащий стих должен быть похожим на пение: «...стих поется и разнится от прозы». Более того, размышляя о полиметрии, Третьяковский считает, что именно «в песнях иногда нельзя у нас миновать сочетания стихов...» [Третьяковский 1963: 366, 384]. Проблемы напевности стиха не избежал и Ломоносов, когда, полемизируя с Третьяковским в стихотворении «Искусные певцы всегда в напевах тщатся...» (1753), сравнивал роль распева в музыке с лексическим ударением в стихе: «...Великая Москва в языке толь нежна, / Что А произносить за О велит она. / В музыке что распев, то над словами сила; / Природа нас блюсти закон сей научила...» [Ломоносов 1986: 261]. Наконец, Сумароков едва ли не первым из русских поэтов использует определение, которое в XIX–XX вв. станет емкой метафорой и которое на данном этапе можно рассматривать как теоретико-литературную категорию, — это «музыка» стиха, соотнесенная с эмоциональным строем: «Стопы не на благоволении нашем основаны, но на самом естестве, и суть основание музыки и толкований целого чувства...» [Сумароков 1935: 385]. В литературной поэзии, отделившейся от внешнего музыкального влияния, реформаторы-классицисты смогли предугадать внутреннюю «музыку» силлабо-тонического стиха, которая оказалась чрезвычайно востребована русским романтизмом, «чистым искусством» и символизмом XIX — начала XX вв.

Итак, теоретическая разработка «революционной» реформы русского стихосложения обернулась продолжительным и полемичным процессом. Вхождение новой силлабо-тонической версификации в отечественную словесность было еще более противоречивым. Несмотря на то что силлаботоника со второй половины XVIII в. до рубежа XIX–XX вв. стала монопольно господствовать в литературной поэзии, исключая былую полифоничность стихотворных форм,

освоение пяти метрических разновидностей силлабо-тонического стиха отличалось крайней неравномерностью.

Согласно статистическим данным М.Л.Гаспарова, в XVIII в. ямбы сразу установили свое доминирование (87,5%), хорей были мало популярны (9,5%), трехсложники составляли ничтожно низкий процент (2%), а прочие — смешанные метры и экспериментальные формы — вовсе фигурировали в качестве исключений (1%) [Гаспаров 1974: 51]. Исследования К.Д.Вишневого конкретизируют судьбу трехсложных метров на этапе становления силлаботоники: дактиль был наиболее распространенным среди трехсложников (41%), меньшую роль играл амфибрахий (31%), анапест находился на периферии стихотворного процесса (10%). При этом Вишневский отмечает, что во второй половине XVIII в. обращение к трехсложным метрам, как и подражания фольклорному стиху, имитация античных размеров, воспринимались как инновационные приемы «обуздания» ямбов, властно «захвативших» русский стих [Вишневский 1969: 212].

Действительно, в результате того, что оды М.В.Ломоносова способствовали широкому распространению ямбических размеров в поэтической практике, общая реформа русского стиха середины XVIII в. стала во многом восприниматься как утверждение «ломоносовского стопосложения», ограничивающего свободу метрического выбора. В.М.Жирмунский писал: «Как и гекзаметр, русский народный стих выдвигается в конце XVIII... века в процессе борьбы против ломоносовского стопосложения» [Жирмунский 1975: 220]. Сложившаяся ситуация, связанная с формированием метрической инерции ямбов, заставила А.Н.Радищева уже в конце XVIII в. с горечью констатировать: «Поэзия было пробудилась, но ныне паки дремлет, а стихосложение шагнуло один раз и стало в пень» [Радищев 1984: 118].

Становится очевидно: противоречия теории и практики с момента реформирования русского стиха имели эпохальный и вместе с тем судьбоносный характер, обусловленный полемикой Тредиаковского и Ломоносова, а также проблемой приоритета хореев и ямбов. Как было отмечено, В.К.Тредиаковский, стоявший у истоков силлабо-тонической реформы, настаивал на лидирующем положении хореев в русском стихосложении [Холшевников 1991: 134–140].

Теоретическую идею Тредиаковского отвергла поэтическая практика XVIII в., в которой хорей играл незначительную роль. Напротив, М.В.Ломоносов был убежден, что для отечественной версификации могут быть продуктивными только полноударные формы ямбов. Но уже в собственной практике поэт-классицист не сумел реализовать данный теоретический канон — средняя длина русских слов колеблется между 2 и 3 слогами (приблизительно 2,8 слога), поэтому пиррихии в ямбических стихах оказались неизбежными. Исследования К.Тарановского, сопоставившего ранние русские ямбы Ломоносова с одами немецких поэтов Гюнтера, Штелина, Юнкера, которые служили ему своеобразными метрическими образцами, доказали: в 1740-е гг. благодаря творчеству Ломоносова «русский ямбический стих приобрел свой специфический национальный характер... отличный от его немецких образцов...» [Тарановский 2000: 289].

Таким образом, «...критерий опыта... заставил Тредиаковского отказаться от прежнего своего самоограничения хореем. Со своей стороны и Ломоносову пришлось отступить от своих... принципов: он признал, что полноударный ямбический стих... слишком стеснителен для русского языка...» [Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития 1985: 275]. Следовательно, с 1740-х гг. в отечественной стихотворной практике практически полновластно устанавливается ритмическая инерция неполноударных ямбических размеров, которые повлияли не только на развитие метрического репертуара русских поэтов, но и на интонационный строй ранней силлаботоники.

Несмотря на то что реформаторы, стремившиеся к интонационному противопоставлению литературной версификации художественной прозе и разговорной речи, декларировали в своих теоретических трактатах идеи «поющего» стиха, «музыки стоп», в поэтическом творчестве второй половины XVIII в. формируется разговорный стиль [Эйхенбаум 1969: 328–338; Холшевников 1991: 91]. Как бы в своем творчестве классицисты ни убеждали, вслед за силлабистами эпохи барокко, что поэзия — это «пение», а поэт — «певец», русский стих второй половины XVIII в. звучал «разговорно». Классицистические каноны не позволяли выразить лирическое многообразие индивидуальных переживаний и естественную жизнь сердца человека, практически безраздельно

подчиненного служению государству, общим целям, рационалистичным задачам. Отмеченное противоречие «напевности» и «разговорности», чувства и разума со всей очевидностью можно заметить в «Оде всепресветлейшей державнейшей великой государыне императрице Екатерине Алексеевне...» (1763) М.В.Ломоносова:

Пою наставший год: он славен,
Он будет красота веков,
Твоим намерениям равен,
Богиня, радость и покров!
Не обинуясь предвещаю,
Что глас мой править поручаю
Послушнице твоей, судьбе;
И можно ль, чтобы наши лета
Российского отраде света
Не уподобились тебе?.. [Ломоносов 1986: 176].

Продолжая разговор об интонационном строе реформированной версификации, особо подчеркнем: Ю.М.Лотман рассматривает период становления силлабо-тонического стиха как новый этап в развитии поэтической мелодики, отличной от декламационного распева силлабики: «Искусственный тонизм всех слогов был снят. Слова в стихе получили свое естественное грамматическое ударение. Это удалило интонацию от музыкально-речитативного полюса...» [Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа 1994: 178–179]. Лотман определяет также художественные средства, отдаляющие интонационную систему силлаботоники от языковой и прозаической: это мелодика различных стихотворных размеров и интонационно-синтаксические фигуры ораторских жанров. Исследователь подчеркивает особое положение «риторической поэзии» в контексте «нериторического» интонационного стиля второй половины XVIII в.: говорной стих во многом воспринимался как «пониженный» по отношению к ораторским жанрам [Там же].

Между тем методами экспериментальной фонетики Е.Г.Сафронова доказала особое положение ораторского стиля в интонационной системе русского стиха. Предсказуемая паузировка, мелодическое единообразие цезур приближают ораторский стих к напевному. Но резкая противопоставленность ударных и безударных гласных, отсутствие интонационной монотонии, связанной с

логическими акцентами некоторых слов и словосочетаний, наличие «мелодического пика», совпадающего с ударным гласным «смыслового центра», в одинаковой степени свойственны как ораторскому стилю, так и говорному стиху [Сафронова 1978: 85–92].

Думается, некоторое обособление ораторского стиля связано как с риторической основой классицистического творчества, так и с эмоционально-стилистическим фактором, продиктованным «высокими» жанрами «риторической» поэзии. Но выделять ораторский стиль в качестве самостоятельного интонационного типа русского стиха представляется нецелесообразным: декламативные интонации «риторической» поэзии встраиваются в мелодическое голосоведение говорного стиха. В то время как «высокий» пафос звучания обуславливается прежде всего жанровой спецификой. Убедительным доказательством тому служат выводы К.Тарановского, который, исследуя одическую поэзию Ломоносова, выявил, что ритмико-интонационная структура десятистрочной строфы с чередующимися мужскими и женскими клаузулами «связана с поэтическим стилем его торжественной оды: тяжелые мужские строки в узловых местах строфы поддерживают монументальность всей структуры стиха» [Тарановский 2000: 297].

Говорной интонационный стиль был характерен не только для классицистической поэзии середины XVIII в., но и для более разнообразной лирики 1760–1770-х гг. Казалось бы, в творчестве А.П.Сумарокова, М.М.Хераскова, А.А.Ржевского и др. стали наблюдаться первые признаки психологизма: поэты отражали эмоциональное отношение к воссоздаваемым событиям, образам. Эта тенденция получила дальнейшее развитие в конце XVIII в.: как в поэзии сентиментализма, предромантизма (творчество Н.М.Карамзина, И.И.Дмитриева, М.Н.Муравьева), так и в поэзии, близкой к просветительскому реализму (творчество Г.Р.Державина). Но поэты второй половины XVIII в. не столько выражали чувства и переживания, сколько называли их. Поэтические произведения еще не были охвачены внутренней стихией лиризма — лирическому сюжету скорее сообщался характер внешней описательности. К напевному стиху и лиризму во второй половине XVIII в. не привели даже те темы и жанры, которые

невозможно представить вне этого интонационно-эмоционального стиля: многие поэты обратились к любовной тематике и жанрам песни, романса, но и они в XVIII в. остались в рамках говорного стиха. Чисто литературная поэзия, силлаботоническая система версификации периода становления, свободные от былого единства с музыкой, не были готовы транспонировать музыкальную напевность ни на содержательный уровень, ни в структурные элементы — русский стих еще не обрел необходимые для этого экспрессивные приемы и в должной мере не был окрашен лирической тональностью.

Итак, к началу XIX в. русская поэзия подошла с достаточно серьезным идейным, художественным, жанровым, стихотворным «багажом» средств и приемов, которые свидетельствовали о родо-видовой самостоятельности литературного творчества. Не меньших результатов достиг и музыкальный вид искусства, утвердившийся в качестве самого эмоционального из всех искусств. В русской музыке сформировались инструментальные жанры, полифонический стиль, гомофонно-гармонический строй, музыкально-тактовая система. Вместе с тем на протяжении динамично преобразовавшегося XVIII столетия поэзия продолжала стремиться к музыке, а музыка не переставала обогащаться литературой. Очень значимо то, что в жанрах, ориентированных на синтез музыки и слова — комической опере, хоровом концерте, «российской песне», романсе, набирала силу тенденция на гармоничные отношения двух самостоятельных видов искусства, когда музыка не только следует за словом, но и выдвигает встречное движение, эмоционально обобщая произведение. С этого момента поэзия начинает усваивать структурные элементы музыкального искусства, а музыка — художественные компоненты стихотворного текста.

Кардинальный поворот в этом отношении был связан со становлением жанра «российской песни», проблемой авторства, распространением песенных сборников. Заметным явлением в вокальном искусстве XVIII в. стало создание Г.Н.Тепловым (1717–1779) первого русского печатного песенника «Между делом безделье» (1759), включавшего в свой состав 17 песен на слова А.П.Сумарокова и других современных ему поэтов. Ю.В.Келдыш в книге «Русская музыка XVIII века» пишет о том, что сочинения сборника не были подтекстовкой. Исследование песен

приводит к выводу о самостоятельной работе композитора, который попытался сложившимися к тому времени музыкальными средствами воплотить особенности поэтических текстов: «...Теплов последовательно соблюдает требования соответствия музыки поэтической структуре текста в относительно крупных отрезках: стихотворная строка — музыкальная фраза и т.д. С точки же зрения просодии, т.е. произнесения слова, у него есть много серьезных дефектов, ритмических несовпадений, часто даже явных нелогичностей» [Келдыш 1965: 205].

Отмеченные «несовпадения в просодии», скорее всего, объясняются тем, что Г.Н.Теплов озвучивал совершенно новую стихометрическую организацию поэтических текстов — на пути к формированию национальной школы музыкальной интерпретации силлабо-тонического стиха композиторы XVIII в. были первыми. «Российская песня» прокладывала дорогу русскому романсу XIX в., в котором композиторы смогли окончательно избавиться от «приспособления» поэтических произведений к «музыкальным формулам» и в котором упрочился «прямо противоположный принцип — приспособляемость музыки к текстам» [Степанова 1999: 21].

Со своей стороны, русский стих XVIII в. тоже стал приобщаться к структурным нюансам музыкального искусства. Ориентируясь на жанры оперы, песни, романса, поэты начали экспериментировать с силлабо-тонической метроритмикой, что привело к зарождению национально самобытной стихометрической формы «русских логаядов». Первые образцы дактило-хореических логаядов представил А.П.Сумароков в жанре песни [Макарова 2014: 52–55]. Не все песни поэта-классициста были связаны с имитацией народно-песенного стиха — некоторые из них относятся к собственно литературной традиции. Но чрезвычайно значимо то, что они «пелись не на специально написанные для них мотивы, а, как указал сам Сумароков, на “модные минаветы” (менуэты)» [Сумароков 1957: 26]. Возможно, именно ориентация на синтез слова с музыкой обусловила появление в поэтическом творчестве Сумарокова не только нетрадиционных логаядических форм, но и, согласно исследованиям К.Д.Вишневого, «первых наиболее достоверных случаев трехсложников»: в арии «Терзай мя, рок злобный» из оперы

«Цефал и Прокрис» (1755), фрагменте «Полное сердце отравы» из оперы «Альцеста» (1759) [Вишневский 1972: 150].

На аналогичные музыкально-стихотворные влияния указывала Л.И.Сазонова в связи с «Псалтырью рифмотворной» Симеона Полоцкого, специально создававшейся для музыкального исполнения. Подвергшаяся трехголосной обработке значительно позднее, в 1686 г., «Псалтырь рифмотворная» Полоцкого, независимо от музыкальной интерпретации В.П.Титова, изначально отличалась необыкновенным разнообразием строфических форм и силлабических ритмов [Сазонова 1991: 116]. Думается, в поэзии XVII–XVIII в. стали появляться первые образцы «музыкального» стиха, пока еще теоретически не прокомментированные, но в дальнейшем эстетически осмысленные и, что особенно важно, художественно востребованные поэтической практикой.

Данный раздел диссертационного исследования был назван «Роль музыки в утверждении силлабо-тонической системы стихосложения XVIII в.», но о музыке, как и ее значении для становления национальной системы версификации, было сказано меньше всего. Это не логическая ошибка, ибо главная роль музыки в развитии литературного стиха XVIII в. заключалась в ее окончательном отделении от словесного искусства. Освободившись от внешнего влияния музыки, русская версификация в максимальной степени мобилизовала лингвистический арсенал, имманентный опыт стихотворных традиций, что привело не просто к эпохальному реформированию отечественного стихосложения и «революционному» утверждению силлабо-тонической системы, органично соответствовавшей ритму национальной речи, но также к родо-видовому самоопределению поэзии, ее эстетическому противостоянию художественной прозе и другим видам искусства. Обогащенная первыми опытами психологизма, стихотворная речь как самостоятельная художественная система обнаружила в себе субстанциональные качества, призванные выразить «диалектику души» русского человека и отечественной истории. Все говорило о том, что перспективы развития русского стиха, в XIX в. сконцентрировавшего художественные усилия в рамках силлабо-тонического «одноголосия», предвещали национально значимые результаты, достойные соотнесенности с мировым литературным процессом.

ВЫВОДЫ

Определив теоретико-литературные критерии музыкальности лирики, обусловленной исторической динамикой художественных течений и направлений, жанрово-видовой спецификой, уровнем лиризма и особенностями содержательного строя, отметим, что фольклорную эпоху, периоды формирования литературного стиха и реформирования отечественной версификации необходимо рассматривать в качестве «подготовительного этапа» в становлении «музыкальной» поэзии. Фонетические, интонационно-синтаксические, ритмические, композиционные элементы поэтической речи в течение длительных периодов претерпевали многочисленные трансформации, связанные как с освобождением стиха от внешнего воздействия музыки, так и с поиском национальной системы версификации. Категория «музыкальность», предполагающая стилистическое единство содержательно-художественных приемов, в полной мере применима к лирике более поздних эстетических эпох.

Анализируя историческое развитие отечественной версификации до XIX в., следует отметить несколько объективных моментов.

Во-первых, музыка оказала огромное влияние на формирование словесного искусства в эпоху первобытного синкретизма, способствуя становлению первичного ритма народно-песенного стиха, заключающегося в интонационно-синтаксической инерции поэтических строк и их тонической формульности. Вокально-музыкальная форманта поддерживала также относительную изохронность в декламационном распеве стихотворных единиц силлабической системы версификации, основанной на стремлении к равносложию.

Но самая значительная «роль» музыки в развитии литературного стихосложения заключалась, как это ни парадоксально, в окончательном отделении музыкального вида искусства от стиха. Именно тогда русская версификация смогла активизировать тот арсенал лингвистических средств, который оказался необходим для формирования национально значимой системы стихосложения и вместе с тем родо-видовой специфики литературного творчества. Органичное сочетание тоничности, освоенной в народно-песенном стихе, и силлабичности,

«отработанной» в поэзии барокко не без воздействия музыки, принесли свои «литературные плоды» в бескомпромиссном утверждении силлабо-тонической системы стихосложения. Исследование ранних кантов рубежа XVII–XVIII вв. доказало, что музыка практически не воздействовала на тонизацию русского стиха — формирование силлаботоники в середине XVIII в. происходило на лингвистической основе.

Во-вторых, необходимо объективно признать, что эпоха «долитературного» стиха в России была чрезвычайно продолжительной, литературное стихосложение формировалось более полутора столетий, реформа отечественной версификации растянулась на несколько десятилетий, а утверждение силлабо-тонических метров во второй половине XVIII в. отличалось крайней неравномерностью и конфликтным характером. В литературный процесс XIX в. русская лирика входила самостоятельной родовой разновидностью, но с достаточно ограниченной жанровой системой, «скованной» ритмической инерцией ямбических размеров и говорных интонаций, которые были лишены эмоциональной динамичности и приемов развития лирического сюжета. «Динамика» русского стиха, еще не пронизанного индивидуальными интонациями субъективных переживаний, проецировалась на перспективное будущее, а «музыкальную» лирику пока невозможно было даже прогнозировать. Но многое в дальнейшем развитии версификации предопределила готовность отечественной культуры к взаимодействию с мировым литературным процессом — в начале XIX в. это обернулось расцветом русского романтизма и вместе с ним новым витком исторической «спирали» в синтезе слова и музыки.

ГЛАВА 2. ИДЕЯ «МУЗЫКИ» СТИХА В РУССКОЙ ПОЭТИКЕ XIX ВЕКА И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ А.А.ФЕТА

Русская литература девятнадцатого столетия, со всей очевидностью вовлеченная в исторические, общественно-социальные, культурно-эстетические, нравственно-философские процессы и взявшая курс на жизнетворчество, жизнестроительство, отразила в себе грандиозный духовный опыт как отдельно взятой личности, так и общества. Это духовное содержание выразалось в противостоянии объективного и субъективного, романтизма и реализма, стиха и прозы, в сложных отношениях драматургических, эпических и лирических жанров, как и в многочисленных вариантах образа лирического героя, углублении лиризма и психологизма, а также антитетичности напевного и говорного интонационных типов поэзии, двусложных и трехсложных силлабо-тонических метров, «живописных» и «музыкальных» разновидностей стиха. При этом эпоха небывалого расцвета прозы середины столетия оказалась с обеих сторон «окольцована» периодами кульминационного развития стиха, известными как «Золотой век» и «Серебряный век» в отечественной словесности.

Отмеченные особенности историко- и теоретико-литературного характера, напрямую сопряженные с проблемой национальных особенностей русской культуры, имели к тому же чрезвычайно динамичный характер развития. То, что в европейских литературах развивалось в течение нескольких столетий, отечественная словесность должна была обрести и приумножить за десятилетия. Тем более удивительными представляются сугубо индивидуальные, исключительно новаторские творческие поиски русских писателей, транспонирующих национальное искусство в русло мирового литературного процесса.

Все сказанное выше относится также к динамическому развитию русского стихосложения, противоречивым отношениям поэзии и музыки, поискам музыкальности стиха в отечественной словесности. В этих процессах XIX века совершенно уникальное положение занимал А.А.Фет, в рамках «чистого искусства» создавший эстетику «музыкального» стиха и в самых разных

художественных формах утвердивший стихотворную «музыку». Но что предшествовало теории и практике Фета?

§ 1. Поиски «музыки» слова в отечественном искусстве первой половины XIX века

Идея литературоцентризма русской культуры хорошо известна. Между тем в начале XIX столетия, в контексте развития европейских школ романтизма, впервые в столь острой форме и на уровне эстетических деклараций, теоретико-литературных обоснований прозвучала мысль о стремлении литературы, в частности лирики, к музыке. Русская поэзия, в XVIII в. окончательно «эмансипировавшаяся» от музыки, определившись с силлабо-тонической моделью версификации, приступившая к освоению новых жанров, светской тематики и образности, в начале XIX столетия опять «повернулась» в сторону музыкального искусства — как и в народно-песенном стихосложении, но совсем на ином содержательно-художественном уровне: не обремененная фольклорным синкретизмом, а как специфическая словесно-звуковая система, способная конкурировать с другим самостоятельным видом искусства, чисто звуковым. Европейский романтизм повел русскую поэзию к синтезу искусств [Махов 1993]. И отечественная словесность ответила мировому литературному процессу — не только романтическим синтезом, «музыкой» стиха, но и философией житнетворчества.

Перед русскими романтиками начала XIX в. (как гражданской, так и философско-психологической эстетической направленности), а в 1830-1840-х гг. и перед поэтами, в чьем творчестве усилились реалистические тенденции, стояли задачи создания совершенно «новой» лирики — национально самобытной. В творчестве В.А.Жуковского, К.Н.Батюшкова, И.А.Крылова, К.Ф.Рылеева, В.К.Кюхельбекера, А.И.Одоевского, П.А.Катенина, Д.И.Давыдова, И.И.Козлова, П.А.Вяземского, А.А.Дельвига, Н.М.Языкова, Д.В.Веневитинова, Е.А.Баратынского и, конечно, А.С.Пушкина и М.Ю.Лермонтова происходят утверждение новых тем и образов, становление ранее неизвестных жанров,

формирование целостной системы художественных принципов и средств, как и осмысление проблем назначения лирики, природы поэтического творчества, роли литературного языка, приемов создания национального колорита, единства содержания и формы, специфичности поэтических жанров, результатов развития русского стихосложения.

Поставленные в двойственные условия, с одной стороны, романтических порывов, художественной фантазии, томления по чему-то неземному, прекрасному, запредельному, идеальному, а с другой стороны, российского жизнестроительства, общественно-социальных преобразований, идейно-политической борьбы, стремления к достижению свободы, раскрытия индивидуальности, русские поэты в личностном плане оказались перед выбором между романтикой и реальностью. Именно этими причинами во многом объясняется тот факт, что поиски «музыки» слова и обоснование музыкальности поэзии в русской культуре первой половины XIX в. пока еще уходят на второй план. На этом этапе происходят лишь робкие попытки художественного утверждения и теоретического осознания данных явлений. Исторически первыми в указанных начинаниях были преимущественно романтики философско-психологического направления.

Как известно, в центре романтической эстетики — личность: «Время поставило вопрос: “Чей примат — субъекта или объекта?” Романтизм отвечает: субъекта» [Манн 2001: 421]. Также аксиоматично, что главная идея романтической поэтики — воссоздание словом диалектики чувств, переживаний, настроений, впечатлений человека. Именно поэтому в системе видов искусства романтики абсолютизируют музыку, ведь «несловесное», звуковое творчество — это выражение жизни человеческого сердца: «Музыка абсолютно независима от внешнего мира явлений; она есть особенный язык чувств и страстей...» [Мисюров 2010: 44]. Как и европейские романтики, в философском осмыслении звукового вида искусства русские писатели идут по пути создания панмузыкального (трансмузыкального) мифа о музыке космоса, мира, души, слова [Махов 2005: 22–36].

Между тем только русские поэты подключают концепцию романтизма к идеям жизнетворчества и жизнестроительства, что было обусловлено, бесспорно, победой России в Отечественной войне 1812 г., декабристским движением, национальным подъемом в первой четверти XIX в. В отечественной словесности все более явно начинает раскрываться одна из главных особенностей русской литературы — ее непосредственная связь с историческими и политическими процессами, живое «участие» в современных событиях, неразрывное единство личного и общественного. «...В России плодотворное осмысление общеевропейского литературного движения неизбежно приводит наших писателей к романтически трактуемой идее народности, национальной самобытности, к осознанию уникальности своих культурных задач и социальных условий... Романтизм у нас становился не просто литературой, но жизнестроительством, особым взглядом на мир, требующим поистине революционного преобразования мира... Для наших романтиков жизнь и поэзия — одно, по меткому слову Жуковского», — пишет В.И.Сахаров в книге «Романтизм в России: эпоха, школы, стили» [Сахаров 2004: 6–7].

Действительно, с точки зрения широты содержательных целей романтическая поэзия предстает глубоко самобытной. Но так ли убедителен русский романтизм в плане выражения лиризма и психологизма, создания словесной «музыки», музыкальности стиха? Ответить на данный вопрос будет не так просто, ведь хорошо понятно, что, взяв курс на синтез с музыкой, русский стих в плане экспрессивных возможностей должен был соответствовать самому развитому звуковому, процессуально-временному искусству — «вырвавшись» из синкретичного единства, музыка в течение нескольких столетий успела сформировать богатейшую систему имманентных выразительных средств, на которую как на образцовую могли опираться другие виды искусства и даже философские направления. Русский стих должен был оправдать максималистские эстетические декларации.

С одной стороны, это действительно состоялось: музыка для русских поэтов — емкое содержание, яркая метафора, способствующая «омузыкаливанию» всех сторон бытия. Романтики видели в музыкальном искусстве идеальный звуковой

мир, эстетический абсолют; музыка — это нечто необъяснимо прекрасное и в своей загадочности недостижимое, это таинственный и многозначный язык человеческой души, способный высказать «невыразимое». «”Запредельное”, метафизическое восприятие музыки объединяет таких поэтов как Ф.И.Тютчев, Ф.Н.Глинка, П.А.Вяземский, С.П.Шевырев... <...> ...мотив небесной музыки в романтическом мироощущении... начинает звучать не извне, но изнутри, не из космических, но из духовных глубин» [Мартыненко 2011: 69–81]. В своих стихотворениях романтики используют темы, мотивы, идеи, образы, связанные с музыкой, а также прием оркестровки разными музыкальными инструментами, сравнивают поэта с певцом и даже включают музыкальные фрагменты в структуру стихотворных текстов (Н.П.Огарев «Buch der liebe», № 16 «Любовь моя мне стала тайным светом...», 1842).

Кроме того, в творчестве В.А.Жуковского, А.А.Дельвига, А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, А.В.Кольцова и др. получают дальнейшее развитие жанры романса и песни, заметно представленные еще в поэзии XVIII в. Исследователи справедливо отмечают, что именно песня стала интонационным «выражением» русской души, жизни сердца: «Непритязательность, эмоциональная естественность, жизненность основания и рефлексивность песни соотносима с музыкальным рефлексированием обычного человека» [Искусствоведение в контексте других наук 2015: 306]. В этом плане русские романтики искали, конечно, национальные варианты словесно-музыкальной интонационности.

С другой стороны, романтические претензии на связь лирики с музыкой оказались излишне категоричными, так как в поисках «музыкального» стиха русские поэты почувствовали явное сопротивление языкового и стихового материала. Для выражения нового лирического содержания арсенал фонетических, метро-ритмических, интонационных, композиционных приемов, сформировавшихся в классицистической и сентименталистской поэзии, как, впрочем, и уровень развития русского литературного языка, были явно недостаточными. Но на этих моментах следует остановиться подробнее, опираясь на результаты современных исследований.

Во-первых, многие отечественные лингвисты, стиховеды убедительно доказывали в своих исследованиях, что с момента формирования силлаботоники стихотворная речь в русской словесности начинает функционировать как самостоятельная по отношению к языку «семиотическая система» (или подсистема), которой присущи свои — специфические — законы ритмической инерции, звуковой периодичности, просодического контура, интонационных фигур [Златоустова, Лавриченко 1996: 90–98; Красноперова 2004: 121]. Утвердившийся благодаря практике М.В.Ломоносова четырехстопный ямб, ставший одним из преобладающих размеров как во второй половине XVIII в., так и в начале XIX в., далеко не всегда мог выразить «музыку» романтической души. Новаторские поиски «музыки» стиха так и оставались недоовоплощенными, ограниченными. Согласно статистическим данным М.Л.Гаспарова, ямбы в поэзии первой трети XIX в. составляли 77 %, а другие метры были беспрецедентно малочисленны и находились на периферии стихотворного репертуара русских поэтов: хорей — 12%, трехсложные размеры — 7,5%, прочие — 3,5% [Гаспаров 1974: 51]. Ритмическая инерция прошлого оказывалась сильнее лингвистических возможностей русского литературного языка, которые необходимо было актуализировать под новые эстетические задачи.

Во-вторых, Г.Н.Гумовская справедливо указывала на другой лингвистический нюанс, на нетождественность, но в то же время взаимосвязанность явлений «эмоциональности» и «экспрессивности», призванных выразить «субъективное отношение» человека [Гумовская 2015: 64–65]. Усилившиеся в романтической лирике субъективность, эмоциональность, индивидуальность, бесспорно, потребовали новаторских экспрессивных приемов, которые противостояли категориям рационального, объективного, всеобщего.

Наконец, в данном контексте необходимо концептуализировать классификацию интонационных типов русского стиха, представленную Б.М.Эйхенбаумом в работе «Мелодика русского лирического стиха» и уточненную В.Е.Холшевниковым в его многочисленных публикациях: в нашем исследовании теория интонационных стилей будет рассматриваться как абсолютно утвердившаяся и научно плодотворная концепция; кроме того, вслед за

Холшевниковым мы будем различать два (наиболее контрастных) интонационных типа стиха — говорной и напевный [Эйхенбаум 1969: 328–338; Исследования по теории стиха 1978: 85; Холшевников 1991: 91]. В связи с этим нетрудно предположить, что преобладавший в XVIII столетии говорной стих (как и его ораторская, декламативная разновидность) никак не мог гармонично воплотить «напевную» душу романтика начала XIX века.

Требовались системные изменения как поэтики, так и стихотворного языка. И главные художественные изменения произошли — сначала в связи с утверждением романтизма, а в 1830–1840 гг. уже по случаю формирования реалистических тенденций в поэзии. «Возросшая индивидуализация лирики трансформировала прежний облик лирических произведений. Объективный элемент, доступный лирике, проникся индивидуальным началом. Индивидуальный взгляд сказывается во всем духе изображаемого в его стиле, стихе», — отмечает Л.Я.Ермилова [Ермилова 1979: 37–38]. Романтическая интонация начинает приобретать лиричность, гибкость, экспрессивность, «ее движение способствует созданию образа» [Холшевников 1991: 109–110]. В творчестве русских романтиков интонационная индивидуализация поэзии повлекла за собой усиление лиризма и углубление психологизма, вместе с тем «музыка» чувств вела к мелодическому типу высказывания — результатом этих процессов стало формирование нового, напевного стиля русского стиха, который ассоциируется прежде всего с именем В.А.Жуковского. И хотя напевный стих не получил широкого распространения в русской лирике первой половины XIX в., факт его лингвистического утверждения в поэтической речи чрезвычайно значим — как исторически, так и эстетически.

Заслуги Жуковского как поэта-мелодиста совершенно бесспорны — они прекрасно исследованы в отечественном литературоведении: «”Сельское кладбище” поразило современников необыкновенным, дотоле неслыханным звучанием стиха, его актуализированной напевностью, “музыкальностью”; “музыкальность”... стала одним из важнейших знаков поэзии Жуковского» [Федоров 2000: 143–144]. Но в чем проявляется музыкальность лирики Жуковского, каковы достижения поэта-романтика в становлении напевного стиля, какие художественные приемы оказались задействованы в поисках мелодичности

стихотворной речи? Обратимся к анализу стихотворения Жуковского под «говорящим» названием «Песня»:

1. О милый друг, теперь с тобою радость!
 2. А я один — и мой печален путь;
 3. Живи, вкушай невинной жизни сладость;
 4. В душе не изменись; достойна счастья будь ...
 5. Но не отринь, в толпе пленяемых тобою,
 6. Ты друга прежнего, увядшего душою;
 7. Веселья их дели — ему отрадой будь;
 8. Его, мой друг, не позабудь.
-
9. О милый друг, нам рок велел разлуку:
 10. Дни, месяцы и годы пролетят,
 11. Вотще к тебе простру от сердца руку —
 12. Ни голос твой, ни взор меня не усладят.
 13. Но и вдали моя душа с твоей согласна;
 14. Любовь ни времени, ни месту не подвластна;
 15. Всегда, везде ты мой хранитель-ангел будь,
 16. Меня, мой друг, не позабудь.
-
17. О милый друг, пусть будет прах холодный
 18. То сердце, где любовь к тебе жила:
 19. Есть лучший мир; там мы любить свободны;
 20. Туда моя душа уж все перенесла;
 21. Туда всечасное влечет меня желанье;
 22. Там свидимся опять; там наше воздаянье;
 23. Сей верой сладкою полна в разлуке будь —
 24. Меня, мой друг, не позабудь [Жуковский 1983: 58–59].

«Песня» была написана в 1811 году. Как и многие другие сочинения Жуковского, «Песня» является поэтическим переложением, в данном случае — вольным переводом стихотворения немецкого поэта-романтика Христофора Тидге (1752–1841). Но Жуковский пронизывает стихотворение индивидуальными, глубоко личными переживаниями, связанными с беззаветной любовью к Марии Протасовой. В «Песне» звучат многочисленные романтические мотивы: вмешательство таинственных сил в судьбы людей, роковая разлука влюбленных, надежда на любовь-дружбу, одиночество человека в земной жизни, трагическая несовместимость романтического героя с окружающей действительностью, «бегство» в мир грез и фантазий, великая сила памяти сердца, свобода духа. Романтична и главная идея «Песни»: печальная предопределенность, заведомая

обреченность земной любви не есть ее конец, это всего лишь начало любви идеальной, небесной, божественной. «Вечная» любовь: именно в нее верит Жуковский, именно этой доминанте подчиняет все содержательные элементы стихотворения.

Жуковский увлечен романтической концепцией двоемирия — вот почему, намечая лирическую ситуацию в «Песне», поэт избегает любых реалий действительности. В стихотворении нет никаких указаний, где и когда происходят события, нет ни одной предметной детали, которая бы транспонировала романтическую тональность произведения в реалистическую плоскость. С первых строк стихотворения перед читателем предстают два главных героя, которые, несмотря на разлуку, едины сердцем и душой. При этом образ лирической героини дается в проекции на чувства и переживания лирического героя. Возлюбленная представляется нравственно высокой, идеальной: «В душе не изменись; достойна счастья будь». Лирический герой и сам благороден, духовно богат, он возвышенно мыслит и чувствует, глубоко страдает из-за несбывшейся любви, мечтает о безоблачном счастье в «лучшем мире».

Чувства и переживания лирического героя динамично развиваются, диапазон его эмоциональных состояний и настроений велик, причем лирическое содержание стихотворения структурируется при помощи градации. Идеино-эмоциональная градация с кульминацией в третьей строфе очевидна, она помогает раскрыть «диалектику души» лирического героя. И все-таки как таковой психологический анализ, открытая исповедальность не наблюдаются в стихотворении. В «Песне» присутствуют только обозначения эмоций — «радость», «печаль», «веселье», «желанье», которые включаются то в дидактические напутствия, философские размышления, то в лирическую стихию фантазий и грез.

Звуковая организация стихотворения Жуковского очень гармонично соответствует содержательному строю: звуки «Песни» нейтральны, а фонетические повторы (в 13 из 24 строк) не перерастают в экспрессивные звукоподражания, выполняя исключительно выделительную функцию. В ударной позиции во всех стихах «Песни» оказываются пять гласных звуков — «е», «о», «у», «и», «а» («я»). В результате поэтической фактуре сообщаются плавность, напевность — они

созвучны настроению лирического героя. Особенно музыкальны 11, 12, 20, 21 строки с ассонирующими «е»—«у», «о»—«я», «а»—«ё»: «Туда моя душа уж все перенесла; / Туда всечасное влечет меня желанье». Не менее мелодично звучат повторяющиеся стихи в конце строф: «Меня, мой друг, не позабудь». Благодаря ассонансу «у» выделяются две смысловые единицы стихотворения — «друг», «не позабудь», динамизируется мотив памяти и — как следствие — духовной связи, единства, неразлучности влюбленных. На общем напевном фоне своеобразными диссонансами выступают слова с ударными «и» в 3 и 19 строках: «Живи, вкушай невинной жизни сладость», «Есть лучший мир; там мы любить свободны». Это стихи, в которых указываются два крайних состояния лирического героя: его готовность к разлуке и надежда на неразлучное бытие в идеальном мире. В единстве со словесной семантикой ассонанс «и» способствует акцентуации смысловых доминант стихотворения.

Не менее интересны наблюдения над аллитерациями, которые встречаются в 1, 5, 6, 9, 11, 12, 14, 21, 22, 23 стихах. Только в шестом стихе Жуковский использует звуковое сочетание: «Ты друга прежнего, увядшего душою» — поэту важно громкостно, содержательно противопоставить полустишия, первое из которых аллитерировано звонким «р», а второе — глухим «ш». Почти во всех остальных случаях в строках повторяется один из сонорных звуков: «р», «н», «л», «м». Так, предпоследние строки «Песни» обильно аллитерированы — сонорные «н», «л», «м» создают ощущение полетности и растворения в звучании «вечности»: «Туда всечасное влечет меня желанье: / Там свидимся опять; там наше воздаянье; / Сей верой сладкою полна в разлуке будь».

Аналогично фонике, метро-ритмика «Песни» необыкновенно разнообразна. Жуковский варьирует длину строк: первые три стиха во всех строфах написаны пятистопным ямбом, следующие четыре строки — шестистопным ямбом, а заключительные — четырехстопным ямбом. Поэт чередует мужские и женские клаузулы, перекрестную и парную рифмовку. Жуковский использует как полноударные ямбические формы («О милый друг, теперь с тобою радость»), так и облегченные стихи — их 14 из 24 строк («Ты друга прежнего, увядшего душою»). Только в одном случае — 10 стихе — наблюдается спондей: «Дни, месяцы и годы

пролетят». Все ритмические вариации в «Песне» — разностопные строки, рифмы, полноударные и пиррихированные формы, спондей — показывают огромный экспрессивный потенциал русского стиха. Эксперименты Жуковского способствуют созданию гибкого, прихотливого ритмического рисунка, эффекта свободного, непреднамеренного стихотворного высказывания.

Удивительно то, что столь объемное лирическое стихотворение (24 строки, 3 восьмистишия) объединяет всего лишь 6 предложений. Только первое предложение в «Песне» — простое, все остальные — сложные, очень развернутые, в них отражается внутренний мир лирического героя, который рефлексивен и мечтателен: поэтический синтаксис взаимодействует с главным образом произведения. Первая и вторая строфы с дидактическими и философскими мотивами, декламативными и говорными интонациями структурируются одинаково: восьмистишия распадаются на четверостишия, при этом вторая часть строф начинается с противительного союза «но». В первых частях строф передаются попытки лирического героя смириться с разлукой, его душевная боль от неизбежности, драматичности ситуации. Но эти чувства перерастают в состояния преодоления земных препятствий, борьбы с роковыми обстоятельствами — потому в начале вторых четверостиший в поэтическую фактуру «врывается» союз «но»: «Но не отринь, в толпе пленяемых тобою», «Но и вдали моя душа с твоей согласна». Третья строфа «Песни» интонационно-синтаксически обособляется: в ней отсутствует противительный союз, все восьмистишие представляет собой одно предложение. Лирический герой уже практически перенесся в «идеальный мир», он упоен своими мечтами, надеждами, его эмоциональное напряжение столь велико, что объема четверостишия для передачи потока чувств недостаточно — охватывается все восьмистишие в целом. Именно эта строфа становится самой музыкальной, напевной в стихотворении; она едина в своем смысловом, интонационном развитии.

В «Песне» важна роль риторических обращений, которые настойчиво повторяются, образуя кольцевую композицию всех трех строф. Варьированные обращения «о милый друг», «мой друг», повторяющиеся в начале и в конце восьмистиший, еще раз доказывают безграничную любовь лирического героя, все

бытие и чувства которого поглощены возлюбленной. К тому же, начиная с третьей строки заключительного восьмистишия, в «Песне» появляются анафоры: «там мы любить свободны», «туда ... душа ... перенесла», «туда ... влечет меня желанье», «там свидимся опять; там наше воздаянье». Анафоры приносят динамичность, строфические интонации становятся мелодичными, взволнованными, что вновь заставляет говорить о кульминационном характере заключительной строфы. Как и поэтическая фоника, лирический синтаксис динамизируется Жуковским к концу «Песни», усиливая ее содержательную нюансировку.

Действительно, общая композиция «Песни» Жуковского объясняется развитием лирических эмоций. С одной стороны, строфы «Песни» вполне самостоятельны: об этом свидетельствуют как интонационные доминанты, разные во всех строфах, так и композиционные повторы. Все три строфы построены однотипно: каждое восьмистишие начинается анафорически — «О милый друг», а завершается эпифорой — «Меня, мой друг, не позабудь». В результате основное содержание строф оказывается внутри композиционного кольца, что и позволяет говорить об их относительной изолированности. С другой стороны, все строфы стихотворения взаимосвязаны между собой, так как вовлекаются в идейно-эмоциональную градацию и сквозной лирический сюжет. Дидактические мотивы, отражение противоречий реальной действительности в первой строфе сменяются философскими размышлениями, изображением внутренних переживаний во втором восьмистишии и перерастают в напевную лирическую стихию, моделирование идеальной ситуации в заключительной строфе.

Исследователи справедливо называют лиризм Жуковского «лиризмом песенного типа», а музыкальность — «образцом романтической музыкальности» [Янушкевич 2006: 122; Аношкина-Касаткина 2014: 169]. Стих Жуковского отличается гармоничным единством фоники и метро-ритмики, напевная интонация проявляется в подчеркнутой монотонности звучания и «закругленности» поэтических строк [Орлова 1996: 108]. Но в эпоху романтизма, на этапе первоначального освоения приемов мелодизации стихотворной речи, воплощение естественного эмоционального движения еще ограничивается рамками заданного строфического голосоведения, а развитие лирического сюжета — строгими

законами куплетной архитектоники, предполагающей повторы ритмико-интонационных фигур и относительную самостоятельность композиционных фрагментов. Поэтический синтаксис явно требовал художественных инноваций, связанных с более свободными стилистическими формами напевного лиризма и углубленного психологизма [Макарова 2014: 310–326].

Конечно, в первой половине XIX в. продолжается активное развитие и говорного стиха (И.А.Крылов «К другу моему» 1793, «К счастью» 1793; К.Н.Батюшков «К Жуковскому» 1812, «Разлука» 1812; Е.А.Баратынский «Лиде» 1821, «Княгине З.А.Волконской на отъезд ее в Италию» 1829 и др.). А к 1830–1840-м годам говорной интонационный тип стиха вовсе оказывается вовлечен в мощные эстетические трансформации, обусловленные реалистической «прозаизацией» поэзии [Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа 1994: 183]. Кроме того, некоторые поэты прокладывали индивидуальные творческие пути. В.И.Сахаров очень точно замечает, что, к примеру, «Баратынский не просто противопоставляет себя элегической школе Жуковского... а создает целостную “поэзию мысли” внутри собственной лирики... <...> “Тяжелые”, “широкие”... мысли поэта требуют “тяжелой лиры”. Меняется сам ритм стиха, усложняется система рифм...» [Сахаров 2004: 101]. Следовательно, с момента утверждения нового типа мелодизма в романтической лирике, содержательного обновления говорного стиха, индивидуальных инноваций поэтов в отечественном стихосложении объективируется серьезная интонационная антитеза — устойчивое противостояние говорного и напевного стилей, которые в дальнейшем развитии русского стиха станут фатально взаимосвязаны и на рубеже XIX–XX вв. окажут мощное влияние на реформу версификации.

Надо особо подчеркнуть, что на всех этапах динамического развития русского стиха поэты выступали не только практиками, но и теоретиками стихосложения. Более того, начиная с XVIII в. в русской литературе, наряду с темой поэта и поэзии, прочно утверждается «стиховедческая» тема — поэтические декларации о рифме, цезуре, строфике и т.д., как и образно-метафорическое воплощение стиховедческой терминологии, служат своеобразными творческими рефлексиями на тему стихосложения, что является еще одной важной

национальной характеристикой теории и истории русского стиха. Так было и в поэзии первой половины XIX в.: А.С.Пушкин в «Послании к цензору» (1822) охотно размышляет о стихотворных жанрах, в «Сонете» (1830) — о поэтических размерах; П.А.Вяземский в стихотворениях «Москва 29-го декабря 1821 года» (1821) и «Александрийский стих» (1853) «обыгрывает» стопный принцип отечественной версификации; К.Н.Батюшков в «Послании к стихам моим» (1805) со знанием дела пишет о системных для русского стиха явлениях — рифме и стопе; Н.П.Огарев в послании «Т.Н.Грановскому» (1843) искренне сетует на «усталость» ямба. Некоторые стиховедческие понятия в поэтических произведениях становятся не просто актуальными проблемами или образами, а неожиданными сравнениями и эпитетами. Самое большое количество метафорических определений досталось, пожалуй, рифме, что объясняется романтической поэтикой и экспериментами с безрифменным стихом — рифма представлялась русским поэтам «летучей», «звучной подругой», «прислужницею странной», дочерью «бессонной нимфы» Эхо (Пушкин), «попрыгуньей», «влажной», «звонкой» (Лермонтов), «голубем ковчега» (Баратынский).

Вместе с тем наибольшую значимость представляют литературно-критические работы русских поэтов первой половины XIX в., в которых они писали на стиховедческие темы, — эти высказывания немногочисленны, а о «музыке» стиха и вовсе единичны, но тем более они важны и концептуальны.

Так, многие поэты первой половины XIX в. пишут о необходимости лирического высказывания в духе романтической «тайны», неподвластной логическим формулировкам и призванной воплотить только одно — красоту, в том числе и души: «Поэзия, действуя на душу, не дает ей ничего определенного: это не есть ни приобретение какой-нибудь новой, логически обработанной идеи, ни возбуждение нравственного чувства, ни его утверждение правилом; нет! Это есть тайное, всеобъемлющее, глубокое действие откровенной красоты, которая всю душу обхватывает...» [Жуковский 1983: 378]. Идеи В.А.Жуковского дополняются К.Н.Батюшковым: «Есть минуты деятельной чувствительности: их испытали люди с истинным дарованием; их-то должно ловить на лету живописцу, музыканту и, более всех, поэту... Где сыскать сердце, готовое разделять с нами все чувства и

ощущения наши? Нет его с нами — и мы прибегаем к искусству выражать мысли свои...» [Батюшков 1979: 276–277].

Музыкальность сердца, гармония лирических идей были подчас столь экспрессивно воплощены в стихе, что в литературной критике стали появляться формулировки «музыка» мысли, «музыка» чувств — И.В.Киреевский так оценивает творчество Д.В.Веневитинова: «Созвучие ума и сердца было отличительным характером его духа, и самая фантазия его была более музыкою мыслей и чувств, нежели игрою воображения» [Сахаров 2004: 78].

Более того, в литературной критике начинают постепенно утверждаться понятия «музыкальной» лирики, «музыки» слова. Например, Н.А.Полевой в 1832 г. пишет о «музыке» стиха Жуковского как об отличительной черте его поэтического стиля: «Отличие от всех других поэтов — гармонический язык, так сказать, музыка стиха, навсегда запечатлело стихи Жуковского и ознаменовало все, что ни писал он...» [Федоров 2000: 144]. В.Г.Белинский в 1839 г. в письме к Н.В.Станкевичу восторженно делится своими впечатлениями о «синтетическом» характере стихотворения М.Ю.Лермонтова «Три пальмы»: «Какая живописность, музыкальность, сила и крепость в каждом стихе отдельно взятом» [Лермонтов 2002, т.7: 174].

В связи с общеромантическими, чаще всего экспрессивно-эмоциональными и подчеркнута метафорическими рефлексиями «музыки» слова нельзя не вспомнить личность В.Ф.Одоевского (1804–1869) — одного из главных представителей романтической эстетики в России, философа, писателя, композитора, литературного и музыкального критика. В своем творчестве он, безусловно, выражал квинтэссенцию романтической философии музыки и лирической поэзии — двух языков души, чувств и переживаний: «В связи с представлением В.Ф.Одоевского о том, что музыка способна раскрывать сокровеннейшие глубины человеческого духа, “выражать невыразимое”, у него часто встречается определение музыки как особого языка, языка сердца: “Она не нуждается в словах, заимствованных из природы — она прямой язык души, язык, исключительно принадлежащий человеку и не переводимый на слова”» [Степанова 2014: 137]. Иерархия искусства слова и искусства звуков для Одоевского совершенно

однозначна — А.Ступель очень точно раскрывает ее, комментируя высказывания философа-романтика: «Если для Одоевского высшим пределом является постижение “инстинктуальное”, доступное лишь поэту, поэзии, а музыка отражает чувства, недоступные даже поэтическому слову, то, очевидно, музыка представляется вершиной, откуда открывается внутренний мир человека» [Ступель 1985: 22].

Во многом уникальным представляется тот факт, что в первой половине XIX в. явления «музыки» слова, музыкальности поэзии — кроме литературной и музыкальной критики — стали предметом теоретико-литературного и стиховедческого осмысления. Например, И.С.Рижский в работе «Наука стихотворства» (1811) делит поэзию на два рода: «произведения, создаваемые “для чтения”, и произведения, создаваемые “для пения”» [История русского литературоведения 1980: 62]. А.М.Кубарев в «Теории русского стихосложения» (1837), размышляя об особенностях античной метро-ритмики и лингвистической основы русской версификации, одним из первых отечественных стиховедов обосновывает музыкально-тактовую теорию стиха — противоречивую, неоднозначную, но все-таки исторически симптоматичную.

Между тем, какими бы емкими и исключительными (но все же не системными и не научными!) ни были наблюдения литературных критиков и теоретиков литературы, поэтическая практика в поисках «музыки» слова испытывала колоссальные сложности, о чем свидетельствуют наблюдения и высказывания русских поэтов. Наметив широчайший жизнестроительный диапазон, задекларировав жизнь сердца в качестве эстетического приоритета, утвердив напевный стиль в качестве самостоятельного интонационного типа стиха, русский романтизм столкнулся с серьезными лингвистическими и стихотворными проблемами.

Обратимся к размышлениям поэтов самых разных эстетических взглядов. Так, в письме к П.А.Вяземскому Е.А.Баратынский формулирует, пожалуй, самое главное — уровень развития литературного языка был недостаточно высок: «...для меня чрезвычайно любопытен перевод светского, метафизического, тонко чувственного *Адольфа* на наш необработанный язык...» [Баратынский 1987: 193].

Кроме барьеров литературного языка поэтов первой половины XIX в. подстерегали сложности отечественной версификации, которые осознавались как отсутствие единства содержания и формы. В.А.Жуковский так писал о Кантемире: «Его стихи — сатиры и послания, в которых он хотя и подражал Горацию и Буало, но верно живописал обычаи своего времени. Они написаны в новом духе, но примененные им формы — старые. Это — силлабические рифмованные стихи» [Жуковский 1983: 331]. В начале XIX в. стихотворцев ограничивал, конечно, никак не силлабический стих.

В первую очередь поэтов волнуют новые жанры отечественной поэзии, которым должны соответствовать определенные стихотворные приемы, в частности рифма: «Я получил баллады Жуковского. В некоторых необыкновенное совершенство слова и простота... Он мне дал охоту рифмовать легенды», — сообщал Баратынский И.В.Киреевскому [Баратынский 1987: 229]. Пушкин, напротив, сетует на обязательность рифмы и отстаивает возможность безрифменных жанров: «Трубадуры играли рифмою, изобретали для нее всевозможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы; явились *virelai*, баллада, рондо, сонет и проч. <...> Но ум не может довольствоваться одними игрушками гармонии, воображение требует картин и рассказов» [Пушкин 1969, т.6: 165].

Попытки освободиться от рифмы и использовать белый стих, обращение к новым размерам выглядят для версификации первой половины XIX в. почти сенсационными. «Я не совсем согласен с тобою в том, что слог *Иоанны* служил образцом слога *Бориса*. Жуковский мог выучить Пушкина владеть стихом без рифмы, и то нет, ибо Пушкин не следовал приемам Жуковского, соблюдая везде цезуру», — так полемизировал Баратынский с Киреевским по поводу трагедии Пушкина «Борис Годунов» [Баратынский 1987: 213]. Работа над «Борисом Годуновым» убедила Пушкина в том, что безрифменный стих может стать реальной альтернативой классическим формам русской версификации, за белым стихом Пушкин видит возможности обновления стихометрического репертуара: «Обращаюсь к русскому стихосложению. Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. <...>

Много говорили о настоящем русском стихе. А.Х.Востоков определил его с большою ученостию и сметливостию. Вероятно, будущий наш эпический поэт изберет его и сделает народным» [Пушкин 1969, т.6: 289].

Вместе с проблемой бедности рифм в русском стихе и ссылкой на А.Х.Востокова А.С.Пушкин задается более глобальным вопросом — метро-ритмической ограниченности отечественной версификации первой половины XIX в. Многочисленные размышления на эту актуальную тему разбросаны в самых разных литературно-критических работах Пушкина. Так, автор «Бориса Годунова» замечает по поводу выбранного им стихотворного размера: «Стих, употребленный мною (пятистопный ямб), принят обыкновенно англичанами и немцами. <...> Я сохранил цезурку французского пентаметра на второй стопе — и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия» [Пушкин 1969, т.6: 198]. В работе «Путешествие из Москвы в Петербург» (1833–1834) Пушкин упоминает А.Н.Радищева, который одним из первых в конце XVIII в. выступил против засилия ямбических размеров в русской версификации, Пушкин также высоко оценивает заслуги В.К.Тредиаковского перед отечественным стихосложением: «Радищев, будучи нововводителем в душе, силился переменить и русское стихосложение»; «изучение Тредьяковского приносит более пользы, нежели изучение наших старых писателей» [Пушкин 1969, т.6: 289, 279]. Размышляя над проблемами версификации, реформой стихосложения середины XVIII в. и деятельностью ее авторов, Пушкин убежден в национальной специфике литературного процесса. В статье «Об альманахе “Северная лира”» Пушкин высказывает сомнения по поводу влияния древней литературы и итальянской поэзии на творчество М.В.Ломоносова, полемизируя с г-ном Р.: «Долго г-н Р. не знал, почему “у нашего холмогорца такая свежесть, такая сладость в стихах... <...> ...он... умел перенести в свои творения много, очень много итальянского...” Сомнительно» [Пушкин 1969, т.6: 174].

Таким образом, на пути поэтов первой половины XIX в. к «музыке» слова (не как содержательного, метафорического концепта, а как лингвистического, структурно оформленного явления) стояли многочисленные языковые и стихотворные ограничения, преодолеть которые можно было только через

обращение к новаторским приемам. О том, что художественные эксперименты действительно носили устойчивый и воистину эпохальный характер, доказывают все те же литературно-критические работы русских поэтов. Становится понятно, что в первой половине XIX в. углубляется оппозиция «живописного» и «музыкального» стиха. Так, В.А.Жуковский, анализируя басни И.А.Крылова, отмечает: «Хотите ли картин? Вот изображение бури в одном живописном стихе: “Вдруг встречу дождь и гром; / Под ним, как океан, синее степь кругом”» [Жуковский 1983: 322]. Создается впечатление, что поэты первой половины XIX в. понимали под «живописностью» стиха опору на зрительные образы, пластическое воплощение явлений окружающего мира, лексику цветообозначения — то есть признаки, характеризующие изобразительные виды искусства, а не выразительные. Е.А.Баратынский так писал И.В.Киреевскому о своем впечатлении от стихотворения Пушкина: «Ты подчеркнул стих: *Стальной щетиною сверкая*. Ты, вероятно, находишь его слишком изысканным. Может быть, ты прав, однако он силен и живописен» [Баратынский 1987: 218].

На противоположности с «живописным» стилем от «музыкального» стиха поэты первой половины XIX в. ждали звуковой экспрессии. Но это явно была не «музыка» первичного ритма стиха, то есть та естественная лирическая музыкальность, которая возникает — как антитеза с прозой — в результате деления речевого потока на поэтические строки и о которой метафорично писал П.И.Чайковский: «Слова, уложенные в форму стиха, уже перестают быть просто словами: они “омузыкалились”» [Чайковский 1953–1981, т.7: 103]. Так что же хотели «забрать» у музыки русские поэты? В первую очередь способность музыкальных образов в выражении богатства человеческих чувств и переживаний. Стремясь преодолеть семантическую ограниченность поэтического слова, романтики «замерли» в состоянии «невыразимости» жизни сердца, так гениально воплощенном в программном стихотворении Жуковского: «...Сие присутствие создателя в созданье — / Какой для них язык? Горé душа летит...» [Жуковский 1983: 153].

Более того, русские поэты первой половины XIX в. искали у музыкального вида искусства благозвучие, гармонию. Жуковский так писал о лирике Батюшкова:

«Никто в той мере, как он, не обладает очарованием благозвучия. <...> Его поэтический язык неподражаем в отношении выбора и гармонии выражения» [Жуковский 1983: 338]. В поисках интонационной экспрессии, звуковой гармонии русские поэты даже были готовы «украсть» у музыки нотацию — вспомним знаменитое письмо М.Ю.Лермонтова к В.А.Лопухиной: «О! как бы я желал вновь вас увидеть, говорить с вами: ибо мне был благодатен самый звук произносимых вами слов; право, следовало бы, когда пишешь, ставить ноты над словами; — а пока читать письмо это как рассматривать портрет: ни жизни, ни движения; выражение застывшей мысли, что-то, пахнущее смертью» [Лермонтов 2002, т.7: 70]. Баратынский, в свою очередь, даже находит неординарное решение с музыкальной нотацией, он пишет Киреевскому: «Посылаю тебе также предисловие в стихах к сему новому изданию и заглавный лист с музыкальным эпиграфом» [Баратынский 1987: 253].

Как видим, помимо музыкальной тематики, метафорических образов, оркестровки, мотивов песни и пения, поэты первой половины XIX в. устремились к музыке в поисках не только идейно-философских, образно-содержательных высот, но и гармоничности формы, эвфонии сочинений. При этом красивая, но бессодержательная форма — как стихотворная, так и музыкальная — ничуть не привлекала русских поэтов, оставляя душу безучастной. Вот как воспринимал Баратынский музыку Ф.Листа: «Я слушал Листа и остался менее им доволен, чем ожидал. Беглость его игры превосходит всякое воображение и вместе с тем превышает возможности фортепиано. Звуки сменяют друг друга с такой быстротой, что сливаются в невнятный гул, не доставляющий удовольствия слуху. <...> Кроме того, я не нахожу, что он верно чувствует музыку. Он портит самые прекрасные мелодии бесцельными и бессмысленными украшениями. Его форте, его пиано пианиссимо, сами по себе превосходные, не производят должного впечатления, потому что никогда не служат выражению серьезной музыкальной идеи» [Баратынский 1987: 307].

Максимально емкие идейно-художественные итоги поисков «музыки» слова в русской культуре первой половины XIX в. подвел В.А.Жуковский. Размышляя о назначении современного поэта («Из письма к Николаю Васильевичу Гоголю»

1848), основоположник русского романтизма невольно обобщил все то содержание, которое вкладывалось в понятие «музыкальной» поэзии в период его самого первичного теоретического осмысления: «В произведениях художника мы наслаждаемся красотой создания, прелестию частей, гармониею целого и тому подобное, но все это есть одна низшая, так сказать, материальная сторона нашего наслаждения: мы можем дать себе о т ч е т в том, что нас увлекает, можем указать на возвышенность или приятность содержания, на точность, живость, необыкновенность выражения, на музыку слов; но то, что б е з о т ч е т н о и неуловимо и что, однако, всему этому дает жизнь, это есть д у х п о э т а, в создании его тайно сопричастный!» [Жуковский 1983: 379].

Итак, в русской культуре первой половины XIX в. впервые на теоретико-литературном уровне было осмыслено понятие «музыка» слова. В рамках романтической эстетики формулируется содержание этого понятия, связанное с «музыкой» человеческих чувств, богатством жизни сердца и словесной невыразимостью душевных нюансов. Философия панмузыкальности не ограничивает романтиков сугубо содержательным наполнением категории «музыкальность» поэзии — усиление психологизма, лиризма, творческой индивидуальности в стихотворных сочинениях приводит к утверждению напевного интонационного стиля в русской лирике, призванного выразить мелодичность человеческих переживаний. Но романтические поиски «музыки» стиха неизбежно носили исторически ограниченный характер, теоретически обосновать который помогали уже поэты самых разных эстетических устремлений. Уровень развития литературного языка и русского стихосложения пока еще не позволял воплотить искомую музыкальность слова на лингвистическом, стихотворном, структурном уровне. Философские запросы на жизнетворчество, синтез искусств, «музыкальное» содержание поэтических произведений первой половины XIX в. вступали в явный конфликт с художественной формой. Дальнейшие поиски «музыки» стиха и теоретическая разработка этого понятия связаны уже со следующей эпохой.

§ 2. Концепция «музыкального» стиха в эстетике «чистого искусства» второй половины XIX века

В отличие от предыдущего хронологического периода литература второй половины XIX в. вошла в историю отечественной словесности как «эпоха реализма» и «эпоха прозы», окончательно утвердив при этом художественные принципы национального своеобразия, динамичной полифонии эстетических течений и настойчивого стремления к участию в житнетворчестве и жизнестроительстве. Изменение социально-политической обстановки, курс на реформы всех сфер жизни, стремительное развитие капитализма, деформация нравственно-религиозного и психологического «климата», актуализация идеи свободы повлекли за собой необходимость гражданского самоопределения писателей по отношению к общественным процессам и событиям. Остаться безучастным в решении народных проблем, с невиданной силой «ворвавшихся» в литературу, было невозможно. Взаимоотношения личности и общества обострились, что нашло отражение в том числе и в поэтическом процессе, в котором углубился эстетический раскол, переросший в идейно-художественную конфронтацию.

С одной стороны, в поэзии второй половины XIX в. сформировалось демократическое направление, продолжившее традиции гражданского романтизма (Н.А.Некрасов, Н.А.Добролюбов, М.Л.Михайлов, И.С.Никитин, И.З.Суриков, С.Д.Дрожжин, Л.Н.Трефолев, В.С.Курочкин, Д.Д.Минаев и др.), — в противоречивую эпоху поэты-демократы встали на путь утверждения реалистического искусства. С другой стороны, развивалась поэзия «чистого искусства», непосредственно связанная с философско-психологическим романтизмом (А.А.Фет, А.Н.Майков, Н.Ф.Щербина, А.К.Толстой, Л.А.Мей, Я.П.Полонский и др.), — «чистые лирики» сосредоточились на раскрытии «вечных» тем, усилив при этом лирическое и психологическое содержание. Вместе с тем в 1880-е годы в русской поэзии появляется новое поколение авторов: С.Я.Надсон, К.М.Фофанов, М.А.Лохвицкая, С.А.Андреевский, В.С.Соловьев и др. — их творчество ознаменовало наступление эпохи декаданса, которую нередко

также называют предсимволизмом. Хотя поэзия во второй половине XIX в. и занимала второстепенное положение по отношению к прозе, но ее достижения нельзя признать вторичными или менее значительными в сравнении с обретениями национального эпоса, неподражаемо ярко вписавшего себя в историю мировой литературы [Макарова 2014: 89–119]. Вслед за динамично меняющимися реалиями жизни и стремительной «диалектикой души» человека поэтический процесс действительно был очень бурным, конфликтным и в равной степени результативным как в плане содержательного багажа, так и с точки зрения художественного опыта, в том числе стихосложения и «музыки» стиха.

Н.М.Мышьякова в книге «Литература и музыка в русской культуре XIX в.» справедливо называет русскую культуру девятнадцатого столетия «"великим интерпретатором" словесно-музыкального синтеза» [Мышьякова 2002: 133] — вслед за романтиками интерпретирование «музыки» стиха продолжили поэты «чистого искусства»: «Двигаясь по пути от романтизма к реализму, обретая зрелость и мастерство в "понятийном" постижении мира, русская литература постепенно все дальше уходила от музыки как "ингредиента" некой идеальной "художественности". <...> ..."невыразимое" в XIX веке скромно обосновалось в якобы узкой области "чистого искусства"» [Мышьякова 2002: 89].

Отечественные литературоведы рассматривают поэзию «чистого искусства» в качестве самостоятельного эстетического направления, движения, программные идеи которого были сформулированы в статьях А.В.Дружинина «Критика Гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» (1856), В.П.Боткина «Стихотворения А.Фета» (1857), А.А.Фета «Стихотворения Ф.Тютчева» (1859) [Гавриленко 2001]. Литературно-критические работы, а также поэтические декларации, эпистолярное творчество представителей «чистого искусства» позволили сделать выводы о своеобразии их художественного метода, основанного на взаимодействии романтизма и реализма [Гапоненко 2008]. Категорически отвергнув для себя эстетические принципы некрасовской школы и в целом общественно-социальную направленность гражданской поэзии, «чистые лирики» вступили в непримиримую схватку за сохранение свободы творчества и

духовности, неопровержимых идей добра и истины, веры в идеал и вечные ценности, которые важнее насущных и суетных проблем.

Не случайно главной темой «чистого искусства» становится красота — красота окружающего мира, природы, искусства, любви, человеческой души. Красота для «чистых лириков» — это и предмет, и высшая цель творчества. Преодолев романтический конфликт между реальным миром и идеальной мечтой, поэты «чистого искусства» сосредоточились на воспевании красоты окружающей действительности, в определенной степени приблизившись к реалистическим принципам искусства, но вместе с тем и дистанцируясь от реализма в силу эстетизации объективного. Обращение к красоте реального мира, в том числе и духовности человека, личности художника-творца, привело «чистых лириков» к еще более заметному по сравнению с романтизмом усилению лиризма и психологизма, что стало общей стилеобразующей чертой направления, объединяющего совершенно разные творческие индивидуальности. Красота, эстетизация, лиризм, психологизм неизбежно приближали поэтов «чистого искусства» к музыке, в которой перечисленные категории являются субстанциональными.

Конечно, «чистое искусство» объединяло очень разных поэтов: А.К.Толстому была интересна историческая тематика, Л.А.Мею — фольклорное творчество, Н.Ф.Щербине — антологическая лирика, А.Н.Майкову — живописные образы, на определенном этапе А.К.Толстой обращается к сатире, а в лирике Я.П.Полонского даже начинают звучать гражданские мотивы. Все это в совокупности свидетельствовало о стремлении обрести некие универсальные эстетические принципы, обнаружить синтез искусств, синкретизм истории и культуры. В «чистом искусстве» «значение имело возрождение антологической традиции и дальнейшее утверждение в лирике “музыкальных” и “живописных” начал, их обновление на основе универсального идеала искусства и своеобразного “синтеза” искусств», — отмечает Т.А.Гавриленко [Гавриленко 2011: 159]. Но к художественному раскрытию музыкальной тематики и теоретическому обоснованию «музыки» стиха, музыкальности поэзии подключаются далеко не все «чистые лирики» — концептуальному осмыслению подлежит поэтическое,

эпистолярное, литературно-критическое творчество А.А.Фета, А.К.Толстого, Я.П.Полонского.

Действительно, концепция музыкальности в творчестве «чистых лириков» заметно меняется по сравнению с романтической эстетикой. Поэты «чистого искусства» продолжают обращаться к музыкальной тематике и образности: «Он водил по струнам; упали...» (1857), «Звонче жаворонка пенье...» (1858) А.К.Толстого, «Чтобы песня моя разлилась как поток...» (1864), «Слепой тапер» (1875), «Вечерний звон» (1890) Я.П.Полонского, «Свирель» (1840), «Тарантелла» (1858–1859), «Менуэт» (1873) А.Н.Майкова и др. В творчестве «чистых лириков», как и у романтиков, чрезвычайно популярен жанр песни, но уже в самых разных национальных вариантах: «Цыганские песни» (1840-е) А.К.Толстого, «Колыбельная песня» (1860, из цикла «Новогреческие песни») А.Н.Майкова, «Татарская песня» (1846), «Грузинская песня» (1848), «Песня цыганки» (1853?) Я.П.Полонского и др. Вместе с жанром песни в «чистой лирике» звучат мотивы песни и пения. Между тем в поэзии «чистого искусства» не наблюдается идеализации музыкального искусства — музыка растворяется в реальной жизни, озвучивая явления природы, процесс творчества, космическое пространство, тайну любви. «Омузыкаливание» явлений действительности так же органично и естественно, как сама жизнь человека, природа, данные Всевышним. Не случайно для «чистого искусства» «значение свободы и красоты неоспоримо подтверждалось аналогией с природой, от которой творчество отличалось лишь своей осознанностью» [Гавриленко 2011: 158].

Итак, в поэзии «чистого искусства» раскрытая романтиками панмузыкальность воплощается не в идеальном, а в реальном пространстве, следовательно, меняются идейные акценты, содержание «музыкальной» поэзии. «Чистые лирики» своеобразно участвуют в бытийном жизнетворчестве, жизнестроительстве души, эстетизируя «музыку» окружающего мира, обнажая духовную красоту человека. «Музыкальная» лирика «чистого искусства» не менее возвышенна, чем романтическая, но значительно реалистичнее. Душа человека волнуется, соприкасаясь с истинно прекрасным и очевидно близким, «музыка» стиха проникает в сокровенные глубины человеческого сердца, воздействуя

всепоглощающе и потому все-таки несколько таинственно. Загадка звучащего мира, «музыкальной» поэзии рационально необъяснима и в то же время вполне понятна, потому что разлита в объективной реальности. «Именно “излишек реальности” повышал статус “невыразимого”, “музыкального”. <...> В русле этой тенденции литературно-музыкальных связей складывалась новая звуковая эмблематика, обладающая “потенцией символических значений”», — очень точно обобщает Н.М.Мышьякова [Мышьякова 2002: 91–92].

Новый субъективный опыт, вполне реалистичная «эмоциональность», повышенный лиризм, связанный с абстрагированием от острых общественно-социальных противоречий, изменили содержание «чистой лирики» и вывели на новый уровень экспрессию «музыкального» стиха, его художественную форму. Смысловая красота «чистого искусства» потребовала и стихотворной элегантности, поиски которой прослеживаются в немногочисленных, но очень симптоматичных размышлениях поэтов. Сразу заметим, что благодаря творчеству «чистых лириков» понятия «музыки» слова, музыкальности стиха, «музыкальной» поэзии, робко утвердившиеся в эстетике романтизма, обретают не просто заслуженный литературоведческий смысл и статус, но и детальную разработку с точки зрения стиховедения. Т.А.Гавриленко справедливо отмечала: «Благодаря совместным усилиям поэтов и критиков “чистого искусства” разрабатывалась и утверждалась культура музыкального начала как важнейшего составного понятия художественности, высокой поэтичности, лиризма» [Гавриленко 2011: 159].

Так, в своем эпистолярном, литературно-критическом творчестве «чистые лирики» продолжают противопоставление «живописной» и «музыкальной» поэзии. А.К.Толстой писал Б.М.Маркевичу: «Временами для меня истинное наслаждение — переводить Шенье, наслаждение физическое и пластическое, наслаждение формой, позволяющее отдаваться исключительно музыке стиха, как если бы я отправился смотреть Венеру Милосскую» [Толстой 2001, т.5: с.263]. А Я.П.Полонский в письме к А.А.Фету даже образно называет себя «рисовальщиком»: «Берг ждет от меня чистой лирики — а где мне ее взять! — Я — не ты и даже не Майков... Ты — музыкант, а я рисовальщик. — Ты — флейта, а я

барабанщик — барабаню стихи свои как умею» [Литературное наследство 2008–2011, кн.1: 927].

Надо признать, что, в отличие от А.Фета — «поэта-музыканта», талант А.Н.Майкова действительно развивался в рамках «живописной» поэзии: в своем поэтическом творчестве он обращался к описательным приемам, изобразительной экспрессии, более того, поэт прекрасно рисовал («Речной пейзаж» 1854, «Пейзаж с руинами» 1854), а в 1847–1853 гг. Майков писал статьи о выставках в Императорской Академии художеств [Седельникова 2013]. Полонский тоже не менее успешно рисовал не только словом, но и карандашом, красками — достаточно вспомнить его удивительный «Портрет И.С.Тургенева» (1881), «Усадебный дом И.С.Тургенева» (1881), «Автопортрет» (1862). Осмысление «живописной» и «музыкальной» поэзии в рамках «чистого искусства» наполняется конкретным профессиональным смыслом, что абсолютно уникально и максимально убедительно.

Поразительно то, насколько системным было понимание синтеза искусств в поэтике «чистого искусства», ведь в единстве с переосмыслением целей словесного творчества, содержания «музыкальной» лирики, художественного своеобразия «живописного» стиха произошло и смещение эстетических симпатий и ориентиров. Знаковой фигурой становится личность Р.Вагнера, творчество которого во второй половине XIX в. воплощало вершинный уровень синтеза искусств и философски мифологизировалось в проекции на жизнетворческие задачи русской культуры. Частные впечатления А.К.Толстого представляются в данной связи абсолютно характерными и исторически закономерными: «...я вагнеризируюсь все более и более (конечно, музыкально) и... мой мозг, или мои уши, или мое сердце, отверзлись для многих красот, которые до сих пор не были мне доступны; так что теперь итальянская музыка мне кажется немного бесцветна, немного холодна; но зато я способен слушать “Лоэнгина” или “Тангейзера” два раза сряду, в один присест, даже если бы было возможно, то после последнего удара смычка готов начать снова слушать оперу» [Толстой 1980, т.4: 522].

Между тем «музыкальный» стих для «чистых лириков» — это прежде всего стих звучащий, благозвучный, эвфоничный. А.К.Толстой создает целую

«эвфоническую систему», касающуюся в первую очередь поэтической рифмы. В письме к Б.М.Маркевичу он отстаивает свою систему, примененную в процессе создания поэмы «Иоанн Дамаскин» (1859): «Те, кто говорит, что для своей песни он должен был бы взять иной мотив... просто не читали его жизни. <...> Остается еще упрек Тургенева — хромые рифмы. <...> Гласные в конце рифмы, если ударение на них не падает, по моему мнению, совершенно безразличны и значения не имеют. В счет идут и образуют рифму только согласные. <...> Я могу ошибаться, но это мне подсказывает внутреннее ощущение, эвфоническое чутье, а Вы знаете, что слух у меня чрезвычайно требовательный. <...> ...я не хотел бы рифмовать *у с и*, но *а, о, ы, у* вполне близки друг к другу, так же как близки *и, е и я*... <...> ...попросите его написать мне или сообщить Вам свои замечания по поводу моей эвфонической системы» [Толстой 1980, т.4: 333–335].

При этом удивительно, что Толстой отстаивает точность рифмы в «живописном» стихе, а в «музыкальной» поэзии, предполагающей воссоздание впечатлений, эмоций, настроений, допускает неточную рифму: «Есть род живописи, где требуется безукоризненная правильность линии... <...> ...если я пишу картину больших размеров и в серьезном роде, согласен с Вами, что должен быть строгим в отношении рифм; но если я пишу балладу или какую-нибудь другую вещь, где главное — впечатление от целого, т.е. колорит, я могу быть небрежным в рифмах...» [Толстой 2001, т.5: 337].

В звучащем стихе А.К.Толстой обращает внимание на тоничность слова, темп произнесения и интонационное разнообразие. В письме к В.М.Жемчужникову он делится впечатлениями от актерского чтения при сценической постановке трагедии «Смерть Иоанна Грозного»: «...от перестановки слов, от неверности ударений совершенно разрушается стих и дерет ухо. Я предвидел такую непривычку наших артистов к стиху... <...> Ускорение темпа придало много жизни роли Иоанна... <...> После обеда Васильев повторил чтение... Главный порок — монотонность и запевание кверху» [Толстой 2001, т.5: 388–389].

Помимо поэтической фоники для представителей «чистого искусства» чрезвычайно значимой была «музыка» стихотворной метро-ритмики. Толстой откровенно признавался: «С шестилетнего возраста я начал мараить бумагу и писать

стихи — настолько поразили мое воображение некоторые произведения наших лучших поэтов... <...> ... я упивался музыкой разнообразных ритмов и старался усвоить их технику. Мои первые опыты были, без сомнения, нелепы, но в метрическом отношении они отличались безупречностью» [Толстой 2001, т.5: 356]. В «музыке» стиха «чистые лирики» ценят единство художественного содержания и метро-ритмического строя, который становится носителем музыкальных интонаций. Работая над поэмой «Анна Галдина», Полонский сообщал Фету: «Пишу теперь нечто вроде повестушки в стихах, и не ямбом, а каким-то песенным размером, который сам собой пришел в мою голову и, как мне кажется, приличествует, т.е. наиболее совпадает с содержанием» [Литературное наследство 2008–2011, кн.1: 689].

То, о чем писал Я.П.Полонский А.А.Фету — о метро-ритмических инновациях, является неотъемлемым элементом поэтической практики «чистых лириков». Во второй половине XIX в. «усталый» ямб (Н.П.Огарев) еще больше, чем в романтической поэзии, не соответствовал «музыке» мира, воссоздаваемой с новой степенью лиризма. Ритмическая инерция ямба была еще очень властной, но поэты «чистого искусства» пошли по пути художественного новаторства, поиска экспрессивных ритмов, разнообразие которых в музыке казалось им недостижимым. Действительно, во второй половине XIX в. метрический репертуар поэзии качественно преобразуется. Согласно статистическим данным М.Л.Гаспарова, присутствие ямбов по сравнению с первой половиной XIX в. заметно снижается (77% в начале столетия, 51,5% — в середине и 53 % — в конце). Хорей усиливает свои позиции (12% в начале века, 23% — в середине и 17% — в конце). Серьезно увеличивается процентное соотношение трехсложных размеров, свидетельствующих о возрастающей тоничности, монотонности, а значит, напевности стиха (7,5% в начале столетия, 21,5% — в середине, 28,5% — в конце). Возрастает, пусть и незначительно, количество «прочих» метров, которые во многом и следует признать новаторскими и экспериментальными (3,5% в начале века, 4% — в середине, но в конце столетия — только 1,5%) [Гаспаров 1974: 51].

В поисках музыкальности стиха «чистые лирики» способствовали не только освоению новых метро-ритмов, но и развитию отечественной версификации — и

именно в его национальной специфике, лишь самым косвенным образом связанной с традициями английской, французской, немецкой и др. школ стихосложения, к которым поэты «чистого искусства», конечно, обращались, активно занимаясь переводами. Вклад «чистых лириков» в подготовке метро-ритмических инноваций русских модернистов очень весом.

Именно «чистые лирики» наиболее активно стали экспериментировать с силлабической структурой русского стиха, чередуя в своих сочинениях длинные и короткие строки и усиливая тем самым их тоничность. Именно «чистые лирики» попытались настойчивее, чем это было ранее, варьировать междуударный интервал в поэтических строках, что изнутри «взрывало» принципы силлабо-тонического стихосложения через актуализацию тонизма, ударности, акцентности. О необходимости метро-ритмических преобразований подобного рода с редкой проницательностью высказался, как это ни странно, именно композитор — один из выдающихся русских мелодистов, в вокальной практике которого есть сочинения на собственные поэтические тексты, — П.И.Чайковский не мог не почувствовать надвигающейся к концу XIX в. реформы отечественного стихосложения и с присущей ему гениальностью писал: «Изобретать новые размеры, выдумывать небывалые ритмические комбинации — ведь это должно быть очень интересно! Если бы я имел хоть искру стихотворного таланта, я бы непременно этим занялся и, прежде всего, попробовал бы писать, как немцы, смешанным размером» [Розенберг 1980: 210].

О том, что для поэтов «чистого искусства» поиск новых ритмов был вполне закономерным и осознанным процессом, свидетельствует письмо А.А.Фета к Я.П.Полонскому, которое можно смело рассматривать в качестве ответной поддержки метро-ритмического новаторства: «Наша дурацкая рутинка нередко претывается даже на дивный механизм твоих стихов, ищущих самобытного ритма. Для этих адептов рутинки слово стихи значат четырехстопные ямбы, и они никак не разберут, что причудливые прыжки твоих танцовщиц фей связаны общею самою безукоризненною гармонией» [Фет 1982, т.2: 345–346].

Наконец, пожалуй, о самом главном. «Музыка» стиха для «чистых лириков», помимо перечисленных структурных элементов, означала те особые

выразительные интонации, которые требуют нетрадиционных композиционных решений, мелодических форм, строфического богатства, так как они непосредственно связаны с повышенным лиризмом, личностными переживаниями, индивидуальным субъективным опытом, — это несоизмеримо дистанцировало «музыкальную» лирику от описательной эпичности и чистой изобразительности.

Наиболее значительными в данной связи представляются письма Я.П.Полонского к А.А.Фету, которые содержат не только размышления о лиризме и эпичности произведений и их взаимосвязи с родо-видовыми формами литературы, — эти письма также показывают грандиозную разницу двух творческих индивидуальностей, разделявших при этом основные эстетические принципы «чистого искусства». Итак, Полонский писал Фету в 1888 г.: «В этом конверте найдешь ты еще одно стихотворение — “У двери”. Ну уж если и это тебе понравится... Впрочем, не думаю. Музыка не та, которую ты любишь. Да и подкладка не та и канва не та... Поэзия, вышитая на прозе» [Литературное наследство 2008–2011, кн.1: 637]. В письме 1890 г.: «Я, кажется, совершенно утратил способность писать небольшие стихотворения, оттого ли, что чистого Фетовского лиризма у меня было всегда очень мало — а теперь и совсем нет...» [Литературное наследство 2008–2011, кн.1: 814]. Наконец, из письма 1888 г.: «Выходя за пределы лиризма, в драму или эпос, — ты уже вне дома. Стих твой тяжелеет — не поет — и в особенности не умеет разговаривать» [Литературное наследство 2008–2011, кн.1: 20]. Разница художественных талантов Полонского и Фета будет для нас в дальнейшем концептуально значима, поэтому хочется сослаться на выводы А.Ф.Коковина, который, сопоставляя творчество двух поэтов, отмечал у Полонского «ясность сюжета, сближающего поэтическое произведение с прозаическим», интерес к «соотношению характера и обстоятельств», в то время как «фетовский идеал “очищен” красотой» и глубоко лиричен [Коковин 2010: 14].

Вместе с тем, говоря о «музыкальной» композиции стихотворений, особой интонационной структуре стиха, лиризме и эпичности, необходимо остановиться как минимум еще на двух моментах.

Во-первых, многие поэты «чистого искусства» обращались к прозаическим и драматургическим жанрам. Я.П.Полонский написал «Рассказы» (1859), романы

«Признания Сергея Чалыгина» (1867), «Женитьба Атуева» (1869); незначительные прозаические произведения создавал А.Н.Майков, он же является автором драм «Три смерти» (1851), «Смерть Люция» (1863), «Два мира» (1872); Л.А.Мей стал известен благодаря стихотворным драмам «Царская невеста» (1849) и «Псковитянка» (1849–1859), а А.К.Толстой — роману «Князь Серебряный» (1863) и драматической трилогии «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870); даже «лирик из лириков» А.А.Фет попробовал себя в прозаических жанрах — поэтом написаны рассказы «Каленик» (1854), «Дядюшка и двоюродный братец» (1855), «Семейство Гольц» (1870), «Кактус» (1881) и др.

Но в творчестве «чистых лириков» родо-видовые формы произведений не нарушаются, лирические жанры имеют свойственную им художественную природу, собственно, как и эпические, драматические сочинения. Ю.Б.Орлицкий, исследуя творчество А.Фета, пришел к аналогичным выводам: «...Фет прежде всего человек своего времени, отличающий и решительно противопоставляющий в своем творчестве стихи и прозу» [Орлицкий 2008: 218]. Отмеченные родо-видовые границы будут трансформироваться несколько позднее, в творчестве символистов, что будет знаменовать новый этап исторической поэтики. Пока же поэты «чистого искусства» бережно сохраняют музыкальность в рамках лирических жанров, явно противопоставляя их жанрам прозаическим и драматургическим. Н.М.Мышьякова так писала об этих литературных процессах: «Век прозы, выработавший свой узнаваемый язык, сделал явной (“по контрасту”) “музыкальность” как особую стилевую черту. “Игра на различиях” поэзии и прозы станет одним из самых мощных приемов в художественной культуре XIX–XX вв., распространившись далеко за пределы словесного искусства» [Мышьякова 2002: 90].

Во-вторых, «чистые лирики» способствовали самому яркому развитию напевного стиха, утвержденному в романтической поэзии. Усиление лиризма, динамичности эмоционального содержания «музыкальных» стихотворений потребовали свободных и даже импровизационных принципов интонационного развития, связанного со строфической структурой и общей композицией. Многие «чистые лирики» пошли по пути нарушения синтаксической завершенности строф,

что привело к формированию новаторских композиционных форм. Классификацию напевного стиха осуществил Б.М.Эйхенбаум в работе «Мелодика русского лирического стиха», выделив при этом куплетную, песенную и романсную разновидности композиции [Эйхенбаум 1969: 331]. Романсная композиция с ее узнаваемой системой синтаксического параллелизма и ритмико-мелодических повторов (анафора, эпифора, эпанастрофа, эпаналепсис, спираль и др.) в большей степени соответствовала интонационному лиризму «чистых лириков». Не случайно их тексты были положены в основу многих романсов П.И.Чайковского — выдающегося композитора-мелодиста второй половины XIX: «Нет, только тот, кто знал», «Хотел бы в единое слово» Л.Мея, «Средь шумного бала», «То было раннею весной», «Благословляю вас, леса» А.Толстого, «Песнь цыганки» Я.Полонского и др.

О том, насколько было значимо дальнейшее развитие напевной поэзии, как и обоснование музыкальности стиха в творчестве «чистых лириков», представлявших собой все более и более властный вектор в литературном процессе второй половины XIX в., доказывает не только творчество предсимволистов (А.Н.Апухтина, К.Р., В.С.Соловьева и др.), которое можно рассматривать в качестве связующего звена между «музыкальной» лирикой «искусства для искусства» и русских символистов, но также творчество поэтов, эстетическая позиция которых была достаточно независимой. Так, например, в философской лирике Ф.И.Тютчева стали появляться романсные стихотворения, по своей музыкальности не уступавшие сочинениям Фета, Мея, Полонского, Толстого, Майкова. Рассмотрим художественные особенности одного из самых «музыкальных» произведений Тютчева — «К.Б.», которое «удвоило» свою популярность благодаря старинному русскому романсу неизвестного автора:

Я встретил вас — и все былое
 В отжившем сердце ожило;
 Я вспомнил время золотое —
 И сердцу стало так тепло ...

Как поздней осени порою
 Бывают дни, бывает час,
 Когда повеет вдруг весною

И что-то встрепетается в нас, —

Так, весь обвеян дуновеньем
 Тех лет душевной полноты,
 С давно забытым упоеньем
 Смотрю на милые черты ...

Как после вековой разлуки,
 Гляжу на вас, как бы во сне, —
 И вот — слышнее стали звуки,
 Не умолкавшие во мне ...

Тут не одно воспоминанье,
 Тут жизнь заговорила вновь, —
 И то же в вас очарованье,
 И та ж в душе моей любовь!..

[Тютчев 1980, т.1: 211–212]

Стихотворение «К.Б.» (1870), связанное, как считают исследователи, с впечатлениями от встречи с баронессой Крюденер в Карлсбаде, посвящено теме любви. Любовь воспринимается Тютчевым как земное чудо, способное возродить человека, пробудить самые светлые чувства, воскресить прошлое. Любовь могущественна и «вечна», так как ее воздействие на душу человека может быть сопоставимо с влиянием природы, музыки — сил необъяснимых, вневременных. Эти мотивы — эмоционально-смысловые контуры лирической ситуации: встреча после долгих, «томительных и скучных» лет, «вековой» разлуки переворачивает внутренний мир лирического героя; прошлое и настоящее, единые в сознании героя, «удваивают» любовные переживания. Образы природы, звуков, мотивы дуновения, памяти рождают ощущение единства пространственно-временных отношений, отсутствия границ между прошлым и настоящим.

Между тем лирический герой в большей степени переживает саму встречу, он сосредоточен на чувствах, которые неожиданно пробудились, казалось бы, в «отжившем сердце». Его душа всегда была музыкальной, но со временем мерцающие обертоны «сердечных» струн стали тише — именно встреча заставила их зазвучать с новой силой: «И вот – слышнее стали звуки, / Не умолкавшие во мне...». Звуковой образ очень выразителен, он раскрывает внутренний мир лирического героя, который при всей своей эмоциональности к тому же достаточно

аналитичен: ему свойственны как интенсивные движения чувств, так и поток раздумий. Лирический герой умудрен опытом, жизненными испытаниями — тем ярче представляется ему «звучание» любви. Во многом поэтому лирическая героиня идеализируется Тютчевым, она таинственна и непостижима, у нее «милые черты» и неподвластное времени «очарованье». Не случайно также логическое сопряжение человеческого и природного: в стихотворении значима «бытийная» лексика («былое», «время», «поздняя осень», «дни», «час», «весна», «воспоми^нанье»), Тютчев настойчиво обращается к сравнениям («Как после вековой разлуки, / Гляжу на вас, как бы во сне»).

«Музыку» души не менее органично раскрывает звуковой строй стихотворения. Поэт активно использует выразительные возможности ассонансов — в ударной позиции чаще всего оказываются гласные «е», «а», «о», что придает стихотворению мелодичность, напевность: «Как поздней осени порою / Бывают дни, бывает час», «Так, весь обвеян дуновеньем / Тех лет душевной полноты». Аллитерации, достаточно распространенные в стихотворении (12 строк из 20), чаще всего построены на повторе звонких согласных («ж», «в», «л», «н») или звуковых сочетаний, которые выполняют усилительную функцию, но нередко заключают в себе и элементы звукоподражания: «Когда повет вдруг весною», «Тут жизнь заговорила вновь». А точные рифмы выступают в роли своеобразных стиховых «консонансов», увеличивающих эвфонию поэтической фактуры.

От «музыкального» лиризма содержательных нюансов не отвлекает не только фоника, но и метро-ритмика, которая достаточно классична: стихотворение Тютчева написано четырехстопным ямбом. Композиционно не урегулированные полноударные строки звучат более основательно, метрически «правильно», но многочисленные пиррихии приносят в стихотворную фактуру неожиданные ритмические вариации, ускорения и замедления в темпе голосоведения, интонационную гибкость: «И что-то встрепенется в нас», «Не умолкавшие во мне». Хотя совершенно очевидно, что и экспрессивная эвфония, и ритмическая импровизационность подчиняются в тютчевском стихотворении напевной стихии лирического синтаксиса.

Тютчеву дорога непрерывность, «процессуальность» духовной жизни человека — в стихотворении эта особенность лирического сюжета воплощается мало заметным переходом от двусоставных к односоставным синтаксическим конструкциям. Так, описание «личных» событий и впечатлений («Я встретил», «Я вспомнил») сменяется воспроизведением «внешних» состояний — становится понятно, что лирический герой открывается внешнему миру («Смотрю на милые черты»), его сознание поглощается воспоминаниями, лирической героиней («Гляжу на вас, как бы во сне»). Ощущение самозабвения, упоения, отрешенности от сиюминутных проблем во многом возникает в результате того, что, начиная со второй строфы, в стихотворении появляются односоставные предложения, среди которых наиболее значимы определенно-личные.

Но, пожалуй, самыми синтаксически убедительными, «музыкально» устремленными в стихотворении являются анафоры. Они активизируют интонационную динамику, эмоциональную градацию: «Тут не одно воспоминанье, / Тут жизнь заговорила вновь, — / И то же в вас очарованье, / И та ж в душе моей любовь!..». К тому же анафоры полустистиш, поэтических строк усиливают общую напевность, мелодическую фразировку стихотворной речи. Этим целям служат также риторические восклицания — на субъективно-эмоциональном всплеске, интонационно-содержательной кульминации завершается все стихотворение Тютчева.

Если говорить об особенностях архитектоники, то необходимо сразу отметить, что в стихотворении обособляется первая строфа, в которой представлена лирическая ситуация. Со сравнения во втором катрене начинается эмоциональная, композиционная градация, кульминация которой приходится на заключительное четверостишие. Вторая и третья строфы интонационно-синтаксически объединены — это одно распространенное предложение, скрепленное словесным повтором: во втором четверостишии природа «повеет весною», а в третьей строфе — уже лирический герой «обвеян дуновеньем» воспоминаний. Образный параллелизм, развернутое сравнение, охватывающее два четверостишия, перерастает в «диалектику» чувств и переживаний. При этом третий и четвертый катрены взаимосвязаны скрытой анафорой: «Смотрю на милые

черты», «Гляжу на вас, как бы во сне». Следовательно, вторая, третья, четвертая строфы неразрывны между собой.

Со стихотворной композицией связана еще одна особенность: практически все четверостишия в сочинении Тютчева заканчиваются многоточиями. Это не просто паузы, это, безусловно, тайные переживания, произнесенные мысли и, конечно, интонационное средство объединения строф. Так, пауза в конце четвертой строфы сменяется порывом чувств, стремительность которых в заключительном катрене отражена двойными анафорами. Кульминационный характер пятой строфы подкрепляется как содержательными нюансами («И та ж в душе моей любовь!..»), композиционными приемами (это вершина идейно-эмоциональной градации), так и интонационными средствами: стихотворение заканчивается риторическим восклицанием и в то же время содержит недосказанность, потому что прерывается новой паузой, очередным многоточием. Что будет за ними, какие настроения овладеют лирическим героем? Финал стихотворения открыт ...

Итак, композиция тютчевского стихотворения представляет собой сквозную линию развития лирических эмоций и размышлений с обособлением первого катрена и кульминацией в пятой строфе (1+4) — такая разновидность архитектоники называется романсной. Ее гибкие структурные контуры, внутренне подвижный, не скованный строфической интонационностью лирический сюжет позволяют Тютчеву осуществить сравнение жизни человека и природы, сосредоточиться на воспоминаниях, углубиться в размышления о настоящем, показать возрождение чувств, сделать беглую зарисовку лирической героини — романсная композиция способствует созданию иллюзии непреднамеренности высказывания, смысловой насыщенности поэтического произведения.

Наконец, последнее: стихотворение Тютчева в большей степени относится к любовно-философской лирике. Если А.А.Фет в своих произведениях выражает многообразие эмоциональных состояний, человеческих ощущений, не пропуская их сквозь призму сознания и анализа, то Ф.И.Тютчев, при всей эмоциональной открытости, не отказывается и от воссоздания движения мысли. Напевные стихотворения, романсные сочинения Фета, в которых раскрываются чувства

лирического героя-«безумца», являются образцами «чистой» поэзии. В то время как напевные произведения Тютчева, в романсной композиции которых предстают переживания лирического героя-«мыслителя», тяготеют к философской поэзии [Макарова 2014: 339–354].

В связи с интонационными стилями в поэзии второй половины XIX в. нельзя не сказать о не менее стремительном развитии говорного стиха, связанном с проникновением в структуру произведений разговорных интонаций, просторечных слов и выражений, освоением реалистической образности и проблематики, народной тематики, актуальностью фольклорных имитаций, усилением «прозаизации» лирических сочинений. Поэты-реалисты, в свою очередь, тоже радикально повлияли на развитие отечественной версификации, что на рубеже XIX–XX вв. привело к неизбежному столкновению «изобразительного» и «музыкального» начал, эпичности и лиризма, разговорного и напевного типов стиха, а в единстве с утратой стабильности междуударных интервалов силлаботоники — к реформированию классической системы стихосложения.

Таким образом, заслуги поэтов «чистого искусства» в развитии «музыкальной» лирики и теоретической разработке понятия «музыкальность» стиха совершенно бесспорны. Кроме того, в своем поэтическом творчестве «чистые лирики» вслед за авторами XVIII — первой половины XIX вв. продолжают раскрытие «стиховедческой» темы: в стихотворениях «Октава» (1841), «Для прозы правильной годов я зрелых жду...» (1842) А.Н.Майкова, «О, для тебя я сделаюсь поэтом!..» (1847), «В альбом К-у» (?) А.А.Фета, «К.К.Павловой» (1860-е) А.К.Толстого, «По торжищам влача тяжелый крест поэта...» (1891) Я.П.Полонского и др. звучат упоминания сонета, октавы, рифмы — в определенных контекстах это действительно размышления на тему русского стиха, но в большинстве случаев стиховедческая терминология служит «чистым лирикам» неожиданными метафорами и сравнениями.

Завершая разговор о несомненном вкладе поэтов «чистого искусства» в теорию и практику отечественной версификации, необходимо сказать и о том, что, благодаря их творчеству и стиховедческим размышлениям, в литературной критике второй половины XIX в. категория «музыкальность» укореняется еще

более основательно, осуществляя связь между романтической и символистской критикой. Данный факт обусловлен прежде всего феноменом А.А.Фета. И.С.Жемчужный в статье «Поэзия Фета в оценке современников» писал о том, что «только в 1850-х — начале 1860-х гг. Фету было посвящено около двадцати статей. К началу XX в. их число возросло до трехсот» [Жемчужный 2003: 223]. Полярность оценок творчества Фета, включенного в идейно-эстетическую борьбу гражданской поэзии и «чистого искусства», не помешала литературным критикам представить целую «россыпь» положительных отзывов и тонких замечаний, среди которых настойчиво повторялось, пожалуй, самое главное свойство фетовской лирики — музыкальность.

Так, А.А.Григорьев в статье 1850 г. «Стихотворения А.Фета» отмечал две способности поэта: «...пластически ясно и определенно выразить впечатления, которые сами по себе подлежат определению, и способность уловлять в высшей степени тонко и музыкально впечатления, которых вся прелесть заключается в их неопределенности» [Григорьев 1967: 4]. А.В.Дружинин в статье 1856 г. «Стихотворения А.А.Фета» подчеркивал абсолютную незаурядность поэта в создании «музыки» стиха: «Немногие из ныне живущих служителей Аполлона до такой степени разумеют значение музыки слов. <...> У него есть вещи, бьющие в цель по одной своей музыке» [Дружинин 1983: 93]. В.П.Боткин в статье 1857 г. «Стихотворения А.Фета» в единстве с музыкальностью писал о лиризме фетовского творчества: «Видно, что каждое из стихотворений этих действительно пережито, а это лучше всего доказывает, что каждая мелодия не выдумывалась, а невольно выливалась из глубоко возбужденного чувства» [Боткин 1984: 227]. Н.Н.Страхов в статье 1888 г. «Заметки о Пушкине и других поэтах» фиксирует еще одну удивительную способность фетовской лирики — воздействовать музыкальностью на читателя, критик сравнивает «песни» Фета с «аккордом, в который на звук мгновенно тронутой струны вдруг гармонически отозвались другие струны» [Страхов 1888: 179].

Как видим, исключительный талант Фета как «музыкального» поэта не остался без внимания еще при жизни. Между тем положение А.А.Фета в литературном процессе второй половины XIX в. было не менее исключительным в

прямом смысле этого слова. Близость эстетических взглядов с А.Н.Майковым и Я.П.Полонским не доказала общности их творческого пути — все-таки слишком разной была природа таланта этих лириков, что было отмечено выше, с другими поэтами Фета и вовсе развела или судьба, или история. И в плане эстетики (теории), и в творческом отношении (практики) Фет был трагически одинок в контексте столь противоречивой и бескомпромиссной эпохи — вероятнее всего, именно это печальное обстоятельство заставило Фета так глубинно сконцентрироваться на собственных художественных поисках, результатом чего стали не менее глубокая программа «чистого искусства», мэтром которого он по праву считается, эстетически завершенная концепция «музыкальной» лирики и, конечно, никем не превзойденная в XIX столетии «музыка» его стиха.

Как это ни парадоксально, идея творческого одиночества Фета совершенно органично и убедительно транспонируется на все эстетическое направление «чистого искусства» в целом. Творческая абстрагированность от конкретно-исторической эпохи, категоричное нежелание переносить «прозу» жизни с ее общественно-социальной проблематикой в поэтические произведения, решительное неприятие «неэстетичных» реалистических принципов гражданской поэзии были характерны не только для Фета, но для всего направления, что, бесспорно, ставило «чистое искусство» либо «над» жизнью, либо «вне» эпохи, а значит, в положение «эстетического» одиночества, творческой «изоляции». А.К.Толстой не просто однозначно, но даже с интонациями гнева писал: «Что касается нравственного направления моих произведений, то могу охарактеризовать его, с одной стороны, как отвращение к произволу, с другой — как ненависть к ложному либерализму... Могу прибавить еще к этому ненависть к педантической пошлости наших так называемых прогрессистов с их проповедью утилитаризма в поэзии. Я один из двух или трех писателей, которые держат у нас знамя искусства для искусства, ибо убеждение мое состоит в том, что назначение поэта — не приносить людям какую-нибудь непосредственную выгоду или пользу, но возвышать их моральный уровень, внушая им любовь к прекрасному, которая сама найдет себе применение безо всякой пропаганды» [Толстой 2001, т.5: 357–358].

Таким образом, изолированное от решения «утилитарных» задач историко-литературное положение «чистого искусства» способствует объяснению многих эстетических вопросов, в том числе появлению в русской культуре второй половины XIX в. системно структурированной концепции «музыкальной» поэзии, прежде всего ее художественного своеобразия. «Чистые лирики» словно восполняли эстетическую теорию русского романтизма, для которых «музыка» слова в большей степени ассоциировалась с поэтическим содержанием. Сосредоточившись на «вечных» темах, «чистые лирики» идут по пути эстетизации окружающей действительности. Стремление к воссозданию красоты жизни заставляет «чистых лириков» прислушаться к «музыке» не идеального, а реального мира. Отражение панмузыкальности бытия, природы, красоты, творчества приводит к значительному усилению лиризма и психологизма, которые не могли не выразиться на уровне «музыки» стиха: фоника, метро-ритмика, композиции — «чистые лирики» с присущей им убежденностью теоретически осмысливают проблемы художественной формы. Категория «музыкальность» прочно обосновывается в эстетике «чистого искусства», а вместе с ней и в литературной критике. Становится очевидно, что отмеченная историческая изолированность оборачивается эстетической самодостаточностью «чистого искусства», сконцентрировавшего в себе тот объем лиризма, музыкальности содержания, формы и вместе с тем теоретической зрелости, которые неизбежно должны были перерасти в качественные преобразования: «Благодаря этой отрешенности, замкнутости, “ограниченности”, сосредоточенности на самой себе поэзия “чистого искусства” быстрее почувствовала вызревающие в слове символические возможности» [Мышьякова 2002: 93]. Но ни «чистое искусство», ни символизм в русской культуре не состоялись бы без могучей и уникальной личности А.А.Фета.

§ 3. А.А.Фет как теоретик «чистого искусства». Фет и музыка

Личность, жизнь, эстетика и творчество А.А.Фета всегда были мощным «полем притяжения» для поэтов, литературных критиков, филологов — Фета возносили, пародировали, мифологизировали, низвергали. Эпоха начала XXI

столетия не стала исключением. Возросший в последние десятилетия интерес к фетовской поэзии и философии искусства привел к новым интерпретациям его эстетической системы. Ранее непоколебимое мнение о Фете как главном теоретике «чистого искусства» перестало быть единственным и неопровержимым.

Так, А.Ю.Сорочан видит общность литературно-критических работ Фета с эстетикой «органической критики» [Сорочан 2004: 181–183]. Ссылаясь на идею В.Я.Брюсова о том, что в центре внимания Фета — живой человек, концепцию близости фетовской эстетики «органике» развивает также Г.П.Козубовская: «В “органической” теории Фета проявилась мифологичность его мышления. Красота для него... непреднамеренна, целесообразна, как в природе, так и в произведении искусства, созданного по тем же законам...» [Козубовская 2014: 30]. В.А.Шеншина с опорой на исследование Ю.Никольского 1917 г. доказывает принадлежность Фета к «метафизической эстетике»: «Репутация Фета как поэта “чистого искусства” в какой-то мере мешала восприятию его как поэта “метафизического”...» [Шеншина 2003: 65].

Думается, что анализ эстетики в единстве с творчеством Фета убедительно доказывает верность доводов тех исследователей, которые называют Фета главным теоретиком «чистого искусства» [Маймин 1989; Бухштаб 1990; Гавриленко 2001]. Более того, можно полностью согласиться с Л.М.Розенблюм в том, что «Фет — единственный из великих русских поэтов, убежденно и последовательно... ограждавший свой художественный мир от социально-политических проблем. <...> Феномен Фета заключался в том, что сама природа его художественного дара наиболее полно соответствовала принципам “чистого искусства”» [Литературное наследство 2008–2011, кн.1: 9]. Свои эстетические взгляды Фет излагал на протяжении всего творческого пути — как в литературно-критических работах 1856–1867 гг., так и на исходе XIX столетия, включив в первый выпуск «Вечерних огней» (1883) перевод «О поэтическом искусстве. К Пизонам» Горация, который можно рассматривать как продолжение полемики с другими эстетическими направлениями и прежде всего с гражданской лирикой. Острота идейной борьбы за поэзию во второй половине XIX в. заставляла Фета быть не просто неуклонным в отстаивании программы «чистого искусства», но нередко даже провокационным,

саркастичным, эпатажным [Гавриленко 2011: 134–135]. Представляется, что только в рамках «чистого искусства» и могла сформироваться концепция «музыкальной» лирики Фета — единственная в XIX столетии целостная философия, эстетика и поэтика стихотворной «музыки», ибо идея музыкальности поэзии органично соответствовала всем основным эстетическим принципам «чистого искусства».

Общие положения теории «чистого искусства» глубоко раскрыты в указанных выше исследованиях и перечислены в предыдущем параграфе нашей работы. Собственно, сам Фет и сформулировал философские основы, содержательные границы, художественные особенности «чистой лирики» в статьях «О стихотворениях Ф.Тютчева» (1859), «По поводу статуи г.Иванова на выставке Общества любителей художеств» (1866), «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании» (1867), «Предисловии» к третьему выпуску «Вечерних огней» (1888), в эпистолярном творчестве и поэтических декларациях. Данные работы послужили материалом нашего дальнейшего анализа фетовской теории «музыкальной» лирики.

Конечно, всем хорошо известно о «двойном бытии» Фета — тончайшего лирика, «поэта-музыканта» и Шеншина — офицера, помещика, человека с драматичной судьбой, как и о том, что «проза» жизни в лирическом пространстве была для Фета принципиально невозможна [Макарова 2014: 146–169]. «Двойное бытие» во многом и привело «чистого лирика» к жестокой полемике и бескомпромиссному разрыву с представителями гражданского направления: «Понятно, до какой степени им казались наши стихи не только пустыми, но и возмутительными своей невозмутимостью и прискорбны отсутствием гражданской скорби. <...> Мы... постоянно искали в поэзии единственного убежища от всяческих житейских скорбей, в том числе и гражданских. Откуда же могли мы взять этой скорби там, куда мы старались от нее уйти?» [Фет 1979: 241]

Фету чужды не только гражданские мотивы, «житейские скорби» и дидактический пафос поэтов-демократов, но и сами принципы их реалистического творчества, сближающего жизнь и искусство. Для Фета натурализм в искусстве недопустим, единство содержания и формы непоколебимо, границы творчества художественно непроницаемы: «...художественные законы для всяческого

содержания неизменны и неизбежны, как смерть. Это единство в искусстве достигается совсем не так, как в жизни. <...> ... Каратаев так и должен остаться пристреленным под березкой. Тронуть его оттуда невозможно, как невозможно заставить Милосскую стирать белье» [Фет, 1982, т.2: 232]. И в другом письме к Л.Н.Толстому: «Нельзя от Милосской требовать плеч дискобола, а от дискобола мягкость очертаний Милосской» [Фет, 1982, т.2: 267].

Отвергая грубый реализм и откровенный натурализм, Фет все больше и больше сужает содержательные границы лирического творчества, не отказываясь от реалистического метода в целом. Фет явно далек от рационалистического познания действительности, поэтому он противопоставляет науку с ее стремлением к истине и искусство, задачи которого — красота. Красота для Фета — это гармония, а значит, эстетическая соразмерность, художественная согласованность, синкретичное единство [Чернец 2016: 157–168]. Исключив из «реального мира» гражданское содержание, натуралистичные образы, открытую дидактику и рационалистически познаваемую объективность, Фет отводит для «чистой лирики» только одну область реальности — красоту, тождественную гармонии: «Для искусства никакая истина не существует до того благодатного момента, в который оно успело нащупать ее красоту, вслушаться в ее гармонию» [Фет, 1982, т.2: 169]. В своих убеждениях Фет максимально категоричен: «Поэзия... есть чистое воспроизведение не предмета, а только одностороннего его идеала... <...> ...художнику дорога только одна сторона предметов: их красота... Красота разлита по всему мирозданию...» [Фет, 1982, т.2: 146].

Совершенно очевидно, что предмет лирики для Фета тождествен сущности музыкального искусства, призванного не только воссоздать все самое прекрасное, чистое, идеальное, но и гармонично выразить это содержание звуками, интонациями, мелодиями, ритмами, композицией — к категории безобразного музыка никогда не стремилась, даже в реалистическом искусстве. Абсолютизируя категорию «красоты» реального мира, Фет, с одной стороны, эстетизирует окружающую действительность, а с другой — «гармонизирует», «омузыкаливает».

Определившись с предметом «чистой поэзии», Фет предлагает встать на путь художественного новаторства: «Мы всегда стояли и будем стоять не только за

всякую смелость, но даже дерзость в деле художеств, лишь бы эта дерзость безвкусно и бессмысленно не выходила за пределы искусства» [Фет, 1982, т.2: 164]. Для Фета новаторский подход к поэзии — это новый взгляд на красоту, ее необычная лирическая интерпретация: «Поэзия непременно требует новизны, и ничего для нее нет убийственнее повторения... Под новизною я подразумеваю не новые предметы, а новое их освещение волшебным фонарем искусства» [Фет, 1982, т.2: 178]. Действительно, провозгласив «дерзость» в искусстве слова, Фет не выходит за рамки искусства в целом, но вторгается в сферу другого, музыкального вида творчества. Хорошо знакомые предметы реального мира Фет освещает «фонарем» музыкальной экспрессии, которая для Фета реализуется как в лирическом содержании, так и в художественной форме.

«Нельзя же сказать, что мазурки Шопена лишены содержания; — дай Бог любым произведениям словесности подобного», — убежденно замечает Фет [Фет, 1982, т.2: 178]. Хорошо понятно, что содержание мазурок Шопена может раскрыться только через звучание, а значит, во временном, процессуальном измерении, шопеновские мазурки должны быть содержательно проинтонированы. Читая эстетические работы Фета, иногда может сложиться впечатление, что «чистый лирик» «списывал» концепцию поэтического творчества из музыкальной эстетики, ведь новаторскую «дерзость» в поэтическом содержании он увидел не в статичности изображения, а в динамичности выражения: «...сущность предметов доступна для человеческого духа с двух сторон. В форме отвлеченной неподвижности и в форме своего животрепещущего колебания, гармонического пения... Вспомните пение сфер» [Фет, 1982, т.2: 165]. Снимая позволенную иронию про фетовское «списывание», следует подчеркнуть, что эстетика «чистого лирика» действительно связана с античной (Аристотель, Сократ) и романтической (немецкий романтизм) философией музыки [Козубовская 2014: 233].

Для Фета искусство, процесс творчества, красота окружающей действительности, развивающиеся во времени, не предполагают рационального постижения — явления прекрасного иррациональны. Данную идею Фет раскрывает через абсолютно «бытовой» образ рюмки, которая неожиданно начинает «трепетать», «колебаться», преодолевая статику и вызывая ответные

созвучия в душе художника: «Но вот наша рюмка задрожала всей своей нераздельной сущностью, задрожала так, как только ей одной свойственно дрожать, вследствие совокупности всех исследованных и неисследованных нами качеств. Она вся в этом гармоническом звуке; и стоит только запеть и свободным пением воспроизвести этот звук... Она одна трепещет и поет. Такова сила свободного творчества» [Фет, 1982, т.2: 166].

Спроецировав поэтическое содержание на музыкальную процессуальность, временное развитие, Фет идет по пути новаторского решения образной природы и семантики лирического высказывания. Фет отказывается от доминирования прямых лексических значений, реалистической однозначности текста и отстаивает идею такого художественного обобщения, которое ведет к семантической перспективе, смысловому расширению, эмоциональному углублению, а значит, полисемии, ассоциативности, импрессионистичности поэтического произведения, вновь сближая словесное искусство с музыкальным. Звуковые образы действительно берут на себя функции максимально обобщенных символов, бесконечно многозначных по своей природе, ведь музыка — это динамическое развитие мотивов, фраз, в которых отсутствует закрепленная в искусстве слова смысловая семантика. Фет так писал в своей программной статье «О стихотворениях Ф.Тютчева»: «Чем общей поэтическая мысль, при всей своей яркости и силе, чем шире, тоньше и неуловимей расходится круг ее, тем она поэтичней. Она не предназначена, как философская мысль, лежать твердым камнем в общем здании человеческого мышления и служить точкою опоры для последующих выводов; ее назначение — озарять передний план архитектурной перспективы поэтического произведения или тонко и едва заметно светить в ее бесконечной глубине» [Фет 1982, т.2: 150].

Идеи динамичности жизни, процессуальности лирического высказывания, смысловой подвижности текста напрямую подчиняются в эстетике Фета категории лиризма, ведь чтобы создать словесно-музыкальную форму, развивающуюся во времени, необходимо, чтобы и душа поэта волновалась, «трепетала» и звучала «музыкально»: «Пусть предметом песни будут личные впечатления... чем с большей зоркостью провидит он оттенки собственного чувства, тем чище выступит

его идеал» [Фет 1982, т.2: 148]. Захватывающий своей силой лиризм Фет увидел в некоторых стихотворениях Тютчева, в частности «Сияет солнце, воды блещут...»: «...каким скачком рвется вперед, со второго куплета, лиризм стихотворения, и без того погружающего читателя с первого полустихия в море весеннего восторга» [Фет 1982, т.2: 157]. Когда чувства переполняют душу поэта, а лиризм — поэтическое произведение, вот тогда можно говорить о пении, песне: «Для передачи своих мыслей разум человеческий довольствуется развернутой и быстрой речью, причем всякое пение является уже излишним украшением, овладевающим под конец делом взаимного общения до того, что, упраздняя первобытный центр тяжести, состоявший в передаче мысли, создает новый центр для передачи чувства. <...> Реальность песни заключается не в истине выраженных мыслей, а в истине выраженного чувства» [Фет 1982, т.2: 148].

Конечно, идеи поэзии-пения, стихотворения-песни сразу напоминают о напевности русской души, вызывают аналогии с мотивом пения в творчестве поэтов самых разных эстетических направлений — барокко, классицизма, романтизма. И все-таки в данном контексте необходимо говорить прежде всего об интонационном богатстве лирической поэзии, ведь лиризм — это чувства, переживания, настроения, а в фактуре стихотворного текста они воплощаются не только на уровне семантики, но и в интонационном строе мелодических фигур, поэтических строк, в строфике и композиции. Н.М.Мышьякова отмечает: «...даже те критики, которые признают приоритет слов, считают, что важны не сами слова, а интонации слов. Поэтому “музыка”... синонимична “мелодии” и параллель “слово — музыка” рассматривается в аспекте “слово — пение”» [Мышьякова 2002: 39].

Удивительно то, что, говоря о силе притяжения литературы и музыки в XIX в., композиторы искали прямо противоположной экспрессии звука — лексически определенной, — в дальнейшем это послужило основанием для музыковедческих исследований на темы смысловых структур, интонационной лексики, содержательного богатства, интонируемого смысла в музыкальных сочинениях [Искусствоведение в контексте других наук 2015: 521]. В XIX в. поэзия ревностно пыталась забрать «все» у музыки, а музыка с не меньшей захватывающей силой

претендовала на «все» у искусства слова — былой синкретизм представал в новых формах синтеза искусств, чему Фет способствовал самым непосредственным образом.

Итак, возвращаясь к эстетике Фета и его идее лиризма, воплощающегося в пении, следует особо остановиться на образе поэта, который не только уподобляется певцу, но и становится поэтом-демиургом. Фет был убежден, что на поэте лежит печать избранничества, при этом художник слова наделен необъяснимым талантом звукового восприятия мира: «Пока глаз его не видит ее ясных, хотя и тонко звучащих, форм там, где мы ее не видим, или только смутно ощущаем — он еще не поэт» [Фет 1982, т.2: 146]. Тайна творчества для самого поэта непостижима, так как он должен овладеть «музыкальной» сущностью явлений окружающей действительности, что тоже, в свою очередь, иррационально: «Человеку-художнику дано всецело овладевать самой сокровенной сущностью предметов, их трепетной гармонией, их поющей правдой. <...> Стоит только попасть в гармонический тон предмета, а для этого нужен талант и благосклонность минуты» [Фет 1982, т.2: 166–167].

Талант поэта заключается не просто в обостренном слышании «музыки» космоса и бытия, «музыкальная» душа поэта — это тоже знак избранничества, область иррационального. Для создания лирического произведения необходимо особое «музыкальное» настроение — дар свыше, дающийся далеко не каждому. Поэту, воссоздающему «музыку» мира, мало обычного поэтического языка, он нуждается в особой «лингвистике», способной выразить и его собственный сокровенный лиризм. Когда возможности слова исчерпаны — тогда на помощь поэту приходит звук, музыка: «Равновесие потеряно. Зеркальная поверхность покрывается узорчатой рябью. Рябь переходит в мерную зыбь. Волнение увеличивается... Берегов и пределов нет... Умереть — или высказаться!.. Но какой язык человеческий способен всецело заговорить всем этим? Бессильное слово коснеет. Утешься! Есть язык богов — таинственный, непостижимый, но ясный до прозрачности... Вслушайся в эту сонату Бетховена... и ты... воочию увидишь всю сказавшуюся ему тайну» [Фет 1982, т.2: 167–168]. Музыкальная «помощь» поэтическому слову заключается в своеобразном интонационном аккомпанементе,

в котором выражается лиризм, — именно тогда и рождается песня: «Все вековые произведения от пророков до Гете и Пушкина включительно — в сущности — музыкальные произведения — песни. Все эти гении глубокого ясновидения подступали к истине не со стороны науки, не со стороны анализа, а со стороны красоты, со стороны гармонии» [Фет 1982, т.2: 168].

Особая миссия поэта, как считал Фет, — это не только видение гармоничной красоты мира, создание многозначных образов, ассоциативных смыслов, динамичного содержания, это не только обладание «музыкальными» настроениями, глубоким лиризмом, способностью пения, но это в первую очередь воздействие на душу «созерцателя», читателя, слушателя: «Образ своей замкнутостью, а мысль своей общностью и безграничностью вызывают душу созерцателя на восполнение недосказанного, — на новое творчество, и таким образом гармонически содействуют его соучастником художественного наслаждения. Произведение, не трогающее соответственной струны в душе человека, — труп» [Фет 1982, т.2: 151].

За раскрытием содержания «музыкальной» поэзии в эстетике А.Фета следует не менее подробное обоснование того, каким же образом лирика должна воздействовать на «созерцателя», приводя струны его души к сотворчеству, а это не что иное, как фетовская поэтика стихотворной «музыки», интерпретация законов художественной формы произведения. В первую очередь необходимо подчеркнуть, что Фет — поэт с филологическим образованием, для которого проблемы стихосложения естественны и понятны; Фет к тому же — поэт, чье поэтическое мастерство (в области переводов) было оценено при жизни на самом высоком научном уровне: в 1886 г. он стал членом-корреспондентом Академии наук.

Конечно, Фет остро ощущал несоответствие между поэтическим содержанием и стихотворной формой. С присущей ему иронией он так вспоминал о периоде своего профессионального становления на словесном отделении философского факультета Московского университета: «Вследствие положительной своей беспамятности я чувствовал природное отвращение к предметам, не имеющим логической связи. Но не прочь был послушать теорию красноречия или

эстетику у И.И.Давыдова, историю литературы у Шевырева или разъяснение Крюковым красот Горация. Вероятно, желая более познакомиться с нашей умственной деятельностью, И.И.Давыдов предложил нам написать критический разбор какого-либо классического произведения отечественной литературы. Не помню, досталось ли мне или выбрал я сам оду Ломоносова на рождение порфиросного отрока, начинающуюся стихом: “Уже врата отверзло лето”. Помню, с каким злорадным восторгом я набросился на все грамматические неточности, какофонии и стремление заменить жар вдохновения риторикой вроде: “И Тавр и Кавказ в Понт бегут”. <...> Все эти недостатки сильно поражали слух, избалованный точностью и поэтичностью Батюшкова, Жуковского, Баратынского и Пушкина. <...>...Иван Иванович отнесся с похвалою о моей статье и, вероятно, счел преждевременным указать мне, что я забыл главное: эпоху, в которую написана ода. Требовать от Державина современной виртуозности, а у современных стихотворцев державинской силы — то же, что требовать от Бетховена листовской игры на рояле, а от Листа — бетховенских произведений» [Фет 1983: 149].

Для Фета «музыка» стихосложения так же творчески иррациональна, ниспослана свыше, но вместе с тем обусловлена «музыкой» окружающего мира, лирическим содержанием высказывания. «Музыка» стиха — естественное продолжение «музыкального» состояния поэта-избранника, напевности его души, переполненной лиризмом и воплощенной в ритмах, рифмах, строфике: «Ища воссоздать гармоническую правду, душа художника сама приходит в соответственный музыкальный строй. <...> Нет музыкального настроения — нет художественного произведения. Эпическое ПОЮ, которое так злоупотребляли искусственные писатели XVIII века, исполнено глубокого значения. Когда возбужденная, переполненная глубокими впечатлениями душа ищет высказаться, и обычное человеческое слово коснеет, она невольно прибегает к языку богов и поет. В подобном случае не только самый акт пения, но и самый строй рифм не зависит от произвола художника, а являются в силу необходимости. Илиада — терцинами и Divina Comedia («Божественная комедия» — С.М.) — гекзаметром равно невозможны» [Фет 1982, т.2: 168].

В «музыке» слова Фет слышит прежде всего ритмический строй — собственно, это то, что делает стих «стихом», «музыкально» организованным высказыванием, принципиально отличающимся от прозы. Ритм сообщает поэтическому слову эмоциональную динамичность, эстетическую окрашенность, именно на ритмической основе становятся художественно значимы все остальные элементы стиха: «Но одним ритмом не исчерпывается в песне художественная необходимость. В ней все необходимо. В таком напряженном акте, каков акт воссоздания, сосредоточены все усилия духа — все, можно сказать, видимые и невидимые средства» [Фет 1982, т.2: 168].

Действительно, для Фета гармонически согласовать лирическое содержание и все компоненты стихотворной формы — ритмику, мелодику, строфику, композицию — синонимично созданию «музыки» слова: «...я стараюсь не переходить трех... четырех куплетов, уверенный, что если не удалось ударить по надлежащей струне, то надо искать другого момента вдохновения» [Фет 1982, т.2: 178]. Эта словесно-музыкальная гармония творчески иррациональна, но все-таки художественно объяснима теорией стихосложения: «Никто, ни даже сам г.Тютчев, не скажет ни за что, почему у него в стихе “Гроза прошла — еще, курясь, лежал...” — цезура, как гильотина, отрубила один образ от другого? <...> Также гармонически сливаются... в стихотворении “Последняя любовь” два различных размера... <...> Мастерство с первого стиха вводит читателя в недро поэтического содержания у г.Тютчева общее со всеми истинными поэтами» [Фет 1982, т.2: 158].

Далеко не все отзывы Фета на прочитанные стихотворные произведения были так восторженны. Ведь «музыкальная» поэзия для Фета — это одновременно дар и мастерство. Именно мастерства, как считал «чистый лирик», не хватало многим начинающим стихотворцам, о чем он писал Л.Н.Толстому по поводу присланных ему поэтических произведениях А.Кулябко: «Тут Лермонтов сырьем — даже с его размерами и непрерывной мужской рифмой... <...> А что наш поэт молод, видно из его неумелости совладать с формой и иногда различить прозу от поэзии. <...> В общем, талант бесспорный. Но выйдет ли из него что — кто скажет» [Фет 1982, т.2: 238–239].

В своих размышлениях о сущности лирической поэзии, ее «музыкальной» природе Фет приходит к выводам об очевидном художественном противостоянии стиха и прозы, об абсолютно разных принципах организации этих способов речевого высказывания. Неспособность их различия и возможность смешения осмысливаются Фетом как отсутствие художественности и профессионализма. Фет так писал филологу Д.И.Нагуевскому по поводу перевода «Энеиды» Шершеневичем: «...я нашел в нем простой вольный пересказ содержания “Энеиды”... Переводить песни прозой — невозможно. Стихи имеют свои права, которых нарушать нельзя» [Фет 2010: 382]. Несмотря на устойчивое стремление к стихотворным экспериментам, законы стихосложения в их сущностных проявлениях — ритме, размере и рифме, Фет считал незыблемыми — это то, что отличает стих от прозы и в то же время сближает поэзию с музыкой. Об этом Фет писал С.А.Толстой по поводу высказываний «маленького графа» против поэзии: «Узнаю я его и в проповеди против поэзии и уверен, что он сам признает несостоятельность аргумента, будто бы определенный размер и, пожалуй, рифма мешают поэзии высказываться. Ведь не скажет же он, что такты и музыкальные деления мешают пению. Выдернуть из музыки эти условия значит уничтожить ее, а между прочим, этот каданс Пифагор считал тайной душой мироздания. Стало быть, это не такая пустая вещь, как кажется. Недаром древние мудрецы и законодатели писали стихами» [Фет 1982, т.2: 312].

Таким образом, становится очевидно, что для Фета лирика и музыка — это не два самостоятельных вида искусства, это нечто единое в своей гармонии, способности воссоздать «звукообраз» реального мира. Фет убежденно заявляет: «Поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны» [Фет 1982, т.2: с.168]. Синтетизм «музыкальной» поэзии не мешает Фету осознавать имманентные особенности лирического рода литературы, как и специфичные законы музыкального искусства. «...Выступивший в роли теоретика поэт часто использует музыкально окрашенную терминологию», — очень тонко замечает Т.А.Гавриленко [Гавриленко 2002: 181]. И все-таки в концепции «чистого лирика» музыка из конкретного вида искусства транспонируется в область эстетики, философии, она неизбежно получает метафорическое и даже символическое истолкование, а

значит, становится чем-то «иным», «немузыкальным». С другой стороны, «музыка» стиха для теоретика «чистого искусства» — одновременно и философия искусства, и психология творчества, и мастерство версификации. Кроме того, «музыкальная» поэзия, аналогично двум наиболее распространенным и антитетичным философским трактовкам музыки, — сфера иррационального «хаоса» и в то же время область «математической» упорядоченности. Бесспорно, «...ориентация на музыку, на “музыкальное” начало является доминирующей тенденцией в творчестве Фета» [Мышьякова 2003: 28].

Логическим продолжением исследования эстетических взглядов и теории «музыкальной» лирики Фета становятся размышления о роли музыки в жизни поэта, которые очень точно корреспондируют с основными идеями Фета о «музыкальной» картине мира, напевности человеческой души, силе воздействия звукового искусства [Макарова 2015 (363): 41–43]. Фет не испытывал удовольствия от занятий музыкой и очень быстро оставил их, саркастично вспоминая, как игрой на скрипке он «наполнял дом самыми невероятными звуками» [Фет 1983: 55], а при обучении на фортепиано «в единовременном разыгрывании скрипичного и басового ключей» видел «невозможное чтение двух книг разом», о чем и объявил учителю [Фет 1983: 115].

Но музыка сопровождала Фета всю жизнь, что отчасти было связано с культурой дворянского быта: камерные и духовые оркестры, домашнее музицирование и игра на фортепиано, скрипке, флейте, гитаре, исполнение романсов — об этом Фет пишет в своих «Воспоминаниях». Хорошо известно, что музыкально образованным было и ближайшее окружение Фета — на фортепиано играли сестры поэта, А.А.Григорьев, М.К.Лазич, М.П.Боткина [Маймин 1989: 67; Фет 1983: 131, 215]. Фет не без восхищения вспоминает встречу с Л.Н.Толстым и Н.Н.Страховым: «Чуткий эстетик по природе, граф так и набросился на фортепьянную игру нашей m-lle Оберлендер. Он садился играть с нею в четыре руки, и таким образом они вместе переиграли чуть ли не всего Бетховена. — Знаете ли, — говорил мне граф... Она всякие ноты читает так же, как вы стихи, находя для каждого звука соответственное выражение» [Фет 1983: 441–442]. Фортепианная музыка была горячо любима Фетом, но из всего классического

репертуара поэт предпочитал произведения Л.Бетховена и Ф.Шопена. «В то время все увлекались Шопеном, и Екатерина Сергеевна передавала его мазурки с большим мастерством», — пишет Фет о своих неожиданных встречах и впечатлениях [Фет 1983: 345].

Поэтическое творчество Фета расширяет диапазон музыкальных авторов и произведений, нашедших отзвук в душе «чистого лирика». И.С.Жемчужный в статье «Музыкальная классика в контексте поэзии А.А.Фета», анализируя фетовские стихотворения «За кормою струйки выются...» (1844), «Ревель» (1856), «Anruf an die Geliebte Бетховена» (1857), «Шопену» (1882) и др., перечисляет эти классические сочинения: оперы Беллини «Норма», «Фрейшиц» («Вольный стрелок») К.М.Вебера, вокальные миниатюры Бетховена, Шопена и др. «В произведениях А.А.Фета, написанных под впечатлением от классических музыкальных пьес, несмотря на все их ритмическое и смысловое различие, можно отметить и нечто общее: восторженность, светлую печаль, отражение музыкального восприятия на окружающем поэта внешнем мире, соединение содержания музыки с поэтическими ассоциациями», — обобщает исследователь [Жемчужный 2003: 148].

И все-таки самое большое восхищение вызывала у Фета вокальная музыка, что оказалось гениально воплощено, пожалуй, в самом «фетовском» стихотворении «Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали...» (1877): «...Ты пела до зари, в слезах изнемогая, / Что ты одна — любовь, что нет любви иной, / И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя...» [Фет 1979: 42]. Синтез слова и музыки, теоретически обоснованный в эстетике и необыкновенно ярко воплощенный в лирическом творчестве Фета, обретал в вокальной музыке свое естественное и органичное бытие. Фет не скрывал свой неудержимый восторг от романса А.А.Алябьева на стихи А.А.Дельвига «Соловей мой, соловей»: «Виардо пела какие-то английские молитвы и вообще пьесы, мало на меня действовавшие, как на не музыканта. <...> Но вдруг совершенно для меня неожиданно мадам Виардо подошла к роялю и с безукоризненно чистым выговором запела: “Соловей мой, соловей”. Окружающие нас французы громко аплодировали, что же касается до меня, то это неожиданное мастерское, русское пение возбудило во мне такой

восторг, что я вынужден был сдерживаться от какой-либо безумной выходки» [Фет 1983: 313].

Из всех русских композиторов, обращавшихся в своем творчестве к жанрам песни и романса, Фет явно выделял М.И.Глинку, чей мелодический талант необыкновенно точно соответствовал фетовскому идеалу напевного стиха, романсной лирики, выразивших такой объем эмоционального содержания, который мог потрясти и исполнителя, и слушателя до глубины души. Фет вспоминал: «Зная мою страсть к романсам, и романсам Глинки в особенности, Тургенев однажды вечером повез меня к певице... <...> Душевное волнение Глинки, передаваемое нам певицею, прежде всего потрясло ее самое, и в конце романса она, закрывая лицо нотами, уходила от нас, чтобы некоторое время оправиться от осиливших ее рыданий. <...> Я никогда уже не слыхивал такого исполнения Глинки» [Фет 1983: 293].

Предельная эмоциональность, переходящая в страстную исповедь сердца, нередко отличала вокальные произведения русской классики, но, пожалуй, на самом предельном уровне художественной экспрессии была воплощена в цыганской музыке. Фет известен как горячий поклонник цыганских хоров, песен и романсов, что с новой силой убеждает в том, насколько органичными в его жизни и творчестве были эстетические приоритеты — духовные интересы, теоретическая программа, лирическое творчество Фета предстают в своем неразрывном единстве. Д.Д.Благой в работе «Мир как красота» писал: «Исключительная восприимчивость автора “Вечерних огней” к впечатлениям музыкального ряда, преимущественно к малым, синтетически сливающим в себе слово и музыку, формам песни, романса — определяет те свои, особые черты, которые присущи художественному миру его стихов» [Фет 1979: 576]. А Г.П.Козубовская, в свою очередь, заметила, что романс стал для Фета своеобразной формой «лирической исповеди» [Козубовская 2014].

Между тем все, что было сказано об эстетической программе, музыкальных интересах Фета, к сожалению, носило исключительно «внутренний», глубоко индивидуальный характер. Попытки Фета обрести себе единомышленников в жизни и творчестве — будь то среди литературных критиков (В.П.Боткин, Н.Н.Страхов), выдающихся писателей (И.С.Тургенев, Л.Н.Толстой) или

талантливых поэтов (А.Н.Майков, Я.П.Полонский) — завершались идейными расхождениями [Чернец 2012: 389–393]. Что касается музыки, то известны встречи Фета с А.Е.Варламовым, братьями Рубинштейн. На исходе жизни знаковой для Фета стала очень краткая встреча с П.И.Чайковским (подробнее тема «Фет и Чайковский» раскрыта в §4 третьей главы). Но и в музыке творческого союза не состоялось ни с одним из композиторов. Творческое одиночество, духовное «самостоянье» становились для Фета своеобразной жизненной философией, в которой оставалась едва ли не единственная по-настоящему вечная радость — «искусство для искусства».

В данном контексте невозможно не озвучить проблему А.Фет и А.Шопенгауэр, достаточно глубоко раскрытую в работах Б.Я.Бухштаба «А.А.Фет. Очерк жизни и творчества» и Д.Д.Благого «Мир как красота». Безусловно, идеи Шопенгауэра — немецкого поэта, философа-пессимиста — оказались чрезвычайно созвучны Фету — духовно одаренному человеку, хорошо знавшему историю философии, и талантливому поэту, драматически «исключенному» из литературного процесса второй половины XIX в. В 1860-е годы начинается увлечение философией Шопенгауэра, которое в 1878 г. приводит Фета к переводу книги «Мир как воля и представление» (1818), завершеному в 1881 г. Именно благодаря Фету Россия познакомилась с главным трудом немецкого философа, который в дальнейшем оказался встроенным в фатальный для русской культуры «тройственный союз» Шопенгауэр — Вагнер — Ницше, оказавший мощное влияние как на развитие «музыкальной» поэзии, так и на философию символизма, жизнестроительные теории рубежа XIX–XX вв. Кроме того, «...философия Шопенгауэра открыла широкий простор для понимания и изображения вещей, да и всего мира как иррационального, бессознательного... бытия, что создало и для искусства соответствующие методы изображения жизни» [Лосев 1990 (313): 26].

Яркая художественность изложения Шопенгауэра (поэта-философа) не оставила Фета (опытного переводчика) равнодушным. «...Шопенгауэр мыслил не столько логическими категориями, сколько поэтическими озарениями... Язык его был ясным и живописным. <...> Он воздействовал на Фета не только строем своих идей, но и эстетически», — замечает Е.А.Маймин [Маймин 1989: 98]. Вместе с тем

именно на уровне идей эстетическая концепция Шопенгауэра, отрицавшего приоритет разумного, развивавшего идею иррациональности творчества, самым мистическим образом «совпала» с фетовскими представлениями об искусстве. Думается, в современном литературоведении несколько преувеличивается влияние Шопенгауэра на эстетическую систему Фета. У Шопенгауэра отсутствует развернутая теория «музыкальной» лирики, он в большей степени сосредоточен на общефилософских проблемах бытия, искусства — Фет же углубляется в раскрытие частных аспектов художественного творчества, в том числе психологических, стиховедческих. Что немаловажно, программная статья «чистого лирика» «О стихотворениях Ф.Тютчева» была написана в 1859 г. — основные положения фетовской теории формировались намного раньше увлечения Шопенгауэром. Представляется, что в данной связи необходимо говорить о своеобразном эстетическом «параллелизме», идейной созвучности Фета и Шопенгауэра, обусловленной идеалистической платформой двух поэтов-философов, но никак не о формальном транспонировании шопенгауэровских взглядов в эстетическую программу «чистого искусства».

Такой идейно «параллельной» в философии Шопенгауэра и эстетике Фета оказалась концепция музыки, которая звучит практически в унисон. Шопенгауэр считал музыку высшим видом искусства, ибо она «не касается идей... <...> Музыка... непосредственно объективация всей воли, каким оказывается сам мир...» [Шопенгауэр 1881: 305]. Как и для Фета, музыка у Шопенгауэра связана с миром эмоций, переживаний, которые выражаются в мелодии, песне: «В мелодии, в высоком, поющем... в непрерывной, многозначительной связи единой мысли... я снова узнаю высшую ступень объективации воли... <...> ...музыка — язык чувства и страсти, так же как слова язык разума» [Шопенгауэр 1881: 307–308]. Близка фетовской идея Шопенгауэра о музыкальности поэзии, необыкновенно лиричной и эмоционально динамичной, как сама песня: «...схватить минутное настроение и воплотить оное в песне составляет все дело этого рода поэзии» [Шопенгауэр 1881: 294–295].

Как Фет обосновывает значимость музыкальности стихотворных элементов, воздействующих на душу человека, так Шопенгауэр углубляется в размышления

об эмоциональной семантике музыкального темпа, тональностей, используя при этом музыкальную терминологию: «А как чудесно действие Moll и Dur! ...Adagio достигает в Moll выражения высочайшего страдания, обращается в потрясающий вопль. Танцевальная музыка в Moll, по-видимому, обозначает недостижение мелкого счастья...» [Шопенгауэр 1881: 309]. Для Фета и Шопенгауэра неоспоримо одно: музыка — высший вид искусства, к которому стремится поэзия, и в то же время философская категория, позволяющая почувствовать иррациональность творчества и первообраз мироздания. Не нашедший убежденных единомышленников в современном литературном процессе, Фет с философской мудростью обратился к истории мировой духовности, обретя в личности Шопенгауэра созвучность с «духом музыки», в том числе с «музыкой» слова.

Итак, А.А.Фет единственный в русской культуре XIX столетия представил целостную концепцию «музыкальной» лирики и «музыки» стиха, объединяющую вопросы поэтического содержания, художественной формы, творческого процесса. Фет продолжает развивать идею панмузыкальности, поэтику напевного стиха, он пишет о полярности стиха и прозы, но особенно много — о природе лиризма. Теория «музыкальной» лирики Фета сложилась в рамках эстетики «чистого искусства» — это приобретает особенно важный смысл в сравнении с «живописной» поэзией, концепция которой так и не была разработана, несмотря на то что о «живописности» писали и романтики, и «чистые лирики». Содержание «музыкальной» поэзии, с точки зрения Фета, отмечено повышенным лиризмом, психологизмом. В данной связи Н.М.Мышьякова справедливо обобщала: «"Поэтичность" и "музыкальность" взаимозаменяемы, так как выражают единое метаморфологическое переживание художественности...» [Мышьякова 2002: 94]. Стихотворная форма «музыкальной» поэзии, по убеждению Фета, связана с музыкальностью русского слова и раскрывается на самых разных уровнях лирического высказывания, но с наибольшей силой проявляется в ритме, а также в вокальной форманте, напевности, синтезе поэтической семантики и звуковых интонаций.

С конкретно исторической точки зрения фетовская эстетика «музыки» стиха была совершенно закономерна, ибо выражала изменившееся лирическое

содержание эпохи второй половины XIX в. Хотя с тех же самых исторических позиций концепция Фета была абсолютно не востребована, что лишний раз подтверждает закон перехода количества в качество, — без фетовской теории «музыкальной» поэзии русский символизм прозвучал бы, скорее всего, в другом национальном «исполнении», а в мировом литературном процессе не обнаружилось бы абсолютно уникальной философии музыкально-поэтического житнетворчества [Макарова 2017 (350): 37–41]. Фет «работал» на перспективу, на историю русской и мировой культуры. Благодаря Фету категория «музыкальность» становилась для отечественной культуры исторически устойчивой философской идеей, выражающей особенности национальной духовности, а значит, «напевной», «живой», волнующейся души — «диалектики души» русского человека.

ВЫВОДЫ

В XIX столетии русская лирика с последовательной настойчивостью ориентируется на взаимодействие с музыкой, что теоретически осмысливается в эстетике романтизма и «чистого искусства». В литературной критике, эпистолярном творчестве, стиховедении прочно укореняются и разнообразно интерпретируются понятия «музыкальной» лирики, «музыки» слова, музыкальности стиха.

Согласно литературно-эстетической теории XIX в., музыка — высший вид искусства, к которому должна стремиться поэзия, и вместе с тем емкая метафора, философская концепция панмузыкальности, эстетизации, гармонизации и «омузыкаливания» космоса, реального мира, человеческой души и слова. Музыка в литературной эстетике XIX в. и эмоционально беспорядочна, недостижимо иррациональна, и в то же время художественно организована, композиционно рационалистична. Музыка — это великое таинство внешнего мира, но не меньшая загадка человеческой души. Музыка обогащает русскую лирику новыми темами, мотивами, идеями, образами, сообщая поэтическому содержанию музыкальность, ассоциативность, многозначность, психологизм. В поэзии утверждаются жанры

песни и романса, напевный стих и романсная композиция, противостоящие говорному стиху и прозе.

В эстетической теории XIX в. не менее детально разрабатывается концепция художественной формы «музыкальной» поэзии в ее стиховедческом варианте. При этом подчеркивается роль поэта-избранника, ибо он не обычный автор лирических произведений, а поэт-певец. «Музыка» стиха — это прежде всего богатая эвфония, многообразие ритмов и рифм, экспрессивная интонационность строфики. На антитезе с «живописной» поэзией, в «музыкальном» стихе особенно значимым становится лиризм, содержание которого меняется вслед за развитием духовной жизни личности и общества. Лиризм для литературной эстетики XIX в. — синоним поэтичности, музыкальности.

Идея «музыки» в единстве с другими тенденциями способствовала все большему самоопределению и чрезвычайно динамичному развитию русской словесности XIX в., актуализируя новаторские поиски имманентных экспрессивных приемов. Русская лирика, эстетика XIX в. привели к осознанию музыкальности, напевности — а значит, синтеза (искусств, истории, жизни и творчества) — как важнейших особенностей отечественной культуры и национального менталитета. В истории отечественной эстетики и поэтики XIX в. особая роль принадлежит А.А.Фету, органично воплотившему свои теоретические идеи в поэтическом творчестве, «музыке» стиха.

ГЛАВА 3. СТИХ А.А.ФЕТА И МУЗЫКА

Творческую судьбу А.А.Фета сложно назвать счастливой, что объясняется вполне объективными причинами. В 1840 г. девятнадцатилетний поэт публикует свой первый поэтический сборник под названием «Лирический Пантеон». Сборник получил положительные отзывы, но не принес Фету желанное признание — в литературном процессе того времени стремительно развивается проза, а интерес к лирике, пережившей к тому же смену поэтических поколений, заметно снижается. Эпоху 1850-х гг. в жизни Фета можно назвать периодом творческого подъема. Выходят в свет два сборника стихотворений — в 1850 и 1856 гг., которые были отмечены литературной критикой, но широкой известности у читающей публики так и не получили. Вместе с тем с этого момента Фет оказался вовлечен в идейную борьбу «истого искусства» и гражданской поэзии, в результате чего в начале 1860-х гг. он был вынужден оставить литературное творчество. Итоговый сборник стихотворений 1863 г. так и остался непризнанным и несвоевременным — в контексте бурного расцвета прозаической литературы и реалистической поэзии поэтов-демократов воспевание красоты и обращение к «вечным» темам казались неактуальными. Поразительно то, что почти двадцатилетнее творческое молчание обернулось для Фета новым творческим подъемом невиданной силы — в 1883–1891 гг. поэт публикует четыре выпуска сборника «Вечерние огни». Но в эпоху декаданса и очередной смены поэтических поколений «чистая лирика» Фета с ее жизнеутверждающим пафосом вновь оказалась неуместной.

Фет мужественно сохранял себя в литературном процессе второй половины XIX в. более полувека, но оказался «вне» исторических эпох — сначала успеху «помешала» проза, потом — гражданская поэзия и декаданс. При жизни поэта, «...по словам Б.А.Садовского, “Россия целиком прозевала Фета”... время для адекватной оценки поэтического творчества наступило только после его смерти — с приходом “серебряного века” русской поэзии» [Жемчужный 2003: 223, 232]. Воспевая вечные ценности и красоту, Фету удалось приподняться «над» конкретно историческими эпохами, проложив путь следующим поколениям поэтов.

Жизнь и творчество А.А.Фета детально исследованы в работах Б.Я.Бухштаба, Е.А.Маймина, Д.Д.Благого. Между тем творчество Фета как динамично развивающаяся поэтическая и стихотворческая система никогда не становилось предметом специального рассмотрения. Как меняются содержательные и художественные приоритеты в разные периоды творчества; какие изменения претерпевает метро-ритмический, интонационный, композиционный строй фетовских произведений 1840 — начала 1890-х гг.; каким образом Фет, известный своими новаторскими поисками, повлиял на развитие отечественного стихосложения второй половины XIX в.; что отличает «музыкальную» лирику и напевный стих Фета, которые, в свою очередь, тоже предстают не статичными художественными феноменами, а имеют свою эволюцию? Анализ всех оригинальных стихотворений (604 произведения) из прижизненных сборников Фета — «Лирический Пантеон» 1840, «Стихотворения» 1850, «Стихотворения» 1856, «Стихотворения: в двух частях» 1863, «Вечерние огни» 1883–1891 — позволяет ответить на поставленные вопросы и определить те главные тенденции, которые отличали фетовское творчество как уникальную художественно развивающуюся систему.

Для нашего дальнейшего исследования чрезвычайно значимыми представляются общие выводы отечественных литературоведов последних десятилетий относительно художественного метода Фета. Так, В.Н.Касаткина, размышляя о тенденциях постромантизма, отмечает непосредственную связь творчества Фета с романтизмом [А.А.Фет. Поэт и мыслитель 1999: 78]. И.М.Тойбин, подчеркивая отчуждение Фета от изображения повседневной «прозаической» действительности, признает при этом самое непосредственное обращение поэта к исследованию реального мира, его прекрасных сторон [А.А.Фет. Традиции и проблемы изучения, 1985: 20]. На реалистическую основу творчества Фета, исключаящую разрыв между мечтой и жизнью, обращает внимание также Л.Я.Гинзбург [Гинзбург 1997: 184]. Ю.Л.Цветков видит в метафорическом новаторстве Фета 1850-х гг. движение от импрессионизма к символизму [А.А.Фет. Поэт и мыслитель 1999: 158–170]. К аналогичным наблюдениям приходит И.С.Жемчужный, указывая на интерес Фета к

иррациональным сторонам творческого процесса [Жемчужный 2003: 223]. Многие современные литературоведы пишут об органичном синтезе пластического и «музыкального», «живописного» и звукового начал в лирике Фета. Отмеченная синтетичность позволяет Н.М.Мышьяковой говорить об интертекстуальном, интермедиальном характере фетовского творчества, устремленного к символизму [Мышьякова 2003].

Какими бы полифоничными ни были исследовательские интерпретации поэзии Фета, все литературоведы единодушно подчеркивают главное — особый характер фетовского лиризма. В.В.Кожин связывает его со стремлением поэта запечатлеть мгновение: «...Фет выделяется особой непосредственностью переживания, уникальной способностью “бессознательно” схватывать мгновенное состояние души...» [А.А.Фет. Поэт и мыслитель 1999: 13]. В.И.Чердниченко объясняет характер фетовского лиризма наивностью, непосредственностью переживания: «Фет привнес в русскую поэзию новый тип лиризма, основанный на подходе к изображаемому объекту как к незнакомому, заново открываемому в творческом акте» [175 лет со дня рождения А.А.Фета 1996: 23]. И.М.Тойбин увидел в необыкновенном лиризме Фета отражение сложной эпохи: «Лиризм Фета как некое универсальное, всеобщее качество его поэзии по-своему запечатлел усложнившийся мир человеческой души, ставшей в новую эпоху тоньше...» [А.А.Фет. Традиции и проблемы изучения 1985: 17].

Особый характер лиризма, безусловно, повлиял на общий художественно-содержательный строй произведений — для некоторых исследователей это послужило основанием утверждать, что в творчестве Фета отсутствует образ лирического героя, он трансформируется в категорию лирического «Я». Наиболее емко эта позиция высказана Л.Я.Гинзбург: «В подлинной лирике всегда присутствует личность поэта, но говорить о лирическом герое имеет смысл тогда, когда она облекается устойчивыми чертами — биографическими, сюжетными. <...> ...в поэзии Фета личность существует как призма авторского сознания, в которой преломляются темы любви, природы, но не существует в качестве самостоятельной темы» [Гинзбург 1997: 145–150].

Думается, в творчестве Фета наблюдаются и преемственная связь с романтизмом, и очевидная опора на реалистические традиции в их проекции на воссоздание красоты мира, и импрессионистичные черты, равно как и «живописные», «музыкальные» особенности. Но все это в совокупности в единстве с новым типом лиризма стало возможным благодаря эстетическому самоопределению Фета, дистанцировавшегося от художественных принципов гражданской поэзии и прочно стоявшего на позициях «чистого искусства». В данной связи хочется присоединиться к емким обобщениям Л.М.Розенблюм: «Идейная и художественная эволюция Фета, обогащение его лирики философской проблематикой, новые открытия в области поэтического языка происходили в пределах одной поэтической системы» [Литературное наследство 2008–2011, кн.1: 13]. Действительно, анализ лирики Фета становится убедительным доказательством, с одной стороны, динамичности художественного творчества, с другой стороны, наличия устойчивой эстетической платформы для новаторских экспериментов и духовной эволюции — программа «чистого искусства» обусловила возможность органичного взаимодействия этих двух тенденций на пути от «Лирического Пантеона» к «Вечерним огням». Как «чистый лирик» Фет предстал уже в своем первом поэтическом сборнике.

§ 1. Становление стихотворного стиля в сборнике «Лирический Пантеон» 1840 г.

Первый стихотворный сборник юного Фета — это поиски собственного поэтического стиля. На «Лирический Пантеон», считает Д.Д.Благой, оказала влияние поэзия Жуковского, Батюшкова, Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Гете, Шиллера, Бенедиктова [Фет 1979: 501]. Б.Я.Бухштаб, кроме перечисленных поэтов, называет Байрона, Козлова, ранних карамзинистов [Бухштаб 1990: 19]. Фет пока еще «перепевает» чужие мотивы, подражает любимым поэтам, усваивает сформировавшиеся в русском стихосложении художественные традиции. В сборнике раскрываются балладные и фольклорные темы («Безумная», «Колодник»), встречаются античные и фантастические образы («Арабеск», «К

Лешему»), слышатся разговорные и декламативные интонации («Хандра», «Вечерний звон»), узнаются «пластические» и «музыкальные» начала («Водопад», «Серенада»).

Между тем во всей этой стилистической полифонии можно определить то сущностное, которое останется в поэзии Фета неизменным на протяжении всего творческого пути. Это обращение к «вечным» темам и воссоздание красоты мира. Бóльшая часть «Лирического Пантеона» посвящена любовной тематике во всем многообразии переживаний этого чувства — встречи, разлуки, признания, разочарования, эротика («Две розы», «Мой сад», «Утешение», «Ночь и день»). Другие стихотворения славят молодость, жизнь, веселье, счастье, то есть раскрывают тему красоты («Застольная песня», «Ласточка», «На смерть юной девы»). Тема природы пока еще не захватывает молодого поэта так явно, как в последующие периоды, — самостоятельные сочинения на эту тему единичны, хотя образы природы встречаются едва ли не в каждом произведении («Водопад», «Над морем спит косматый бор...»). Стихотворения в антологическом роде тоже немногочисленны («Вакханка», «Греция», «Странность»). Тематический «прообраз» будущего «чистого искусства» Фета — любовь, природа, красота мира и античной культуры — тем более удивителен, что в «Лирическом Пантеоне» были сочинения 1830-х гг., когда в литературном процессе усиливалась роль прозы и реализма. В идейно-художественном многообразии эпохи Фет увидел «свои» темы и эстетические приоритеты.

Не менее поразителен тот факт, что в сборнике 1840 г. намечается тот образный «каркас», который в дальнейшем творчестве «чистого лирика» тоже останется устойчивым. Фета завораживает таинственность ночного времени суток — образ ночи сопровождает прежде всего любовную лирику («Одалиска», «Ночь и день»). Не менее распространены производные от «ночи» микрообразы звезд, луны, месяца («Мой сад», «Признание», «Солнце потухло, плавает запах...», «Она легка, как тонкий пар...»). Практически со всех страниц «Лирического Пантеона» раздается пение соловья — это тот образ, который берет на себя функции лейтмотива во всем фетовском творчестве («Безумная», «Две розы», «Мой сад», «Греция», «Уж серпы на плеча взложив усталые жницы...»).

Вместе с тем поэт у Фета не только соловей, поет вся природа, весь окружающий мир — мотивы пения, песни, образ певца встречаются едва ли не в каждом стихотворении «Лирического Пантеона» («Художник к деве», «Откровенность», «В альбом», «Солнце потухло, плавает запах...», «Над морем спит косматый бор»). Более того, в сборнике есть три стихотворения с музыкальной тематикой — «Серенада», «Застольная песня», «Вакхическая песня».

Темы любви, природы, красоты мира, образы ночи, соловья, певца, мотивы пения и песни — становится очевидно, что в ранний период «кристаллизуется» содержание лирического творчества Фета. В художественном пространстве «Лирического Пантеона» все захватывающе молодо, радостно, свежо и восхитительно; даже когда звучат мотивы расставания, несостоявшейся любви, разочарования, они не диссонируют с главной мажорной тональностью книги. Оптимистический пафос первого сборника Фета поражает читателя своей силой и убедительностью.

Несмотря на подражательный характер, все-таки можно утверждать, что в содержательном плане «Лирический Пантеон» состоялся. Была найдена и главная черта фетовского поэтического стиля — яркая эмоциональность. Между тем общая стилистическая манера раннего периода творчества не имела завершенного характера. Разговорность, описательность, сюжетность, изобразительность, напевность — пока все растворяется в многообразии чувств и переживаний автора. Ранний Фет явно ищет те лирические интонации, которые бы наиболее точно выражали богатство его субъективного мира. Но эмоциональность пока не перерастает в художественно убедительный психологизм, раскрывающийся в интонационном, синтаксическом, лексическом, композиционном единстве. Думается, Б.П.Гончаров дал очень точное определение интонации — это «тип, то есть структурное единство, которое служит для передачи определенных эмоций и реализуется лексическим и синтаксическим способами» [Русское стихосложение 1985: 42].

Для доказательства сформулированных выше идей обратимся к анализу стихотворения «Не плачь моя душа! Ведь сердцу не легко...», которое является наиболее характерным для раннего стиля Фета:

Не плачь моя душа! Ведь сердцу не легко
 Смотреть, как борешься ты с лютою тоскою.
 Утешься милая! Хоть еду далеко,
 Но скоро возвращусь нежданною порою
 И снова под руку пойду гулять с тобою.

В твои глаза с улыбкой погляжу,
 Вкруг стана обовью трепещущие руки,
 И все, и все тебе подробно расскажу
 Про дни веселия, про дни несносной муки,
 Про злую грусть томительной разлуки...

Про сны, что снились мне от милой далеко,
 Прощай — и укрепясь смеющейся мечтою,
 Не плачь моя душа! Ведь сердцу не легко
 Смотреть, как борешься ты с лютою тоскою,
 Склонясь на локоток печальной головою [Фет 1840: 73–74].

Практически все стихотворения раннего Фета имеют совершенно определенную лирическую ситуацию, которая получает сюжетное развитие. Именно в эту сюжетную ситуацию и встраиваются эмоциональные переживания лирического «Я», что, безусловно, сковывает свободную интонационность мелодической линии. Эмоциональный поток вступает в противоречия с повествовательностью, разговорностью, которые неизбежны для сюжетных композиций. В данном стихотворении отмеченная повествовательность, связанная с разлукой и последующей встречей, выражается в многочисленных стихотворных переносах (enjambement). Естественному эмоциональному развитию мешают и объемные строфы — пятистишия, длинные строки — шестистопные ямбы. Даже мелодические фигуры анафоры, композиционного кольца не способствуют возникновению напевности, музыкальности, необходимых для выражения многообразия лирических переживаний. В результате лирический сюжет своеобразно смещается во внешнюю плоскость, эмоциональные переживания — очень насыщенные, богатые, откровенные («тоска», «утешение», «улыбка», «трепет», «несносная мука», «злая грусть», «веселье», «томительная разлука» и др.) — не углубляются до психологизма. Незаурядная эмоциональность пока еще не становится истинным лиризмом.

Интересно то, что большая часть стихотворений «Лирического Пантеона» (75%) имеют названия либо по лирической ситуации, эмоциональному состоянию, либо по главному образу, жанровому признаку («Кольцо», «Хандра», «Вздых», «Эпитафия», «Откровенность»). Безусловно, это еще сильнее конкретизирует лирическое содержание произведений, в котором остается очень незначительное семантическое поле для субъективного сопереживания и смыслового расширения. Н.Фатеева писала о том, что проблема озаглавленности или неозаглавленности текста вообще встает только в лирике. Отсутствие названия лирического стихотворения знаково: «Малое стихотворное произведение... обладает настолько сильным внутритекстовым порождающим механизмом, что текст целиком переводится в ранг своего метатекста. <...> Ни одна единица специально не выносится на поверхность текста, ни один элемент организации специально не выделяется» [Фатеева 2010: 87]. В «Лирическом Пантеоне» пока все наоборот — поэтические элементы текста выделяются в названия, а объемы большинства произведений значительно превышают три–четыре строфы, что, собственно, корреспондирует с повествовательными элементами в поэтическом стиле раннего Фета. Крупные стихотворные формы с конкретными заглавиями, которые так или иначе обусловлены сюжетной ситуацией, конечно, никак не соответствовали свободному развитию лирических интонаций и возникновению напевной музыкальности.

Поиски собственного поэтического стиля, который бы отличался органичным единством эмоциональных переживаний автора и лирических интонаций произведения, самым непосредственным образом связаны со строфикой раннего Фета. Из 40 оригинальных стихотворений Фета (переводы не привлекались к анализу) 16 произведений (40%) написаны традиционными катренами, 12 сочинений (30%) имеют астрофическую композицию, 7 стихотворений (17,5%) структурируются нетождественными строфами и только три произведения написаны более редкими строфами (пятистишие, шестистишие, восьмистишие).

Безусловно, строфическое голосоведение чрезвычайно значимо для развития лирического сюжета, интонационной динамики стиха. Тот факт, что в

«Лирическом Пантеоне» только 40% сочинений написаны короткими катренами, а все остальные произведения имеют тенденцию к более крупному строфическому построению, вновь говорит о фетовских поисках индивидуального интонационного стиля. В раннем творчестве Фета обостряется борьба между традициями и новаторством. Стремление к расширению содержательного и эмоционального объема строфы, как и к астрофическому стиху, вероятно, свидетельствует о том, что интонационное голосоведение катренов по-своему ограничивало Фета в воссоздании эмоциональных переживаний. Развитие насыщенного лирического сюжета требовало более свободных и развернутых интонационных композиций. В некоторых стихотворениях с нетождественными строфами Фет укрупняет строфическую структуру до 13 поэтических строк («Водопад», «Когда петух...»).

Но, как это ни парадоксально, объемные строфы опять приводят к противоречию между повышенной эмоциональностью и сюжетной повествовательностью. В строфике актуализируются эпические, прозаические интонации. Данные выводы во многом перекликаются с наблюдениями Ю.Б.Орлицкого над свободной строфикой в верлибре: «Определенная ограниченность свободной строфики логико-синтаксического типа преодолевается в свободном стихе А.Блока... Здесь свободная строфика, опирающаяся на естественное (“прозаическое”) смысловое членение речи, выступает в своем наиболее совершенном виде и оказывается свободной гибко соединяться с различными типами синтаксических построений» [Орлицкий 2002: 329]. Поиски лирической интонации оборачиваются для Фета «прозаическими» находками.

В «Лирическом Пантеоне» Фету не удастся снять противоречия между говорным и напевным стихом. Стихотворения Фета — вместо того, чтобы звучать мелодично, стремительно и изящно, — становятся тяжеловесными и статичными. О «странном» конфликте строфического голосоведения и разных интонационных стилей в поэзии необыкновенно точно писал Ю.М.Лотман: «Разделение обширного повествовательного поэтического текста на постоянные строфические единицы, тем более сложные строфы... создает определенную постоянную инерцию интонации, что, казалось бы, уменьшает удельный вес смыслового начала и увеличивает — музыкального... Но отметим странный, на первый взгляд,

парадокс: именно эти... строфические структуры оказываются наиболее удобными для речевых, нарочито “немузыкальных” жанров» [Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа 1994: 196]. Сложная строфика в раннем творчестве Фета не обеспечила появление напевных мелодических оборотов, адекватных лирическим переживаниям. Музыкальность стиха в «Лирическом Пантеоне» становилась временно недостижимой. Вместе с тем нужно признать, что фетовские эксперименты со строфикой были достаточно смелыми. Стихотворения с нетождественными строфами отличаются композиционным разнообразием и интонационной неповторимостью — прежде всего метро-ритмической.

Действительно, в единстве со строфикой в ранний период творчества к новаторским поискам подключается метро-ритмика — не менее дерзко, необычно и конфликтно. Яркая эмоциональность, сразу ставшая главной чертой поэтического стиля Фета, — кроме содержательного, образного, интонационного, строфического воплощения — находит в том числе и ритмическое выражение. Л.В.Златоустова так писала об этом стиховом феномене: «...в стиховом тексте просодические единицы данного языка составляют собственную подсистему со своими специфическими особенностями... продиктованными жанром, семантико-эмоциональным заданием... Правила модификации просодических единиц... обусловлены целями создания художественного смысла... в основе которой лежит эмоциональная мотивированность эстетической речевой деятельности». При этом «ритмическая схема стиховой строки является “каркасом”, несущим мелодику строки и в значительной степени ее определяющим» [Златоустова 1996: 98, 90].

Итак, эмоциональное задание выражается во всех элементах стихотворной формы, в которой ритмика становится субстанциональным параметром. Но о чем свидетельствует анализ метрического строя «Лирического Пантеона»? Обратимся к статистике: из 40 стихотворных сочинений 26 (65%) в сборнике написаны ямбическим метром; 4 произведения (10%) — хореем; по 1 поэтическому тексту (2,5% и 2,5%) — дактилем и амфибрахием; 2 сочинения (5%) — анапестом; 6 стихотворений (15%) представляют собой экспериментальные формы. Метрический репертуар раннего Фета небезынтересно сравнить с первым

сборником Н.А.Некрасова «Мечты и звуки», который тоже вышел в 1840 году: из 44 произведений поэта-реалиста, преимущественно астрофических, 23 (52,3%) написаны ямбом, 10 стихотворений (22,7%) — хореем, всего 2 сочинения (4,5%) — дактилем, 7 стихотворений — (16%) — амфибрахийем, анапесты в раннем творчестве Некрасова отсутствуют, а полиметрических композиций — только 2 (4,5%) [Некрасов 1840]. Данные результаты доказывают абсолютно индивидуальный метро-ритмический почерк раннего Фета, вновь обнаруживающий конфликт традиций и новаторства в его творчестве, так как статистические выводы М.Л.Гаспарова указывают на другие стихометрические тенденции эпохи, которым очень близок Н.А.Некрасов. Ямбы в поэзии 1831–1840 гг. составляли 58%, хорей — 24%, трехсложники — 11,5%, прочие метры — 6,5% [Гаспаров 1974: 51]. Одновременное увлечение Фета классическими ямбами и экспериментальными формами говорит о поисковом характере ранней метро-ритмики.

Действительно, вместо освоения хорейческих размеров, характерных для эпохи 1830-х гг., Фет идет по пути актуализации выразительных возможностей ямбического метра. В «Лирическом Пантеоне» 11 вариантов ямба. Из равностопных размеров преобладают Я5 (6 стихотворений) и Я6 (4 стихотворения), то есть длинные стихи. Вместе с тем одно стихотворение в сборнике («Водопад») написано сверхкоротким Я2:

Там, как сраженный
Титан, простерся
Между скалами,
Обросший мохом,
Седой гранит,
И запер пропасть... [Фет 1840: 66].

Но прежде всего Фет активно экспериментирует с разностопными формами, нарушая при этом законы относительного изосиллабизма стихов: поэт объединяет в одной строфе Я5 и Я4, Я6 и Я4, Я4 и Я3, даже Я5 и Я2, Я6 и Я3. В «Лирическом Пантеоне» из 15 стихотворений с неравностопными строками 11 имеют композиционно урегулированный характер и только в 4 произведениях допускаются свободные чередования стихов разной стопности. В результате

некоторые строки получают особую интонационную и смысловую нагрузку, как, например, в стихотворении «Откровенность»:

Не силен жар ланит твоих младых
Расшевелить певца уснувшей воли;
Не мне просить у прелестей твоих
Очаровательной неволи... [Фет 1840: 39].

В связи с разноstopной структурой строф и их голосоведением К.Д.Вишневский очень точно заметил: «Конечно, “внутренняя инструментовка” строфы — сам ритм и его перебои имеют первостатейное значение. <...> Эти перебои ритма, “эффект обманутого ожидания”, “ритмический курсив”, повторы в виде рефренов и т.д. несут более эмоциональные и экспрессивные оттенки, нежели семантические или жанровые» [Русский стих 1996: 92]. Бесспорно, в «Лирическом Пантеоне» метро-ритмические эксперименты Фета выступают в неразрывном единстве с поисками новых возможностей строфического голосоведения и экспрессивных приемов воплощения эмоциональных переживаний и лирического сюжета. Хорошо освоенный в отечественной версификации ямбический метр стал для Фета своеобразной «мастерской» для шлифовки стихометрического стиля.

Хореи и трехсложники мало интересны раннему Фету. Их общее количество практически совпадает с другими метрами — экспериментальными, что вновь поражает своей необычностью: с одной стороны — традиционные ямбы, с другой — совершенно новые формы. Из 6 стихотворений с нетрадиционной метрикой 3 вполне закономерны. В стихотворении «Уж серпы на плеча взложив усталые жницы...» Фет обращается к гекзаметру и использует композиционно не упорядоченные стяжения междуударных интервалов. Изображение сельской жизни, написанное «вольным» гекзаметром, звучит, прямо скажем, нелепо. Конечно, это метро-ритмический эксперимент, связанный с увлечением античностью и попыткой расшатать стабильные междуударные интервалы силлабо-тонических метров, как и два другие стихотворения. В «Арабеске» и «Солнце потухло, плавает запах...» наблюдается чередование Дак4 с цезурным усечением и Дак2. Дактиль, как известно, тоже ассоциировался со стихотворениями в антологическом роде и в творчестве поэтов самой разной эстетической направленности активно подключался к метро-ритмическим

экспериментам. У Фета указанные два произведения из-за приема цезурного усечения похожи на логоэды с композиционно упорядоченным стяжением, хотя глубоко оригинальными эти метро-ритмические находки назвать вряд ли возможно. В единстве с ямбом античная тематика, гекзаметр, дактиль, становятся для Фета объектами для инноваций, что было достаточно характерно для отечественной стихотворной традиции начиная с середины XVIII в. Но традиция — старая, а фетовские формы — индивидуальные.

Действительно, абсолютно неожиданными в «Лирическом Пантеоне» оказались другие три стихотворения — «Художник к деве», «Вакханка», «Когда петух...». Подобные стихометрические формы в русской версификации второй половины XVIII — начала XIX вв. были единичны и преимущественно связаны с переводами. Ранний Фет, осваивая разные метро-ритмические формы хорошо знакомого ямба, игнорируя хорей и трехсложные размеры, варьируя междуударные интервалы в античных подражаниях, попробовал вообще освободиться от строгой силлабо-тонической урегулированности и обязательной рифмы в стихотворном тексте:

Дева! Не спрашивай
Ясными взорами,
Зачем так робко я
Гляжу на дивные
Твои формы?
Зачем любовь ко мне
Волной серебряной
Катится в грудь?.. [Фет 1840: 48].

В современном стиховедении фетовские стихометрические формы вызвали бурную полемику, доказавшую невозможность их однозначной трактовки с точки зрения существующей классификации разновидностей стиха. Так, С.И.Кормилов связывает метрические эксперименты Фета с переводами из Гете, отмечая при этом господствующую двуударность стихотворных строк, в которых просматриваются те или иные силлабо-тонические размеры [Кормилов 1995: 125]. О.А.Овчаренко квалифицирует данные стихотворения как переходную форму от силлаботоники к свободному стиху [Овчаренко 1984: 71–72]. А.Л.Жовтис, обнаружив неурегулированный характер чередования силлабо-тонических размеров в трех

стихотворениях, пишет о фетовских поисках «свободной интонации» [Жовтис 2013: 126, 138]. М.Л.Гаспаров называет новаторские стихи Фета «осколками гекзаметра», а Ю.Б.Орлицкий, также усматривая аналогии с гекзаметром и силлабо-тоническую основу во всех трех стихотворениях Фета, определяет их как предверлибры [Орлицкий 2002: 334, 335].

Анализ стихотворений «Художник к деве», «Вакханка», «Когда петух...» свидетельствует о стремлении Фета к полному освобождению от существующих норм силлабо-тонической версификации: в стихотворениях наблюдаются переменные анакрузы и неурегулированные клаузулы, свободное чередование междуударных интервалов в 0-1-2 слога, отсутствие изосиллабизма и рифмы. Попытка обнаружить в поэтических строках силлабо-тонические размеры приводит к выводу об их реальном присутствии: в стихотворениях в свободной последовательности чередуются амфибрахические, дактилические, ямбические, дольникковые и др. строки, тяготеющие к стабильной двуударности и свободной силлабичности. В новаторских формах Фета обостряется конфликт между тонизмом и силлабизмом, метром и ритмом стиха. Но поиски индивидуального интонационного стиля через освобождение от силлабо-тонической скованности, аналогично экспериментам с дактилем и гекзаметром, вновь приводят Фета к говорному типу голосоведения. Думается, все перечисленные выше особенности позволяют назвать данные стихотворения Фета экспериментальными формами, предвосхищающими верлибр, — а значит, теми предверлибрами, которые являются едва ли не первыми оригинальными формами «свободного» стиха в отечественном стихосложении XVIII–XIX вв. Хочется присоединиться к выводам Ю.Б.Орлицкого, который писал: «...фетовские гекзаметры, а точнее — их разнообразные дериваты, так же, как и его предверлибры, носят подчеркнуто поисковый, экспериментальный характер, взаимосближаясь и позволяя в итоге говорить о необычайно широком диапазоне формальных новаций в поэзии А.Фета» [Орлицкий 2002: 340].

Таким образом, уже в первом сборнике стихотворений «Лирический Пантеон» 1840 г. Фету удается обрести индивидуальное поэтическое содержание и яркую эмоциональность высказывания. Но отмеченные находки не приводят

раннего Фета к обретению убедительного поэтического стиля, выражающегося в свободном интонационном развитии лирических переживаний. Поиски новых экспериментальных форм в области строфики и метро-ритмики — наиболее очевидных элементов стиха, выявляющих принципы интонационного голосоведения в произведении, — свидетельствуют о конфликте традиций и новаторства в раннем творчестве Фета, приводящего к обострению противоречий между говорным и напевным стихом, эпичностью и лиризмом, тонической и силлабической структурой классической версификации. Замкнутый несколькими поэтическими темами, но при этом захваченный редкой эмоциональностью, ранний Фет пока не достигает ни органичной изобразительности, ни гармоничной музыкальности. Требовался новый духовный опыт, расширение поэтического содержания, углубление стихотворных инноваций, которые бы привели к ярко выраженному индивидуальному стилю и вместе с тем такой интонационной системе, которая была бы способна воплотить новый тип лиризма. Вместе с интонационной системой поиски «музыки» стиха устремлялись в будущее.

§ 2. Сборники стихотворений 1850, 1856, 1863 гг.: многообразие новаторских форм, эволюция напевного стиля, утверждение «музыкальных» приемов

Раннее творчество и сборник «Лирический Пантеон» А.А.Фета были замечены в литературных кругах. Вдохновленный высокими отзывами Н.В.Гоголя и В.Г.Белинского, в 1840–1850-х гг. Фет много пишет. Результатом творческого подъема стали три сборника поэта — «Стихотворения» 1850 г., «Стихотворения» 1856 г. и «Стихотворения: в 2 частях» 1863 г. Отличительной особенностью этих сборников является повторяемость многих стихотворений и их распределение по определенным тематическим рубрикам, которые практически не меняются во всех трех сборниках, — «Снега», «Гадания», «Элегии», «Мелодии», «Вечера и ночи», «Антологические стихотворения» и др. Это объясняется несколькими причинами.

В составлении сборника 1850 г. активное участие принимал друг Фета, поэт и литературный критик А.А.Григорьев. Издание 1856 г. и вовсе известно как «тургеневское». В предисловии к этой книге стихов Фет писал: «Собрание

стихотворений, предлагаемое читателю, составилось вследствие строгого выбора между произведениями, уже изданными автором. Многие из них подверглись поправкам и сокращениям; некоторые, новые, прибавлены» [Фет 1850: 1]. Действительно, сборник, издававшийся во многом по инициативе И.С.Тургенева, подвергся очень серьезной правке. Фет писал в «Воспоминаниях»: «Почти каждую неделю стали приходить ко мне письма с подчеркнутыми стихами и требованиями их исправлений. Там, где я не согласен был с желаемыми исправлениями, я ревностно отстаивал свой текст, но по пословице: “один в поле не воин” — вынужден был соглашаться с большинством, и издание из-под редакции вышло настолько же очищенным, насколько и изувеченным» [Фет 1983: 288]. Исследователь фетовских текстов Н.П.Колпакова справедливо назвала тургеневскую правку «катастрофой» [Колпакова 1927: 168]. Тургенев требовал от Фета содержательной ясности, корректуры ритма и композиции некоторых стихотворений. Последнее издание — двучастный сборник стихов 1863 г. сам Фет рассматривал как итоговый, поэтому включение в его состав ранее опубликованных произведений становилось совершенно естественным.

Указанные обстоятельства повлияли на выбор материала нашего исследования. В результате сопоставления состава произведений всех трех сборников были выбраны оригинальные стихотворения Фета, написанные в 1840 — начале 1860-х гг. (переводы к анализу не привлекались), которые и стали предметом стиховедческого анализа: 278 сочинений. В данном контексте будут исследоваться не три фетовских сборника, а художественно-содержательные особенности поэтического творчества Фета середины XIX в.

Этот период творчества Фета можно смело назвать эстетически знаменательным. «Взрослеет» и расширяется содержание поэтического творчества; «кристаллизуется» и обогащается система художественных приемов; эмоциональное отношение к миру обретает завершенные черты поэтического стиля, отмеченного усиленным лиризмом и углубленным психологизмом. А.П.Авраменко писал: «Фет был одним из первых, кто стал разрабатывать принцип лиризма в своей поэзии в нашем сегодняшнем его понимании, когда чувство, состояние души не называется, а изображается...» [Авраменко 1990: 70]. Можно

дополнить высказывание Авраменко: состояние души не столько называется и изображается, сколько выражается, а это было действительно исторически значимым и индивидуально неповторимым. «Тайна фетовского лиризма в тончайшем психологизме», — очень точно замечают исследователи поэтического стиля Фета [Григорьева, Иванова 1985: 8].

Кроме того, в 1840 — начале 1860-х гг., наряду с другими интонационными и композиционными разновидностями, формируется напевный стих и романсная лирика Фета, отличавшиеся той степенью музыкальности, которые в XIX в. так и остались непревзойденными. В данной связи необходимо уточнить две грани «музыкальной» поэзии, которые различаются в современном литературоведении и музыкознании: с одной стороны, это музыкальность содержания, выражающаяся в предельно обобщенной образности и «неясности» стиля, с другой стороны — «музыкальная» форма стиха, предстающая в богатой эвфонии, особых мелодических оборотах, необычной ритмике, индивидуально-импровизационных композиционных формах [Кац 272: 7; Махов 2005: 156–157].

В творчестве Фета середины XIX в. уникальное восприятие окружающей действительности как гармоничной красоты в единстве с неопровержимым талантом музыкально-поэтического слуха раскрылись с редкой силой. Эмоциональное слышание лексико-звуковых интонаций получило объективное воплощение как на уровне содержания, так и в структурно-художественном отношении. Раскрыть необычный дар удалось на основе того огромного духовного опыта, который Фет приобрел как личность и не мог не воплотить в лирических сочинениях 1840 — начала 1860-х гг. Анализ трех фетовских сборников показывает, насколько изменилась его поэзия по сравнению с ранним «Лирическим Пантеоном».

Итак, в фетовской поэзии середины XIX в. значительно расширяется тематика произведений — многие темы так и останутся приметой этого периода, не свойственные ни раннему, ни позднему творчеству «чистого лирика». Фет продолжает писать стихотворения в антологическом роде — в этот период античная тематика представлена очень объемно: «Диана», «Влажное ложе покинувши, Феб златокудрый направил...», «Диана, Эндимион и сатир», «Венера

Милосская», «Золотой век», «Даки», «Нимфа и молодой сатир». Фет усиливает звучание любовной тематики, воссоздавая многообразие лирических ситуаций и тончайшие нюансы переживаний этого чувства: «Мы одни; из сада в стекла окон...», «Полно спать: тебе две розы», «На лодке», «Молчали листья, звезды рдели...», «Какие-то носятся звуки...». Фет содержательно обогащает лирику природы, изображая ее сквозь призму лиризма и психологизма: «Ива», «Еще весны душистой нега...», «Морской залив», «Одинокий дуб», «Горное ущелье», «Прибой». Образы ночи, луны, месяца, звезд, соловья, мотивы звучащей и поющей природы становятся едва ли не самыми распространенными.

Вместе с тем в середине XIX в. в поэзии Фета появляются новые и в какой-то степени неожиданные для «чистого лирика» темы. Так, Фет предстает истинным патриотом, не скрывая своей любви и привязанности к России: «Я русский, я люблю молчанье дали мразной...», «Деревня», «Вот утро севера — сонливое, скупое...», «Под небом Франции, среди столицы света...», «Ответ Тургеневу», «Италия». Фет проникновенно пишет о любимой Москве («Был чудный майский день в Москве...»), но гораздо настойчивее — о буднях и даже бытовых сторонах российской жизни: «Кот поет, глаза прищуря...», «Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом...», «Не ворчи, мой кот-мурлыка...», «Уж верба вся пушистая...», «Ветер злой, ветер крутой в поле...».

Тема музыки в трех сборниках представлена весьма необычно. С одной стороны, Фет создает ряд произведений, связанных с конкретными музыкальными произведениями, жанрами и образами: цикл «Мелодии», стихотворения «Nocturno», «Серенада», «Ревель (После представления “Фрейшица”», «Ange an die Geliebte Бетховена», «Певице». С другой стороны, тема музыки звучит в единстве с темой поэта и поэзии в аспекте «выражения “невыразимого”», музыкально-звукового продолжения словесного творчества, вершинного воплощения поэзии-пения и стихотворения-песни. В этот период творчества стихотворения на тему поэта и поэзии единичны (многочисленные поэтические декларации будут звучать в «Вечерних огнях» Фета 1880-х гг.) — тем более они значительны. В стихотворении «Муза» (1854) Фет так определяет характер своей музы: «Не в сумрачный чертог наяды говорливой / Пришла она пленять мой слух самолюбивый

/ Рассказом о щитах, героях и конях... / Мне музу молодость иную указала.../ Я слушал, как слова встречались с поцелуем, / И долго без нее душа была больна / И несказанного стремления полна» [Фет 1863: 203]. Фетовская муза женственная, прекрасная, она вызывает «музыкальный» трепет сердца, непередаваемое восхищение, невыразимую любовь. Мотив «несказанности» душевных стремлений звучит и в других стихотворениях: «О, если б без слова / Сказаться душой было можно!», «Как дышит грудь свежо и емко — / Слова не выразят ничьи!» [Фет 1863: 68, 157]. Идеи душевной «несказанности», словесной «невыразимости» приводят Фета к единственно возможному — песне, пению, где музыка звучит в гармонии со словом, эмоционально усложняя и интонируя конкретную семантику. Так в фетовском творчестве середины XIX в. «встречаются» две темы: весьма распространенная — поэта и поэзии и глубоко личная — музыки.

В данном контексте будет уместно заметить, что, в отличие от других поэтов, Фет, подробно изложив свою эстетическую программу в литературно-критических статьях и постоянно обращаясь к проблемам отечественного стихосложения в эпистолярном творчестве, практически не касается «стиховедческой» тематики в лирической поэзии. Но в тех единичных стихотворениях, где она звучит, становится понятным, что стих (рифмы, ритмы, цезуры, размеры) представляется «чистому лирику» логическим продолжением его образа музы — прихотливым, эмоциональным, открытым любви, чувственности и, что было так свойственно Фету-Шеншину, откровенно «дерзким»:

Друг мой, бессильны слова, — одни поцелуи всеильны...
 Правда, в записках твоих весело мне наблюдать,
 Как прилив и отлив мыслей и чувства мешают
 Ручке твоей поверять то и другое листку;
 Правда, и сам я пишу стихи послушной богине;
 Много и рифм у меня, много размеров живых...
 Но меж ними люблю и рифмы взаимных лобзаний,
 С нежной цезурою уст, с вольным размером любви [Фет 1850: 37].

Безусловно, расширив столь емко содержание своего творчества в 1840 — начале 1860-х гг., Фет не мог дальше оставаться в рамках того поэтического стиля, который был характерен для «Лирического Пантеона» 1840 г. Новые темы, мотивы, идеи и образы потребовали иной эмоциональности, других интонаций, что

привело к формированию и утверждению качественно нового поэтического стиля, отличающегося редкой полифоничностью и истинным новаторством.

В поэзии Фета середины XIX в. встречается описательная лирика, призванная в реалистической манере отразить внешнюю красоту мира: «На заре ты ее не буди...», «Ее не знает свет, — она еще ребенок...», «Степь вечером». Но красота мира не только изображается поэтом, Фет находит совершенно новаторские приемы для выражения чувств и переживаний, вызванных гармонией красоты, — этим стихотворениям свойственна импрессионистичность, неуклонно уводящая от строго реалистических принципов творчества к символизму рубежа XIX–XX вв.: «Уснуло озеро; безмолвен черный лес...», «Шепот, робкое дыханье...», «Над озером лебедь в тростник протянул...», «Вечер», «Заря прощается с землею...». В других стихотворениях Фет размышляет, вспоминает, повествует — лирике Фета сообщаются свойства интеллектуальной, философской лирики: «Не спрашивай, над чем задумываюсь я...», «В саду», «Пойду навстречу к ним знакомою тропою...».

Хорошо понятно, что для антологической, патриотической, «бытовой» тематики, лирики природы, поэтических деклараций, как и для изобразительных, «живописных», повествовательных, аналитических произведений вряд ли могли быть востребованы особая напевность, подчеркнутая музыкальность. Конечно, нет. Совершенно закономерно, что в связи с данными темами и художественными задачами в творчестве Фета утверждаются прямо противоположные разновидности стиха и интонационные типы. В фетовской поэзии середины XIX в. слышатся декламативные и даже ораторские интонации: «В пору любви, мечты, свободы...», «Мадонна», «Смерти». В этот период творчества в поэзии Фета утверждается говорной стих — не менее характерный для многих его стихотворений, чем напевный: «Пчелы», «Первая борозда», «Морской залив», «Ивы и березы».

Вместе с тем для раскрытия тем любви, музыки, красоты мира, воссоздания широкого спектра эмоциональных состояний и переживаний, выражения глубоко индивидуального мироощущения Фет находит совсем другие художественные приемы. В фетовском творчестве 1840 — начала 1960-х гг. есть лирические миниатюры, которые очень сложно превзойти с точки зрения вложенного в них

объема эмоционального содержания — это стихотворения-исповедь, стихотворения-страсть, неудержимые в переживании и выражении захватывающих чувств и неизбежно ведущие к неизведанному, непредсказуемому и, возможно, губительному: «О, долго буду я, в молчанье ночи тайной...», «О не зови! Страстей твоих так звонок...», «Какое счастье: и ночь, и мы одни!..», «Майская ночь» («Какая ночь! На всем какая нега!..»). Конечно, произведения подобного характера, в отличие от говорного стиха, востребовали абсолютно иные художественные принципы, совершенно другую интонационную систему — напевный стих, романсную лирику, музыкальность экспрессии. Именно эти стихотворения принесли «чистому лирику» славу «музыкального» поэта, при жизни обернувшуюся трагическим непониманием и завистливым сарказмом. Именно эти стихотворения Фета вошли в сокровищницу русской «музыкальной» лирики XIX–XX вв.: «Певнице», «На заре ты ее не буди...», «Еще весна — как будто неземной...», «На стоге сена ночью южной...», «Свеж и душист твой роскошный венок...».

Столь явные изменения лирического содержания, художественной формы, поэтического стиля, интонационной системы в зрелый период творчества Фета выразились не только по отношению к отдельно взятому произведению. Фету все менее интересно конкретизировать смысловую нагрузку текста очевидным названием, что было характерно для раннего творчества. Фет не просто оставляет большинство стихотворений содержательно открытыми, исключая при этом названия текстов, но и включает их в структуру лирических циклов, многие из которых сохраняют свою тематику в поздний период творчества. Фет идет по новаторскому пути создания книги стихов, усиления лирической значимости конкретного произведения в общем контексте поэтического цикла, надления книги стихов эпической смысловой нагрузкой, сообщения структуре цикла системы лейтобразов и лейтмотивов, а значит, тех композиционных законов, которые приближают поэзию к процессуально-звуковому искусству музыки. Кто бы ни участвовал в составлении поэтических сборников Фета — А.А.Григорьев, И.С.Тургенев, В.С.Соловьев и др. — Фет был конечной инстанцией в признании тематической и структурной целесообразности циклов. Потому можно смело

утверждать, что Фет прокладывал дорогу русским символистам, в чьем творчестве жанр лирического цикла, нацеленный на аналогии с «музыкальной» композицией, станет едва ли не главным: «Цикл фетовского образца станет важнейшей “единицей творчества”, формой существования К.Д.Бальмонта, В.Я.Брюсова, А.А.Блока, А.Белого, их современников» [Ляпина, 1999: 74].

Но все-таки самые значительные достижения Фета, продолжившего традиции В.А.Жуковского, связаны с напевным стихом, романсной лирикой — благодаря зрелому творчеству Фета категории «музыкальная» поэзия, «музыка» стиха утверждаются в теории и истории отечественной словесности. Потому представляется чрезвычайно значимым выяснить не только роль Фета в создании «музыкальной» лирики, но прежде всего поэтику стихотворной «музыки». Ведь совершенно очевидно, что за «музыкой» стиха стояло лирическое новаторство Фета, которое вывело русскую версификацию на новую ступень развития. За «музыкой» скрывались обретения словесности. Обратимся к анализу фетовского стихотворения «Вчера я шел по зале освещенной...» (1858):

Вчера я шел по зале освещенной,
Где так давно расстались мы с тобой.
Ты здесь опять! Безмолвный и смущенный,
Невольно я поникнул головой,

И в темноте тревожного сознания
Былые дни я различал едва,
Когда шептал безумные желанья
И говорил безумные слова.

Знакомыми напевами томимый
Стою. В глазах движенье и цветы, —
И кажется, летя под звук любимый,
Ты прошептала кротко: «что же ты?»

И звуки те ж, и те ж благоуханья,
И чувствую — пылает голова,
И я шепчу безумные желанья
И лепечу безумные слова [Фет 1863: 75].

С содержательной точки зрения бесспорное новаторство Фета заключалось в том, что поэт отказался от реалистичной конкретизации лирической ситуации в стихотворении и максимально окрасил ее субъективными переживаниями, которые

нередко транспонировались в состояние «двойного бытия» между прошлым и настоящим, реальным и желаемым, статичным и «полетным». А.П.Авраменко очень точно писал: «Первое необычное качество Фета, его лирики... частая неопределенность содержания. Правильнее, конечно, говорить не о неопределенности, а о зыбкости, аморфности содержания, ибо знал же автор, о чем он пишет, но это “нечто” подчас настолько тонко, едва уловимо, что как бы растворяется и лишь угадывается в контексте...» [Авраменко 1990: 70]. Именно такое лирическое содержание еще при жизни Фета стали называть «музыкальным», ведь оно по смысловой неопределенности приближается к обобщенности и символичности музыкальных образов. Некоторые современные лингвисты связывают это с приемом «компрессии смысла», переходящей в скрытое усиление эмоционального воздействия [Некрасова 1991: 16–17], а также с приемом «автоадресованности» лирического высказывания, приближающегося к естественной внутренней речи, «речи для себя» [Ковтунова 1986: 85]. Так или иначе лирическая трансформация содержания происходит в силу повышенной эмоциональности переживания, и в зрелый период творчества Фета данная художественная особенность обретает завершенную стилистическую форму.

Так и в стихотворении «Вчера я шел по зале освещенной...»: Фет только намечает лирическую ситуацию — «освещенная зала», которая навеивает любовные воспоминания и образ милой женщины. Все остальное содержание произведения — это «балансирование» между настоящим и прошлым, раздвоенность сознания между временной жизненной остановкой («стою я») и неудержимым в своей динамичности потоком страстных переживаний. Кажется, что любимая женщина здесь и сейчас, неясные звуки навеивают ее фразы, какие-то неопределенные «движенья и цветы». В стихотворении очень значима эмоционально окрашенная лексика — «безмолвный», «смущенный», «тревожное сознание», «безумные желанья», «томимый», «пылает голова». Но это не описание чувств, а их «подключение» к выражению главного эмоционального состояния — любовного «безумия». Была ли любовь в прошлом или это только идеальные воспоминания, а, может быть, и вовсе вымысел сердца и сознания? Но совершенно очевидным

остается одно — необыкновенно яркая эмоциональность, выраженная в произведении.

В современных лингвистических исследованиях проблема «неясности» лирического содержания в «музыкальных» стихотворениях Фета раскрывается достаточно глубоко. Так, в работе А.Д.Григорьевой и Н.Н.Ивановой «Язык поэзии XIX–XX вв. Фет. Современная лирика» содержится подробный анализ тропов в поэтической системе Фета. В книге звучат выводы о «высокой эмоциональной напряженности» фетовских произведений, особой роли эпитетов, сравнений, метафор, метонимий, перифрастических оборотов, которые и делают поэтический стиль Фета «непонятным», «сложным» и полисемичным: «... любовь к метонимии определяется не только некоторой установкой на стусшеванность непосредственных объектов эмоционального напряжения, но и стремлением к музыкальности поэтического текста», «...музыкальность определена и самой перифрастической насыщенностью текста» [Григорьева, Иванова 1985: 81, 122].

В стихотворении «Вчера я шел по зале освещенной...» немногочисленные метафоры и метонимии выражают, пожалуй, главные эмоциональные состояния лирического «Я»: «темнота сознания», «пылает голова», «в глазах движенье и цветы», «летя под звук любимый». Но все-таки следует признать, что тропы в создании «музыкального» содержания не столь активны по сравнению с ролью общей лирической ситуации, эмоционально окрашенной лексики, системы мотивов (звуков, напевов, полета, памяти, страсти, желаний, безумия). Музыкальность содержания фетовского стихотворения вызывает не только аналогии с музыкой, но в первую очередь свидетельствует о результатах развития поэтического искусства, актуализировавшего все лингвистические и версификационные возможности для выражения повышенного лиризма. И в данной связи необходимо говорить об особенностях художественной формы, фетовских инновациях в области «музыки» стиха.

А.П.Авраменко в книге «А.Блок и русские поэты XIX в.» подчеркивает особую роль Фета в формировании «музыкальной» поэтики символистов: «Фет в своем творчестве обнаруживает исключительную тягу к музыкальному выражению темы... с использованием богатейшего арсенала акустических изобразительно-

выразительных средств: аллитерации и ассонанса, внутренней и конечной рифм, разнообразия ритмических ходов, всевозможных повторов, интонационного рисунка фраз, звуковых пауз и многого другого. До него русская поэзия ничего подобного не знала» [Авраменко 1990: 76]. При общей верности выводов все-таки следует признать, что не все художественные приемы были в одинаковой степени значимы для Фета. Главные обретения были связаны в первую очередь с принципами интонационного развития лирического переживания, эволюцией напевного стиха и романсной композиции.

Стихотворение Фета «Вчера я шел по зале освещенной...» написано пятистопным ямбом, катренами с перекрестной рифмовкой. Думается, что-то особенно «музыкальное» в этом усмотреть сложно, как и в фонетической структуре текста. В 1, 2, 7, 15 и 16 стихах наблюдаются ассонансы. Конечно, повторяющиеся ударные гласные «а», «о», «у» усиливают общую эвфонию, особенно в финале произведения, подводя к главной лирической эмоции: «И я шепчу безумные желанья / И лепечу безумные слова». В этот звуковой поток, в котором явно усиливается вокализм, вливаются и аллитерирующие сонорные «н» и «м» в 5 и 9 строках: «И в темноте тревожного сознанья», «Знакомыми напевами томимый». Но звукопись в стихотворении Фета не выделяется на фоне стремительного интонационного развития и тем более не берет на себя функции звукоподражания. Без специального исследования и прислушивания эвфония была бы вряд ли заметна.

Все новаторские открытия Фета в области «музыки» стиха связаны прежде всего с мелодикой лирического синтаксиса, напевной интонацией, романсной композицией. Многие исследователи сходятся во мнении, что интонация напевного стиха по-своему подчиняет себе развитие логико-смыслового плана и воздействует значительно сильнее лирического содержания. Подобное мнение высказывает В.Е.Холшевников: «Музыкальная интонация напевного стиха обладает такой силой воздействия, что подчиняет себе интонацию логическую: строфа, период, стих определяют структуру фразы» [Холшевников 1991: 90]. Мнение Холшевникова разделяет Е.В.Невзглядова: «Метрическая монотония стиха нивелирует логико-грамматические связи... Интонация “повышенной важности”

возникает как бы из отрицания важности логико-грамматической... Эта интонация... противоречит повествовательности... В этом смысле метрическая монотония походит на музыкальную мелодию...» [Незвглядова 2015: 11].

Методами экспериментальной лингвистики были установлены объективные причины интонационной музыкальности и мелодической монотонии напевного стиха: яркая выраженность цезур, предсказуемость паузирования, длительная выравненность ударных гласных, уменьшение тонового интервала между соседними гласными, нивелирование смысловой значимости отдельных слов [Сафронова 1978: 85–92]. Кроме того, в напевном стихе наблюдается совпадение синтаксических и метрических единиц, следствием чего становится упорядоченность и предсказуемость мелодического членения [Холшевников 1991: 106]. Стоит особо подчеркнуть, что для напевного стиля характерны многочисленные лексические и фразовые повторы, среди которых упорядоченные повторы (анафоры, эпифоры, эпаналепсис, эпанастрофа, спираль) берут на себя роль ритмико-мелодических фигур. Все разновидности повторов, особенно если они дистантные, способствуют появлению в тексте содержательной усложненности, смысловой полисемичности: «При дистантном повторе в стихе повторяющееся слово вступает в новые лексические связи, что ведет к экспрессивно-смысловому преобразованию словесного образа. <...> При дистантном... повторе у А.Фета происходит смысловое осложнение... образа. Повторяющееся слово воспринимается в обобщенно-символическом значении» [Берневега 1995: 14,18]. Все перечисленные лингвистические и стихометрические особенности в максимально объективной степени свойственны напевному стиху Фета.

Стихотворение «Вчера я шел по зале освещенной...» структурируется четырьмя строфами, в которых синтаксические фразы в большинстве случаев совпадают с метро-ритмическим делением на строки. Исключение составляют два переноса: во втором ритмическом периоде первой строфы и в первом ритмическом периоде третьей строфы. Enjambement способствует интонационному выделению лексически значимых единиц: «безмолвный и смущенный» и «стою» — эти лексемы подчеркивают субъективные состояния, близкие к эмоциональному

потрясению. Для выражения лирического волнения Фет использует распространенные, достаточно объемные предложения, которые охватывают или двуступишия, или четверостишия. Лирическая интонация развивается свободно, мелодически монотонно. Плавность и предсказуемость голосоведения нарушается дважды, что, как и в случае с переносом, носит экспрессивный характер: Фет использует короткое восклицательное предложение «Ты здесь опять!» и аналогичное по эмоциональному воздействию вопросительное предложение «Что же ты?». Между тем ни переносы, ни вопросительно-восклицательные конструкции не нарушают напевного развития лирического сюжета стихотворения.

Многие указанные выше мелодические законы напевного стиха были обнаружены еще в первой половине XIX в., преимущественно в лирике В.А.Жуковского, но Фет развивает их, обогащает, трансформирует и — самое главное — транспонирует на новый художественный уровень, прежде всего благодаря утверждению романсной разновидности композиции. Романсная композиция, предполагающая нарушение строфического голосоведения и обращение к ритмико-синтаксическим фигурам, основанным на приеме повтора, была призвана воплотить максимально высокий уровень эмоционального переживания и вместе с тем динамику чувств и настроений. Не случайно утверждение романсной композиции произошло именно в творчестве Фета. Повышенный лиризм, углубленный психологизм, выражающиеся в музыкальности стиха, стали в творчестве Фета не только чертами его художественного стиля, но и поэтического смысла. В.В.Кожин очень высоко оценивал этот дар Фета: «Поэтический смысл, о котором шла речь, предстает как глубинный “слой” фетовской лирики, — слой, которого нет или почти нет в стихотворениях сверстников и сподвижников Афанасия Фета в литературе — таких, как Аполлон Майков, Алексей Толстой, Лев Мей, Николай Щербина и даже наиболее одаренный из них — Яков Полонский» [А.А.Фет. Поэт и мыслитель 1999: 13].

В стихотворении «Вчера я шел по зале освещенной...» Фет дерзко нарушает композиционные границы строф, мелодически динамизируя развитие лирического сюжета. Вторая строфа примыкает к первой, так как две строфы оказываются связаны сочинительным союзом; четвертая строфа объединяется с третьей,

«сцепляясь» анафорическим союзом «и». В результате образуется двучастная романсная композиция (2+2), которая подчеркивает как логику интонационного развития эмоциональных переживаний, так и особенности лирической ситуации — Фет дважды «переносится» из настоящего в прошлое, намеренно синтезируя временные эпохи в воспоминаниях; в раскрытии «двойного бытия» легко различимы две эмоциональные «волны». Двучастная композиция романсного стихотворения Фета к тому же усложняется мелодической фигурой приближительной (варьированной) эпифоры, которая тоже указывает на градацию как в композиции стихотворения, так и в эмоциональном воплощении лирической интонации: «Когда шептал безумные желанья / И говорил безумные слова», «И я шепчу безумные желанья / И лепечу безумные слова». Степень потрясения воспоминаниями такова, что лирический герой уже не в состоянии «говорить», он способен только «лепетать безумные слова».

Думается, то, о чем писал А.В.Михайлов по отношению к немецкой литературе, можно смело спроецировать на творчество Фета: «Музыкальность, замечаемая у самых разных писателей... это совсем не тот смехотворный “иррациональный” остаток в глубине произведений, предполагать который уже означает вызвать издевки литературоведа-позитивиста. Это музыкальность весьма часто сказывается в “странной” форме произведений... и в ней заметный след тенденции “компоновать” материал по закону более высокому, чем закон самого материала, — “лирически” преобразовать материал, поднимать его над его буквальным значением на более высокую ступень» [Михайлов 1997: 346]. Бесспорно, лирически преображая жизненный и словесный материал, Фет «музыкой» стиха воссоздавал «музыкальное» содержание.

Все выше сказанное относительно трех сборников Фета 1850, 1956, 1863 гг. и эволюции напевного стиха, «музыкальной» лирики необходимо углубить результатами статистического исследования строфики и метрики фетовской поэзии середины XIX в. Анализ 278 оригинальных стихотворений Фета из трех сборников показывает, насколько преобразился поэтический стиль «чистого лирика» по сравнению с ранним сборником «Лирический Пантеон». Фет практически отказывается от объемных строф и экспериментов с нетождественными строфами.

В трех фетовских сборниках только 9 стихотворений (3,3%) написаны пятистишиями; 10 произведений (3,6%) — шестистишиями; 1 сочинение (0,4%) — восьмистишиями; в 5 стихотворениях (1,8%) Фет выбирает «твердую» форму сонета. Стихотворений с нетождественными строфами едва ли не меньше всех — 4 сочинения (1,4%). Содержательное расширение поэзии зрелого периода творчества повлекло за собой более очевидное интонационное «размежевание» говорного стиха и напевного стиля, что отразилось на строфическом голосоведении. Крупные строфы тяготеют к эпичности, «прозаизации», повествовательности, и анализ материала подтвердил идею о том, что именно эти тенденции в фетовском творчестве середины XIX в. объективно менее значимы в сопоставлении с утверждением напевного стиля, романсной мелодики.

В зрелый период творчества Фет достаточно однозначно определяется с другими строфическими формами, ставшими приоритетными. Он в равной мере настойчиво обращается как к традиционным катренам — 128 стихотворений (46%), так и к астрофическому стиху — 121 произведение (43,5%). Астрофический стих позволяет осуществить свободное интонационное развитие в произведениях, исключая строфическую инерцию. А в случае с катренами, как было отмечено выше, Фет идет по новаторскому пути нарушения ритмико-синтаксических границ строфы и подчинения интонационной динамики голосоведению романской композиции. Данные результаты особенно показательны в сравнении со статистическими исследованиями строфики Ф.И.Тютчева, осуществленными Л.П.Новинской: в поэтическом творчестве Тютчева безусловно лидирующими являются произведения с тождественными строфами, преимущественно катренами, а нестрофическим стихом написано всего лишь 6,5% сочинений. Но «из всех стихотворений с числом строк, кратным 8, у Тютчева 55% разделено на 4-стишия и 43% на 8-стишия, тогда как, например, у Фета — 92% на 4-стишия и только 3% на 8-стишия» [Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов, 1979: 382–383]. Становится очевидно, что в интонационном строе стихотворных произведений Тютчева и Фета не так много общего, как может показаться на первый взгляд, и это объясняется разными художественными задачами поэта-философа и «чистого лирика».

В.Е.Холшевников чрезвычайно точно писал о поэтической строфике: «Строфическое строение во многом стесняет свободу интонации: симметрично выравниваются рифмы, конец строфы, как правило, является концом распространенного предложения или группы предложений, связанных по смыслу (известно, что строфический перенос — явление резкое, воспринимающееся как сильный ритмический перебой на фоне ряда законченных строф). <...> Давно отмечено, что напевный лирический стих тяготеет к малым строфам, а говорной — к крупным (их называют поэтому эпическими)» [Холшевников 1991: 99]. Именно малые строфические формы в единстве со строфическими переносами, как и астрофические композиции, позволили Фету в зрелый период творчества выразить напряженную эмоциональность и яркий лиризм, что привело к расцвету напевного стиха и романсной мелодики.

Формирование индивидуального поэтического стиля Фета в середине XIX в. отразилось не только в области строфики, но и метро-ритмического строя, что вполне закономерно, так как ритмический каркас текста обуславливает специфику мелодических законов развития лирических эмоций. В метро-ритмике 1840 — начала 1860-х гг. тоже наблюдаются серьезные изменения как по сравнению с ранним периодом творчества Фета, так и по отношению к общим стихометрическим тенденциям эпохи. Согласно статистическим данным М.Л.Гаспарова, в середине XIX столетия ямбы несколько снизили лидирующие позиции (с 58% в 1830-е до 56–51,5% в 1840–1850-е гг.), как и хорей (с 24% до 18,5–22%). Зато резко вперед «вырвались» трехсложные метры (с 11,5% до 20–23%). Число «прочих» метров как было низким, так и осталось на уровне «экспериментальных» форм (6,5% в 1830-е и 5,5–3,5% в середине века) [Гаспаров 1974: 51]. Как видим, главной метрической тенденцией 1840–1850-х гг. было усиление роли трехсложников, а значит, мелодической монотонии и стихового тонизма.

Между тем метрический репертуар Фета зрелого периода творчества отличается индивидуальным характером. Курс на художественное новаторство ставил «чистого лирика» в абсолютно специфические условия «отстранения» от общих тенденций и поиска новых метро-ритмических форм «музыкального» стиха.

Так, ямбические размеры в трех фетовских сборниках составляют 44,6% (124 произведения), что значительно ниже и общих тенденций, и раннего творчества Фета. Зато явно усиливается роль хорей — 22,3% (62 стихотворения). Примерно на том же уровне находятся трехсложные размеры: 21,9% (61 сочинение) — дактиль 5,4% (15 сочинений), амфибрахий 10,4% (29 произведений), анапест 6,1% (17 стихотворений). А количество «прочих», то есть экспериментальных, форм заметно превышает общую тенденцию — 11,2% (31 произведение). Становится очевидным, что в середине XIX в. Фет увлекается напевными хорейскими и трехсложными размерами, что не являлось приметой раннего сборника «Лирический Пантеон» и что, бесспорно, связано с утверждением напевного стиха.

Вместе с тем следует отметить, что количество стихотворений, написанных разносложными стихами, в 1840 — начале 1860-х гг. значительно сокращается (с 37,5% в «Лирическом Пантеоне» до 17,6% — 49 произведений — в трех сборниках 1850, 1856, 1863 гг.). При этом чередование строк с разным количеством стоп носит композиционно урегулированный характер (только в 2 произведениях чередование композиционно не упорядочено). Видимо, Фет, обнаруживший эти художественные формы в ранний период творчества, серьезно не связывал их с развитием «музыкальной» лирики и дальнейшими новаторскими поисками в области метро-ритмики. Интонационная предсказуемость этого приема, как и строгое строфическое голосоведение, возможно, не соответствовали фетовскому курсу на мелодическую раскованность лирического высказывания. Хотя следует признать, что в творчестве Фета середины XIX в. все метрические разновидности стиха (ямбы, хорей, дактили, амфибрахий, анапесты) имеют разносложные формы: Фет чередует Я6 и Я5, Я4 и Я3, Я5 и Я3, Я6 и Я4, Я6 и Я3, Я4 и Я2. С хорейскими Фет меньше экспериментирует — это только чередование Х4 и Х3, Х4 и Х2. С трехсложниками инноваций тоже не так много: Дак4 и Дак3, Амф4 и Амф3, Ан4 и Ан3. В свою очередь, полиметрические композиции оставляют Фета практически безучастным: в трех поэтических сборниках полиметрия наблюдается только в двух стихотворениях — «Соловей и роза» и «Эолова арфа».

В то же время в середине XIX в. становятся более настойчивыми инновации, связанные с варьированием и стяжением междуударных интервалов, а значит, с

расшатыванием классической силлаботоники. Это немногочисленные произведения, но с точки зрения метро-ритмической тенденции они чрезвычайно значимы. В 1840 — начале 1860-х гг. Фет осуществляет композиционно не упорядоченные стяжения междуударных интервалов в гекзаметре (19 стихотворений), в результате чего гекзаметр утрачивает свою «твердую» форму: «...оказывается, что античный гекзаметр представлен в поэзии А.Фета единственным оригинальным произведением... Остальные... в большинстве своем вполне антологические по тематике, представляют собой более или менее вольные вариации на тему гекзаметра. Причем самое интересное для нас — то, что почти каждое из них отличается по своим метрическим характеристикам от всех других» [Орлицкий 2002: 339]. Некоторые стихотворения с вариациями междуударных интервалов, написанные чередующимися Дак4 и Дак2 с цезурными усечениями, представляют собой своеобразные логаяды на дактилической основе (3 произведения). Два других логаяда с разноstopными стихами и упорядоченными стяжениями тоже имеют трехсложную основу: Ан3 и Ан1; Амф4 и Амф3.

Последний амфибрахический логаяд Фета 1862 г. достаточно известен: «Свеча нагорела. Портреты в тени. / Сидишь прилежно и скромно ты. / Старушке зевнулось. По окнам огни / Прошли в те дальние комнаты...» [Фет 1863: 81]. Но логаяд известен не какими-то особыми метро-ритмическими открытиями — в середине XIX в. подобные логаядические формы были уже известны, а чистосердечным признанием Фета: «Я несколько не против поэтических поисков в области новых размеров, но это чрезвычайно трудно и никогда мне не удавалось, а если удавалось, то в самой слабой, едва приметной степени, как, например, в стихотворении “Свеча нагорела. Портреты в тени”» [Фет 1986: 651]. Дело здесь, конечно, не в метро-ритмическом таланте Фета, а в общей стихометрической ситуации эпохи — силлаботоника была еще очень сильна в своих позициях, раскачивание междуударных интервалов воспринималось как отступление от классического стихосложения, трехсложные метры, на основе которых и происходило стяжение интервалов, еще не были освоены в нужной степени. Новаторство Фета в этой области не становилось функционально значимым и не

усваивалось поэтической традицией, так и оставаясь экспериментальными формами.

Практически то же самое можно сказать и о фетовских инновациях середины XIX в. со «свободным» стихом, в котором сохраняются традиции «Лирического Пантеона». В трех сборниках Фета 1840 — начала 1860-х гг. — 4 новых стихотворения, в которых Фет попытался отказаться от принципов силлабо-тонического стихосложения: «Я люблю многое, близкое сердцу...», «Здравствуй! Тысячу раз мой привет тебе, ночь!..», «Ночью как-то вольнее дышать мне...», «Нептуну Леверрье». Но в этих произведениях Фет идет еще дальше в своих экспериментах и, наряду с вариациями анакруз и клаузул, неупорядоченными стяжениями междуударных интервалов, нарушением изосиллабизма, отказывается и от изотонизма, который наблюдался в «свободном» стихе 1830-х гг. Все указанные приемы еще больше приближают фетовские инновационные формы к свободному стиху, в котором актуализируется акцентная ритмика отдельных лексем:

...Здравствуй!
 На половинном пути
 К вечности, здравствуй, Нептун! Над собою
 Слышишь ли шумные крылья и ветер,
 Спертый нагрудными сизыми перьями? Здравствуй!
 Нет мгновенья покою;
 Вслед за тобою летящая
 Феба стрела, я вижу, стоит,
 С визгом перья поджавшая, в эфире.
 Ты промчался, пронесся, мелькнул и скрылся,
 А я!.. [Фет 1850: 104].

Все современные стиховеды сходятся во мнении, что в перечисленных стихотворениях Фет искал новые экспрессивные приемы, но в рамках господствовавшей силлабо-тонической системы: «Только зная историю русского стиха, для которой опыты А.Фета в самом деле оказались нововведением... можно взять это произведение («Нептуну Леверрье» — С.М.) за точку отсчета, но пока еще не свободного стиха, а накопления его предпосылок» [Овчаренко 1984: 71–72]. При этом многие исследователи стиха связывают фетовские инновации с античной тематикой и «расшатыванием» гекзаметра, что было действительно очень

характерно для творчества «чистого лирика»: «Хороший знаток античности, Фет спроецировал в нее свободный стих...» [Кормилов 1995: 125], «свободный стих и гекзаметр у А.Фета сближаются по целому ряду объективных причин» [Орлицкий 2002: 335]. Вместе с тем бесспорно, что в гекзаметрах и предверлибрах Фет искал воплощение свободной интонационности: «И та и другая форма были поисками свободной интонации: первая создавалась на основе представления об идеальной естественности древних, вторая — на базе *freien rhythmien*, освобожденных от узды метра и обязательной рифмы» [Жовтис 392: 138]. Как и в «Лирическом Пантеоне», в середине XIX в. эксперименты со свободными формами вели Фета не к музыкальности, а к разговорному стиху. Возможно, поэтому в поздний период творчества к предверлибру Фет обратился только однажды.

Таким образом, в сборниках А.Фета «Стихотворения» 1850 г., «Стихотворения» 1856 г. и «Стихотворения: в 2 частях» 1863 г. в единстве с серьезными содержательными и художественными изменениями происходит формирование поэтического стиля, призванного воплотить насыщенную эмоциональность в свободном интонационном развитии лирического переживания. Поэтическое творчество Фета в зрелый период творчества — в рамках «чистого искусства» — предстает чрезвычайно многогранным по тематике, мотивам, образам, по приемам воссоздания окружающей действительности, интонационным разновидностям, по композиционным, строфическим и метро-ритмическим формам. Именно в контексте отмеченной художественно-содержательной полифоничности утверждается напевный стих, романсная мелодика, «музыкальная» лирика Фета, отвергнутая эпохой, но оказавшая огромное влияние на дальнейшую эволюцию русского стиха, в особенности «музыкальную» поэзию символистов. Метро-ритмические инновации Фета носили глубоко индивидуальный характер и не встраивались в основные стихометрические тенденции середины XIX в., аналогично поискам «музыки» стиха, радикально повлиявшим как на лирическое содержание, так и на художественную форму поэтических произведений.

Но нужно подчеркнуть, что все инновации Фета с лирическим содержанием и формой происходили на фоне стремительного развития прозы и разговорного стиха.

Благодаря новаторским обретениям Фета «музыкальная» поэзия, напевный стих, романсная мелодика все дальше дистанцировались от эпоса, говорного интонационного стиля, проявляя в себе повышенный лиризм. Идея «музыки» стиха способствовала яркому расцвету имманентных свойств и приемов лирического рода литературы. Музыковед Б.Кац категоричен в своих выводах как никакой другой литературовед, отстаивающий имманентные законы лирического творчества: «...первейшим признаком сближения поэтического сочинения с музыкальным является наличие в первом того или иного рода повторов. <...> Подобных случаев не так уж много... В иных же случаях, думается, следует говорить не о музыкальности стиховой материи, а о ее... сгущенной поэтичности, ибо воздействие на слух с помощью определенных ритмофонетических структур неотъемлемо входит в специфику поэзии и связано с музыкой лишь генетически» [Кац 1997: 7]. Но уникальность творчества Фета заключается в том, что, усиливая лиризм поэтического высказывания, «чистый лирик» использует многочисленные повторы: фонетические, интонационно-синтаксические, композиционные. Благодаря поэзии Фета музыка и лирика, едва ли не единые в теории словесности второй половины XIX в., на практике как никогда одновременно сближались и удалялись друг от друга.

§ 3. Сборник «Вечерние огни» (1883 — начало 1890-х гг.) как вершина «музыкальной» лирики А.А.Фета

Новому сборнику стихотворений, вышедшему после почти двадцатилетнего творческого молчания, А.А.Фет дал название «Вечерние огни». При жизни поэта были опубликованы четыре выпуска сборника: в 1883, 1885, 1888, 1891 гг. Фет готовил пятый выпуск «Вечерних огней», издать который не успел. Заглавие книги, несомненно, говорит о вечере жизни. Но итог жизни Фета оказался кульминацией творчества — действительно, «вечерними огнями», яркими, талантливыми, «музыкальными».

Исследование «Вечерних огней» Фета (286 оригинальных стихотворений из пяти выпусков) убедительно доказывает глубокие различия в настроениях поэта по

сравнению с эпохой 1840 — начала 1860-х годов. Во многом они были созвучны концу XIX столетия, эпохе предсимволизма [Макарова 2014: 170–193]. Прежде всего следует отметить, что в «Вечерних огнях» усилилось философское содержание. Сам Фет выступал категорически против философской поэзии, признавая лишь лирическую природу стихотворного творчества. Вместе с тем, хорошо знавший философию И.Канта, А.Шопенгауэра, не менее успешно познавший силу судьбы (свою жизнь поэт называл самым сложным романом), Фет не мог не высказать собственные представления о бытии, мироздании. Философских мотивов в «Вечерних огнях» очень много, но самыми распространенными можно считать мотивы усталости, разочарования, боли, старости, смерти («Измучен жизнью, коварством надежды...», «Жизнь пронеслась без явного следа...», «Страницы милые опять персты раскрыли...», «Полуразрушенный, полужилец могилы...»). Неожиданно «чистый лирик» размышляет на нравственные проблемы («Ничтожество», «Добро и зло»), высказывается в риторической и дидактической тональности («Учись у них — у дуба, у березы...», «Смерти»). Всегда настойчиво подчеркивавший свои атеистические взгляды, в «Вечерних огнях» Фет пишет несколько стихотворений на религиозные темы («1 марта 1881 года», «Когда Божественный бежал людских речей...», «К Сикстинской мадонне»).

Пессимистические настроения позднего Фета, «совпавшие» с эпохой 1880-х годов, во многом объясняются критикой действительности, которая, вопреки его эстетическим взглядам, звучит в некоторых стихотворениях на тему поэта и поэзии: «На этом торжище, где гам и теснота, / Всех громогласней тать, убийца и безбожник», «С торжищ житейских, бесцветных и душных, / Видеть так радостно тонкие краски» [Фет 1979: 17, 318]. Неприятие «будней», «прозы» жизни приводит даже к усилению автобиографических мотивов в «Вечерних огнях», что раньше Фетом последовательно исключалось, ибо «чистый лирик» был убежден: земное бытие человека настолько безрадостно, его собственная судьба столь тяжела и непоэтична, что это несовместимо с красотой мира, воссоздаваемой высокой лирикой.

Но чем очевиднее трагедия жизненного финала — тем мощнее художественная попытка «вырваться» из рук смерти. И здесь Фет тоже нередко созвучен предсимволизму. Всегда писавший о красоте реального мира, прочно стоявший на «земле», в «Вечерних огнях» Фет создает свой собственный мир фантазий, мечты, грез, иллюзий. После смерти любимой Марии Лазич, офицерской службы, прозаичной жизни помещиком Фет размышляет о «двойном бытии» — бытии прошлого и настоящего, смерти и памяти, материального и духовного, потерь и вечной любви: «Я пронесу твой свет чрез жизнь земную; / Он мой, — и с ним двойное бытие», «В душе, измученной годами, / Есть неприступный чистый храм, / Где все нетленно» [Фет 1979: 9, 59].

Характерными для «Вечерних огней» становятся мотивы сна, сновидений, значения которых подчас контекстуальны, а чаще и вовсе метафоричны. Сон в позднем творчестве Фета — мечты, блаженство, «бегство» от реальной действительности и, увы, то, что мучительно ожидалось и настойчиво осмысливалось Фетом, — смерть («Что ты, голубчик, задумчив сидишь...», «А.Ф.Бржескому», «Все, все мое, что есть и прежде было...», «На смерть М.Б — а»). Нередко в «сладких снах» Фета даже появляются некие мистические отзвуки, образы — феи, эллины, архангелы: «Из царства злаков, волей фей, / Перенеслись непостижимо / Мы в царство горных хрусталей», «Все тучки, тучки, а кругом / Все сожжено, все умирает; / Какой архангел их крылом / Ко мне на нивы навеваает!» [Фет 1979: с. 31, 60].

Итак, пессимистические мотивы усталости, разочарования, боли, старости, смерти являются сквозными в «Вечерних огнях», трансформируясь в лейтмотивы. Но все эти чувства преодолеваются Фетом и транспонируются в философскую плоскость. В результате большинство стихотворений в «Вечерних огнях» звучит в мажорной тональности. Зло побеждается добром, старость — молодостью, смерть — вечностью: «Кругом зима. Жестокая пора!.. / Но верь весне», «А ты, застывший труп земли, лети, / Неся мой труп по вечному пути» [Фет 1979: 204, 24]. Подойдя к «вечеру» жизни, Фет демонстрирует высоты человеческого духа, воспевая красоту мира и вечный космос: «Еще люблю, еще томлюсь / Перед всемирной красотой» [Фет 1979: 375]. Душа «старика» (так Фет называл себя во многих

стихотворениях) молода, его сердце разгорается все сильнее — мотивы молодости, «горения», образ огня очень часто встречаются в поздних стихотворениях.

В «Вечерних огнях», отдавая должное человеческим страданиям и признавая «ничтожность» жизни в сравнении с вечностью, Фет не перестает безудержно славить все лучшее в человеке: дар любви, особенно талант творчества. В стихотворениях на тему поэта и поэзии настойчиво звучит мотив полета. Истинному поэту, рассуждающему на «вечные» темы, далекому от «прозы» жизни, сообщается редкий дар — создать свой идеальный мир, эстетизировать земное, возвысить обыденное пением, улететь навстречу гармонии: «Одной волной подняться в жизнь иную... / Вот чем певец лишь избранный владеет! / Вот в чем его и признак, и венец!» [Фет 1979: 319]. С не меньшей силой Фет стремится улететь к звездам, в небо, космос, ведь вечность опровергает саму смерть и делает ее ничтожной и нестрашной («Я потрясен, когда кругом...», «Угасшим звездам»).

Конечно, природа — это еще одно проявление красоты мира, способное сообщить человеку «полетное» состояние души. В «Вечерних огнях» Фет славит эту непостижимую силу, восхищается единством человека и природы. Так, море дает возможность насладиться непредсказуемостью («Буря», «После бури»), весна полностью захватывает молодостью, обновлением («Когда вослед весенних бурь...», «Пришла, — и тает все вокруг...»), осень дает надежду на грядущее («Осенью»). Природа, как и душа человека, — воплощение многообразия и стихийности мира. Но самое прекрасное в жизни природы для Фета — это ночь, которая искрится, переливается, «горит» звездами, расцветивается лучами, освещается луной. Фет наделяет ночь такими эпитетами, которые развеивают пессимизм и заставляют говорить только о торжестве природы, ее бессмертии и способности воскресить духовные силы человека, — ночь у Фета «непорочная», «лазурная», «таинственная», «благодатная», «серебряная». Тайна ночи для Фета непознаваема — возможно, потому ночное время суток так исцеляюще и оптимистично.

Как видим, в «Вечерних огнях» пессимистические идеи растворяются в мажорных интонациях; в поздних стихотворениях звучат мотивы молодости, вечности, полета, духовного огня; Фет воспевает красоту реального мира, любовь,

поэзию, природу. Явно сопротивляясь настроениям декаданса, эпохе 1880-х годов — духовно, содержательно и эстетически, — «воспаряя» над земной реальностью, удаляясь в мир мечты, фантазий, грез, Фет с объективной неизбежностью вновь возвращается к красоте земной жизни, нередко «погружаясь» в своеобразный «сон», в котором он чувствует себя органично, гармонично, почти идеально.

Подводя итоги относительно содержательных изменений в поздней лирике, заметим: Фет с огромными перерывами писал на протяжении полувека — с 1830-х до начала 1890-х годов — и не мог не измениться как с духовной, мировоззренческой, так и с эстетической, художественной точки зрения. Являются ли «Вечерние огни» сборником поэта «чистого искусства» или поздние сочинения Фета — явление предсимволизма? Думается, содержательная и художественная природа «Вечерних огней» сложна и неоднозначна. С точки зрения мотивов, образов, стихотворной формы Фет готовил путь к символизму. Но с точки зрения главных идей, преобладающей мажорной тональности, общей классичности силлаботоники Фет так и остался в рамках «чистого искусства» [Макарова 2016 (336): 37–40]. В эпоху общественного декаданса и апокалиптических настроений 1880 — начала 1890-х годов Фет продолжал воспевать свою любимую красоту мира, перед которой преклонялся еще в 1830-е, 1840–1850-е годы, почему и оказался «над» конкретными историческими эпохами, по-настоящему не понятый и не признанный.

В фетовской поэзии 1880 — начала 1890-х гг. в единстве с содержанием трансформируются и художественные приоритеты, хотя тоже, безусловно, в контексте «чистого искусства». Творчество Фета остается многотемным и многогранным, как в середине XIX в., но в поздний период творчества гораздо меньше повествовательных и изобразительных произведений, говорных интонаций, совсем исключаются бытовые зарисовки, лирические циклы входят только в первый выпуск «Вечерних огней», во всех остальных выпусках объединение стихотворений в тематические и жанровые группы не осуществляется. В «Вечерних огнях» очень много посланий — этот жанр в поэзии Фета ранее практически отсутствовал. Фетовские декларации на тему поэта и поэзии на закате жизни звучат как никогда остро и полемично — «чистый лирик»,

пожалуй, впервые так демонстративно бросает вызов гражданской поэзии («Муза», «Одним толчком согнать ладью живую...», «На пятидесятилетие музы», «На пятидесятилетие музы. 29 января 1889 года»).

Между тем все пять выпусков «Вечерних огней» предстают максимально органичными и в какой-то степени содержательно цельными благодаря лейтмотивам и лейтобразам, связанным с музыкой. Они не носят откровенный характер — музыкальность сборника достаточно завуалирована, но не менее значима при этом: Фет активнее, чем раньше, обращается к напевному стиху, который достигает во многом совершенного звучания, состояние напевности души только усиливается в поздний период творчества, а звуки пронизывают буквально все мироздание и жизнь человека, становясь всеобъемлющими и вечными.

Обратимся к образам природы, материального мира, музыки, поэзии, которые в фетовских «Вечерних огнях» звучат. В первую очередь это сам поэт-избранник. Собственно, это даже не поэт, который пишет стихи, это певец, поющий песню: «Не тебе песнь любви я пою, / А твоей красоте ненаглядной», «Певцам, высокое нам мило... / Поем мы пурпура сиянье, / Победы гордые часы» [Фет 1979: 75, 250]. Вместе с тем образы живой и неживой природы у Фета тоже поют: «Этот листок, что иссох и свалился, / Золотом вечным горит в песнопенье», «Что, струей своей колышим / Напевает нам фонтан» [Фет 1979: 318, 396]. Особенно чутко Фет прислушивается к музыке космоса: «и задрожал весь хор небесный», «как звучала их песнь с поднебесья», «как тепло в нем звездный хор повторялся». Фет часто обращается к человеческому слуху, к звукам: «и, речей благовонных созвучием слух возлелея», «прежние звуки, с былым обаяньем», «старые песни, знакомые звуки» [Макарова 1994 (343): 205–212].

Среди стихотворений сборника «Вечерние огни» есть такие, которые тематически связаны с музыкой. Это стихотворения «Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали...», «Шопену», «Quasi una fantasia», «Чайковскому», «Романс». В первом выпуске «Вечерних огней» Фет публикует лирический цикл стихотворений «Мелодии» — цикл «Мелодии» входил и в сборники 1850, 1856, 1863 гг., но с другим составом стихотворений.

Помимо этого в стихотворениях Фета интересны приемы оркестровки. Например, звуки и тембр рояля у поэта ассоциируются с чем-то непостижимым, вечным, манящим в неизвестную, но счастливую даль: «Какое счастье хоть на миг / Залюбоваться жизни далью, / Призыв слышать над роялью, — / Я все познал бы и постиг» [Фет 1979: 265]. На другой душевный и музыкальный лад настраивают камерные, домашние переборы струн гитары, непременно обещающие «призывы любви»: «И меняется звуков отдельный удар, / Так ласкательно шепчут струи, / Словно робкие струны воркуют гитар, / Напевая призывы любви» [Фет 1979: 254]. Тембр скрипки чаще всего ассоциируется с настроениями щемящей тоски, душевной боли. Но у Фета к этому настроению прибавляется и другая инструментальная краска, которая создает атмосферу ожидания, таинственности, недосказанности: «Исполнена тайны жестокой / Душа замирающих скрипок, / Среди шума толпы неизвестной / Те звуки понятней мне вдвое» [Фет 1979: 301].

В озвучивании предметов и явлений окружающего мира Фет идет различными путями: использует музыкальные эпитеты, метафоры, сравнения, тематические связи поэзии и музыки, приемы оркестровки. Даже лексический ряд из области музыкального искусства помогает понять характер взаимодействия поэзии Фета с музыкой. К этому ряду следует отнести слова «песня», «пою», «певец», «певица», «звук», «хоровод», «слух», «струна», «трель», «рояль», «гитара» и др. Но рекордное количество употреблений достигли слова «песня» (около 50 раз в пяти выпусках «Вечерних огней») и «пою» (около 35 случаев). Конечно, это не случайно. В стихотворениях Фета особое место занимают напевные интонации, романсные приемы, песенное начало, мелодические фигуры. При этом прием повтора, сближающий лирику и музыку, получает в позднем творчестве Фета вершинное воплощение. Повторы распространяются на фонетический строй, интонационно-синтаксический и композиционный уровни, проникают в структуру лирического цикла. «Вечерние огни» Фета — это не просто кульминация «музыкальной» лирики в XIX в., это напевная «музыка» силлаботонического стиха в ее максимально гармоничной форме.

3.1. Фонетические приемы создания «музыки» стиха

Фонетическая организация в иерархическом ряду звучащей речи имеет основополагающее значение в сравнении с просодическим контуром, интонационным движением, строфическим голосоведением. Фонетическая структура стиха выражается в чередовании ударных и безударных слогов, а также в варьировании различных звуковых единиц: гласных и согласных. Именно потому, что стихотворная речь ритмически организована, гласные и согласные звуки подчиняются единым мелодическим законам, благодаря чему каждый звук стиха, ритмического периода, строфы, стихотворения становится подчеркнуто важным, экспрессивным. Стихотворения чаще всего читаются в замедленном темпе, в условиях полного, громкого речевого произношения [Златоустова 1976: 61–80; Сафронова 1978: 85–91]. «Музыка» стиха на фонетическом уровне также складывается из повторов гласных и согласных звуков: ассонансов, аллитераций, звукописи. Каковы художественные функции звуковых повторов? Во-первых, они усиливают интонационную и эмоциональную экспрессию, то есть выполняют эстетическую нагрузку. Во-вторых, звукопись нередко является средством создания зрительных и слуховых представлений, ассоциаций, а значит, имеет изобразительно-выразительную функцию. Заметим, что в музыкальном искусстве звуковой повтор — это даже не прием, а та художественная «данность», без которой музыка как вид творчества просто не существует; звуковой повтор для музыки — это субстанциональное свойство, характерная категория, неотъемлемый элемент.

Безусловно, многократный повтор однородных согласных звуков — одно из средств создания «музыки» стиха. Чаще всего в стихотворениях Фета аллитерация не способствует возникновению слуховых образов. Повтор согласных служит для фонетического выделения поэтической строки или ряда строк: «Нас с тобой ожидает особенный суд / Он сумеет нас сразу в толпе различить» [Фет 1979: 11]. В указанном фрагменте можно заметить скопление глухого фрикативного звука «с», который к тому же усиливает лексическое значение словосочетания «особенный суд». Представленному выше фрагменту подобен следующий пример,

построенный на игре сонорного звука «н»: «Но лишь взгляну на огненную книгу, / Не численный я в ней читаю смысл» [Фет 1979: 13]. Многократный повтор согласного «н» придает двусишию плавность, размеренность. Аллитерирующий носовой «н» — частое явление в «Вечерних огнях» Фета: «А я дышу, живу и понял, что в незнание / Одно прискорбное, но страшного в нем нет», «Как грустны сумрачные дни / Беззвучной осени и хладной» [Фет 1979: 20, 198].

Среди других экспрессивно повторяющихся согласных — звук «р»: «И днем и ночью смежаю я вежды / И как-то странно порой прозреваю», «Там, где в пространстве затерялось время? / Вернись же, смерть, поторопись принять / Последней жизни роковое бремя» [Фет 1979: 14, 23]. Дрожащий сонорный «р» звучит резко, диссонансно, ярко. Многократно повторяясь и создавая предельно насыщенный аккомпанемент в стихе, звук «р» и вместе с ним отдельные лексемы становятся подчеркнуто выделенными, хорошо слышимыми.

Размышляя о роли аллитерации в «Вечерних огнях» Фета, отметим, что повтор другого согласного — глухого фрикативного звука «т» — служит не столько для усиления фразы, сколько, напротив, для создания приглушенного звучания стихов: «Вот только здесь, среди заветных цветов / Тень распростерла таинственный кров», «Никто не отвечает; / Воскреснут звуки и замрут опять» [Фет 1979: 52, 83]. Звуковое «омузыкаливание» поэтических строк осуществляется и за счет других согласных звуков, в частности, сонорных «л» и «м», многократный повтор которых придает стиху большую плавность, как и в случае с аллитерирующим «н»: «Ее веселый лик — он двигался, он плыл, — / Я голову признал с тяжелою косою», «Где мукам всем конец и сладок томный хмель» [Фет 1979: 71, 205]. Безусловно, в контексте поэтического произведения в каждом конкретном случае аллитерирующие «м» и «л» создают определенную тональность, подчеркивают содержательный смысл, но одновременно с этим рождаются общая эвфония, музыкальное благозвучие, звуковая гармония стиха.

Другая функция звукописи — создание слуховых образов, ассоциаций, художественно-выразительных эффектов — отвечает изобразительно-выразительной природе поэтического искусства: «Вот почему, когда дышать так трудно, / Тебе отраднo так поднять чело» [Фет 1979: 13]. В данном двусишии звук

«т» как будто тормозит движение звуковой волны, особенно в словосочетании «дышать так трудно», где аллитерация своеобразно акцентирует лексическое значение слова «трудно». В другом случае в музыкальном построении стиха участвует не только глухой согласный «т», но и звонкий взрывной «б»: «Его шипучая волна / Так тяжела и так плотна, / Как будто в берег бьет чугун» [Фет 1979: 26]. Во втором стихе этого фрагмента прием аллитерации, так же, как и в предыдущем примере, подчеркивает лексическое значение слов «тяжелый», «плотный», то есть несет усилительную содержательную нагрузку, в результате чего представляется образ неподъемных, мощных свинцовых волн, которые не только зримы, но и слышимы: «Как будто в берег бьет чугун». Рождению слуховых ассоциаций способствует положение звука «б» в стихе: начальное и опорное (предударное) одновременно.

Звуковую природу многих явлений окружающей действительности помогает передать аллитерирующий вибрант «р». В единстве с лексической семантикой он способен воссоздать тонкость, таинственность образа хрустального царства с его стеклянными, едва уловимыми, холодными полутонами, звучание озорного весеннего ручья: «Перенеслись непостижимо / Мы в царство горных хрусталей», «Всю ночь гремел овраг соседний, / Ручей, бурля, бежал к ручью» [Фет 1979: 31, 37]. В определенном содержательном контексте повтор сонорного «р» может способствовать возникновению совершенно иного эмоционального настроения: «Проснулся я. Да, крыша гроба, — руки / С усилием простираю и зову» [Фет 1979: 23]. Скопление звука «р» в опорном положении усиливает трагическую, минорную «музыку» человеческого бытия с его противоречиями и дисгармонией.

Не менее интересен круг слуховых образов, возникающих с помощью аллитерирующего «л». Так, в следующем двустишии создается звуковой образ плавного дрожания листа: «Еще вчера, на солнце млея, / Последний лес дрожал листом» [Фет 1979: 31]. В другом случае повтор согласного звука «л» в сочетании с гласным «и» как бы передает «музыку» покачивающихся листьев лилии: «Так пышут холодом на утренней росе / Упругие листы у лилии стыдливой» [Фет 1979: 71].

Это не исключительный пример, где особую выразительность несет не один аллитерирующий звук, а сочетание различных повторяющихся звуков. Вот аналогичный пример: «Как улыбнулся он сквозь сон / Под яркий подвист соловьиный» [Фет 1979: 349]. Здесь песня соловья воспринимается читателем через чередование и повтор фрикативных согласных «с» и «в». Другую «музыкальную» интонацию привносит повтор созвучий «ли» и «мо»: «И мнится, все они шаги живого слышат, / Но лишь молитвенно молчат» [Фет 1979: 247]. Слог «ли» в словосочетании «лишь молитвенно» активизируется в единстве со связующим фонетическим звеном «мо» в словосочетании «молитвенно молчат». В результате все слова стиха оказываются скрепленными между собой, рождая несколько застывшую, холодноватую «музыку».

В творчестве Фета есть такие произведения, в которых аллитерирующие звуки пронизывают весь фонетический строй стихотворения: «Графу Л.Н.Т-у», «Только в мире и есть, что тенистый...», «Солнце садится, и ветер утихнул летучий...» и др.

Менее значимы в «Вечерних огнях» ассонансы. Хотя повторяющиеся ударные гласные весьма показательны. Фетовские стихи с ассонирующим «а» звучат чрезвычайно напевно: «В отраду посылалось нам», «Какая ночь! Алмазная роса», «Когда красавица, прорвав кристальный плащ» [Фет 1979: 59, 66, 71]. Ярким вокализмом пронизаны строки с ассонирующим «о»: «Твой только отблеск, о солнце мира! / И только сон, только сон мимолетный», «И в звездном хоре знакомые очи» [Фет 1979: 15, 16]. Плавность звукового голосоведения дополняется повторяющимся «е»: «А все надежда в сердце тлеет», «Блеском вечерним овеваны горы» [Фет 1979: 32, 67]. Итак, во всех пяти выпусках преобладающими становятся напевные ассонансы «а», «о», «е». Остальные гласные в звуковых повторах практически не задействованы.

Можно приводить другие примеры создания Фетом «музыки» стиха на уровне фоники. Но указанные выше образцы достаточно выразительны и доказательны, чтобы убедиться в необыкновенном таланте Фета как поэта-мелодиста. Сложность исследуемого материала заставляет говорить лишь о приблизительном количестве тех поэтических фрагментов, где используется

экспрессивная аллитерация: их около 300. Среди этих 300 фрагментов: 83 случая — с аллитерирующим звуком «н», в 56 примерах повторяется звук «р», 49 раз встретились стихи с повторяющимся звуком «л» и 12 — с аллитерирующим «м». Таким образом, главными в усилении мелодической экспрессии стиха становятся сонорные звуки (всего 200 случаев). Кроме того, большую роль в создании «музыки» стиха играют повторы глухих согласных звуков: «с» (примерно в 30 фрагментах) и «т» (около 50 эпизодов). Единичны случаи с повторяющимися согласными звуками «в», «к», «ч», «з», «б», «д», которые фонетически подчеркивают стих, несколько строк или слуховой образ. Ассонансы встречаются значительно реже и выполняют эстетическую нагрузку — в 119 строках, среди которых наиболее частотны повторы гласного «а» — 43 случая, «о» — 19 строк и «е» — 16 стихов (более половины от ассонированных фрагментов). Единичны повторы гласного «и» — 9 случаев, «у» — 4 стиха, остальные ассонансы и вовсе носят исключительный характер. При этом Фет не идет по пути нарочитой актуализации фонетического строя стихотворной речи, гармоничность фетовской звукописи обусловлена ее соответствием естественной частотности повторяющихся звуков в русском языке [Федотов 2003–2008, ч. I: 287].

О значимости качества повторяющихся звуков в творчестве разных авторов писали многие исследователи. Так, например, «любимыми» ассонировавшими гласными А.Блока можно считать звуки «а» и «е» [Авраменко 1990: 91]. В поэзии 1915–1935 гг. наметилась тенденция к увеличению согласных звуков по сравнению с гласными, а среди аллитерирующих наиболее частотными были звуки «р», «д», «т», «г», «ф» [Крисанова 2002: 11]. Анализ аллитераций и ассонансов в «Вечерних огнях» Фета приводит к выводу об особой роли звонких сонорных согласных и ударных гласных, усиливающих напевность, плавность звучания, что в совокупности ведет к вокализму поэтических строк. Вокальная форманта в аллитерированных и ассонированных стихах увеличивается, приближая звучание стихотворения к пению.

В поэтическом сборнике «Вечерние огни» первенство по количеству использования аллитерации и ассонанса не принадлежит, пожалуй, ни одному из выпусков. Прием звукописи в большей или меньшей степени встречается почти в

каждом стихотворении сборника. Но в качественном отношении (в плане создания слуховых ассоциаций, семантических нюансов) ведущая роль принадлежит первому выпуску сборника. Приближаясь к пятому выпуску «Вечерних огней», звуковая выразительность, способствующая возникновению ассоциативных представлений, уменьшается и возрастает доля произведений, где аллитерация служит только для фонетического акцентирования или «омузыкаливания» стиха.

В напевном стихе «Вечерних огней» Фета аллитерация и ассонанс не становятся основным приемом, а только способствует усилению общего мелодического звучания, связанного с лирическим синтаксисом, системой напевных интонаций, музыкальными принципами развития поэтического материала. На эту особенность напевного интонационного стиля указывал еще Б.М.Эйхенбаум в работе «Мелодика русского лирического стиха» [Эйхенбаум 1969: 473–475]. Позднее о «неорганичности» звукописи для напевного стиха писал К.Тарановский — стиховед подчеркивал общую значимость аллитераций и ассонансов для говорного и риторического стиха, где повторы служат своеобразным «цементом» для скрепления слов. Что же касается напевного стиля, то Тарановский видит интонационную значимость прежде всего повторяющихся гласных и сонорных, определяя при этом художественный смысл приема: «На самом деле, чистой напевности поэтического текста служат только гласные и сонорные согласные. <...> ...музыкальность стиха возрастает, когда тональный элемент в нем усилен, а консонантный шум ослаблен» [Тарановский 2000: 348]. Лингвисты углубили выводы стиховедов: «...повторения созвучных согласных... препятствуют “легкости” речи. Они затрудняют артикуляцию... Труднопроизносимые звуко сочетания “ведут к замедленному произношению... и таким образом невольно сосредоточивают внимание говорящего на звуковой стороне речи”» [Крисанова 2002: 19]. Но именно «невнимание» к фонике, завуалированность звукописи, тонкое «инкрустирование» повторов гласных и сонорных звуков в мелодику лирического синтаксиса позволили «музыкальному» стиху Фета прозвучать так гармонично и цельно, что самым непосредственным образом связано с метро-ритмикой фетовского стиха.

3.2. Метрический репертуар

Метрический строй сборника «Вечерние огни» в единстве с эволюцией поэтического стиля, содержательных особенностей и художественных приемов заметно меняется как по отношению к предыдущим периодам творчества поэта, так и в контексте общих стихометрических тенденций последней трети XIX в., вновь демонстрируя неуклонное стремление Фета к индивидуальности и свободе творчества. В поздний период творчества Фет обретает не только узнаваемый лирический стиль, редкую музыкальность напевного стиха, но и уверенный метроритмический почерк мэтра «чистого искусства». Статистические исследования М.Л.Гаспарова приводят к заключению о существенной эволюции стихотворной метрики в последней трети XIX в. по сравнению с серединой столетия [Гаспаров 1974: 51]. Наступает новая эпоха, появляются другие бытийные проблемы и эмоциональные переживания, меняется роль личности в обществе и ее философское осмысление, а значит, в поэзию приходят другие лирические герои, новый субъективный опыт, ранее неведомые интонации и ритмы. В последней трети XIX в. ямбы остаются примерно на том же уровне, что и в середине столетия — 52,5%. Хореи несколько утрачивают временное «торжество» с 22% в 1850-е гг. до 15,5% в 1880-е гг. Зато набирают силу поэтические трехсложники с 23% в середине века до 31% в последней трети столетия. Число «прочих», экспериментальных метров становится еще меньше — всего 1%.

Между тем Фет позднего периода творчества вновь обращается к выразительным возможностям ямба, причем с не меньшим интересом, чем в сборнике «Лирический Пантеон» — 65% в раннем творчестве и 61,2% (175 оригинальных стихотворений) в «Вечерних огнях». Внимание Фета к хореическим размерам в середине XIX в. остается временным, в «Вечерних огнях» хореи совсем непопулярны — 9,4% (27 произведений). По сравнению с ранним и зрелым периодами творчества заметно снижается процент неклассических (экспериментальных, «прочих») метров — с 15% в «Лирическом Пантеоне» до 2,1% (6 стихотворений) в «Вечерних огнях». Зато в поздний период творчества

Фета, аналогично общему стихотворному процессу, наблюдается расцвет трехсложных метров, особенно анапеста: всего 26,9% (78 стихотворений), из которых дактилей — 9,1% (26 произведений), амфибрахий — 5,6% (16 сочинений), анапестов — 12,6% (36 стихотворений). Бесспорно, мелодичные, монотонные, тоничные трехсложные размеры в «Вечерних огнях» связаны с вершинным звучанием напевного стиха, «музыкальной» поэзии, раскрытием интонационных возможностей свободного воплощения эмоциональных переживаний в романсной лирике.

Создается впечатление, что в поздний период творчества Фет полностью сконцентрировался на поисках метро-ритмической и интонационной экспрессии силлабо-тонических трехсложников, так как инновационный «пафос» «Вечерних огней» явно снижается. Фету все меньше интересны вариации разноstopных строк в композиции стихотворений, их общее количество по сравнению с «Лирическим Пантеоном» сокращается в разы — 37,5% в раннем периоде творчества и 12,6% (36 произведений) в «Вечерних огнях». При этом чередование строк с разной stopностью так и остается структурно упорядоченным, как во всех других сборниках стихотворений — только 4 произведения имеют композиционно не урегулированный характер разноstopных вариаций стихов. Как и раньше, Фет сосредоточивает разноstopные комбинации преимущественно в ямбических стихотворениях, поэт чередует Я6 и Я4, Я5 и Я3, Я4 и Я2, Я6 и Я3, Я5 и Я2, Я4 и Я3, Я5 и Я4 — всего семь вариантов, которые выявляют тонический потенциал ямбического метра. В то же самое время чередования с разноstopным хореем, дактилем, амфибрахийем и анапестом остаются в диапазоне двух-трех комбинаций. Характерная для последней трети XIX в. тонизация силлабо-тонического стиха объясняется не только распространением трехсложных размеров, но и неослабевающим вниманием к возможностям классического ямба, который, несмотря на меняющиеся тенденции и инновации, все равно оставался самым популярным метром.

В «Вечерних огнях» Фет совсем оставляет метро-ритмические эксперименты с гекзаметром. В позднем творчестве не привлекают больше и инновации со «свободным» стихом — предверлибром в пяти выпусках «Вечерних огней»

написано всего одно стихотворение, «Зимняя поездка на Гарц», где сохраняются все метро-ритмические приемы, найденные Фетом еще в середине XIX в. Впрочем, расшатывать классическую силлаботонику было больше некуда — Фет еще несколько десятилетий назад попробовал отказаться от постоянной анакрузы и каталектики, изосиллабичности и изотонизма, рифмы и тождественности междуударных интервалов. Данные эксперименты привели поэта-новатора в метро-ритмический «тупик», Фету оставалось повторять уже найденное, что и наблюдается в «Зимней поездке на Гарц» из третьего выпуска «Вечерних огней»:

...Ибо Бог
 Каждому путь его
 Предначертал,
 Коим счастливец
 К радостной цели
 Быстро бежит;
 Тот же, чье сердце
 Сжато несчастьем,
 Тщетно противится
 Тесным пределам
 Кованой нити,
 Что все ж горькие ножницы
 Только однажды прервут... [Фет 1979: 297].

В поздний период творчества Фет продолжает эксперименты с силлаботоническим стихосложением, но и они утрачивают особое метро-ритмическое значение и былую активность. Совершенно новым приемом в фетовской поэзии становится композиционно упорядоченное чередование строк разных размеров в стихотворении (микрополиметрия). Таким способом в «Вечерних огнях» написано 2 произведения, которые относятся к напевной интонационной разновидности. Первое из них — «Только в мире и есть, что тенистый...» построено на упорядоченном чередовании АнЗ и ДакЗ: это трехсложник с вариацией анакруз, в котором не только анакрузы, но и клаузулы имеют переменный характер. Надо признать, что именно эта переменность начала и конца поэтических строк в сочетании с настойчивыми анафорами и enjambement, напевными интонациями и романсной композицией делают звучание астрофического восьмистишия со сквозной, как в сицилиане, рифмовкой необыкновенно изысканным:

Только в мире и есть, что тенистый

Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
Детски задумчивый взор,
Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый,
Влево бегущий пробор [Фет 1979: 210].

Во втором стихотворении, написанном по этому же принципу, — «Давно в любви отрады мало...» — чередуются двусложный и трехсложный размеры, Я4 и Амф4. Звучание этого произведения совершенно другое, так как меняется структура междуударных интервалов — она вариативна в диапазоне 1–2 слогов. Кроме того, в лирической миниатюре сохраняются постоянные анакрузы и клаузулы. В результате метро-ритмика стихотворения становится упругой, энергичной, подчеркнута тоничной. Как видим, Фет использует один и тот же прием — урегулированное чередование силлабо-тонических размеров в стихотворном произведении. Но какие огромные выразительные возможности скрываются за этими экспериментами, практически неограниченными в своих количественных вариантах силлабо-тонических комбинаций:

Давно в любви отрады мало:
Без отзыва вздохи, без радости слезы;
Что было сладко, — горько стало,
Осыпались розы, рассеялись грезы.

Оставь меня, смешай с толпою!
Но ты отвернулась, а сетуешь, видно,
И все еще больна ты мною...
О, как же мне тяжело и как мне обидно! [Фет 1979: 398].

В «Вечерних огнях», помимо названного метро-ритмического эксперимента с классической силлаботоникой, есть 2 логаяды, которые продолжают традиции «Лирического Пантеона» и поэтических сборников 1850 — начала 1860-х гг.. С другой стороны, логаяды тоже свидетельствуют об угасании интереса поэта-новатора к силлабо-тоническим «дерзостям». В обоих стихотворениях — «Измучен жизнью, коварством надежды...», «В тиши и мраке таинственной ночи...» — Фет осуществляет стяжение первой стопы Амф4 (перебои

возникающего ямбо-анапестического ритма происходят только в нескольких стихах):

Измучен жизнью, коварством надежды,
 Когда им в битве душой уступаю,
 И днем и ночью смежаю я вежды
 И как-то странно порой прозреваю... [Фет 1979: 14].

В тиши и мраке таинственной ночи
 Я вижу блеск приветный и милой,
 И в звездном хоре знакомые очи
 Горят в степи над забытой могилой... [Фет 1979: 16].

Метро-ритмические эксперименты Фета с силлаботоникой были замечены и оценены в литературной критике. Н.Н.Страхов так отозвался о стихотворении «Измучен жизнью, коварством надежды...»: «...недавно он (Фет — С.М.) написал удивительное стихотворение... очень своеобразное по мелодии. Отчасти, своеобразие это зависит от размера, которого, кажется, еще никто не употреблял. Это — два ямба и два анапеста — размер чрезвычайно красивый» [Страхов 1888: 226]. Страхов очень тонко слышал «мелодию» фетовского размера, но был абсолютно не прав с замечанием о том, что ямбо-анапест употреблялся впервые. На проблеме смешанных метров и вместе с тем роли Фета в развитии русского стихосложения необходимо остановиться более подробно.

Итак, еще В.К.Тредиаковский и М.В.Ломоносов в середине XVIII в. в своих трактатах о правилах российского стихосложения и на практике узаконили возможность существования, помимо правильных силлабо-тонических метров, так называемых «смешенных», неклассических размеров — дактило-хорея и ямбо-анапеста. Но как во второй половине XVIII в., так и в XIX столетии неклассические метры с вариативными междуударными интервалами оставались на периферии стихотворного процесса, составляя ничтожно малый процент по сравнению с двусложными и трехсложными размерами [Макарова 2015 (339): 46–102]. К смешанным метрам в основном обращались поэты, чье творчество отличалось инновационным характером в области версификации. Кроме того, неклассические размеры ассоциировались с прихотливой музыкальной ритмикой и в русскую поэзию входили во многом благодаря жанрам, связанным с музыкальным видом

искусства — песням, операм. Та же тенденция наблюдалась и с освоением напевных трехсложных метров. К.Д.Вишневский отмечал: в XVIII в. «отчетливо бросается в глаза тесная связь трехсложных размеров с жанрами, в той или иной степени имеющими отношение к музыкальному исполнению: это всевозможные арии, куплеты, дуэты, трио, хоры... <...> Всего из 129 произведений, где нашли свое применение трехсложные размеры, 96, или 74,5% так или иначе связаны с музыкой. Жанровое тяготение в данном случае бесспорно» [Вишневский 1969: 209–210].

В XVIII–XIX вв. неклассические метры осваивались, конечно, не только в вокальных жанрах. Распространение дактило-хорея и ямбо-анапеста было связано с самыми разными историко-литературными и художественными тенденциями. Во-первых, это опыты с гекзаметром и античными логоэдами. Но дактило-хореи, вызвавшие в начале XIX в. бурную теоретическую полемику относительно смешения разных стоп, имели явный «семантический ореол» античности и не стали продуктивными в русской версификации. Фет много экспериментировал с дактило-хореем, но поиски напевной интонационности шли вразрез со скованной ритмикой смешанного метра, дактило-хорей переставал быть для Фета экспрессивно значимым.

Во-вторых, неклассические размеры в отечественном стихосложении были связаны с традицией переводов из Гейне. В XIX в. поэты самых разных эстетических взглядов — М.Ю.Лермонтов, Н.П.Огарев, А.А.Григорьев, М.Л.Михайлов — попытались в отечественную версификацию транспонировать немецкую тонику. Но практически все русские поэты переводили Гейне или правильным амфибрахией, или амфибрахией с единичными стяжениями стоп (ямбо-анапестами) — свободное чередование одно- и двусложных интервалов, как в тоническом стихе Гейне, не удалось воплотить ни одному из переводчиков. А.А.Блок в статье «Гейне в России» (1919) с горечью констатировал: все это «приводит к выводам жестоким: всю работу над Гейне надо начинать сызнова» [Блок 1932–1936, т.11: 233]. Фет тоже переводил Гейне, но немецкая тоника оказалась неподвластна даже ему — «чистый лирик» был более чем классичным в переводах Гейне амфибрахией с единичными отступлениями от метра. Стих Гейне

не только не спровоцировал появление радикально инновационных метро-ритмов и приемов в поэзии Фета, но даже привел многих к разочарованию, в частности, Блока — редкого ценителя творчества «чистого лирика»: «Фет, переводивший довольно много из Гейне, относился к нему с какой-то помещичьей или офицерской неуклюжестью» [Блок 1932–1936, т.11: 229].

Наконец, параллельно античным логаядам в русской версификации утверждались «русские» логаяды, свободные от античной семантики, но близкие к ним композиционно упорядоченными стяжениями стоп. Одним из первых традицию «русских» логаядов начинает в XVIII в. А.П.Сумароков (песни «Благополучны дни...», «Где ни гуляю, ни хожу...») и продолжает Г.Р.Державин («Ласточка» 1792–1794, «Снигирь» 1800, «Весна» 1804, «Осень» 1804, «Радуга» 18706). В XIX в. к смешанным логаядическим размерам обращаются В.А.Жуковский («К ней» 1811, «К Филону» 1813, «Жалоба пастуха» 1817), Ф.И.Тютчев («Последняя любовь» 1851–1854), А.А.Григорьев («Есть старая песня...» 1846, «Прощая и ты, последняя зорька...» 1858), Я.П.Полонский («На берегах Италии» 1858). Как видим, попытки утвердить неклассические дактилохореи и ямбо-анapestы в XVIII–XIX вв. были достаточно настойчивыми.

Фет тоже написал несколько «русских» логаядов, в частности, как было сказано выше, два стихотворения из «Вечерних огней» («Измучен жизнью, коварством надежды...», «В тиши и мраке таинственной ночи...» 1882), хотя принципиально новаторскими эти стихометрические формы назвать нельзя. Композиционно упорядоченная метро-ритмическая инерция и предсказуемое интонационное голосоведение ограничивали Фета в выражении напряженной эмоциональности и «музыкальной» напевности. Вместе с тем поразительно другое: даже в восприятии таких искушенных критиков, как Н.Н.Страхов, и даже в последней трети XIX в. — после почти векового развития — «русские» логаяды все равно оставались в отечественном стихосложении «новыми» размерами. В контексте бурного развития классических метров силлаботоники инновации с вариативными междуударными интервалами и смешениями разных стоп не становились функциональными [Макарова 2015 (339): 9–102]. Стихovedы по-разному объясняют причины непопулярности неклассических метров.

В.Е.Холшевников видит ее в необычном звучании: «...сильные и слабые слоги чередуются в них неравномерно, схема очень сложна, ритмическая инерция не успевает установиться, как размер сменяется другим — и стих для русского уха звучит тяжело и недостаточно ритмично» [Холшевников 1991: 128]. К.Д.Вишневский указывает на исторические причины: «Причины медленного освоения новых форм состояли и в том, что начиналась силлабо-тоническая просодия с двусложных размеров и преодолеть инерцию было трудно...» [Вишневский 1969: 217]. Очевидно и другое: силлабический принцип в «русских» логаядах был не менее значим, чем тонический, — силлабическая «заданность» этой формы во многом ограничивала ее ритмическую и интонационную экспрессию.

Таким образом, поздний период творчества Фета — пожалуй, самый «классичный» с точки зрения метрики, «Вечерние огни» — едва ли не самый «правильный» сборник поэта с точки зрения силлабо-тонического стихосложения. Вместе с тем нельзя говорить об ослаблении общих новаторских тенденций в фетовской лирике 1880 — начала 1890-х гг. Действительно, интерес к гекзаметру, логаядам, «свободному» стиху заметно ослабевает. Но поиски новых выразительных возможностей метро-ритмики Фет концентрирует на трехсложных метрах силлаботоники, особенно анапестах. Расцвет трехсложных размеров в поздней лирике Фета свидетельствует о неуклонном интересе «чистого лирика» к классической системе стихосложения, колоссальном росте стихотворного мастерства. Благодаря трехсложным размерам заметно повышается тонический элемент в метро-ритмике «Вечерних огней», что соответствует не только главной стихометрической тенденции эпохи, но и прокладывает путь дальнейшему развитию отечественного стихосложения — к дольнику, тактовикау, декламационно-тонической системе, верлибру. Но все-таки самое главное, что удается обрести в «Вечерних огнях» — в результате смелых, настойчивых и продолжительных метро-ритмических поисков 1830 — начала 1890-х гг., — это органичное единство монотонных трехсложников и напевного стиха, метро-ритмического строя и интонационного голосоведения, это гармоничное соотношение силлабо-тонических размеров и мелодических законов лирического

синтаксиса, разнообразной ритмики и романсной композиции, а значит, не сравнимое ни с чем звучание «музыкальной» лирики в XIX в.

3.3. Мелодические законы лирического синтаксиса и романсной композиции

Рассматривая поэзию как явление звучащее, под звуковой фактурой произведения чаще всего понимают фонетическую и метро-ритмическую организацию составляющих стихотворение слов. Такое понимание ограничено, так как, взаимодействуя между собой, слова вступают в синтаксические, композиционные и, следовательно, интонационные отношения. Всякое словесное сочетание приобретает содержательный смысл только получив определенную интонацию, которая, в свою очередь, определяется лексикой, синтаксисом, стилем. Как отмечал Б.М.Эйхенбаум, «нечто», стоящее между фонетикой и семантикой стиха, ритмического периода, строфы, стихотворения, есть синтаксис, в речи реализующийся через интонацию [Эйхенбаум 1969: 338]. Вместе с тем интонация — это то «нечто», что также сближает поэтическое слово с музыкой. В.Н.Холопова так писала о сущности музыкальной интонации: «Музыкальная интонация — лексема этого языка, обладающая обязательностью семантических связей, но подвергающаяся целой системе модификаций...» [Слово и музыка 2002: 14]. Обязательность интонирования эмоциональных переживаний в двух звуковых видах искусства во многом и обусловило взаимное притяжение лирики и музыки.

Придя к определенным выводам о музыкальности фетовского стиха в фонетическом отношении, отметим, что важнейшим компонентом в создании «музыкальной» лирики является строфическое голосоведение. При этом строфа выступает основным строительным материалом всего поэтического текста. Стихия звуковой, интонационной мелодии отдельных строф вливается в единый музыкальный поток, реализующийся в композиции стихотворения.

Необходимо сразу отметить, что в поздний период творчества строфическая архитектура фетовских произведений значительно трансформировалась по сравнению с ранним и зрелым периодами творчества. Это свидетельствует о том,

что на всех этапах в единстве со строфическими приоритетами перестраивался и интонационный стиль поэта. Удивительно то, что в «Вечерних огнях» Фет-новатор полновластно обращается к классическим катренам — 231 стихотворение (80,8%). Обнаруженный в поэзии середины XIX в. прием строфического перебоя, нарушения строфической инерции, в поздний период творчества становится ведущим. Интонационно-синтаксически опровергая ритмико-композиционные границы строф, Фет все более естественно воплощает напевность души, насыщенную эмоциональность, углубленный психологизм, повышенный лиризм, динамичное развитие лирического сюжета. Традиционные катрены, отличающиеся композиционной «легкостью», берут на себя функцию строфического материала для новых разновидностей свободной романсной композиции. Потому достаточно распространенные в зрелый период творчества астрофические сочинения со свободными принципами интонационного голосоведения перестают быть востребованными — астрофическим стихом написано всего 22 произведения (7,8%).

В свою очередь, стихотворения с крупными строфами переходят в разряд исключительных: к пятистишиям Фет обращается в 7 сочинениях (2,4%), шестистишиям — в 17 произведениях (5,9%), семистишиям — в 1 стихотворении (0,3%), восьмистишиям — в 3 произведениях (1,1%). Только одно стихотворение (0,3%) в «Вечерних огнях» написано трехстишием и 4 произведения (1,4%) — нетождественными строфами, которые были чрезвычайно популярны в раннем сборнике «Лирический Пантеон». Совершенно однозначно то, что строфический репертуар «Вечерних огней» свидетельствует о расцвете напевного стиха, который к тому же, благодаря многочисленным повторам, обусловил максимально яркое звучание романсной композиции и «музыкальной» лирики в целом.

В лирических стихотворениях наблюдаются различные композиционные типы: кольцевая; ступенчатая; архитектоника, включающая приемы контраста, параллелизма, градации, повтора. Об особой роли композиционных повторов в стихотворном произведении убедительно писал В.М.Жирмунский в работе 1921 г. «Композиция лирических стихотворений» [Жирмунский 1975]. Во многом благодаря повторам различаются, с одной стороны, относительно строгие,

упорядоченные, с другой — более свободные композиционные разновидности. Б.М.Эйхенбаум в работе «Мелодика русского лирического стиха» провел аналогии между этими типами поэтической архитектоники и музыкальной композицией: «Исходя из представления о строфе как ритмико-синтаксической единице, можно предвидеть некоторые основные типы композиции. Здесь аналогия с основными музыкальными и, особенно, вокальными формами не только допустима, но и совершенно законна. Самая простая форма — куплетная. Естественно, что для высокой лирики она неинтересна. Далее, мы должны ожидать появления и трехчастных форм — с основной темой, которая возвращается в конце в качестве репризы (тип А — В — А). Условно, по аналогии с музыкальными терминами, эту форму можно назвать песенной. Обе эти формы — строгие, определенные. Наряду с ними должны быть и более свободные формы, не укладывающиеся в точные схемы. Назовем эту форму совершенно условно — романсной, пользуясь тем, что и в музыке под этим термином принято разуметь нечто более свободное и притом связанное именно со словесным текстом» [Эйхенбаум 1969: 346–347].

Говоря об интонационно-мелодическом строе стихотворной речи и выделяя при этом напевный и говорной стих, В.Е.Холшевников несколько иначе расставляет акценты: «...симметричность структуры напевного стиха не делает его однообразным и монотонным. В многообразии можно выделить две, крайние формы: куплетная и романсная» [Холшевников 1972: 24]. Под куплетной структурой исследователь подразумевает четкую симметричность, интонационную завершенность и тематическую самостоятельность строфы. Романсный тип сложнее, по мнению Холшевникова, в нем единое мелодическое движение охватывает обычно не одну строфу, а ряд строф или целое стихотворение.

Думается, классификацию лирических стихотворений напевного типа можно ограничить двумя разновидностями: куплетной и романсной композицией (песенная архитекtonика предстает как вариант куплетной, главный принцип которой — упорядоченное расположение строф). Поэтому в дальнейшем о произведениях с более строгой композицией мы будем говорить как о стихотворениях с куплетной формой, а о произведениях с более свободной структурой — как о стихотворениях романсного типа. В контексте нашего

исследования не менее важно выяснить характер, смысл, частоту употребления ритмико-синтаксических фигур анафоры, эпифоры, эпанастрофы, эпаналепсиса, спирали и их связь с куплетной и романской композицией фетовских стихотворений сборника «Вечерние огни».

Итак, размышляя о композиции лирических стихотворений романского типа, важно подчеркнуть особую роль всех указанных выше ритмико-синтаксических фигур, основанных на повторе и создающих необычное интонационное голосоведение, напевную мелодику. Вместе с тем нельзя абсолютизировать это явление, думая, что любое стихотворение, где встречаются мелодические приемы, имеет романсную архитектуру. Конечно, нет. В сборнике «Вечерние огни» есть произведения, в которых мелодические фигуры с повторами отсутствуют, тем не менее общая музыкальность стиха от этого не убывает. В таких стихотворениях значимыми являются приемы синтаксического параллелизма, интонационной симметрии, содержательной градации. Так, стихотворение «Когда читала ты мучительные строки...» [Фет 1979: 285] начинается в спокойной повествовательной тональности, поэт уже первую строфу, развивающуюся на постепенной градации (в музыке *crescendo* — увеличение силы звучания), приводит к эмфатическому вопросу «не вспомнила ль о чем?». Эмфазу первой строфы подхватывает риторическое восклицание второго четверостишия «Я верить не хочу!», воспринимающееся резким, неожиданным утверждением. После такого эмоционального всплеска дальнейшие интонации остаются взволнованными: это страстное рассуждение о добре и зле, счастье и горе, любви и равнодушии. После мелодического объединения второй и третьей строф все стихотворение заканчивается тоже на эмфазе, на предельно напряженном динамическом оттенке, обусловленном всем предыдущим развитием, особенно интонационным единством второй и третьей строф. Архитектура данного произведения приближается к романской схеме 1+2, которая является одной из самых распространенных в позднем творчестве Фета.

Было бы ошибочно утверждать, что в «Вечерних огнях» отсутствуют стихотворения, написанные в куплетной форме. По принципам этой композиции построены многие произведения фетовского сборника. Но, организовав их как

«последовательность» куплетов, тематически, ритмически, интонационно самостоятельных, поэт ставил перед собой совершенно иные цели, чем в произведениях с романсной композицией. Так, в стихотворении «После бури» дается описание природы, определяемое спокойной, уравновешенной тональностью: «Пронеслась гроза седая, / Разлетевшись по лазури, / Только слышит зыбь морская, / Не опомнится от бури» [Фет 1979: 28]. При этом важными становятся не столько выразительные, сколько изобразительные приемы. В других стихотворениях куплетной формы передается четкая логика рассуждения, размышления, доказательство какого-либо факта, то есть показывается сложное развитие человеческой мысли.

Между тем наиболее характерной разновидностью архитектоники в «Вечерних огнях» Фета становится романсная композиция. Для воплощения динамичного лирического сюжета, необыкновенной эмоциональности Фет нарушает границы стрóf и объединяет в композиционное целое несколько фрагментов. Возникает противоречивая с точки зрения ритмической и интонационной организации ситуация: ритмически стрóфа закончена, но тематически, интонационно она требует дальнейшего продолжения. В такое сложное интонационное развитие нередко оказываются включены все стрóфы. Подобную композицию Б.Эйхенбаум и назвал романсной, подчеркивая при этом особую роль Фета: «Фет замыкается в кругу самых “банальных” тем, но сообщает стиху эмоциональную напевность, которой русская поэзия еще не знала. Фет ориентируется на цыганский романс. Его интересует фраза как интонационное целое. Некрасов делает стрóфу куплетом; Фет вообще преодолевает стрóфику, развивая целые стихотворения на движении одной фразы или сливая стрóфы в один период» [Эйхенбаум 1969: 347]. Не отрицая музыкальности лирических стихотворений, где ритмико-синтаксические фигуры, основанные на приеме повтора, отсутствуют, все же необходимо признать, что наибольшей интонационной мелодичности достигают сочинения с различного рода повторами. И здесь аналогии с музыкой будут весьма органичными.

Подобно тому, как в поэзии звуки речи объединяются в слова, фразы, предложения, композиционные фрагменты, так и в музыке звуки оформляются в

более сложные структуры субмотива, мотива, восьмитактового периода и др. При этом без композиционных повторов музыкальное творчество представить просто невозможно — это едва ли не главная особенность звуко-временного вида искусства с точки зрения архитектоники. Музыкальные фразы, предложения могут повторяться на протяжении всей художественной формы. Особенно ярко эта закономерность раскрывается в вариациях, сонатах, рондо. Так, в форме вариаций ведущей является одна тема, чаще проводимая в начале произведения; далее звучат ее ритмические, гармонические, мелодические видоизменения, сохраняющие при этом интонационную основу главной темы. В форме рондо основной становится партия, которая чередуется с другими, повторяясь при этом практически без изменений. Кроме того, отдельные части многих музыкальных форм (двучастной, трехчастной, сонатной) построены на полном повторении или частичном варьировании какой-либо темы, на взаимодействии двух или более партий, на полифоническом изложении ранее звучавшего материала. В поэзии аналогичные явления происходят на синтаксическом и композиционном уровнях и чаще всего реализуются в ритмико-интонационных фигурах анафоры, эпифоры, эпанастрофы, эпаналепсиса, спирали.

Обратимся к стихотворениям А.Фета сборника «Вечерние огни» и рассмотрим ритмико-синтаксические фигуры, основанные на лирическом повторе. Первой интонационной фигурой в данном ряду является прием лексического повтора. Действительно, в «Вечерних огнях» очень часто встречаются повторы, которые композиционно не урегулированы и воспринимаются как фигуры импровизационного, спонтанного, контекстуального характера. В случае с неурегулированными лексическими повторами следует особо подчеркнуть еще один структурный момент: этот прием увеличивает роль не только строфической, но прежде всего внутрискладовой мелодики, первичного голосоведения — по аналогии с термином первичный ритм (ритм поэтических строк, стихов). Именно на основе внутрискладовых интонаций формируется строфическая интонационность. Вслед за особым, «омузыкаленным» голосоведением — как внутрискладовым, так и строфическим — уже можно говорить о напевном стихе как об одной из интонационных разновидностей (наряду с говорным стихом). Потому

роль, казалось бы, незначительных внутрстиховых приемов нельзя недооценивать.

Это касается в первую очередь неупорядоченных лексических повторов, которые придают строке не только мелодическое звучание, но и эмоциональную окрашенность: «Среди зеленой густоты / Карнизов обветшалых пятна, / Внизу могилы и кресты — / И мне, — мне кажется понятно, / Что шепчут куполу листы», «Очей тех нет, — и мне не страшны гробы, / Завидно мне безмолвие твое, / И не судя ни тупости, ни злобы, / Скорей, скорей в твое небытие» [Фет 1979: 8, 10]. Это фрагменты из стихотворений, посвященных М.К.Лазич, которая рано ушла из жизни с большим чувством к Фету, оставив за собой право «вечной» любви поэта. Объясняя автобиографическими мотивами взволнованность, порыв, стремление «скорей уйти в твое небытие» в сочетании с настроением обреченности в обоих стихотворениях, укажем на неброский прием повтора слов внутри стиха. Повторяющиеся лексемы подчеркивают психологическое состояние лирического героя, усиливают минорную тональность стихотворений.

Всего в пяти выпусках «Вечерних огней» Фета насчитывается 50 стихов с композиционно не упорядоченными повторами слов. Данный прием выполняет различные функции в зависимости от контекста. Это и передача внутреннего, душевного беспокойства лирического «Я», и чисто звуковое, мелодическое обыгрывание повторяющихся слов. В других случаях лексические повторы — логическое уточнение, объяснение вышеизложенного факта. Вместе с тем можно говорить о главном художественном смысле этого приема — об усилительной функции неупорядоченных повторов слов.

Анализируя расположение лексем, словосочетаний в строке, необходимо отметить еще один прием, — анафору полустигмий, создающую особые модуляции голоса, чаще всего связанные с интонационной симметричностью, синтаксическим параллелизмом. В.М.Жирмунский справедливо писал, что «в пределах каждого отдельного стиха в распределении словесного материала могут быть отмечены повторяющиеся формы. Мы имеем в виду различные случаи ритмико-синтаксического параллелизма» [Жирмунский 1975: 15]. Анафора внутри стиха — закономерное явление в поэзии Фета периода «Вечерних огней». При этом

полустишия могут быть построены на полном синтаксическом параллелизме: «И сатана исчез, — и ангелы пришли / В пустыне ждать его велений», «И с моря ночного и с неба ночного / Как будто из дальнего края родного, / Целебную силою веяло в душу» [Фет 1979: 19, 30]. С анафорой или без нее полустишия в поэтической строке могут быть построены также на неполном синтаксическом параллелизме: «Ты пела до зари, в слезах изнемогая, / Что ты одна — любовь, что нет любви иной» [Фет 1979: 42]. После ритмико-синтаксической фигуры анафоры прием полного или неполного синтаксического параллелизма — один из самых распространенных приемов, встречающийся в 70 стихотворениях сборника «Вечерние огни».

Реже в стихотворениях Фета встречаются случаи обращенного параллелизма. Может быть, не так очевидно и безоговорочно, но такие синтаксические модели стиха имеют не меньшую выразительную прелесть и музыкальность звучания: «И в этом прозренье, и в этом забвенье / Легко мне жить и дышать мне не больно», «Вдруг ты вошла, — я все узнал, / Смех на устах, в глазах угроза» [Фет 1979: 14, 33]. Если построить синтаксические схемы этих строк, то они будут иметь зеркальное отражение, в чем и заключается усложненный характер ритмико-мелодического оформления стихов, где музыкальность проявляется даже не на уровне аккомпанемента, но гораздо глубже, на уровне полифонического построения материала, скрытого и завуалированного.

Кроме указанных выше простейшим приемом организации синтаксических единиц является соединение поэтических строк с помощью повторяющегося сочинительного союза «и» — так называемый анафорический «и». В лирике Фета позднего периода творчества анафорический «и» также очень значим и встречается 35 раз, выполняя различные эстетические функции. Так, во многих стихотворениях сочинительный союз «и» выступает в роли связующего элемента внутри предложения, не создавая при этом особой экспрессивно-мелодической линии: «Не первый год у этих мест / Я в час вечерний проезжаю / И каждый раз гляжу окрест, / И над березами встречаю / Все тот же золоченый крест» [Фет 1979: 8].

В другом стихотворении, «Измучен жизнью, коварством надежды...», анафорический «и» проводится поэтом более последовательно и настойчиво: в 12

из 24 стихов наблюдается начальный союз «и». Кульминация достигается в 3 и 5 строфах стихотворения: «И так прозрачна огней бесконечность, / И так доступна вся бездна эфира, / Что прямо смотрю я из времени в вечность / И пламя твое узнаю, солнце мира... / И все, что мчится по безднам эфира, / И каждый луч, плотской и бесплотный, / Твой только отблеск, о солнце мира! / И только сон, только сон мимолетный» [Фет 1979: 14]. Анафорический «и» приобретает здесь значение своеобразного органного пункта, повторяющегося неуклонно и методично. В музыкознании «органый пункт» — длительно выдерживаемый или многократно повторяемый басовый звук. На фоне органного пункта, независимо от баса, происходит движение верхних голосов и смена аккордов, как, например, в «Старом замке» М.П.Мусоргского. В стихотворении Фета анафорический «и» придает фрагменту, с одной стороны, взволнованность при мистическом видении «звездной бездны эфира», с другой — стройность в синтаксической организации словесного материала. Отметим также, что третья и пятая строфы корреспондируют между собой в плане синтаксического построения, когда первая, вторая, четвертая строки начинаются анафорическим «и», а третий стих в этом окружении звучит своеобразной дисгармонией.

Наряду с сочинительной связью приемы синтаксического подчинения сообщают стихотворениям Фета особое звучание, в котором выражается эмоциональная динамичность и душевная неуспокоенность лирического «Я»: «Я понял те слезы, я понял те муки, / Где слово немеет, где царствуют звуки, / Где слышишь не песню, а душу певца, / Где дух покидает ненужное тело, / Где внемлешь, что радость не знает предела, / Где веришь, что счастьем не будет конца» [Фет 1979: 208]. В этом стихотворении, где за бурным потоком чувств трудно определить тематическую доминанту, поражает интенсивность анафорического «где», воссоздающего многообразие сменяющихся переживаний, неопределенность и сложность душевного состояния во время свидания, «где слово немеет, где царствуют звуки».

Достаточно часто повтор подчинительных союзов раскрывает различные грани описываемого явления действительности: «Помнишь тот горячий ключ, / Как он чист был и бегуч, / Как бежал в нем солнца луч / И качался; / Как пестрел

соседний бор. / Как белели выси гор, / Как тепло в нем звездный хор / Повторялся» [Фет 1979: 56]. Оформляя в логически стройное высказывание данный фрагмент стихотворения, Фет выступает не только как незаурядный поэт-мелодист, но и как талантливый ритмик. Отгалкиваясь от первого хореического стиха, поэт дает следующие два анафорические построения, переходящие в укороченный хореический стих, который рифмуется с другим коротким стихом, закругляющим троекратное проведение анафорического «как». В богатстве ритмики и мелодики раскрывается своеобразие фетовского стиха.

Совершенно бесспорно то, что в пределах строфы возможен прием единоначатия стихов не только сочинительными и подчинительными союзами, но и знаменательными частями речи. Встречаются также различные композиционные варианты анафоры: анафора может находиться внутри строфы; может начинать те или иные фрагменты текста; повторение отдельного слова или словосочетания может быть скрытым и намечено лишь смыслом. К анализу лексической анафоры внутри строфы приступим с достаточно редкого случая, когда все четыре стиха начинаются повтором: «Ведь это прах святой затихшего страданья! / Ведь это милые почившие сердца! / Ведь это страстные, блаженные рыданья! / Ведь это тернии колючего венца» [Фет 1979: 267]. Кульминационный характер третьей, заключительной строфы стихотворения Фета «А.Л.Б-ой» определяется последовательностью восклицательных предложений, совпадающих с первичной ритмической единицей — стихом, хотя по своей сути это однородные члены предложения, которые можно оформить через нейтральные по эмоциональному содержанию «запятые» с их перечислительной интонацией. Перед нами страстная исповедь разбуженного сердца, которая выражается динамическим рядом анафорических восклицаний.

В некоторых случаях Фет использует двойную анафору, что придает строфе ясную членимость, четкое строение. В результате все четыре стиха строфы являются анафорическими, но характер связи, подчинения, голосоведения между ними, безусловно, иной, чем в предыдущем случае. Так, прием двойной анафоры нередко встречается в пейзажной лирике, где преобладают описательность, спокойная манера изложения материала: «Сады молчат. Унылыми глазами / С

унынием в душе гляжу вокруг; / Последний лист размётан под ногами, / Последний лучезарный день потух» [Фет 1979: 216]. В некоторых стихотворениях двойная анафора строфы помогает передать сложнейшее психологическое состояние человека, используется в динамичных и эмоциональных поэтических фрагментах: «Еще одно забывчивое слово, / Еще один случайный полувздох, / И тосковать я сердцем стану снова / И буду я опять у этих ног» [Фет 1979: 216].

В других стихотворениях Фет идет значительно дальше в своих мелодических поисках и использует многочисленные повторы: «Опять весна! Опять дрожат листы / С концов берез и на макушке ивы. / Опять весна! Опять твои черты, / Опять мои воспоминанья живы» [Фет 1979: 84]. Анафорическое построение имеют первый и третий стихи, которые распадаются на полустипхи с единоначатием «опять», эту же анафору имеют третья и четвертая строки, в результате чего наречие «опять» проводится лейтмотивом пять раз, а существительное «весна» повторяется дважды. Отдаваясь весеннему половодью чувств, поэт строит строфу на параллелизме через сопоставление состояния природы и растроганной души человека. Роль анафорических структур в передаче диалектики чувств действительно велика: Фет воссоздает то душевное обновление, которое происходит с человеком и со всем живым в природе во время прихода весны, поэт дает почувствовать прелесть воспоминаний о былой любви, которые приходят на память опять и опять.

Во всех предыдущих фрагментах наблюдалась анафора, состоящая из одного слова или нескольких лексем. Только однажды в сборнике «Вечерние огни» перекрестная анафора внутри строфы захватывает весь стих — в стихотворении «Моего тот безумства желал, кто смежал...» [Фет 1979: 286].

Во многих сочинениях Фета можно встретить еще один художественный прием — приблизительную анафору, как, например, в следующей строфе с двойным перекрестным единоначатием: «Я назову лишь цветок, что срывает рука, / Муза раскроет и сердце, и запах цветка; / Я расскажу, что тебя беспредельно люблю, / Муза поведает, что я за муки терплю» [Фет 1979: 342]. В представленном четверостишии глаголы «назову», «раскроет», «поведает» являются синонимами инфинитива «рассказать» — в контексте строфы вполне возможна их лексическая

замена. При этом, безусловно, стираются богатые семантические нюансы, но прямой смысл при замене остается тем же. Автор противопоставляет свой рассказ и повествование музы, да и говорят они о разных вещах: автор лишь констатирует факт, муза объясняет и раскрывает его содержание. Строки в строфе звучат самостоятельными предложениями, которые заставляют читателя переключаться то на рассуждения автора, то на мысли музы. Такой эффект контраста и «переключения» создается благодаря двойной анафоре, в состав которой входят синонимические глаголы.

Вместе с тем в немногочисленных, но очень выразительных произведениях прием анафоры становится организующим началом общей композиции всего текста. Так, в стихотворении «Отчего со всеми я любезна...» [Фет 1979: 57] стройность архитектоники достигается за счет анафорического «отчего», в результате произведение как бы распадается на двустипшия, каждое из которых имеет вопросительную интонацию и корреспондирует друг с другом синтаксически параллельными единицами. Вопросы, сменяющиеся один за другим, воспринимаются содержательно цельной, логически убедительной чередой восклицаний взволнованного человека, размышляющего над создавшимся положением. Вопросы, четырежды оформленные в двустипшия, звучат на динамичной градации, ярком *crescendo*, которые достигают своей кульминации в пятом проведении: «Отчего, кто разрешит задачу?». Перед нами образец романсной композиции, где интонационное движение охватывает все произведение с первого до последнего стиха и где особую выразительность приобретают анафорически построенные вопросы, а также градация.

В сборнике «Вечерние огни» есть стихотворения, которые являются развернутыми сравнениями с последовательной композиционной анафорой, как, например, известная фетовская миниатюра «С чем нас сравнить с тобою, друг прелестный?..» [Фет 1979: 85]. Шестистипшия представляет собой интереснейший образец романсной композиции, когда начальный эмфатический вопрос «с чем нас сравнить с тобою, друг прелестный?» служит толчком для дальнейшего развития, а объемное построение-сравнение с каждой новой анафорой все настойчивее движется по ступеням единого *crescendo*, достигающего кульминации в последнем

анафорическом стихе «мы две звезды на высоте небесной». В музыке подобная архитектоника является практически недостижимой, так как кульминация чаще всего приходится на третью четверть общей композиции, а заканчивается сочинение эпизодами более спокойного характера. Потому данная фетовская «мелодия» поистине уникальна.

В ряде произведений Фета многочисленные неупорядоченные анафоры пронизывают все произведение, как в стихотворении «Тебе в молчании я простираю руку...» [Фет 1979: 305]. Порыв к откровению, к радости взаимопонимания и доверия обусловил выбор средств для построения художественного материала. Первое четверостишие — признание лирического «Я» и преклонение перед той, которая «втайне поняла души смешную муку». Здесь нет открытых восторгов, восхищений; чувства выражены предельно строго, лаконично, это своеобразное признание факта. Второе четверостишие обрамлено строками с анафорическим «мы», где эмоциональное переживание поднимается на ступень выше, воплощенное градацией и восклицаниями «мы вместе», «мы оба молоды!» Далее развиваются две анафорические строки, перерастающие в третью, которая, в свою очередь, расчленяется на два предельно эмоциональных анафорических полустишия: «Как в дни безумные, как в пламенные годы». Вслед за значительной люфтпаузой в конце третьего четверостишия идет пейзажная зарисовка — фрагмент, построенный на анафорических «люблю». В финале вновь постепенно возвращаются первоначальный темп и громкость звучания стихотворения. Сложная гамма человеческих переживаний обусловила неординарную систему их воссоздания поэтическими средствами. Полифония анафорических стихов и мелодических тем звучит в данном стихотворении в едином композиционном комплексе.

Обобщая наблюдения над анафорой, можно с полной уверенностью сказать, что в стихотворениях Фета периода «Вечерних огней» это один из главных приемов создания мелодики стиха на уровне поэтического синтаксиса и лирической композиции. По интенсивности использования анафоре принадлежит лидирующее положение — прием единоначатия внутри строфы и всего текста встречается в 114 стихотворениях. При этом необходимо говорить о различном

количестве анафорических стихов внутри строфы, о разных структурных отношениях строк с единоначатием (перекрестных, параллельных, двойных), о приблизительной анафоре. Анафора как одна из ритмико-синтаксических фигур лирического напевного стиха способствует передаче сложных человеческих чувств, которые даются то в дополнении, то в противопоставлении друг другу; раскрывает многообразие описываемых предметов и явлений, сопоставляя и углубляя их. Прием анафоры используется также для акцентирования важного переживания или какой-либо стороны описываемого явления действительности. К анафоре Фет часто обращается для доказательства того или иного факта — тогда и повторяется семантически важное слово. Нередко единоначатие стихов передает последовательность происходящих событий, совершаемых действий. В других случаях с анафоры начинаются риторические вопросы, служащие для самоанализа или философских рассуждений. Строфы с анафорическими стихами могут воссоздавать стремительность и интенсивность жизни сердца человека.

Как видим, идейно-художественные функции анафоры в лирических произведениях многообразны. Но все они свидетельствуют о наличии особой мелодической линии, «музыки» стиха, в которой передаются «музыка» самой жизни, движение мысли и диалектика чувств человека. Повтор отдельных слов, поэтических фраз рождает своеобразные интонации, система которых образует мелодию, близкую музыкальной. В музыке прием анафоры фраз, предложений, периодов чрезвычайно распространен, встречаясь практически в каждом произведении. Анафора служит для усиления экспрессивности музыкальной фразы, для динамизации фрагмента, для дальнейшего гармонического отклонения или модуляции, как, например, в третьей части сонаты № 16 В.А.Моцарта. По своему содержательному богатству музыкальные анафоры сопоставимы лишь с единоначатиями в напевном стихе, в лирике песенного типа.

Кроме анафоры среди ритмико-синтаксических фигур, основанных на приеме повтора, выделяют эпифору — мелодический ход, в котором повторяются элементы, расположенные в конце каждого ряда. Эпифора не занимает ведущего места в поздних стихотворениях Фета и встречается всего лишь в 11 произведениях, но и по этим стихотворениям можно судить о мелодическом

разнообразии и художественном богатстве данного приема, о его мастерском использовании поэтом-лириком. Так, повтор заключительного стиха может носить целенаправленный, последовательный характер, когда строка проводится в каждой строфе произведения, как, например, в стихотворении «Мы встретились вновь после долгой разлуки...» [Фет 1979: 390]. Все три строфы синтаксически параллельны между собой: начальные ритмические периоды несут информацию о том или ином действии — «мы встретились», «держали людские умы», «глянуло солнце из тьмы». Начальные периоды при этом интонационно закончены. Заключительные ритмические периоды строф — взволнованные отклики человеческой души на действия, сообщенные в начале четверостиший. Здесь и возникает лейтмотивная фраза «и плакали, плакали мы», которая является enjambement предыдущих строк. С помощью переноса заключительные периоды звучат единой эмоциональной волной. Мелодическая фигура эпифоры усложняет куплетную структуру стихотворения, трансформируя ее в романсную композицию.

В «Вечерних огнях» Фета эпифора может встречаться не в каждой строфе, а эпизодически, создавая при этом необычные, во многом импровизационные мелодические линии, что наблюдается, например, в стихотворениях «Солнце ниже лучами в отвес...», «На бракосочетание Е. и К.Д-ъ», «Она ему — образ мгновенный...». В сборнике Фета есть также ряд стихотворений, в которых эпифора варьируется, переходя из строфы в строфу и приобретая при этом новые смысловые оттенки. Это такие стихотворения, как «Alter ego» и «Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок...». Мелодическая фигура эпифоры обогащает арсенал средств, участвующих в создании романсного стиха. Многообразие композиционных ходов служит обогащению интонационного голосоведения, содержательной стороны произведений. Использование эпифоры в романсной фактуре стиха роднит композицию фетовских сочинений с музыкальными, где также возможны эпифорические построения («Венгерская рапсодия» № 10 Ф.Листа).

Самым фетовским произведением, включающим ритмико-мелодическую фигуру эпифоры, можно назвать стихотворение «Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали...» (1877), где интересно взаимодействуют фонетические,

синтаксические, композиционные приемы, — проследим за ними и выявим художественную роль эпитеты. Данное стихотворение открывает один из «музыкальнейших» лирических циклов второй половины XIX в. — «Мелодии». Первое произведение цикла действительно оправдывает свое название, являясь открыто эмоциональной, страстной, захватывающей цыганской мелодией:

Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали
 Лучи у наших ног в гостиной без огней.
 Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
 Как и сердца у нас за песнею твоей.

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
 Что ты одна — любовь, что нет любви иной,
 И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
 Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

И много лет прошло, томительных и скучных,
 И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь,
 И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,
 Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь.

Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
 А жизни нет конца, и цели нет иной,
 Как только веровать в рыдающие звуки,
 Тебя любить, обнять и плакать над тобой [Фет 1979: 42].

В каждой строфе стихотворения «Сияла ночь...» преобладает какой-либо прием мелодизации. Так, в первой строфе во всем богатстве представлена аллитерация. В начальном ритмическом периоде чередуются сонорные «л» и «н», кроме того, часто встречаются глухие, шипящие согласные, аффрикаты — звуки, создающие плавную, постепенную мелодию без широких, эмфатических интонационных скачков, присущих кульминационным построениям. Только несколько раз используются звонкие согласные «г» и «б», но они не нарушают мелодическую плавность начального периода. Общая протяженность строки — стихотворение написано шестистопным ямбом — позволяет в первом периоде дать несколько отрывистых, информативных предложений: «сияла ночь», «луной был полон сад», после чего следует перенос, связывающий воедино два стиха. Во втором ритмическом периоде интересен третий стих, который звучит первой незначительной кульминацией. Это обусловлено рядом причин. Прежде всего,

меняется звуковой состав стиха, где аллиментируют сонорные «л» и «р». Если вместе с согласным «н» сонорный «л» придавал стиху плавность, то в данном случае он практически поглощается резким, ярким по громкости согласным «р». Повтор звуков как будто создает слуховой эффект «дрожущих струн», о которых говорится в стихе. Во-вторых, эмоционально-взволнованный характер строка приобретает в силу синтаксически параллельной членности, когда полустииши разъединяются сочинительным союзом «и». После кульминации в третьем стихе естественным продолжением является четвертая строка, тематически связывающая первую и вторую строфы стихотворения.

Вторая строфа — это уточнение характера пения, самой звучащей песни и эмоционального отклика человека на музыку. При всем богатстве фонетической композиции данного четверостишия, где в первой строке аллиментирует звонкий «з», создавая при этом необычную мелодию, а третий и четвертый стихи обогащаются аллиментирующими «б» и «т», главную роль в создании «музыки» принимают синтаксические средства. Вторая строфа богата синтаксически параллельными стихами, создающими большую упорядоченность, симметричность. Синтаксически параллельно построены первый и третий стихи второй строфы, осложненные деепричастными оборотами; на приблизительном параллелизме построена вторая строка строфы, где анафорический союз «что» дробит стих на два полустииши. Глубокой эмоциональности достигает четвертый стих строфы, построенный на смене однородных членов предложения. Прерывистый характер четвертой строки, возникающий при перечислении глаголов, передает большую взволнованность лирического героя.

Объединенные между собой тематически, первая и вторая строфы приходят к важной кульминации в заключительном стихе «тебя любить, обнять и плакать над тобой». Общая динамическая композиция первого и второго четверостиший выглядит постепенным звуковым подъемом.

Третья строфа во многом перекликается с первой: их отличают неполный синтаксический параллелизм, информативный характер изложения материала, динамичность архитектоники, синтаксическое единообразие кульминационных анафорических полустииший. При этом третья строфа привносит резкий звуковой

контраст. Первая кульминация «тебя любить, обнять и плакать над тобой» оборвалась незавершенной, недосказанной интонацией — после нее конфликтно вступает тема настоящего, так странно похожего на прекрасные воспоминания о прошлом, набирают силу образы музыки, песни, вечных в своей неземной прелести и красоте. Как и во второй строфе, в третьем четверостишии фонетические принципы организации материала не становятся ведущими, здесь снова заявляет о себе выразительная мелодика лирического синтаксиса. Строфа построена на трехкратном проведении анафорического «и», после их настойчивого звучания заключительная строка распадается на анафорические полустихия, синтаксически параллельные. Песня, вновь услышанная лирическим героем, полностью завладела им. С помощью указанных синтаксических и мелодических средств автор передает диалектику человеческих чувств от их зарождения до предельно возможного, кульминационного развития. Фету мало в воссоздании нарастающих чувств объема одной строфы, и они захватывают следующее четверостишие.

Третья и четвертая строфы связаны между собой единой интонационной линией динамического развития, реализующейся в анафорических союзах «что», которые объединяют полустихия четвертого стиха третьей строфы и первый стих четвертого четверостишия. В заключительном четверостишии второй яркой кульминацией звучит строка «тебя любить, обнять и плакать над тобой», близкая кульминации второй строфы.

Конечно, композицию стихотворения можно было бы определить как двучастную. Но выше было указано, что первая и третья, вторая и четвертая строфы построены на неполном синтаксическом параллелизме, они взаимодействуют между собой. Кроме того, стихотворение имеет кольцевую композицию с точки зрения фонетической структуры. И в первой, и в четвертой строфах главным «музыкальным» приемом является аллитерация. Даже повторяющиеся согласные практически те же: это сонорные «р» и «н». Вместе с тем вторая и третья строфы структурируются мелодическими законами лирического синтаксиса с оборотами, основанными на приеме повтора. Двучастная композиция произведения усложняется также эпифорическим стихом кульминационного характера, который повторяется только во второй и четвертой

строфах. Следовательно, стихотворение имеет не упорядоченную куплетную форму, а более свободную композицию романского типа, внутренне единую и убедительно стройную. Вообще все сочинение замирает на яркой кульминации, не законченной интонационно. Лирическое стихотворение Фета предполагает свое завершение в музыке [Макарова 1993: 80–89].

Возвращаясь к анализу мелодических фигур в «Вечерних огнях» Фета, отметим, что среди других повторяющихся форм ритмико-синтаксического членения можно указать прием эпанастрофы. Нельзя назвать этот оборот распространенным в поэзии вообще и, в частности, в лирике Фета. Более того, особой напевности, плавности, музыкальности этот прием не несет, хотя он основан на оригинальном повторе слов. Именно по этой причине в описании примеров эпанастрофы мы не будем разграничивать стык слов в пределах одной строфы, на уровне лирического синтаксиса, и стык слов на границе различных строф в общей композиции стихотворения. Эстетические функции данного приема одинаковы как на синтаксическом уровне, так и в масштабах композиции.

Итак, эпанастрофа может наблюдаться на границе различных строф. В стихотворении «Ты отстрадала, я еще страдаю...» Фет с большим трагизмом вспоминает о былом, о нежной, но потерянной любви. После взволнованной исповеди автор в категоричной манере приступает к повествованию о жизни в настоящем, ставшей бессмысленной. Резкость перехода усиливается фигурой синтаксического стыка, звучащего как приговор: «Как не цвести всевидящему маю / При отблеске родном таких очей! / Очей тех нет, — и мне не страшны гробы, / Завидно мне безмолвие твое» [Фет 1979: 10]. Эпанастрофа встречается в лирике А.Фета и внутри строфы: «И все, что движется и дышит, / Задышит новою весной» [Фет 1979: 35]. Повтор различных форм глагола «дышать» подчеркивает значимость действия как бы в двух временных плоскостях: в настоящем и будущем («дышит», «задышит»), поэтому в данном примере роль стыка слов не столько эмоциональная, выразительная, сколько логическая, композиционная.

Помимо ритмико-синтаксических фигур анафоры, эпифоры, эпанастрофы в своих произведениях Фет использует также композиционный оборот эпаналепсиса строфы. Несмотря на интонационную выразительность, напевность данного

мелодического хода, в сборнике «Вечерние огни» указанный прием встречается только дважды: в стихотворениях «Напрасно...» и «Я полон дум, когда, закрывши вежды...». Обратимся к исследованию экспрессивных функций эпаналепсиса в стихотворении «Я полон дум, когда, закрывши вежды...» [Фет 1979: 302]. В лирической миниатюре чередуются длинные и короткие стихи — пятистопные и двустопные ямбы. Повторяющиеся фигуры «я полон дум», «я все с тобой» как раз и состоят из двух ямбических стоп. Если в начале строф эти построения оказываются внутри пятистопного стиха, то в конце первой и второй строф повторяющиеся фразы обособлены за счет интонационного и ритмического выделения, что придает синтаксису строфы мелодически закругленную и законченную форму. Такой повтор стихотворных фрагментов образует фигуру эпаналепсиса строфы. Этот прием в стихотворении используется непоследовательно: третья строфа повтора не имеет. Причина данного явления легко выявляется в результате содержательного анализа лирической миниатюры. Мечтая о встрече с любимой, все мысли лирического «Я» направлены только к ней: «я полон дум», «я все с тобой». Состояние ожидания описывается в первых двух строфах стихотворения, окрашенных настроением мечтательности. Но наступает вечер, неторопливо «всплывает дивный месяц», вместе с тем приходит разочарование: любимой нет. Описание суровой правды жизни содержится в третьей строфе, где отсутствует всякая поэтизация взаимоотношений, вместе с ней исчезает и мелодический прием эпаналепсиса строфы. На мелодическом восклицании «О, где же ты?», не получающем ответа, заканчивается все стихотворение.

Прием кольцевого оформления фразы широко встречается также в музыке. Темы, построенные на «кольце», несут особую эмоциональную нагрузку прежде всего в вариациях: назовем «Симфонические этюды» Шумана, первую часть сонаты № 11 Моцарта. Так, для большей смысловой убедительности повтор в начале и конце построения имеет тема указанной моцартовской сонаты, которая в дальнейшем видоизменяется, варьируется — вместе с тем углубляется как мелодическая, так и содержательная нюансировка первой части, обогащается идейный смысл всего произведения.

Вместе с тем в некоторых стихотворениях Фета композиционное кольцо из строфического приема транспонируется в контекст всего поэтического текста. Встречаясь в сборнике «Вечерние огни» 8 раз («Младенческой ласки доступен мне лепет...», «Все, как бывало, веселый, счастливый...», «На смерть Бразникова» и др.), эпаналепсис стихотворения представляет собой совершенно другой, более сложный уровень повтора словесного материала. Здесь уместны аналогии с теми музыкальными формами, в которых происходит реприза тематики и интонационно законченной части. Так, например, в сонатной форме, трехчастной композиции наблюдается полный или варьированный повтор крайних частей. Это музыкальное явление сравнимо с репризой всей строфы или поэтического фрагмента. В.Жирмунский справедливо отмечал, что «кольцо, по своему историческому происхождению, восходит, по всей вероятности, тоже к песенной форме — романса. Вариации кольцевых строф представляет многообразие, с трудом поддающееся классификации. Повторяющиеся строфы могут иметь один или несколько общих стихов, в одинаковом или обратном расположении, целиком совпадающие, видоизмененные, совпадающие в основном тематическом содержании стиха» [Жирмунский, 1975: 502].

Так, например, в стихотворении «Я тебе ничего не скажу...» строки повторяющегося двустипшия идут не в прямом, а в обратном порядке [Фет 1979: 282]. В результате обратного порядка стихов все произведение оказывается в кольце первой строки: «Я тебе ничего не скажу». Перед нами образец романсной композиции, когда все стихотворение строится на постепенной градации, плавном *crescendo*. В первой строфе автор употребляет большое количество слов с отрицательным значением — «ничего не скажу», «не встревожу ничуть», «ни за что», «не решусь», а также использует лексемы со звуковой, коммуникативной семантикой — «скажу», «молча», «твержу», «намекнуть». Данная строфа решена в импрессионистичных, пастельных тонах. Некоторое движение в общее мелодическое развитие привносит начало второй строфы, а кульминационной точки развития стихотворение достигает на словах «веет влагой ночной... я дрожу». Но даже кульминация не звучит громко — слишком камерно по теме и интонациям это произведение. После кульминации вновь спокойно и размеренно

интонируется заключительная фраза стихотворения: «Я тебе ничего не скажу». В итоге образуется не только ритмико-синтаксическое, но и динамическое кольцо, эпаналепсис стихотворения по силе, громкости звучания.

Среди разнообразных приемов, способствующих «омузыкаливанию» стихотворной фактуры, необходимо назвать еще один, очень «объемный» и эффектный, — ритмико-синтаксическую фигуру спирали. В каноническом виде она представляет собой соединение анафоры и эпифоры, когда стих, начинающий стихотворение, повторяется в той же строфе или в последующих как заключительный. В позднем творчестве Фета прием спирали не стал распространенным, только в единственном сочинении можно наблюдать эту мелодическую фигуру — «Выйдем с тобой побродить...» [Фет 1979: 258]. В этом произведении объединились почти все художественные открытия Фета. Возможно, поэтому оно так обаятельно и естественно. Здесь нет подробных описательных построений, отсутствует детальный анализ психологических состояний человека. Поэтическое содержание дано предельно кратко, но максимально емко. Это стихотворение близко импрессионистическим принципам творчества, недаром так экспрессивны фетовские находки: «пруд как блестящая сталь», «травы в рыдании», «темное молчание». В произведении много живописных тонов, а еще больше импрессионистичных полутонов. Стихотворное мастерство Фета выражается в ритмическом богатстве фактуры, где чередуются трехстопный и двустопный дактиль, длинные и короткие стихи, в многочисленных enjambement, придающих двустопиям интонационную «неправильность» и вместе с тем изысканную плавность. Во второй строфе используется прием, незабываемо воплощенный Фетом в стихотворении «Шепот, робкое дыханье...», — активное перечисление семантически экспрессивных существительных, «лирическое нанизывание» назывных предложений.

Вместе с тем данное стихотворение интересно прежде всего потому, что в сборнике «Вечерние огни» оно — единственное, в котором используется лирическая спираль. Из всех ритмико-синтаксических фигур спираль менее постоянна в своей структуре. Для повтора Фет выбирает слишком объемное построение — «выйдем с тобой побродить в лунном сиянии»; проведение данного

лейтмотива в полном виде слишком бы утяжелило композицию столь миниатюрного стихотворения. В результате во второй строфе повторяется только одна строка, «в лунном сиянии». Повтор в третьей строфе осуществляется в неточном, варьированном виде. Такое интонационное разнообразие, наряду с указанными ритмическими, синтаксическими особенностями, придает этому маленькому шедевр большую гибкость, изысканную тонкость. Естественно, что, определяя тип композиции стихотворения «В лунном сиянии...», невозможно говорить о куплетном строении. Произведение имеет романсную композицию с усложненной импрессионистичной гармонией, прихотливым ритмом, мелодическими ходами тонально неустойчивого, эмоционально взволнованного характера.

Итак, говоря о мелодике лирического синтаксиса и композиции стихотворений в сборнике «Вечерние огни» Фета, нужно выделить более и менее характерные ритмико-синтаксические фигуры. Так, к разряду активно употребляющихся относятся анафора (114 стихотворений), полный и неполный синтаксический параллелизм (70 сочинений), неурегулированный лексический повтор на уровне стиха (50 произведений). К категории менее распространенных можно отнести эпифору (11 стихотворений), эпаналепсис (10 сочинений), эпанастрофу (7 произведений), спираль (1 сочинение). В произведениях Фета, главным содержанием которых являются темы любви, воспоминаний о былом, мелодические фигуры, построенные на приеме повтора, используются достаточно часто. Они передают эмоциональную взволнованность, непосредственное отношение автора к описываемым явлениям, динамику человеческих чувств и переживаний. Именно эти стихотворения обладают специфической мелодичностью.

С другой стороны, во многих философских произведениях Фета, стихотворениях-медитациях, где преобладают эмоциональная уравновешенность, интеллектуальное отношение к окружающему миру, также встречаются указанные ритмико-синтаксические фигуры, что, бесспорно, тоже влечет за собой особый мелодизм. Но в данном случае ритмико-синтаксические фигуры служат для лирического доказательства той или иной идеи, для уточнения основной мысли

или сравнения, то есть выполняют совершенно другие функции: передают движение человеческой мысли, диалектику познания. В стихотворениях такого содержания прием повтора наблюдается гораздо реже.

Таким образом, в «Вечерних огнях» 1880 — начала 1990-х гг. напевный стих Фета, особенно в его романсной разновидности, достигает кульминационного звучания, воплощающего свободный интонационный строй эмоционального высказывания [Макарова 2016 (374): 12–27]. Напевный стиль в позднем творчестве Фета становится преобладающим, охватывая разные темы, образы и жанры. При этом ритмико-синтаксические фигуры, построенные на повторе, подчеркивают общую мелодичность произведений. Бесспорно, это достаточно яркие интонационные обороты, приближающие поэтические сочинения к музыке, но они, аналогично звукописи и эвфонии, не являются для Фета самоцелью и не приводят к нарочитости, искусственности, чрезмерности. Ритмико-синтаксические повторы встраиваются в развитие лирического сюжета, выдвигающего на первый план динамику чувств и переживаний. Кроме того, различного рода мелодические повторы усиливают содержательную экспрессию поэтических произведений — выделение лексических единиц, дистантные повторы, варьирование слов и фраз способствуют трансформации прямых значений, появлению дополнительных смысловых оттенков, полисемантической, обобщенности высказывания, а значит, возникновению субъективности его интерпретации, возможности словесно-музыкального сотворчества. Но в данной связи необходимо говорить еще об одной важной особенности фетовской поэзии — объединении самостоятельных стихотворений в лирические циклы, что не только обуславливает аналогии с музыкой, но прежде всего выявляет имманентные содержательные, художественные принципы лирического рода литературы.

3.4. Музыкальные принципы в структуре лирического цикла

В поэзии второй половины XIX в. обозначилась устойчивая тенденция к объединению стихотворений в лирические циклы, книги стихов — некоторые из них были навеяны музыкальными впечатлениями. К крупному жанру лирической

поэзии в этот период обращались практически все поэты — это стало характерной приметой эпохи: А.А.Григорьев («Борьба»), А.Н.Майков («Новогреческие песни»), А.К.Толстой («Крымские очерки»), А.М.Жемчужников («Сельские впечатления и картинки»), А.Н.Плещеев («Летние песни»), К.К.Случевский («Мурманские отголоски»), Я.П.Полонский (книга стихов «Гаммы»), К.К.Павлова («утинский» цикл) и др. Среди лирических циклов в русской поэзии можно выделить три наиболее яркие закономерности объединения стихотворений в единое целое: хронологическую (стихотворения расположены в строгой хронологической последовательности), жанрово-тематическую (стихотворения организованы в зависимости от их жанрово-тематических особенностей), смешанную, или книгу стихов (она базируется на глубоко индивидуальных или экспериментальных художественных задачах). Именно смешанные книги стихов выстраиваются подчас неожиданно, что позволяет интерпретировать архитектонику лирических циклов как новаторскую, а нередко — «музыкальную». Но на этом теоретическом вопросе необходимо остановиться более подробно.

Лирическое стихотворение — малый поэтический жанр, где чаще всего разрабатывается одна из тем: природы, творчества, любви, смысла жизни. Потому при анализе композиции лирических произведений уместны музыкальные аналогии с малыми вокальными формами песни и романса. Другого рода явления можно наблюдать в крупных литературных формах: повести, романа, лирического цикла. Здесь сложно взаимодействуют между собой несколько тем, вступая то в гармоничные, то в диссонансные отношения. Вследствие этого по отношению к данным литературным жанрам резонно проводить параллели с крупными музыкальными формами, такими как соната, рондо, вариации, сюита, рондо-соната, где так же, как в повести, романе, лирическом цикле, развиваются темы, различные по характеру, эмоциональной и тональной окрашенности, мелодической фактуре.

Наиболее универсальными в искусстве являются формы, построенные на всевозможных сопоставлениях, антитезах: тематических, тональных, фактурных, эмоциональных. В музыке такой универсальностью обладает сонатная форма. В музыкознании сонатной называется композиция, включающая противопоставление

двух тем (главной и побочной), которые при первом изложении контрастируют тематически и тонально. Но даже в классических вариантах сонатной формы контраст двух тем нередко может отсутствовать. Он возможен, но не всегда обязателен. Кроме главной и побочной партий в сонатной композиции присутствуют связующая и заключительная темы. Общий план типичной сонатной формы складывается следующим образом: экспозиция (главная, связующая, побочная, заключительная партии), разработка, реприза (главная, связующая, побочная, заключительная партии), кода. Следовательно, структурные контуры сонатной формы трехчастны или при значительной коде четырехчастны. При этом возможны различного рода отклонения от общей схемы как внутри части, так и в целом в сонатной форме. Так как противоречие двух тем — одна из движущих сил развития в сонатной композиции, важны разновидности, принципы этого контраста. Например, стремительная партия сопоставляется со страстной, но более напевной; тревожная — с песенной; взволнованная — с танцевальной. Вообще для главной партии типичен более активный характер, чем для побочной.

В музыке сонатная форма и сонатный цикл имеют широкое применение. В сонатной форме обычно строятся первая и финальная части сонат, симфоний, концертов, камерных пьес для инструментальных ансамблей. Иногда в сонатной форме пишутся другие части сонат и некоторых крупных циклических произведений. Сонатный цикл, в свою очередь, активно используется в сонатах, сонатинах, трио, квартетах, квинтетах, симфониях. Между тем соотношение и взаимодействие частей целого музыкального произведения, написанного в сонатной форме или по законам сонатного цикла, в отдельных случаях совпадают с композиционным членением крупных литературных форм.

Исследование творчества А.А.Фета периода «Вечерних огней» показало, что, объединенные между собой в цикл, стихотворения могут относиться друг к другу как различные по характеру, эмоциональной окрашенности, тональному решению музыкальные темы. Уже после анализа мелодики стиха на фонетическом и композиционном уровнях были сделаны выводы о большей значимости напевности в лирическом цикле «Мелодии» по сравнению с другими циклами первого выпуска. С другой стороны, нельзя пренебрегать музыкальным названием самого

цикла. Определение «мелодии» как «музыкального единства», «последовательности звуков, объединенных в напев», наводит на мысль, что стихотворения цикла вступают между собой в сложные взаимоотношения, выстраиваясь в развернутую музыкальную форму.

В основе каждой разновидности лирического цикла — хронологической, жанрово-тематической, смешанной — лежит один из принципов художественного творчества. Для Фета этот принцип заключался в том, что поэт, пренебрегая хронологией, объединял в цикл стихотворения с разницей написания в 30 и более лет. Это творческая особенность не поэтического, а, скорее, музыкального искусства, когда в качестве главной цели берется композиционная стройность и мелодическая целостность лирического цикла. По этой причине в поэзии Фета встречаются только жанрово-тематические объединения и смешанные книги стихов.

В целом фетовские стихотворения распределяются по нескольким разделам — как тематическим, так и жанровым: «Элегии и думы», «Море», «Снега», «Весна» и др. Большая часть этих «рубрик» имеется еще в издании 1850 г. и сохраняется в последующих публикациях, где новые стихотворения встраиваются в прежние разделы. Л.Е.Ляпина в монографии «Циклизация в русской литературе XIX века» очень точно пишет: «Можно сказать, что вся история фетовского творчества была историей рождения, продолжения, преобразования, развития его лирических циклов. Своеобразная “текучая” фетовская циклизация реализовалась в рядах вариаций одноименных цикловых композиций» [Ляпина 1999: 72]. Так произошло и с лирическим циклом «Мелодии», входящим в собрания стихотворений Фета 1850, 1856 и 1863 гг., а позднее включенным в первый выпуск «Вечерних огней». Количественный и качественный состав указанного лирического цикла во всех четырех сборниках различный. Но во всех циклах есть общее начало — музыкальность архитектоники. Как уже было отмечено ранее, кто бы ни принимал участие в составлении стихотворных сборников Фета — А.А.Григорьев, В.С.Соловьев и др., — сам поэт оставался последней инстанцией в определении структуры лирических циклов.

Композицию лирического цикла «Мелодии», вошедшего в первый выпуск сборника «Вечерние огни» 1883 г., можно назвать явлением кульминационного характера в плане музыкальности. Архитектоника указанного цикла ассоциируется с сонатной формой, доведенной до максимальной степени совершенства [Макарова 1999: 16–25].

Итак, в экспозиции лирического цикла присутствуют все четыре мелодические темы. Начинается экспозиция звучанием главной партии — стихотворением «Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали...» [Фет 1979: 42], чрезвычайно эмоциональным, изложенным в насыщенной мелодической фактуре. Главная тема сонатной формы обычно проводится в форме восьмитактового периода — фетовское стихотворение также имеет квадратное строение (2 + 2). Но если за основу брать ритмический период, то членение четырех строф и достигнет восьми периодов, что соответствует количеству музыкальных тактов в главной партии. Начинаясь на тихом, приглушенном звучании, тема включает ряд динамических подъемов, перерастающих в кульминацию. На яркой итоговой кульминации завершается все проведение главной партии в целом.

Главная партия сонатной формы переходит в связующую тему, которая носит промежуточный характер и не акцентирует на себе внимание с тем, чтобы наиболее ярко прозвучали главная и побочная темы. Связующая партия может быть основана на тематическом материале главной партии, может иметь совершенно новый материал, а может тематически подготавливать побочную тему в виде постепенного введения отдельных интонаций. Связующая партия «Мелодий» — неяркое, но важное в композиционном плане стихотворение «Что ты, голубчик, задумчив седишь...» [Фет 1979: 43]. В тематическом отношении данная партия является продолжением главной. От воспоминаний об услышанном пении в стихотворении «Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали...» Фет переходит к цитированию услышанной во сне песни в стихотворении «Что ты, голубчик, задумчив седишь...». Решенная в более строгой, скромной фактуре и лишенная романтического пафоса главной партии, связующая тема по своей структуре носит подчиненный характер. Здесь уже нет завершеного восьмитактового периода, в стихотворении оформленного в виде четырех строф;

здесь шеститакт, укороченный вариант темы, раскрывающейся в виде трехстрочной композиции.

Изложению новой самостоятельной темы посвящен следующий раздел экспозиции. Побочная партия лирического цикла «Мелодии» 1883 г. представлена произведением «В дымке-невидимке...» [Фет 1979: 44]. Стихотворение служит тональным, эмоциональным, в меньшей степени тематическим контрастом по отношению к главной партии — «Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали...». Спокойное, размеренное, имеющее оттенок печали, стихотворение по тональности является все-таки мажорным. Большое значение в произведении имеет описание природы, безусловно, связанное с анализом внутреннего мира человека. Перед нами полноценная побочная партия и в структурном плане: композиция стихотворения квадратна, что предполагает членение и объединение темы в восьмитактовый музыкальный период.

С точки зрения тематизма заключительная партия представляет собой раздел экспозиции, где оригинально взаимодействуют друг с другом интонации главной, связующей и побочной партий. В цикле «Мелодии» из сборника «Вечерние огни» Фета заключительная партия представлена стихотворением «Одна звезда меж всеми дышит...» [Фет 1979: 45]. Данная тема имеет содержательную перекличку с побочной: «В дымке-невидимке / Выплыл месяц вешний» и «Одна звезда меж всеми дышит / И так дрожит». Есть взаимодействие и с главной темой: «Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали / Лучи у наших ног в гостиной без огней». Поэтический образ ночи объединяет между собой все темы экспозиции. Но по общей эмоциональной неуспокоенности, по ритмическим аналогиям, по насыщенной фактуре изложения, минорному звучанию заключительная тема в большей степени перекликается с главной партией, подводя итог экспозиции и заканчивая ее в основной тональности.

Второй раздел сонатной формы — разработка — обнаруживает черты срединности. Для нее характерно проведение относительно коротких частей тем, полученных в результате вычленения, иногда в разработке развиваются мотивы одной партии. В цикле «Мелодии» из сборника «Вечерние огни» разработка

невелика по размерам и представлена в виде двух предельно контрастных эпизодов, аналогично противопоставлению главной и побочной тем.

Обратимся к анализу первого эпизода разработки — «Истрепалися сосен мохнатые ветви от бури...» [Фет 1979: 46]. Характер разработки просматривается уже в структурной организации произведения — последовательность трех, а не четырех стрóf. В данном эпизоде налицо ассоциации с главной партией экспозиции. Главная тема была взволнованной, предельно эмоциональной — здесь, сохраняя основные минорные мотивы, напряженный характер усугубляется. Если главная тема вводила слушателя в яркую, сияющую ночь, насквозь пронизанную лучами, то здесь перед нами «осенняя ночь», где нет «ни огня на земле, ни звезды в овдовевшей лазури», кругом холод и мрак. И только к концу стихотворения слышится мольба о приходе феи, которая бы вернула человека обратно к жизни, «возлелеяла бы слух речей благовонных созвучьем».

Просветленный каданс фетовского стихотворения ведет к следующему, второму эпизоду разработки, противоположному по настроению — «Солнце нижет лучами в отвес...» [Фет 1979: 47]. Это одно из немногих стихотворений Фета, где отсутствует образ ночи. Напротив, здесь присутствуют яркие, дневные краски: «солнце нижет лучами в отвес», «у окраины ярких небес». Собственно, это одно из противопоставлений первого и второго эпизодов разработки, противопоставление образно-тематическое. В этом стихотворении передается бескрайняя жажда жизни, любви, счастья через слияние с природой, которая помогает глубже понять всю радость бытия самого человека: «Распахни мне объятя твои, / Густолистый, развесистый лес». В структурном отношении второй эпизод разработки представляет собой трехстрóфное, промежуточное по характеру построение с тем лишь отличием от первого фрагмента, что в состав стрóфы входит по пять стихов, что придает эпизоду более основательный характер. В целом мажорная тональность, тематический строй второго эпизода близок побочной партии экспозиции. Только в разработке тема звучит более развернуто, широко, смело по сравнению с экспозицией. На сопоставлении контрастных эпизодов вторая часть сонатной формы заканчивается, представ как небольшой, но яркий по тематизму фрагмент.

Третья часть классической сонатной формы, реприза, повторяет весь материал экспозиции. Единственное принципиальное изменение в репризе заключается в транспозиции побочной и заключительной партий экспозиции в главную тональность. Помимо этого бывают репризы с варьированием, направленным на динамизацию этой части. При этом может быть пропущена главная партия, изменен лад побочной темы. Кроме пропуска в репризе могут встречаться перестановки ее элементов. Типична перемена главной и побочной партий: указанная последовательность отличает так называемую зеркальную репризу.

В лирическом цикле «Мелодии» реприза сонатной формы построена именно в зеркальном отражении экспозиции. Безусловно, нельзя говорить о полной репризе словесного материала. Если бы существовали многократные повторы части или всего стихотворения, такой поэтический цикл никто не стал бы читать. В музыке подобные явления оправданы и закономерны, так как повтор звукового материала — один из основных способов организации музыкальной композиции. В поэзии можно иметь в виду лишь тематические, тональные, структурные репризы, что обусловлено самим материалом искусства — словом.

Итак, третья часть (реприза) «Мелодий» Фета начинается с проведения побочной, а не главной партии — «Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...» [Фет 1979: 48]. Разработка закончилась видоизмененным проведением побочной партии экспозиции, после чего было бы трудно переключиться на столь контрастную ей главную тему, и мы снова слышим побочную партию. Реприза побочной темы осуществляется на образно-тематическом уровне. Вспомним в экспозиции: «В дымке-невидимке / Выплыл месяц вешний...» и далее — описание природы в сопоставлении с человеческими переживаниями. И в репризе: «Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...», после чего также следует изображение природы и душевных исканий человека. Кроме того, в двух стихотворениях корреспондируют между собой эмфатические восклицания вопросительной интонации.

Вслед за побочной партией идет связующая тема — «Забудь меня, безумец исступленный...» [Фет 1979: 49]. С первого взгляда это стихотворение может

показаться совершенно обособленным, новым эпизодом в контексте лирического цикла. Но если вчитаться внимательнее, обнаружатся явные ассоциации со связующей партией экспозиции. Во-первых, введение прямой речи, песни-повествования от первого лица в стихотворении «Что ты, голубчик, задумчив сидишь...» аналогично строению всего произведения «Забудь меня, безумец исступленный...», воспринимающегося в виде взволнованной монологической речи. Во-вторых, в стихотворении «Что ты, голубчик, задумчив сидишь...» звучит фраза «чудную песню я слышал во сне», то есть делается явный намек на несбыточность, ирреальность описываемых событий. Аналогично этому в стихотворении «Забудь меня, безумец исступленный...» встречаем: «не доверяй мечтам», «я создана душой твоей влюбленной, ты призрак не люби». То есть в связующих партиях экспозиции и репризы можно почувствовать тематическую близость.

Связующая тема лирического цикла «Мелодии» из сборника «Вечерние огни» переходит в главную партию репризы — «Прежние звуки, с былым обаяньем...» [Фет 1979: 50]. Тема звучит как взволнованный, эмоциональный порыв, который вызван воспоминаниями, музыкальными звуками. Страстный призыв воспринимается минорным откровением, овеянным и грустью, и жаждой жизни, и чувством обновления души после слушания музыки. Минорная тональность, настроение духовной мятежности роднят главные темы экспозиции и репризы. Кроме того, можно заметить явную структурную близость двух стихотворений, состоящих из четырех строф, то есть восьмитактового музыкального периода. В предыдущей, связующей теме продолжал развитие образ ночи: «младенец, восхищенный луной, подъемлет крик», «луна плывет и светится высоко». В главной партии репризы указанный образ также присутствует: «знакомые звуки, / Сон безотвязно больной! / Точно из сумрака бледные руки». Кроме того, в стихотворении «Прежние звуки, с былым обаяньем...» предельно значима музыкальная образность, которая вновь соотносится с главной партией экспозиции.

Следовательно, для главных тем экспозиции и репризы, столь близких в тематическом отношении, характерно к тому же и тональное, структурное,

образное единство. Оба стихотворения — отклик человека на услышанную ранее музыку, которая способна пробудить многочисленные воспоминания; оба произведения — о том магическом воздействии музыки на человеческую душу, которое трудно передать словами и впечатления от которого Фет передает звуком, музыкой, напевностью стиха.

Наконец, завершается реприза сонатной формы «Мелодий» проведением заключительной партии цикла — «Как ясность безоблачной ночи...» [Фет 1979: 51]. После такой яркой, запоминающейся главной темы репризы заключительная партия уступает по выразительности, тем самым выполняя свое главное композиционное назначение — объединение формы, построенной на двух контрастных темах. Подчиняясь основной тональности репризы и всей сонатной формы, тема звучит с оттенком минора, хотя в ней прослушиваются властные, целеустремленные мотивы. Вместе с тем заключительная тема репризы образным наполнением близка заключительной партии экспозиции — в двух стихотворениях доминирует повторяющийся образ ночи.

Заключительные темы экспозиции и репризы содержательно едины, они воспевают вечную, гармоничную любовь, чистоту и искренность человеческих отношений, верность, взаимопонимание. В структурном отношении заключительная партия репризы представляет собой сокращенный вариант заключительной темы экспозиции, состоящей там из четырех строф, а в репризе — из трех. Но это видимое несоответствие (конец сонатной формы должен иметь серьезное заключение) компенсируется в фетовских «Мелодиях» кодой.

В теории музыки кодой называется часть, вводимая после повторения материала экспозиции. В сонатной форме венских классиков (Гайдна, Моцарта) кода отсутствовала. Первым систематически разработал и практически применил коду Бетховен, после чего в сонаты композиторов-романтиков вошла четвертая часть. В тематическом плане кода основана преимущественно на партиях экспозиции. По архитектонике типично развитая кода напоминает разработку, где экспозиционные темы видоизменяются, приобретают новый характер и иную последовательность.

В фетовских «Мелодиях» из сборника «Вечерние огни» обращают на себя внимание четыре заключительных стихотворения цикла, объединенных общим названием «Romansero», что придает этим произведениям своеобразную обособленность. Обратимся к первому из них — «Знаю, зачем ты, ребенок больной...» [Фет 1979: 52]. Несколько незавершенная по структуре заключительная тема репризы имеет естественное продолжение в данной партии, также представляющей трехстрочное построение. Так как кода заимствует экспозиционные темы, думается, что первый эпизод коды перекликается со связующей партией. Все стихотворение, построенное как обращение к другому человеку, начинается непосредственно обращением — «Знаю, зачем ты, ребенок больной», как и первый стих связующей партии экспозиции — «Что ты, голубчик, задумчив сидишь...». За обращением в обоих стихотворениях идет описание душевного состояния человека: «Слышишь — не слышишь, глядишь — не глядишь», «в глазах у тебя, / Я посмотрю, и не день и не ночь» (в теме экспозиции), «на большие глаза / Из-под ресниц наплывает слеза», «так неотступно все смотришь за мной» (в теме коды). Кроме того, в темах наблюдается явное ритмическое совпадение — оба стихотворения написаны четырехстопным дактилем и состоят из трех катренов, включающих парную рифмовку.

Разработочный характер коды чувствуется в структуре чередующихся тем, когда за трехстрочным первым эпизодом следует двустрофное стихотворение, второе в «Romansero» — «Встречу ль яркую в небе зарю...» [Фет 1979: 53]. Вслушаемся в образное наполнение произведения: «яркая заря», «лесной ключ», «звезды в ночи». Явления окружающей природы в этой партии даны для исследования внутренних переживаний человека, когда многое в его действиях и поступках необъяснимо и непредсказуемо. Почти такое же содержательное решение просматривается в побочной партии экспозиции, в стихотворении «В дымке-невидимке...». Обратимся к образам природы в этом произведении: «выплыл месяц вешний», «цвет садовый дышит / Яблонью, черешней». И через лирическое описание природы — обращение к человеку: «И тебе не грустно? / И тебе не томно?». Это позволяет говорить о том, что второй эпизод коды — вариация на тему побочной партии экспозиции.

Третий эпизод коды фетовских «Мелодий» из сборника «Вечерние огни» имеет отчетливое сходство с главной темой экспозиции — «В страданье блаженства стою пред тобою...» [Фет 1979: 54]. Безусловно, в финальном разделе сонатной формы тема приобретает более спокойный характер, в ней нет того экспрессивного порыва, той страстности, которые присутствовали в главной партии экспозиции. Но мотивы прошлого, счастливых воспоминаний, радостной встречи властно входят в содержание двух стихотворений. Полнота счастья, продиктованная встречей людей, выражается в звуках, реальных или желаемых: «И мукой блаженства исполнены звуки, / В которых сказаться так хочется счастьем» (третье стихотворение коды), «цели нет иной, / Как только веровать в рыдающие звуки, / Тебя любить, обнять и плакать над тобой» (главная партия экспозиции).

И, наконец, заключительная тема коды и вместе с тем всей сонатной формы лирического цикла «Мелодии» Фета — «Вчерашний вечер помню живо...» [Фет 1979: 55]. Тема действительно заключительная, так как она построена в единстве с образами, интонациями, мелодикой, ритмикой экспозиционной заключительной партии. Близость двух партий заметна уже в идейно-содержательном плане: темы талантливости общения человека с природой, наслаждения гармонией природы объединяют стихотворения «Одна звезда меж всеми дышит...» и «Вчерашний вечер помню живо...». В последнем стихотворении коды вновь возвращается образ ночи, так интенсивно используемый Фетом. Краткое, мимолетное упоминание о нем было во втором стихотворении коды: «Я всю ночь им рассказывать рад». Здесь же образ ночи представлен с многочисленными атрибутами: «глубь небес», «звезды», «Млечный путь», «полумрак». В коде образ ночи звучит завершающим аккордом всего предыдущего развития и дан со всей силой и выразительностью. Заключительные партии коды и экспозиции написаны одинаковым размером — четырехстопным ямбом; они состоят из четырех строф, не имеют ярких повторов в виде анафор, эпифор, но их отдельные строфы построены по принципу синтаксического параллелизма, что придает стихотворениям большую мелодичность.

Итак, кода предстала в форме дальнейшего развития связующей, побочной, главной, заключительной партий. И в этом просматривается аналогия с репризой,

которая имела зеркальное отражение главной и побочной тем. Хотя в целом наличие коды наводит на мысль о связи этого цикла с творчеством композиторов-романтиков.

Исследование лирического цикла «Мелодии» сборника «Вечерние огни» 1883 г. показало, что, объединенные между собой в цикл, стихотворения соотносятся друг с другом как музыкальные партии. Сходство отдельных партий в цикле настолько очевидно, что это позволяет сделать вывод о наличии нескольких частей в структуре жанрово-тематического единства. В данном случае количество частей лирического цикла совпало с количеством частей сонатной формы. Кроме того, внутри частей цикла обнаружился тематический и тональный контраст двух партий-стихотворений (главной и побочной), что также характерно для сонатной формы. Количество стихотворений внутри первой и третьей частей цикла, в свою очередь, совпало с необходимым количеством тем в экспозиции и репризе музыкального построения, а архитектоника второй и четвертой частей оказалась близка композиции разработки и коды сонатной формы. Следовательно, лирический цикл «Мелодии» сборника «Вечерние огни» вызывает аналогии с сонатной формой.

Интересно заметить, что динамика развития сонатной формы во всех вариантах цикла «Мелодии» (1850, 1856, 1863, 1883 гг.) идет на своеобразной градации в сторону большего совершенства, структурной ясности, композиционной отточенности [Макарова 2015 (363): 81–105]. Разрабатываемые во всех циклах одинаковые темы «чистого искусства» — природы, творчества, любви, подвергаются не столько содержательным изменениям, сколько художественной шлифовке. Кроме того, во всех циклах «Мелодии» выявляются образные доминанты, объединяющие произведения в единое целое, в котором важнейшими становятся образ ночи и микрообразы луны, месяца, звезд, лучей. Данные образы не только трансформируются в лейтобразы, но и изменяются по вариационным принципам. Все это позволяет сделать вывод о ноктюрности «Мелодий», что вновь вызывает аналогии с музыкой. Л.Е.Ляпина, сопоставляя необычные композиции фетовских лирических циклов с «композиционно отчетливыми» и «однозначными» книгами стихов А.Н.Майкова, отмечает особую роль повтора деталей, слов,

образов, который сообщает сборникам Фета «ассоциативность контекстных оттенков», «лейтмотивные сплетения», «эмоциональный ореол». «Лирические циклы Фета и вся его история работы над ними обозначили вполне определенную... линию циклизации. Она сугубо лирична в том смысле, что субъективизм авторского мировидения стремится подчинить себе все остальное...», — обобщает Л.Е.Ляпина [Ляпина 1999: 70, 73].

Наконец, необходимо сформулировать сугубо литературоведческие выводы. Во второй половине XIX в. русская лирика, развивавшаяся на фоне небывалого расцвета прозы, в форме лирического цикла представила своеобразный эквивалент «эпичности», крупной формы, что стало совершенно уникальным опытом лирической «диалектики души», сопоставимой с психологизмом в эпических жанрах. В структуре лирического цикла самостоятельные стихотворения начинают вступать в определенные композиционные взаимосвязи, обогащаясь контекстуальными смыслами и дистантными ассоциациями. Содержательные трансформации способствуют художественному накоплению лирической энергии, взаимосвязанной со стихотворной формой. Внешняя «эпичность» оборачивается повышенным лиризмом, приближение к прозе — внутренним удалением от эпоса. Роль творчества Фета 1880 — начала 1890-х гг. в этих процессах огромна. Стих и проза, лирика и эпос в лирических циклах «Вечерних огней» Фета предстали «лицом к лицу», обозначив абсолютно объективную проблему их дальнейшего литературного бытования. Эту художественную задачу, как и проблемы фонетического, интонационно-синтаксического, композиционного, метро-ритмического строя «музыкальной» поэзии, буквально через несколько лет будут решать в своем творчестве символисты. Вместе с тем Фет, как в рамках отдельного стихотворения, так и в контексте лирического цикла, поднял «музыкальную» лирику на невиданные ранее высоты, оказавшись на аналогичном «рубеже» и с музыкой. Но фетовскую «музыку» стиха продолжали развивать уже не только русские символисты, но и отечественные композиторы.

§ 4. Лирика А.А.Фета в вокальном искусстве XIX–XX вв.

Поэзия А.А.Фета привлекала внимание многих композиторов, которые не могли не слышать ее музыкальность. Потому совершенно органичной и естественной стала «вторая» жизнь стихотворений Фета, жизнь в музыке. Песни, романсы, дуэты, трио, квартеты, хоры, мелодекламации на лирические тексты Фета пишут как выдающиеся композиторы, так и музыканты, представляющие лишь исторический интерес в развитии отечественной культуры. Первые романсы на поэтические тексты Фета появляются уже в середине XIX в., но к концу столетия интерес к сочинениям «чистого лирика» значительно усиливается. К фетовским стихотворениям из сборника «Вечерние огни» обращаются такие известные создатели романсов, как Н.А.Римский-Корсаков («Признание»), А.С.Аренский («Осень», «Страницы милые», «Сад весь в цвету»), С.И.Танеев («К ней», «В дымке-невидимке»), Н.К.Метнер («Только встречу улыбку твою», «Бабочка», «Нежданный дождь»), С.В.Рахманинов («Я тебе ничего не скажу») и др. На лирические стихотворения сборника пишут романсы композиторы XX в.: Ю.А.Шапорин («Только встречу улыбку твою»), А.Н.Александров («Светоч», «Роями поднялись крылатые мечты») и др.

В общей сложности только на поэтические тексты сборника «Вечерние огни» во второй половине XIX — XX вв. было написано более 150 музыкальных произведений, большей частью — романсов. Но количественное распределение внутри поэтических выпусков неравномерно. Так, на лирические стихотворения из 2, 4, 5 выпусков сборника создано по 15-20 романсов; на тексты из 3 выпуска сборника — 35 музыкальных сочинений; а на произведения из 1 выпуска — как минимум 70 музыкальных произведений. В ходе исследования выяснилось, что 1 выпуск «Вечерних огней» по фонетическому богатству, использованию мелодических приемов лирического синтаксиса, преобладанию стихотворений романсного типа оказался наиболее «музыкальным» по сравнению с другими выпусками сборника. «Музыку» стихотворений из первого выпуска композиторы попытались воссоздать в вокальных сочинениях. Но, в свою очередь, внутри самого первого выпуска количественное соотношение романсов, написанных на

поэтические тексты, вновь неравнозначно: на стихотворения из циклов «Элегии и думы» и «Море» создано по 1 романсу, на тексты из цикла «Снега» — 4 романса, на 9 текстов из цикла «Мелодии» написано 39 романсов. «Музыкальная» и даже «напевная» тематика фетовского лирического цикла явно достигла желаемой цели.

«Вторая» жизнь стихотворений Фета в вокальном искусстве была замечена современниками поэта. Во многих литературоведческих исследованиях о жизни и творчестве «чистого лирика» тиражируется известный отзыв М.Е.Салтыкова-Щедрина о популярности фетовских сочинений у композиторов и во всей России: «Большая половина его стихотворений дышит самую искреннюю свежестью, а романсы его распевает чуть ли не вся Россия...». Но, объективно деформируя многогранное творчество Фета и абсолютизируя только «музыкальную» грань его лирики, цитирование статьи «Стихотворения А.А.Фета» (1863) Салтыкова-Щедрина ограничивается незавершенным фрагментом, у которого на самом деле есть весьма не лестное продолжение: «...романсы его распевает чуть ли не вся Россия, благодаря услужливым композиторам, которые, впрочем, всегда выбирали пьески наименее удавшиеся, как, например, “На заре ты ее не буди” и “Не отходи от меня”» [Маймин 1989: 79]. Сложные отношения Фета и Салтыкова-Щедрина известны, саркастичная тональность критической оценки очевидна, но, к сожалению, двойственное по смыслу высказывание писателя-демократа во многом оказалось пророческим.

Действительно, на поэтические тексты Фета написано огромное количество романсов. Но ни один из них не вошел в «золотой» фонд вокального искусства. Пожалуй, наиболее известными стали романсы А.Е.Варламова «На заре ты ее не буди» и С.В.Рахманинова «В молчаньи ночи тайной». Но и эти вокальные произведения нельзя поставить в один ряд с романсами М.И.Глинки «Я помню чудное мгновенье», П.И.Чайковского «Средь шумного бала», С.В.Рахманинова «Не пой, красавица, при мне». Большая часть вокальных сочинений на слова Фета — это или романсы «второго» ряда, или вовсе произведения для «салонного» исполнения. Современниками Фета были такие известнейшие композиторы, как А.Г.Рубинштейн, М.А.Балакирев, М.П.Мусоргский, А.П.Бородин, Н.А.Римский-Корсаков. Но ни с одним из музыкантов творческий союз у Фета не состоялся. Не

сложился у Фета «вокальный дуэт» и с другим современником — выдающимся композитором-мелодистом, личностью грандиозного масштаба, П.И.Чайковским, которого, безусловно, можно поставить в один ряд с не меньшими духовными «глыбами» эпохи — Л.Н.Толстым, В.С.Соловьевым, входившими в ближайшее окружение Фета. Точнее будет сказать, что творческий союз Фета — Чайковского состоялся, но у него было «двойное бытие», которое многое объясняет в проблеме вокальных сочинений на лирические тексты Фета. Остановимся на этом подробнее.

Во-первых, сразу нужно подчеркнуть, что П.И.Чайковский ценил лирику А.А.Фета как никакую другую поэзию современных ему авторов. Это исключительное отношение к Фету просматривалось на протяжении всего творческого пути композитора. В личной библиотеке Чайковского были практически все поэтические сборники Фета, Чайковский не скрывал своего восхищения фетовскими стихотворениями в переписке с Н.Ф. фон Мекк, С.И.Танеевым, А.И.Чайковским и особенно К.Р. (Великим князем Константином Константиновичем), композитор читал книгу «Мир как воля и представление» А.Шопенгауэра в переводе «чистого лирика». Чайковский настолько тонко воспринимал «музыкальную» лирику Фета, что дал самое точное определение фетовского таланта как «поэта-музыканта» — высказывание композитора стало хрестоматийным и вошло во все учебные пособия и научные исследования о Фете: «Фет есть явление совершенно исключительное; нет никакой возможности сравнивать его с другими первоклассными нашими или иностранными поэтами... Скорее можно сказать, что Фет, в лучшие свои минуты, выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в нашу область. Поэтому часто Фет напоминает мне Бетховена... Подобно Бетховену, ему дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя и сильным, но ограниченными пределами слова. Это не просто поэт, а скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом. <...> Для человека ограниченного и в особенности немзыкального, пожалуй, это и бессмыслица, — но ведь недаром же Фет, несмотря на свою для меня несомненную гениальность, вовсе не популярен, тогда как Некрасов с его ползающей по земле

поэзией — идол огромного большинства читающей публики» [Чайковский 1935–1981, т.14: 514].

В пронзительно точном отзыве Чайковский своеобразно обобщил эстетическую программу Фета относительно «музыкальной» лирики, изложенную в литературно-критических статьях и эпистолярном творчестве, и отметил высочайший уровень воплощения теоретической концепции в поэтической практике, назвав «чистого лирика» «поэтом-музыкантом». Точность редких оценок гениального композитора не осталась без внимания Фета. В письме к К.Р. Фет подтвердил абсолютную верность художественного направления его лирического творчества, сформулированную Чайковским: «Он как бы подсмотрел художественное направление, по которому меня постоянно тянуло и про которое покойный Тургенев говаривал, что ждет от меня стихотворения, в котором окончательный куплет надо будет передавать безмолвным шевелением губ. Чайковский тысячу раз прав, так как меня всегда из определенной области слов тянуло в неопределенную область музыки, в которую я уходил, насколько хватало сил моих» [Бухштаб 1990: 68–69]. Казалось бы, Фет и Чайковский прекрасно понимали друг друга, их сочинения были очень близки эмоциональной открытостью, лиризмом, напевностью, мелодизмом, они любили вокальное искусство и в особенности жанр романса.

Между тем возникает закономерный вопрос: почему высокие оценки Чайковского и Фета, редкое понимание не переросли в творческое общение, ведь их жизненные пути пересекались в Москве, соседних имениях брата Чайковского и Фета? Известно только о единственной встрече поэта и композитора в фетовском имении Воробьевка в августе 1891 г., которая носила во многом случайный и краткий характер — формальные детали этой встречи подробно исследованы в статье А.Г.Айнбиндер «"Что наша жизнь...": к вопросу о мировоззрении П.И.Чайковского (Толстой — Фет — Шопенгауэр)» [А.А.Фет: Материалы и исследования 2013: 32–62]. Встреча произвела одинаково положительное впечатление как на Чайковского, так и на Фета, о чем свидетельствует их переписка. Поэт даже подарил композитору стихотворение «Петру Ильичу Чайковскому», написанное на память об этом общении и переполненное

восторгом: «...Но, потрясенный весь струнами / Его цевниц, / Восторг не может и меж нами / Терпеть границ...» [Фет 1979: 401]. Дальнейшему общению поэта и композитора помешала смерть: Фета — в 1892 г., Чайковского — в 1893 г. Жизненные пути Чайковского и «поэта-музыканта» разошлись [Макарова 2016 (372): 34–38].

Во-вторых, Чайковского тоже можно смело назвать «поэтом-музыкантом», так как он писал тексты к собственным романсам («Так что же?», «Простые слова» и др.). Более того, он блестяще разбирался в теории отечественной версификации и мог на равных с поэтами размышлять, например, о достоинствах рифмы, необходимости цезуры, метро-ритмической скованности классической силлаботоники и важности смешанных метров: «...русский стих слишком абсолютно придерживается равномерности в повторении ритмического мотива... он слишком мягок, симметричен и однообразен. <...> ...мне хотелось бы, чтобы почаще случались такие отступления от обычных стихотворческих приемов, на какие Вы изволили указывать у Фета. Ведь русский язык... есть нечто богатое, сильное и великое... подобно немецкому, ему свойствен исключительно тонический стих» [Чайковский 1935–1981, т.14: 513].

Знание теории силлабо-тонического стихосложения повлияло на творческий процесс Чайковского, так как в своих вокальных сочинениях композитор практически с профессиональной точностью стиховеда мог дать объяснение тех или иных музыкальных отступлений от поэтического текста: «...я буду продолжать свою дилетантскую требовательность и придирчивость к ударениям, цезурам и рифмам в русском стихотворстве. По поводу пятистопного хорейя я хотел сказать... что для меня этот размер представляется ритмом в $3/2$, причем начинается стих затактом. ...конечно, я не прав, ибо такой изумительный мастер стиха, как Фет, оправдывает скрадывание цезуры в таком месте, где по музыкальным законам его быть не может. Из этого, вероятно, вытекает то заключение, что я отношусь к стихам как музыкант и вижу нарушение ритмического закона там, где его с точки зрения версификации вовсе нет или если есть, то оно извинительно» [Чайковский 1935–1981, т.14: 441–442]. Чайковский действительно относился к стихотворным произведениям не только как музыкант, но как композитор с глубоко

индивидуальными принципами музыкального воплощения поэтических текстов, что становится очевидным из сопоставительного исследования романсов нескольких композиторов на один и тот же текст. Обратимся к анализу трех романсов на слова фетовского стихотворения «Я тебе ничего не скажу...» (интонационные и композиционные особенности этого произведения рассмотрены в разделе 3.3 §3 третьей главы):

Я тебе ничего не скажу,
И тебя не встревожу ничуть
И о том, что я молча твержу,
Не решусь ни за что намекнуть.

Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рощу зайдет,
Раскрываются тихо листы,
И я слышу, как сердце цветет.

И в больную, усталую грудь
Веет влагой ночной...я дрожу,
Я тебя не встревожу ничуть,
Я тебе ничего не скажу [Фет 1979: 282].

Итак, романс П.И.Чайковского «Я тебе ничего не скажу» (1886) написан в подвижном темпе — *allegretto* (с движением), в баркарольном размере 6/8, в светлой, спокойной тональности E-dur (ми-мажор). Выбор темпа, размера, тональности определяет общее настроение романса: полетное, изящное. Романс начинается десятитактовым фортепианным вступлением; уже здесь можно определить главный принцип развития музыкальной ткани — это принцип повтора. Во вступлении он реализуется через две фразы с секвентным развитием (повтор одного и того же музыкального материала от разных звуков), в результате чего происходит расширение восьмитактового периода до десятитакта. Плагальное завершение вступления (гармонический оборот тоника — субдоминанта — тоника) придает начальному музыкальному построению спокойный, уравновешенный характер.

Первая строфа стихотворения Фета проводится в романсе на ярком *f* (форте, громко), на мелодии инструментального вступления. Партия фортепиано носит характер типичного сопровождения, только в редких случаях обыгрывающего

интересные мелодические интонации вокальной партии. В сопровождении преобладают восходящие мелодические интонации, что также подчеркивает возвышенную устремленность, романтическую трепетность романса.

Следующая часть вокального сочинения написана Чайковским в более медленном темпе *andantino*, с указанием характера исполнения *piu tranquillo* (очень спокойно). Границы этой части определяются композитором со слов «целый день спят ночные цветы» до фразы «я дрожу», то есть музыкальными средствами воплощается романсный тип композиции фетовского произведения, когда единой мелодической линией охватываются вторая и третья строфы стихотворения. В вокальной партии романса, звучащей на *p* (пиано, тихо), *pp* (пианиссимо, очень тихо), с временным *ritenuto* (замедление), уравнивают друг друга восходящие и нисходящие интонации, а четырехтакт со словами «раскрываются тихо листы» организован на повторе одного звука — «соль #». В партии фортепиано также преобладают интонации со звуковыми повторами. Эти и другие средства противопоставляют среднюю часть романса крайним.

Третья, заключительная часть романса построена на репризе первой с небольшими текстовыми и мелодическими изменениями. С одной стороны, Чайковский композиционно смещает фетовскую репризу, укрупняя ее музыкальными повторами. С другой стороны, композитор ее динамизирует более взволнованными и драматичными интонациями. Таким представлялось фетовское произведение П.И.Чайковскому: романсную композицию фетовского стихотворения композитор музыкально интерпретирует в трехчастной форме.

В трехчастной форме «прочитывает» фетовскую миниатюру и С.В.Рахманинов. В романсе «Я тебе ничего не скажу» (1890) композитор следует за трехстрочной композицией Фета, аналогично Чайковскому, укрупняет третью часть музыкальными повторами заключительного двуступишия. Но, в отличие от Чайковского, композитор дает варьированную репризу, интонационно обыгрывая поэтические паузы в строке «веет влагой ночной... я дрожу». Вместе с тем общая тональность романса Рахманинова тоже совершенно другая. Она более взволнованная, страстная, динамичная, что подчеркивается широкой мелодикой вокальной партии и по-рахманиновски густым и насыщенным аккомпанементом.

Совершенно иной видится лирическая миниатюра Фета Т.Толстой, также создавшей романс «Я тебе ничего не скажу». Композитор драматизирует лирический сюжет фетовского стихотворения, сообщая романсу несколько безысходные, обреченные, скорбные интонации. Романс написан в тональности *cis-moll* (до#-минор), в размере 3/4, в умеренном темпе *andante*, с указанием характера исполнения *molto capriccioso* (очень капризно). Уже вступление, изложенное на *mf* (меццо форте, не очень громко), в тяжеловесной, крупной, аккордовой фактуре, придающей миниатюре скорее патетический, чем лирический характер, вводит нас в музыкальный мир романса Т.Толстой, столь отличный от романсов Чайковского и Рахманинова. В вокальной партии первой части оказываются рядом и властные, активные квартовые интонации (ч4), и жалобные нисходящие секунды (м2, б2). Фортепианное сопровождение строится в аккордовом изложении как гитарный аккомпанемент. Вторая часть романса, написанная в более взволнованном характере, о чем говорят секвенции, широкие мелодические ходы, включает вторую строфу лирического произведения Фета. А заключительная, третья часть романса, совпадающая с третьей строфой стихотворения, неожиданно звучит в одноименной мажорной тональности *Cis-dur* (до#-мажор), повторяя при этом материал первой части романса. Сугубо музыкальные повторы в романсе отсутствуют, композитор полностью следует за текстом фетовского стихотворения.

Таким образом, можно говорить о более или менее талантливых музыкальных трактовках фетовского произведения, но каждый из композиторов видел свое в поэтическом тексте и, создавая неповторимый музыкальный образ, индивидуально переосмысливал лирическое произведение. Сравнительный анализ трех романсов на стихотворение Фета «Я тебе ничего не скажу...» подтверждает правильность выводов музыковедов, которые практически единодушно отмечают две важнейшие особенности музыкального прочтения поэтического текста в вокальных сочинениях Чайковского. Чайковский действительно относился к стихотворным произведениям не только как музыкант, но как композитор с глубоко индивидуальными принципами музыкального воплощения поэтических текстов. Так, Е.Орлова в работе «Романсы Чайковского», пишет о том, что, с одной

стороны, напевные стихи органично вливались в богатейший мелос вокальных произведений композитора; при этом для Чайковского все же чрезвычайно важным было утвердить законы музыкально-мелодического развития, а не ограничить романс реконструкцией поэтической мелодики. С другой стороны, если поэтическое произведение не соответствовало мелодико-интонационным критериям Чайковского, оно переделывалось, изменялось, после чего также максимально мелодически «омузыкаливалось» [Орлова 1948].

Кроме того, Чайковский пытается воплотить музыкальными средствами главную лирическую интонацию стихотворного произведения. В данной связи значимо высказывание композитора Г.В.Свиридова, основная идея которого, несмотря на различия исторических эпох, безусловно, была близка и Чайковскому: «Композитор, имеющий дело с живым словом, ищет интонацию» [Опарина 2014: 4]. Собственно, это наиболее общий момент в композиторской практике создания вокальных произведений, только в романсном творчестве Чайковского эта особенность возводится в ранг обязательного художественного принципа. В романсе на слова Фета Чайковскому как никакому другому композитору удается «попасть» в главную интонацию, эмоциональную тональность стихотворения «Я тебе ничего не скажу...». Чайковский идет вслед за Фетом, воссоздавая настроения возвышенного отношения к миру, трепетного переживания, динамичности человеческих чувств.

Вместе с тем Чайковский подчиняет поэтические произведения законам музыкального развития образов, нередко изменяя текст, укрупняя некоторые композиционные фрагменты, осуществляя многократные фразовые повторы. Л.Р.Мартыненко справедливо отмечает: Чайковский «...выделяет в музыке одну, основную интонацию — смысловое зерно, “тезис” стихотворения, эмоционально развивая ее в дальнейшем уже по музыкальным законам. В романсах на стихи А.А.Фета П.И.Чайковский подчиняет поэтическую речь музыкальному замыслу. Особенно явно это проявилось в романсе “Я тебе ничего не скажу” (1886), насыщенном драматизмом и экспрессией, хотя поэтический образ носит, скорее, характер просветленной грусти и созерцательности» [Мартыненко 2011: 112]. Становится очевидным, что в результате подобного музыкально-поэтического

сотворчества рождается другое, вокальное произведение — сочинение синтетичного жанра творчества: «Во всех случаях — это новое произведение, новая музыка, новое слово, новое исполнение, то есть новый сплав словесного, вокального и музыкального начал» [Слово и музыка 2002: 118].

И все-таки при всем непоколебимом восхищении Чайковского поэзией Фета встает еще один закономерный вопрос. Да, жизненные пути поэта и композитора разошлись, но почему Чайковский так редко обращался к фетовским текстам в своем романсном творчестве? Чайковским написано всего пять романсов на стихотворения Фета, которые к тому же никак нельзя отнести к наиболее талантливым и известным. Почему, тонко воспринимая исключительную музыкальность фетовского стиха, Чайковский останавливается на стихотворениях «Не здесь ли ты легкою тенью...», «Anruf an die Geliebte Бетховена», «Певице», «Не отходи от меня...», «Я тебе ничего не скажу...»? По каким причинам Чайковский так и не воплотил два вокальных замысла, действительно связанных с шедеврами «музыкальной» лирики Фета? Вслед за Варламовым Чайковский хотел положить на музыку одно из самых прекрасных фетовских стихотворений «Я пришел к тебе с приветом...», но романс так и не состоялся [Чайковский 1953–1981, т.9: 17]. Кроме того, в письме к К.К.Романову от 1888 г. Чайковский делился еще одной творческой идеей: «...я не могу удержаться, чтобы по поводу Фета не сказать Вам, что некоторые его стихотворения я ставлю наравне с самым высшим, что только есть высокого в искусстве. Сюда относится одно, которое я намерен когда-нибудь иллюстрировать музыкально» [Чайковский 1953–1981, т.14: 540]. В письме идет речь о потрясающем стихотворении Фета «На стоге сена ночью южной...», но романс на этот текст тоже не был написан.

Ответы на поставленные вопросы не могут быть однозначными, как и утверждение о том, что вслед за жизненными, по-видимому, разошлись и творческие пути Фета и Чайковского. Разошлись в духе фетовского «двойного бытия»: несмотря на близость мировосприятия и творческого метода, несмотря на то, что первый романс на фетовский текст Чайковский написал в 17 лет, а за два года до смерти был вдохновлен встречей с поэтом. Нужно признать, что несостоявшийся творческий союз двух «музыкальных лириков» эпохи имел при

этом беспрецедентный характер творческого «оксюморона»: диалога «поэта-музыканта» Фета и композитора-поэта Чайковского, бесконечно восхищавшегося его «музыкальной» лирикой, но практически избегавшего ее в своем гениальном музыкальном творчестве.

В музыкознании ответ на этот конкретный вопрос не найден — собственно, в такой форме он никогда и не ставился. Более того, некоторые музыковеды озвучивают прямо противоположную идею о настойчивом стремлении Чайковского к «музыкальной» лирике, в особенности, Фета: «Если в молодые годы композитор иногда допускал погрешности в соответствии музыкальной формы форме поэтической, то теперь он становится особенно внимательным к сочетанию стихотворной и музыкальной фразы, к “интонационному словарю” романса. Чайковский предъявляет к стихотворению, избранному для романса, требование “музыкальности” стиха. Ставя в большую заслугу поэту А.А.Фету выход его “за пределы поэзии в область музыки”...» [Розанова 1981: 292]. Звучит метафорично красиво, но сюрреалистично непрофессионально. Не имеет ли в виду автор консерваторского учебника поэтические «шедевры» Д.Ратгауза, А.Плещеева, А.Апухтина, К.Р., якобы отличающиеся особой музыкальностью, и не ставит ли в этот ряд лирику Фета? Действительно, на слова перечисленных поэтов Чайковским было написано много романсов и некоторые из них стали известными и любимыми, но только Фет в их число не входил ни по каким параметрам.

Думается, литературоведы подошли ближе к объяснению данного музыкально-поэтического парадокса. А.В.Михайлов так писал по отношению к творчеству К.Брентано: «...может быть безусловно музыкальная поэзия, от которой композиторы отворачиваются. Она как бы внутри себя настолько полна, что не требует участия композитора, исключает такое участие. <...> Некоторые произведения Брентано положены на музыку, но очень мало. А поэзия эта музыкальна до последнего своего нерва... Музыканты относятся к ней очень холодно. Она внутри себя музыка» [Слово и музыка 2002: 21].

Представляется совершенно очевидным, что П.И.Чайковский как никто другой чувствовал, слышал, осознавал и ценил внутреннюю «музыку» фетовского стиха. Прекрасно знавший теорию русского стихосложения и вместе с тем

неведомые законы творческого вдохновения и художественной индивидуальности, способный к тому же осмыслить масштаб личности поэта, Чайковский вряд ли так смело стал бы выдвигать в своем вокальном творчестве «встречное» движение музыкальных партий. Создавая вокальные опусы, основанные на сотворчестве, музыкальном «дописывании» поэтического произведения, композитор «убил» бы «музыкальные» сочинения Фета, что для Чайковского, зная его преклонение перед фетовской лирикой, было абсолютно невозможным. Чайковскому было проще иметь дело с текстами Ратгауза, Плещеева, Апухтина, К.Р., которые он бескомпромиссно подчинял собственному музыкальному гению. Потому, неустанно читая фетовские стихотворения, он откладывал их в сторону, когда речь шла о создании романсов. «Музыкальная» поэзия Фета не нуждалась в вокальном переосмыслении и чисто звуковом переинтонировании.

Думается, кроме этого у несостоявшегося творческого союза Фета и Чайковского был также глубинный исторический и теоретический подтекст. Выдающийся композитор-мелодист, музыкант-лирик второй половины XIX в., Чайковский, пожалуй, впервые так очевидно почувствовал грандиозную опасность «музыки» стиха для вокальных жанров и одним из первых максимально интеллигентно остановился на пути интерпретации «музыкальной» лирики средствами музыкального искусства. «Музыкальный» стих не звучал в музыке. Лирическая поэзия в ее вершинном выражении лишала музыку и имманентного эмоционального содержания, и независимой звуковой формы. «Музыкальная» поэзия Фета подошла в своем развитии к такому содержательному и художественному «рубежу», когда требовались системные изменения как в соотношении слова и музыки в вокальных жанрах, так и в самом музыкальном языке. Музыкальность фетовской лирики сигнализировала русской музыке и отечественному стихосложению о грядущей неизбежности художественных изменений, чреватых революционными потрясениями. История не заставила долго ждать. Фет и Чайковский ушли из жизни в 1892 и 1893 гг., а в 1894–1895 гг. с первыми поэтическими сборниками и теоретическими декларациями выступили русские символисты, собственным творчеством обусловившие начало эпохальных процессов и вместе с тем остро ощутившие на своем творчестве необратимость

художественных катаклизмов через вокальные интерпретации. Подобно Фету, Чайковский во многом «предстоял» Серебряному веку — но в искусстве романса остался преданным классической традиции.

ВЫВОДЫ

Лирическое творчество А.А.Фета 1830 — начала 1890-х гг. представляет собой динамично развивающуюся поэтическую систему. Анализ 604 оригинальных стихотворений доказывает приверженность Фета «вечным» темам, сопряженным с эстетикой «чистого искусства». Между тем Фет идет от воспевания радости бытия, эмоционального переживания счастья при общении с миром в «Лирическом Пантеоне» к осознанию трагичности человеческой жизни и неизбежности смерти в «Вечерних огнях» — система мотивов в разные периоды достаточно подвижна. Но общая мажорная тональность творчества остается неизменной на протяжении всего творческого пути, ибо зло в поэзии Фета побеждается добром, брэнность — вечностью, суетность — красотой. Хочется присоединиться к обобщающей идее И.М.Тойбина о том, что путь Фета в «известном отношении аналогичен пушкинскому» — это движение от «ликующей красоты» к красоте трагической и страдающей [А.А.Фет. Традиции и проблемы изучения 1985: 23]. Безусловно, права и Л.М.Розенблюм: «В поэтическом мире Фета нет красоты жестокой, мучительной, она всегда возвышает, потому что неотделима от добра, она — человечна» [Литературное наследство 2008–2011, кн.1: 26].

Все лирическое творчество Фета отличается напряженной эмоциональностью, но формирование поэтического стиля в его целостном виде происходит в 1840 — начале 1860-х гг. Индивидуальность поэтического стиля проявляется в повышенном лиризме, углубленном психологизме, а также стремлении в свободной интонационной форме передать диалектику чувств и переживаний. Стилистическая полифоничность зрелого периода, выражающаяся в органичном единстве изобразительных и повествовательных приемов, разговорных и напевных интонаций сменяется тенденцией к более очевидному преобладанию

напевного стиха в поздний период творчества. Эмоциональность, лиризм в «Вечерних огнях» во многом становятся тождественными мелодичности.

Поиски индивидуального интонационного стиля на протяжении всего творческого пути сопровождались экспериментами со строфикой. Увлечение крупными строфическими построениями, астрофическими композициями, формами с нетождественными строфами в раннем творчестве перерастает в композиционно-синтаксические инновации с классическими катренами в зрелый и поздний периоды. При этом Фет нарушает строфическую инерцию и подчиняет голосоведение четверостиший интонационной динамике эмоционального развития. Новаторство с традиционными катренами приводит к расцвету романсной лирики, что в максимально экспрессивной форме воплощается в «Вечерних огнях».

В единстве со строфикой Фет ищет новые выразительные возможности в области метро-ритмики, далеко не всегда следуя общим стихометрическим тенденциям эпохи. Количество разноstopных композиций на пути от раннего «Лирического Пантеона» к поздним «Вечерним огням» сокращается в разы. Причем к экспериментам с разноstopными стихами подключаются преимущественно ямбы, которые популярны именно в названных сборниках. Активизация хорейческих размеров была непродолжительной в 1840 — начале 1860-х гг. Вместе с тем стремительное увеличение трехсложных размеров в зрелом и позднем творчестве (сначала амфибрахия, затем анапеста) свидетельствует об очевидном усилении тонических элементов, как и напевной интонационности фетовского стиха. Именно расцвет трехсложных размеров обусловил вершинное звучание романсной лирики в «Вечерних огнях» Фета.

Метро-ритмические инновации с гекзаметром, логоэдическими формами, полиметрическими композициями, которые отличали ранний период творчества Фета, не имели функциональной значимости ни для раскрытия индивидуальной лирической мелодики, ни для силлабо-тонического стихосложения второй половины XIX в., потому в «Вечерних огнях» они ограничиваются всего лишь несколькими произведениями. Метро-ритмика неклассических форм вступала в противоречия с интонационным голосоведением, правильные метры силлабо-тонической системы подавляли смешанные размеры, русский стих не был готов к

раскованным вариациям с междуударными интервалами и утверждению новаторских стихометрических разновидностей. Возможно, этими причинами объясняется и тот факт, что чрезвычайно смелые эксперименты раннего Фета со «свободным» стихом тоже постепенно ушли на второй план в 1840 — начале 1860-х гг. и сошли практически на «нет» в «Вечерних огнях». Но их перспективный характер не видеть невозможно: в результате инновационных поисков Фета в русском стихосложении появились едва ли не первые формы предверлибра. Кроме того, общая установка поэта на освобождение от монопольного господства правильной силлабо-тонической метро-ритмики свидетельствует об огромном значении «чистого лирика» для развития отечественной версификации и, в первую очередь, о самом непосредственном влиянии Фета на стихометрические инновации символистов.

Итак, вершинное звучание «музыкального» стиха в «Вечерних огнях» Фета было обусловлено прежде всего повышенным лиризмом, воплощенном напевными силлабо-тоническими трехсложниками, ритмико-мелодическими фигурами, свободным строфическим голосоведением и романсной композицией. Эволюция напевного стиха и вместе с тем «музыкальной» поэзии в творчестве Фета объективно поставила лирический род литературы в достаточно конфликтную ситуацию как по отношению к говорной интонационной разновидности стиха, прозаическим жанрам, так и к музыкальному виду искусства. Эти «рубежные» художественные проблемы оставались в «наследство» русским символистам. Пока же, в конце XIX столетия, фетовская «музыка» стиха звучала необыкновенно бесконфликтно, убедительно гармонично и неподражаемо индивидуально. Во многом это было связано с исторической эпохой, но еще глубже с личностью Фета, слышавшего красоту окружающего мира в единстве с гармонией собственных духовных ценностей. Фет не обособлял свое музыкально-поэтическое и лирическое «Я» от «музыки» вечного космоса, в его поэзии даже голос лирического героя растворяется в общем бытийном звучании. Художественная индивидуальность не перерастала у Фета в творческий индивидуализм. А.П.Авраменко абсолютно прав: «...Фет не опирался в своих суждениях на откровения новейших идеалистических положений Ф.Ницше с его апологетикой аморализма “сильной личности”». «Чисто

эмоционально или интонационно индивидуалистическое начало в поэзии Фета менее ощутимо, чем у символистов» [Авраменко 1990: 68, 67]. Но индивидуальная «музыка» фетовского стиха — мелодичная, напевная — отзвучала вместе с эпохой, на смену ей приходил рубеж XIX–XX столетий с его безграничными индивидуалистическими интонациями.

Все следующие разделы исследования — о новой концепции «музыкальной» лирики, а значит, о новой «музыке» стиха и вместе с ней исторических катаклизмах рубежа XIX–XX вв., духовно-нравственной революции, эмоциональных потрясениях, интонационных трансформациях, ритмических инновациях.

ГЛАВА 4. МИФ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ О ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВЕ «МУЗЫКИ» СТИХА НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

Политическая нестабильность 1880–1890-х гг., рост социальных проблем, крах народнического движения, разочарование в идеях рационального мироустройства, кризис морали и культуры, ощущение «конца» столетия стали причинами усиления в России пессимистических, апокалиптических, эсхатологических настроений, возрастания роли иррационалистических философских учений, религиозно-мистических теорий, которые в конечном счете выводили на решение «вечного» вопроса о соотношении индивидуального и общественного в жизни человека. Былое равновесие этих двух составляющих (пусть и весьма условное, относительное) в конце XIX в. было окончательно утрачено. Личность оказалась наедине с грандиозными бытийными, социальными, религиозно-философскими, нравственно-эстетическими катаклизмами эпохи. Гармоничное мирозерцание утрачивалось, на смену ему приходили диссонансы реальной жизни и дисгармония внутреннего мира человека. Российская история конца столетия оказалась отмечена небывалым ростом индивидуалистических настроений, которые не только не были характерны для национального менталитета, но и не обещали никаких оптимистичных перспектив.

В таком общественно-культурном, нравственно-философском, идейно-эмоциональном контексте в 1890-е гг. в России утверждается первое модернистское течение — символизм. Эпоха декаданса в России сопровождается весьма примечательными событиями, которые настойчиво следуют одно за другим. В 1881 г. выходит в свет фетовский перевод книги «Мир как воля и представление» А.Шопенгауэра; в 1883 г. умирает Р.Вагнер, философия и музыка которого становятся невероятно популярными в России; в 1893–1894 гг. появляются в печати стихотворения П.Верлена в переводах Ф.Сологуба и В.Я.Брюсова; с 1894 г. Россия знакомится с сочинениями Ф.Ницше, в 1898 г. — с сочинением «Так говорил Заратустра», а в 1899 г. — с книгой «Рождение трагедии из духа музыки»; в 1990-е гг. благодаря переводам получает известность поэзия С.Малларме и А.Рембо. На фоне столь значительных явлений духовно-эстетической жизни

Западной Европы в России намечается не менее стремительный рост национальной культуры. В 1880–1890-х гг. Россия узнает философию всеединства В.С.Соловьева; в начале 1890-х гг. публикуются первые теоретико-философские манифесты модернистского искусства Н.М.Минского «При свете совести» (1890) и Д.С.Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893); в 1894 г. выходит первое посмертное издание сочинений А.А.Фета «Лирические стихотворения»; в 1895 г. А.М. Добролюбов выпускает необыкновенно смелую по стихотворной технике поэтическую книгу «*Natura naturans. Natura naturata*». А в 1894–1895 гг. России становятся известны три сборника под знаковым названием «Русские символисты», свидетельствующими о появлении в отечественной словесности глубоко специфичной национальной модели общеевропейского символистского искусства, которая окончательно раскрывается в 1990-е гг. — началом идейно-содержательного обновления русского символизма можно считать работы А.Белого «Письмо (студента-естественника)» и «О теургии» (1903).

Принимая утвердившиеся в современной историко-литературоведческой науке условные хронологические рамки русского символизма (1890–1910 гг.) и его деление на две волны [Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века 1986: 22–23], отметим, что и «старшие» символисты (Н.М.Минский, Д.С.Мережковский, З.Н.Гиппиус, В.Я.Брюсов, К.Д.Бальмонт, Ф.Сологуб, А.М.Добролюбов, И.И.Коновской), и «младосимволисты» (А.Белый, В.И.Иванов, А.А.Блок, Эллис) на рубеже XIX–XX вв. одинаково настойчиво разрабатывают концепцию «музыкальной» лирики, «музыки» стиха, продолжая традиции русского романтизма, «чистого искусства» и прежде всего эстетики А.А.Фета. В теоретическом наследии русского символизма идея «музыкальной» поэзии достигает своего кульминационного звучания и беспрецедентного по философско-художественному размаху осмысления. Безусловно, у этой вершинной словесно-музыкальной эстетики были объективные причины и следствия.

Результатом небывалого интереса к русскому символизму в последние десятилетия стали сотни работ в области литературоведения, культурологии, эстетики, философии, которые помогают увидеть самые разные грани первого

модернистского течения. С одной стороны, исследователи отмечают у символистов конфликт между идеалом и реальной действительностью, свойственный романтизму, — в данной связи совершенно не случайны определения символизма как «неоромантизма» [Жирмунский 1977: 136; Быстров 2004: 10–22]. Результатом данного конфликта становится повышенное внимание к внутреннему миру человека, обособление личности от общества, усиление индивидуалистических настроений. А.П.Авраменко очень точно писал о том, как это отразилось на творчестве: «Такое нарочитое выпячивание своего “я” не только следствие определенных субъективно-идеалистических предпосылок, оно стало возможным и в результате признания искусства “делом немногих и для немногих”» [Авраменко 1990: 68]. В чем проявляется индивидуалистическая личность? В свободе.

Свободная личность, независимый художник — один из идейных центров символистской философии. Современные исследователи пишут о необходимости духовного самоопределения и повседневном поведении модернистов, склонных к экстравагантности, эпатажу, маргинальности [Богомоллов 2010: 119; Бычкова 2001: 2]. Литературоведы «рисуют» психологический облик поэта рубежа XIX–XX вв., объятых ощущением бесконечной тревоги и трагическими предчувствиями, перерастающими в утонченный психологизм и увлечение оккультной практикой, гипнотическими эффектами, магией сверхъестественного, мистическим опытом и в конечном свете утопическими проектами, мифотворчеством [Полонский 2011: 53; Минералова 2009: 24]. Казалось, эмоциональная жизнь символистов находилась на границе возможного и запредельного, на «рубеже» реального и невозможного, обобщая весь опыт психологизма XIX века начиная с эпохи романтизма и открывая путь субъективного познания катастрофичному XX столетию. Не стоит отрицать проявление индивидуализма в личной практике и творчестве русских символистов. Образ «сверхчеловека» был объективной приметой российской интеллектуальной жизни рубежа веков — символизм не мог быть исключением из общей тенденции. Совсем другое дело — сочетание индивидуалистических настроений со стремлением к их преодолению. «В русском символизме, по выражению А.Белого, “вырождение” переплеталось с “возрождением”» [Колобаева 2000: 294].

Действительно, символизм неизбежно симптоматичен для эпохи рубежа XIX–XX веков как в смысле некоего завершающего «аккорда» интеллектуальных напряжений XIX столетия, вобравшего в себя мощь предыдущих, так и в плане нового мыслительного импульса веку XX. Не случайно В.Иванов в статье 1919 года «О Вагнере» прямо называл поколение рубежа веков «людьми порога» [Иванов 1991: 82], а в лирическом творчестве символистов органически сосуществовали мотивы памяти, традиции и пути, движения. Предчувствие новой эпохи выводило символизм из сферы синтезирования опыта прошлого в область динамики, поиска, ускоренного ритма потерь и обретений начала столетия. Потому нужно признать следующее историко-литературное положение: факт типологической близости русского символизма романтизму очевиден, но все же нельзя согласиться с тем, что символизм — это неоромантизм. Против подобного сближения выступали прежде всего сами символисты, считая собственное творчество новаторским. Русские символисты связывали поиски нетрадиционных художественных форм с активизацией нового содержания, изменившихся идей, тем и мотивов, привнесенных жизнью России на рубеже двух столетий. А.Блок в 1906 г. писал: «Теперь у нас все размеры, кончая индивидуальным “vers libre”, — и весь лексикон. Нам предшествуют завоевания романтиков и парнасцев. ...наше творчество может стать беспредельным как наука, а потому мы не должны бояться школы и освобождать идеи, подобно тому как некогда освобождались размеры; а для этого нам прежде всего необходимо обладать идеями...» [Блок 1932–1936, т.10: 290].

Идей русскому символизму занимать не приходилось, и все-таки основная позиция — «эстетизация земного» — принципиально отличала русский символизм от романтизма, о чем очень емко писала З.Минц: «Эстетизация земного — главное отличие символистской поэтики от близкой к ней романтической — еще одно свидетельство экспансии эстетического в мироощущение художников “нового искусства”» [Литературное наследство 1980–1993, кн.1: 103]. «Эстетизация земного» в какой-то степени сближает символистов с «чистым искусством». Но с точки зрения накопленной индивидуалистической энергии символизм неизбежно расходится и с романтизмом, и с «искусством для искусства». Кроме того,

символизм явно дистанцируется от «чистого искусства» идеей участия в нравственно-эстетических преобразованиях эпохи, но взаимодействует с жизнестроительным пафосом гражданского романтизма, вместе спроецировавших свое творчество на изменение общественных процессов, усовершенствование духовной жизни, возрождение национальных исторических традиций. Хотя нужно однозначно признать, что в жизнетворческом размахе художественных деклараций и утопических претензий, как и в эстетическом осмыслении «музыкальной» поэзии, символизм не имеет никаких аналогий. Беспрецедентная содержательная масштабность символистской эстетики связана с радикальным обновлением синтезированного опыта романтизма и «чистого искусства» реалиями и категориями эпохи рубежа XIX–XX вв. Но на этом необходимо остановиться подробнее.

Наряду с конфликтом между реальной действительностью и идеалом современные исследователи самым подробным образом анализируют другую особенность русского символизма — неудержимое стремление преодолеть этот идейный раскол, укротить личностный индивидуализм и средствами искусства повлиять на духовно-нравственный облик современного человека, возродить в нем чувство «общинности», соборности, изменить ход истории в сторону воскресения всеединства, вернуть религиозное содержание российской жизни. «Декадентство» и «эстетизм» русских символистов очень быстро трансформируются в жизнетворческие и жизнестроительные концепции, чрезвычайно полифоничные, противоречивые и индивидуальные [Пчелина 2012: 21; Смирнов 1977: 54]. Думается, нет оснований для резкого противопоставления «старших» и «младших» символистов с точки зрения декадентских настроений и жизнестроительных идей. И пессимистические мотивы, и мифотворческие утопии в равной степени были характерны как для первой, так и для второй волны символизма. Более того, философские представления символистов в столь бурно развивающуюся эпоху не оставались неизменными. Поэтому в дальнейшем мы будем рассматривать эстетику символизма как целостную художественно-философскую систему, характерную для русской духовной культуры.

Абсолютно все исследователи подчеркивают религиозно-мистическую основу и активный, «деятельный» характер русского символизма с момента его самых первых деклараций, содержащих внеэстетические задачи поэтического творчества. Достаточно вспомнить идею З.Н.Гиппиус о поэтическом творчестве как индивидуальной «молитве» автора [Гиппиус 1999: 24–25]; отказ от утилитарной поэзии и «меоническую» концепцию Н.М.Минского, согласно которой необходимо воскресить Бога мистическим осознанием «меонов», возникающих в моменты сопереживания искусства [Пайман 2000: 31]; призыв Д.С.Мережковского перейти от «созерцания к действию», преобразению жизни на пути от искусства к религии [Бычков 2007: 131–133; Пчелина 2012: 23]. Достаточно вспомнить также попытки Ф.Сологуба воскресить магическую силу народной поэзии благодаря обращению к заговору и заклинанию [Колобаева 2000: 108]; надежды К.Д.Бальмонта на обновление жизни благодаря формированию свободной личности, его мифопоэтические представления о «четверогласии стихий» Земли, Воздуха, Огня, Воды, первооснове Музыки [Молчанова 2002: 31; Скок 2011: 36].

«Младосимволисты» были не менее изобретательны в своем жизнестроительном мифотворчестве: Эллис в ортодоксально-католическом духе пишет о служении трем символам — кресту монаха, чаше рыцаря и посохе пилигрима — ради достижения звания религиозного поэта [Эллис 2000: 104; Глуховская 2013: 156]; А.А.Блок видит главной целью поэзии формирование человека-артиста, отражение ритмов эпохи, воссоздание «музыки» мирового оркестра, народной революции [Магомедова 1975]. В.И.Иванов развивает концепцию теургической хоровой соборности через воскресение античной трагедии и мистериального всеединства [Мазаев 1996: 37–46]; А.Белый расширяет теорию теургического искусства, словесной магии обращением к первобытному синкретизму, народным обрядам и действиям [Бычков 2007: 525].

Итак, всеобъемлющий кризис конца XIX столетия приводит русских символистов к идеям спасения личности, общества, культуры, утверждения «действенной» поэзии, «действующего слова» [Белый 1994: 354], приближения творчества к религии как высшей форме искусства — практическую реализацию

этих идей символисты увидели во всеохватной силе синтеза [Карманова 2012: 10–13]. Бесконечные возможности синтезирования русские символисты спроецировали на преодоление межэпохальных границ (первобытного фольклора, античной культуры, средневекового искусства, романтизма и современного модернизма), обернувшееся жанровым синтезом в литературе рубежа XIX–XX вв. [Гашева 2007; Кротова 2013: 31–33]; символисты подчинили законам синтезирования разные сферы человеческого сознания — литературу, философию, богословие, мораль, эстетику [Полонский 2011: 55–56]. Наконец, русские символисты попытались синтезировать искусство и жизнь: «Жизнетворчество имеет место в культуре как размыкание синтеза искусств и трансформация творческой энергии в социальную, историческую практику, духовную, эстетическую деятельность, в психологию личности, мировидение человека» [Гашева 2009: 53]. Но все перечисленные разновидности синтезирования в символистской эстетике базировались прежде всего на идее синтеза искусств при ведущей роли музыки с ее «действенной» эмоциональной энергией. Потому «жизнестроительная» поэзия, с точки зрения символистов, могла состояться только при ориентации на «дух музыки», и для этого требовался совершенно особый, универсальный, «интегральный» язык при ведущей роли «музыкальных» созвучий, интонаций, ритмов [Корж 2005: 7]. З.Г.Минц так писала о специфичности поэтической речи символистов: «...преображающая сила искусства — “жизнестроение”... А так как мир алогичен, то и “заклинать” его надо внелогическими средствами — от создания мифов до “колдовства”, “магии” алогических звуко- и словосочетаний» [Минц 2000: 466].

Безусловно, столь «космическое» по своим масштабам и целям синтезирование уже не могло вмещаться в рамки традиционной художественной категории «образа», именно поэтому символисты транспонируют ее в категорию «образа-символа»: «Если сущность искусства “искание символа”, то метод, дающий самое полное и сознательное овладение последним, и есть тождество метода, проникновение в заветнейшую из тайн творчества, есть, так сказать, искусство *par excellence*, всего более искусство. Таким искусством... и является современный символизм, завершающий и синтезирующий в себе все

предшествующие методы, опыты и формы творчества, берущий (по словам Т.Готье) “звучи со всех клавиатур и краски со всех палитр”», — емко формулирует Эллис в статье 1910 г. «О сущности символизма» [Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века 1988: 80].

Различие между «образом» и «символом» чрезвычайно точно определил С.С.Аверинцев: «Всякий символ есть образ; но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символа делает акцент на другой стороне той же сути — на выхождении образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного» [Аверинцев 1971: 826]. Именно моменты выхождения образа за пределы своего конкретного значения и возникновения в нем смысловой объемности, музыкальной многозначности, максимальной неопределенности, обобщенной символичности были сознательно форсированы символистами, как в целом были абсолютизированы и категории символа, мифа, музыки, ритма. Поэты-символисты стали оперировать теми желанными и таинственными знаками-символами, семантическая иерархия которых уводила в конечном счете в онтологию, теософию, гносеологию, культурологию, мифологию, а подчас делала явления и вовсе необъяснимыми посредством слова: не от незнания сути, а от слишком большого, вербально не выразимого постижения. Вполне объяснимо, что логическим завершением художественного процесса жизнестроительства явилось мифотворчество: категории образ, символ, миф практически нераздельны в символистском искусстве [Кричевская 1994: 8]. Вместе с тем «конечное» содержание мифотворчества символистов концентрировалось в поэзии-теургии, концепция которой была представлена в эстетике «младосимволистов».

Действительно, «переплавив» русскую поэзию XIX в. категориями образов-символов и противоречиями «рубежной» исторической эпохи, символисты обнаруживают близость философски многозначного творчества Ф.И.Тютчева и «музыкально» звучащей поэзии А.А.Фета эстетическим запросам нового «синтетического» искусства. Философские системы Шопенгауэра, Вагнера и Ницше содержательно преодолеваются соборными идеями «младосимволистов», сохранивших при этом субстанциональную роль музыки. Что касается

французского символизма, то при всем его объективном значении для отечественной словесности эстетические границы «музыки» стиха, французского верлибризма оказываются принципиально узкими жизнетворческим декларациям русских символистов: в статье «О французских символистах» (1918) А.Белый писал, что «после 1896 года спадает струя символического направления в поэзии; “символизм” входит в узкое русло словопрений о свободном стихе и словесной инструментровке... Все это — следствие неумения французских символистов углубить “символизм” как мирозерцание...» [Неизданные статьи Андрея Белого 1980: 173–174]. Со свойственной поэту-теургу эмоциональностью обрушивается на французский, европейский символизм и В.Иванов в статье 1910 г. «Заветы символизма», отмечая национальный характер эстетического течения в России и поверхностное влияние на него западного опыта: «Ближайшее изучение нашей “символической школы” покажет впоследствии, как поверхностно было это влияние, как было юношески непродуманно и, по существу, мало плодотворно заимствование и подражание, и как глубоко уходит корнями в родную почву все подлинное и жизнеспособное в отечественной поэзии последних полутора десятилетий» [Иванов 1994: 185].

Следовательно, содержательного объема французского символизма, немецкой философии русским поэтам рубежа XIX–XX вв. было явно недостаточно. Русский символизм был гораздо глубже взаимосвязан с отечественной поэзией и эстетикой XIX в., общим жизнестроительным пафосом русской литературы и прозвучал в мировом контексте чрезвычайно полемично, философично, обнажая при этом наиболее острые проблемы предреволюционной эпохи, духовной жизни России на рубеже двух столетий.

Итак, конечной целью художественного мифотворчества русский символизм, синтезировавший опыт отечественной и мировой культуры, определяет теургическое искусство, идея которого была сформулирована в философии В.С.Соловьева (1853–1900). Символисты углубляют теоретическое осмысление категории панэстетизма, призванного воссоздать окружающую действительность в качестве эстетического феномена, а также явления синэстетизма, проявляющегося во взаимодействии словесного, изобразительного, музыкального [Минц 2004: 178;

Корж 2005: 19]. «Младосимволисты» вслед за Соловьевым намечают задачи теургического синэстетизма, которые связывают с сознанием «творца-художника или писателя, чувствующего ритмы гармонии в многообразии реальных явлений» и желанием «передать их через действенное искусство лирики как воплощение “духа музыки”» [Титаренко 2013: 24]. При этом поэт-теург реализует Божественное начало, раскрывающееся как в познании, так и в активном «преобразовании», «преображении» [Пчелина 2012: 22]. Соловьеву дорога идея взаимосвязи красоты как божественного замысла с истиной и добром, вместе направляемых «действенным» искусством к достижению свободной теургии и соборного всеединства — все эти положения плодотворно разрабатываются «младосимволистами» [Бычков 2007: 76–82]. Вместе с тем для символистов подчеркнуто значимы художественные способы воплощения столь глобального всерхэстетического содержания — образы-символы, мифологемы должны скрывать многочисленные магические смыслы, которые к тому же являются не чем иным, как соборным словом, направленным коллективному адресату не на «сомыслие», а на «сочувствование», «сотворчество» [Минералова 2009: 263; Смирнов 1977: 71].

Соборное, теургическое искусство — это всеединое, синтетичное, многозначное, «действующее», магическое слово, духовно пронизанное «музыкальной ритмикой» вечного движения, божественного преображения и адресованное поэтом-теургом соборному множеству для нравственно-эстетического сотворчества.

Становится очевидным, что музыка, верховная жреческая сила мистериального синтеза, в эстетике «младосимволистов» приобретает семантику основы бытия, а объяснение музыки перерастает в целую философию панмузыкальности, причем осмысление музыки сосуществует с философской трактовкой ритма. Музыка как бытийная первооснова «размыкает границы между искусством и религией, философией и культом, человеческим и божественным» [Корж 2005: 8]; музыка как процессуальное искусство овладевает однолинейно направленным временем, создавая иллюзию его художественной трансформации [Смирнов 1977: 55]; музыка как философская категория, аналогично символу, в

конечном счете содержательно непостижима [Бычков 2007: 541]. «Не случайно именно в современном символизме получил небывалое выражение культ музыки, этого идеального и абсолютного предела всех других искусств, этого искусства, дошедшего до абсолютного слияния формы с содержанием», — максимально лаконично обобщает Эллис [Поэтические течения в русской литературе конца XX — начала XX века 1988: 80].

Конечно, музыка пронизывала весь жизненный опыт символистов, о чем свидетельствуют их мемуары, дневниковые записи, поэтическое творчество, логика построения символистских журналов, где постоянной рубрикой была информация о музыкальных событиях Москвы и Петербурга. Музыка сопровождала поэтов-символистов с самого раннего детства, вводя их в мир звуков, гармоний, ритмов. А.Белый вспоминал: «...говоря: “музыка опустилась над детской кроваткой”, потому что музыку воспринимал я, главным образом, вечерами; когда мать оставалась дома и у нас никого не было, она садилась играть ноктюрны Шопена и сонаты Бетховена... Не закон тяготения господствовал, а то, слово к чему мною было подобрано, когда я стал взрослым. И это слово есть ритм» [Белый 1989: 192–193]. Белый был одним из самых музыкально образованных в кругу «младосимволистов», он владел музыкально-теоретическими знаниями и мог применить их в эстетических, стиховедческих работах.

Но конкретные музыкальные впечатления и восприятие музыки как вида искусства не послужили основой дальнейших эстетических исканий символистов, в том числе и Белого. Меньше всего музыка привлекала внимание символистов с точки зрения ее теории и научной трактовки системы выразительных средств. На этом абсолютно сознательно настаивал, к примеру, А.Блок. В 1903 году в письме к А.Белому он признавался: «Я до отчаянья ничего не понимаю в музыке, от природы лишен всякого признака музыкального слуха, так что не могу говорить о музыке как искусстве ни с какой стороны» [Блок 1960–1963, т.8: 51]. О специфичном понимании музыки, столь близком для многих символистов, рассуждавших не о музыке, а «от голоса музыки», Блок указывал все в том же письме к Белому: «По всему этому я буду писать Вам о том, о чем мне писать необходимо, не с точки зрения музыки-искусства, а с точки зрения интуитивной, от

голоса музыки, поющего внутри...» [Блок 1960–1963, т.8: 51]. И позднее, во вступлении к циклу статей «Россия и интеллигенция» (1907–1918), Блок повторился насчет метафоричности определения «музыкальный»: «Тема моя, если можно так выразиться, музыкальная (конечно не в специальном значении этого слова). Отсюда и общее заглавие всех статей — “Россия и интеллигенция”» [Блок 1932–1936, т.8: 3].

Музыку символисты трактовали скорее не как вид искусства, а как духовную первооснову бытия, таинственный язык человеческой души, некий эстетический абсолют, как идеальный символ, органически соединяющий глубину содержания и совершенство формы. При этом «старшие» символисты стремились к музыке как к недостижимому звуковому искусству, формально обогащавшему поэзию при ориентации на музыкальные средства выразительности. Это во многом повлияло на символистскую концепцию «музыкальной» поэтики стиха. «Младшие» символисты, не исключая подобного осмысления, приблизили трактовку музыки к философским определениям, результатом чего явилась символистская эстетика «музыкального» стиха. Музыка в теории символизма стала абсолютно универсальной философией: экспрессии национального стихосложения и поэтического творчества, жизнестроительства человеческой души и соборного общества.

§ 1. Поэтика и эстетика стиха в теории русского символизма: роль «музыки» и «ритма» в духовном возрождении личности и общества

Теоретическое наследие символистов во многом является логическим продолжением романтической эстетики и поэтики «чистого искусства». Вместе с тем русские символисты с самых первых теоретических деклараций заметно дистанцируются от традиций прошлого однозначными обоснованиями нового поэтического содержания, продиктованного рубежной эпохой XIX–XX столетий, и разъяснениями изменившегося характера лиризма и психологизма, связанного с усложнившейся внутренней жизнью человека. С.И.Гиндин в статье «Программа поэтики нового века» анализирует теоретические работы одного из

основоположников русского символизма — В.Я.Брюсова — 1890-х годов, то есть периода формирования первого модернистского течения. Исследование доказывает, что с момента зарождения символизма «поэтика нового века» у Брюсова ассоциируется прежде всего с личностью поэта, модулирующего в свое творчество динамику современной жизни посредством «неопределенной семантики содержания» и индивидуальной «субъективизации изображения» [Гиндин 1993: 108]. Соотношение объективного и субъективного, предмет содержания, значение символа, способы эмоционального раскрытия образа, объем лиризма и характер психологизма в художественном творчестве — становится понятно, что значительная часть литературно-критических статей, рецензий, трактатов, эпистолярного творчества, научных исследований символистов посвящена разработке общетеоретических вопросов лирического искусства.

Так, в работе Д.С.Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) мы читаем о новом «мистическом содержании», символах и «расширении художественной впечатлительности» в модернистской поэзии. К.Д.Бальмонт в статье «Элементарные слова о символической поэзии» (1904) открыто заявляет о том, что «декадентство есть не что иное, как психологическая лирика». В.Я.Брюсов в предисловии к первому выпуску сборника «Русские символисты» (1894) называет цели символистского творчества — «загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение». В.И.Иванов в работе «Две стихии в современном символизме» (1908) приближает символизм к субстанциональным смыслам религии, когда пишет о том, что «истинное символическое искусство прикасается к области религии, поскольку религия есть прежде всего чувство связи всего сущего и смысла всяческой жизни». А.Белый в трактате «Символизм как миропонимание» (1903) практически отождествляет символизм и музыку: «Музыка идеально выражает символ. Символ потому всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки» [Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века 1988: 46–83]. В свою очередь, И.И.Конева в «Прозаическом этюде» 1890 г. намечает границы слова и музыки: «В слове бесконечно великое совмещено с бесконечно малым. <...> Волшебная

власть их (слов — С.М.) в том именно, что у каждого из них есть значение вещественное, вполне твердое и устойчивое; они не расплывчаты, как звуки музыки, и вместе с тем в этом твердом составе скрыты неисчислимы и неисследимые, призрачные глубины, оттенки, тени и дымки...» [Ореус 2008: 41]. Можно заметить, что общая теория лирического искусства в эстетике русских символистов корреспондирует с «музыкальной» поэтикой художественного слова.

Думается, собственно концепция «музыкальной» лирики в символистской теории берет начало с момента обоснования проблемы единства содержания и формы в художественном произведении, которое нередко перерастает в раскрытие вопросов поэтического стиля [Макарова 1998 (337): 37–47]. Так, в поздней статье 1921 г. «Смысл современной поэзии» В.Брюсов подвел некоторые итоги развития романтической лирики XIX века и поэзии рубежа XIX–XX вв. Мэтр русского символизма считал, что «каждая из маленьких школ вырабатывает свою поэтику... каждая объединена общностью стихотворной техники и большею частью сходством избираемых тем» [Брюсов 1973: 176–177]. При этом некоторые группы, отмечал Брюсов, «устремляют большее внимание на разработку техники». И все-таки особенно футуристы, по мнению Брюсова, «разрушали самое существо стиха... убивали вообще все звуковое строение стиха, лишая его одного из сильнейших средств воздействия — напевности» [Брюсов 1973: 177, 171]. Происходило это потому, что футуристы отреклись от традиций и от идеи единства содержания и формы. Чрезмерное любование формой стало губительным и для символизма на позднем этапе его развития: «Сама забота символистов о технике перешла в губительное любование формой» [Брюсов 1973: 167]. Близок Брюсову в своих оценках соотношения формы и содержания А.Блок. Рецензируя стихотворения В.Л.Полякова, Блок отмечает: «Тяжело носить в себе новую душу и страстно любить классические формы» [Блок 1932–1936, т.10: 192]. В целом, обобщал Брюсов, форма настолько органично связана с содержанием художественного произведения, что «всегда новое содержание в литературе требует и новых форм. ...такие новые формы были в свое время принесены и романтиками, и реалистами, и символистами» [Брюсов 1973: 180].

В связи с осмыслением вопроса единства формы и содержания в теории символизма неизбежно встает проблема редуцированности внимания символистов к содержанию и, напротив, активного обращения к различным явлениям формы художественного произведения. Категория содержания была важна для символистов, что следует из приведенных выше высказываний. Более того, символисты достаточно четко представляли анализ поэтического произведения в аспекте его содержания. А.Белый отмечал: «Вот стихотворение Пушкина “Пророк”. Как приступить мне к его анализу? Указанное стихотворение я могу анализировать двояко: во-первых, со стороны содержания, во-вторых, со стороны формы» [Белый 1910: 232]. И все же исследование поэтического текста именно с точки зрения его формы занимает в теории символизма значительное место и приобретает огромное значение. А.Белый продемонстрировал глубокое понимание анализа формы художественного произведения, когда писал: «...я могу разуть под формой, во-первых, совокупность средств изобразительности... во-вторых, расположение и сочетание слов (словесную инструментовку), в-третьих, метр и индивидуальное применение метра (ритм). Случайно указанные способы анализа формы распадаются на бесконечное разнообразие исследований. Совокупность средств изобразительности с точки зрения а) индивидуальности поэта, в) его времени, с) страны, d) положения, e) истории искусств и т.д.» [Белый 1910: 232–233]. Следует особо подчеркнуть, что внимание к форме художественного произведения в теоретическом наследии символизма было продиктовано важностью «эстетического» для символистов, поэтическими поисками и экспериментами в области ритмики, мелодики и не превращалось в теоретическое любовование формой, провозглашение ее самоценности. Особенно явно это прослеживается в символистской концепции «музыкальной» поэтики стиха, которая, в свою очередь, тоже носит черты системности и целостности.

О музыкальности поэзии писали практически все «старшие» и «младшие» символисты и единодушно понимали данное явление прежде всего как «музыку» стиха, звуковую гармонию, мастерское владение формой, чаще приближаясь в своих замечаниях не к теории лирического искусства, а к стиховедению. Для В.Я.Брюсова, например, мастерами стиха из поэтов-современников были

Ф.Сологуб (статья «Федор Сологуб. Как поэт»), на определенных этапах творчества — К.Д.Бальмонт («Бальмонт» <«Будем как солнце»> и др. рецензии), З.Н.Гиппиус (статья «З.Н.Гиппиус») и особенно А.А.Блок, о котором Брюсов писал: «Почти всегда стих Блока музыкален» [Брюсов 1981: 327]. Это связано с тем, считал Брюсов, что Блок — «большой мастер стиха, хотя и не стремящийся во что бы то ни стало к новым формам... Его стихи как бы просят музыки...» [Брюсов 1981: 328].

Вместе с тем «музыка» стиха для символистов была связана не только с поэтическим мастерством и целостностью художественного воплощения, но и с напевной стихией лирических интонаций. Брюсов сравнивал «ненапевные» произведения И.А.Бунина с прозой: «В общем его стихи, лишённые настоящей напевности, живут исключительно образами и при их отсутствии обращаются в скучную прозу» [Брюсов 1990: 311]. Напротив, по убеждению символистов, стих гармоничен и «музыкален» там, где присутствует певучая сила поэзии. И вновь из поэтов-современников по напевной интонационности стиха символисты выделяют творчество А.Блока. В.Иванов писал в 1907 году В.Брюсову: «Литературное событие дня — “Снежная маска” А.Блока... По-видимому, это апогей приближения нашей лирики к стихии музыки. <...> Звук, ритмика, ассонансы пленительны. Упоительное, хмельное движение. ...дивная тоска, и дивная певучая сила!» [Литературное наследство 1976: 496–497].

Напевность как критерий музыкальности поэзии понималась символистами по-разному. Так, певучий талант Бальмонта, эвфонически воплотившийся в лирике, был осмыслен самим поэтом не только в связи с природой русского языка, но и в контексте идеалистической концепции панмузыкальности. В 1917 г. в «Слове о музыке» К.Бальмонт так раскрыл свою идею: «Когда в мире создавались Солнце, Луна, Звезды и Земли, те могучие духи, которые создавали их, пели песню, любя свое творение, и звуки этой песни, не забытые, остались в душах людей и в памяти птиц» [Бальмонт 1917: 4]. Для З.Гиппиус напевность стиха выражалась в близости к молитве: «Поэзия вообще, стихосложение в частности, словесная музыка — это лишь одна из форм, которую принимает в нашей душе молитва. <...> Я утверждаю, что стремление к ритму, к музыке речи, к

воплощению внутреннего трепета в правильные переливы слов — всегда связано с устремлением молитвенным, религиозным...» [Гиппиус 1999: 72–73]. У других символистов напевность поэзии напрямую зависела от восприятия музыки в качестве духовной первоосновы бытия: «Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира» [Блок 1960–1963, т.7: 360]. Вначале была музыка, а напевность стиха — следствие музыкальной сущности мира.

И все-таки и для Бальмонта, и для Гиппиус, и для других символистов напевная сила «музыкальной» поэзии была связана прежде всего с аллитеративностью и ассонансностью стиха, его звуковой гармоничностью. В.Брюсов писал о звуковой напевности стиха Гиппиус: «Однако главным образом певучесть стиха Гиппиус основана на искусном подборе звуков слова» [Брюсов 1990: 463]. Причину напевности блоковской лирики Брюсов тоже видел в том, что Блок «умеет находить напевность в самом сочетании звуков (например: “По вечерам над ресторанами”)...» [Брюсов 1981: 327]. А.Белый, считал Брюсов, вообще внимателен к подбору звуков в стихе как никто другой. В рецензии на сборник Белого «Урна» Брюсов называет поэта новатором стиха, указывая при этом, что «то впечатление, какое они (стихи — С.М.) производят, ближе напоминает впечатление от музыки, чем от поэтического произведения» [Брюсов 1990: 299]. Рассуждая о новизне стиля Белого, Брюсов отмечает одну из его особенностей — «широкое употребление ассонансов». Тем не менее В.Брюсов видит серьезный недостаток поэзии А.Белого: «Проявляя величайшую заботливость о звуковой форме стиха, А.Белый порой забывает другие элементы поэзии...» [Брюсов 1990: 300]. Подобного перевеса одного из формальных элементов художественного произведения Брюсов не находит в поэзии А.С.Пушкина: «...стих Пушкина исполнен высокой музыкальности. Это достигается прежде всего крайне осторожным выбором звуков. ...наблюдая сочетания и столкновения согласных и гласных у Пушкина, мы постоянно видим заботливость поэта о легком, музыкальном переходе от одного слога, от одного слова, от одного стиха к другому... <...>... понимая первенствующее звучание аллитерации в музыке стиха, Пушкин, однако, заботился о том, чтобы она

назойливо не выступала на первое место. Аллитерации у Пушкина большею частью скрыты» [Брюсов 1981: 143–144].

Аналогичное равновесие элементов стиха Брюсов отмечает также в лучших образцах лирики Бальмонта, самого аллитеративного поэта их всех символистов [Брюсов 1990: 85]. Как известно, сам К.Бальмонт, сопрягавший теорию стиха с идеалистически-философскими построениями о «всегласной музыке мира», «мире как изваянном стихе», «соединении двух строк через рифму, вместе уходящих в напевную неопределенность», полагал, что поэт строит свою «таинственную часовню» из «Русского словесного начала», базирующегося на гласных и согласных звуках. Все звуки, считал Бальмонт, имеют свою семантику и связаны с музыкальными «ритмами Миротворчества». Так, гласный «о» для Бальмонта был звуком восторга, торжествующего пространства; гласный «у» — «музыкой» шумов, вскриком ужаса; в звуке «л» поэту слышался лепет волны; в согласном «р» — скорость, узорность, спорность. Нет необходимости говорить о субъективности данных поэтических рассуждений, связанных с главным тезисом Бальмонта — «современный стих, принявши в себя колдовское начало Музыки, стал многогранным и угадчивым» [Бальмонт 1915]. Музыка, поэзия, отдельные элементы стиха трактовались исключительно эмоционально — отдельные звуки стиха символически семантизировались Бальмонтом.

К.Бальмонт не был единственным в субъективном понимании фоники стиха. А.Белый, придававший огромное значение поэтическому ритму, на второе место по художественной функциональности ставил словесную инструментовку и интерпретировал ее достаточно своеобразно. Наиболее ярко теоретическое понимание вопросов поэтической фоники у Белого нашло отражение в стиховедческих работах 1909 года. Так, например, в статье «Шарль Бодлер», отмечая, что «во французской поэзии нет равного Бодлеру инструменталиста», Белый делает очень важное замечание, указывая, что «есть неизменное соответствие между звуком и смыслом» произведения и что «насыщая стих ассонансом и аллитерацией, Бодлер является отдаленным предтечей свободного стиха» [Белый 1911: 254]. В этот период А.Белый не выстраивает теорию семантического ореола звуков (позднее такие попытки осуществлялись — см.

полемическую статью Б.Эйхенбаума «О звуках в стихе»), но размышляет о возможности других, не менее противоречивых путей исследования инструментровки: «...можно бы связать различные модуляционные ходы с музыкальными ходами (на секунду, терцию, кварту и т.д.), что дало бы возможность отождествить гамму из двугласных и гласных с хроматической и диатонической музыкальной гаммой; в последнем случае можно было бы сравнивать мелодию гласных у различных поэтов» [Белый 1910: 255].

Приблизительность и субъективность предложенного Белым метода анализа поэтической фонетики очевидны, ибо теоретик стиха не учитывает специфику двух видов искусства: в музыке интонационно-звуковая линия мелодии строго зафиксирована в интервале, в поэзии подобная фиксация невозможна. Приблизительный характер у Белого носят и другие сопоставления музыкальных и словесных явлений: «"Напоминают мне оне" звучит медленнее, в темпе *andante*; пушкинская же строка — в темпе *allegro*» [Белый 1910: 263], как неоднозначно и теоретическое воплощение собственного стиховедческого метода «сравнения гласных у различных поэтов», которое Белый осуществил в единстве с исследованием метра и ритма. Считая, что эти три элемента стиха взаимосвязаны между собой и образуют «внешнюю» форму лирического произведения, Белый в стиховедческих статьях книги «Символизм» (1910) представил диаграмму гласных в стихе. Теоретические начинания Белого были очень интересны, но они во многом носили метафорический, ассоциативный характер.

В.Брюсов, веривший в необходимость создания «Академии» по обучению поэтов технике словесного искусства, считал эвфонию самым сложным разделом стиховедения. В предисловии к «Опытам по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам» Брюсов отмечал: «Если эвфония не уступает метрике и ритмике по значительности материала, то значительно превосходит их по затруднительности ознакомиться с ней» [Брюсов 1973–1975, т.3: 469]. Эвфонию В.Брюсов представлял себе комплексно: в нее входят теория звукописи, раздел о «музыкальности (певучести) стихотворной речи», учение об ассонансах и рифмах [Брюсов 1973–1975, т.3: 470].

Если говорить о последнем, то действительно: символисты при обращении к теоретической трактовке рифмы писали о ней всегда особо, подчеркивая звуковую значимость и символическую весомость для стиха. При этом Брюсов указывал на функциональность рифмы (смысловую, символическую, звуковую); другие символисты отмечали звуковую экспрессивность рифмы, заостряя внимание на ее новизне и богатстве. В свою очередь, А.Белый, анализируя варианты рифмовок стихов Ш.Бодлера, видел связь поэта с художественными традициями его времени: «В эпоху, когда складывалась поэзия Бодлера, эстетические вкусы хорошего тона требовали от стиха прежде всего богатых рифм. Такого мнения придерживался Сент-Бев, — и к нему присоединялся де-Банвиль, полагавший, будто в рифме заключена, главным образом, магия стиха...» [Белый 1911: 252–253].

Наряду с огромным вниманием к вопросам звуковой музыкальности стиха, символистов привлекают и такие явления поэтической формы, как строфика и композиция, правда, в гораздо меньшей степени. Тем не менее закономерен интерес символистов к архитектонике именно с точки зрения ее традиционности–нетрадиционности: апробированное никогда не оценивалось символистами негативно, новое всегда подчеркивалось и осознавалось. В.Брюсов так писал о поисках выразительных возможностей строфики А.Блоком: «Чаще, чем другие новые поэты, Блок отказывается от однообразных четверостиший и дает свои произвольные, нестрофические сочетания стихов, чередуя строки длинные и короткие, умея безошибочно находить соответствующий метр для выражения того или иного чувства» [Брюсов 1981: 328].

Итак, в подходе символистов к анализу формы стиха прослеживаются черты системности. Одним из первых подобное понимание продемонстрировал А.Белый в опыте описания стихотворения А.С.Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» в 1909 г., когда указал на пять «зон формы лирического стихотворения»: ритм, метр, инструментовку, архитектонику, описательные формы речи (эпитеты, метафоры и т.д.) [Белый 1910: 398]. Не меньшей структурированностью и целостностью отличалась и концепция формы поэтического текста у В.Брюсова — наиболее полно стиховедческая система Брюсова получила обоснование в итоговой книге «Наука о стихе» (первое издание — 1919 г., второе — «Основы стиховедения»,

1924 г.). Думается, те разделы науки о стихе, которые были выделены Брюсовым гораздо позднее непосредственно символистских исканий (эйдология, стилистика, метр и ритмика, эвфония, строфика, композиция, мелодика), полностью объединили бы все стиховедческие высказывания и самого Брюсова, и других символистов.

Наряду с интересом к теоретическому осмыслению строфики, рифмы, гораздо важнее для символистов были вопросы эвфонии, но даже они были малозначительными в сравнении с всепоглощающим и актуальным феноменом поэтического ритма. Не случаен конечный результат стиховедческих штудий двух главных теоретиков «старшего» и «младшего» символизма, Брюсова и Белого, — книга первого «Наука о стихе. Метрика и ритмика» [Брюсов 1924] и не изданный при жизни «Учебник ритма» второго [Структура и семиотика художественного текста 1981]. Но итоговым явлением предшествовал бурный и поражающий своей масштабностью процесс осмысления ритма стиха: от сугубо художественных слушаний и обсуждений поэтических произведений до выхода в свет стиховедческих работ Белого по ритму и до создания им в 1910 году Ритмического кружка при книгоиздательстве «Мусагет», а также чтения циклов лекций о ритме и метре В.И.Ивановым, В.Я.Брюсовым, А.Белым. И хотя Брюсов в рецензии на книгу А.Белого «Символизм», включавшей в свой состав четыре стиховедческие работы, писал в 1910 году, что у Белого «вторая книга... занята исключительно вопросами русской метрики, и к “символизму” отношение имеет лишь самое отдаленное» [Брюсов 1910: 52], думается, в этом замечании В.Брюсов был вряд ли объективен. Новаторство символистов заключалось прежде всего в поисках музыкально-ритмической экспрессии стиха. Потому факт осмысления символистами собственных ритмико-поэтических инноваций кажется тем более закономерным и значительным, что он получил такое убедительное стиховедческое воплощение именно в книге «Символизм». Ритм актуализировался символистами не только на практике, но и в теории; более того, внимание символистов было приковано в первую очередь к вновь найденным ритмико-поэтическим формам, позднее квалифицированным как дольники, тактовики, акцентные стихи, верлибры.

Так, символисты придавали огромное значение той ритмической экспрессии формы, которая была обретена в поэтическом творчестве З.Гиппиус. Брюсов констатировал: «Написанные с большим мастерством, без всяких крикливых новшеств, но своеобразные и по ритмам, и по языку, они (стихи — С.М.) сразу останавливали внимание...» [Брюсов 1990: 453]. Новшества ритмики Гиппиус, отмеченные В.Брюсовым, гораздо значительнее оценивались А.Белым, видевшим их связь с ритмическим новаторством А.Блока. В мемуарах Белого читаем: «С этой поры я внимательно вчитываюсь в ее (Гиппиус — С.М.) строчки; и после А.Блока сильно на них реагирую: символистами умалена роль поэзии Гиппиус для начала века; разумею не идеологию, а стихотворную технику; ведь многие размеры Блока эпохи “Нечаянной радости” ведут происхождение от ранних стихов Гиппиус» [Белый 1990: 204].

Если ритмические поиски Гиппиус представлялись символистам органичными и важными, то попытки К.Бальмонта в обновлении ритмического арсенала были восприняты не так однозначно: «...когда Бальмонт пытается перенять у других некоторые особенности нового стиха, это ему плохо удается. Его “прерывистые строки”, как он называет свои безразмерные стихи, теряют всю прелесть бальмонтовского напева, не приобретая свободы стиха Верхарна, Демеля и Аннунцио. Бальмонт только тогда Бальмонт, когда пишет в строгих размерах, правильно чередуя строфы и рифмы, следуя всем условностям, выработанным за два века нашего стихотворства» [Брюсов 1990: 85].

Далеко не однозначно были оценены символистами также поиски новых музыкально-ритмических возможностей стиха В.Ивановым. Еще в 1903 г. в рецензии на поэтический сборник «Кормчие звезды» В.Брюсов писал: «Его новые размеры не всегда ему удаются и иной раз оказываются плохой, ломаной прозой» [Литературное наследство 1976: 533]. На новизну ритмов Иванова обращал внимание и А.Блок в рецензии «Вячеслав Иванов, “Прозрачность” (1904)»: «Часто поэт прибегает к искусственному усилению стиха путем аллитераций, перебоев в размере и т.п.» [Блок 1932–1936, т.10: 223]. В поисках новых ритмов символистов больше всего привлекал эффект свободной интонационности, естественной раскованности, гармоничной музыкальности. В этом убеждал Брюсова и сам

В.Иванов, когда писал в 1911 г. о замысле «Кормчих звезд»: «Как больно мне видеть, что ты поныне поддерживаешь мнения, высказанные тобою когда-то о “Кормчих звездах”... К этой книге у меня какое-то ревнивое отношение. Доныне утверждаю, что книга сплошь музыкально продумана. Что признаешь ты “какофонией”? Ожидаю в рецензии примеров. Что такое “ломаная проза” — и в каком смысле? Ужели гетевский *vers libre*?» [Литературное наследство 1976: 532].

И все же первые попытки осмысления новых поэтических ритмов и символистская полемика вокруг них свидетельствовали о положительной оценке реформирования силлаботоники и о восприятии стиха как явления динамического и развивающегося. Символисты видели объективную необходимость обновления традиционного метро-ритмического арсенала русского стиха на рубеже XIX–XX веков, ибо, как считали символисты, к этому их обязывала вся логика предыдущего развития поэзии. Именно с этих позиций осуществлял в 1907 г. критику бунинского стиха Брюсов: «Стих Бунина, в лучших вещах, отличается чистотой и ясностью чеканки. Но, если можно так выразиться, это — ветхозаветный стих. Вся метрическая жизнь русского стиха последнего десятилетия (нововведения Бальмонта, открытия А.Белого, искания А.Блока) прошла мимо Бунина. Его стихи (по их метру) могли бы быть написаны в 70-х и 80-х годах» [Брюсов 1981: 311].

Понимание новых ритмов стиха шло у символистов через отталкивание от теории традиционного силлабо-тонического стихосложения: «У Блока, например, не редкость — лишняя стопа в отдельном стихе. Никто по-русски так удачно не писал сочетаниями двух- или трехсложных стоп, как Блок (стих, обычный в “Книге песен” Гейне)» [Брюсов 1981: 327]. Интересно то, что сам А.Блок пытался прийти к осмыслению новых ритмов во многом через проблему переводов из Гейне на русский язык. В поздней статье «Гейне в России» (1919 г.) Блок анализировал судьбу творчества Гейне, которое, как он считал, по-настоящему так и не знали в России, несмотря на то что имелось несколько полных собраний сочинений Гейне на русском языке: «Старые переводы Гейне совершенно не удовлетворяют современным требованиям» [Блок 1932–1936, т.11: 225]. А.Блок убежден, что перед русским читателем Гейне предстанет в полной своей неповторимости только в том случае, если его произведения будут переведены на русский язык по законам

эквиритмии. Все предыдущие переводы не выдерживают критики в силу невнимания к форме гейневского стиха — все это, заключает А.Блок, «приводит к выводам жестоким: всю работу над Гейне надо начинать сызнова...» [Блок 1932–1936, т.11: 233]. С другой стороны, Блок верит, что именно в начале XX века русского читателя необходимо познакомить с настоящим Гейне, ибо это ритмическое «мелькание знаменует собой, что человек весь пришел в движение, весь дух, вся душа, все тело захвачены вихревыми движениями» [Блок 1932–1936, т.11: 234]. Гейне как никогда актуален, считает А.Блок, в русском стихе уже накоплены все средства для более точного воплощения ритмики Гейне, что и было продемонстрировано в блестящих блоковских переводах.

Таким образом, новаторское творчество символистов в области ритмики стиха одновременно способствовало теоретическому осмыслению новых ритмико-поэтических форм, возможности эквиритмичных переводов на русский язык лирических образцов со свободной ритмикой и, что чрезвычайно важно, — появлению серьезных стиховедческих исследований традиционной, силлабо-тонической ритмики.

В связи с последним необходимо говорить прежде всего о четырех стиховедческих работах А.Белого в книге «Символизм» 1910 г.: «Лирика и эксперимент», в которой Белый обосновал статистико-графический метод исследования ритмики стиха; «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», где теоретик апробировал свой метод на анализе творчества русских поэтов XVIII–XIX вв.; «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», построенная на принципах сопоставительного анализа с целью получения более обобщенных и концептуальных данных; «”Не пой, красавица, при мне...” А.С.Пушкина. Опыт описания», ставшая примером целостного понимания формы лирического произведения. Символистское творчество знаменовало собой начало реформирования силлабо-тонической системы стихосложения, определив главный пафос стиховедческих исследований Белого: разграничение метра и ритма. Метр воспринимался теоретиком как нечто сковывающее и устаревшее на период рубежа XIX–XX столетий, второе — как свободное и актуальное. А.Белый писал: «...в то время как ритм является выражением естественной напевности

души поэта (духом музыки), метр является уже совершенно точно откристаллизованной, искусственной формой ритмического выражения» [Белый 1910: 254]. В.Е.Холшевников справедливо отмечал, что «А.Белый был первым, кто... все внимание сосредоточивал не на метре, а на реальном распределении ударений в четырехстопном ямбе — на том, что он называл, в отличие от метра, ритмом произведения...» [Холшевников 1975: 645].

В контекст метро-ритмической теории символизма входит также концепция ритмики В.Брюсова, построенная, правда, на иной методологической основе. В своих «Опытах по метрике и ритмике» Брюсов отмечал огромное количество ритмических модуляций в русском стихе, основанных на классических и смешанных метрах, — их настолько много, что они с трудом поддаются количественному и системному описанию: «Так как самих чистых метров около 160, то, хотя малостопные стихи имеют и мало вариаций, — общее число возможных в русском стихе ритмов должно быть исчислено десятками тысяч, может быть, и свыше 100000 ритмов» [Брюсов 1973–1975, т.3: 468]. М.Л.Гаспаров абсолютно прав: Брюсов «был воспитан на классической русской силлаботонике, чувствовал в ней тончайшие оттенки, но все, что находилось за ее пределами, смешивалось для него в хаос “смешанных метров”. Он пытался разобраться в этом хаосе, но опять-таки подходил к этому с меркой силлаботоники...» [Гаспаров 1995: 110]. Итак, ритмика стиха была осмыслена символистами в связи с традиционной поэтической метрикой, что не являлось единственной точкой зрения в теории символизма.

В своих стихотворных инновациях символисты попытались приблизить ритмические вариации к ритмике музыкального вида искусства, где она достигает такого уровня развития, что получает строгую фиксированную знаковость. Найденная символистами разнообразная ритмика стиха получила соответственный теоретический резонанс — на этот раз через сопоставление ритмики поэзии и музыки. В этой связи обращает на себя внимание замечание А.Белого о том, что «одна из задач современной поэтики заключается в точном определении того, что есть ритм: определить область ритма в поэзии, его границы, его связь с музыкой с одной стороны, и с поэтическим метром, — с другой» [Белый 1910: 254]. Сам

Белый, воспринимавший окружающий мир как пульсацию музыкально-ритмических волн и трактовавший музыкальный ритм чрезвычайно широко, склонен был отождествлять поэтический ритм с музыкальным. Пытаясь разобраться в нетрадиционной ритмике тютчевского стиха «нежней мы любим и суеверней», А.Белый использовал нотную запись ритмики текста. При этом любопытно также то, что нотно-ритмическое изображение проявило не только ямбо-анapestическую природу тютчевского стиха, но и его паузную трактовку при появлении дополнительного слога — неклассические ритмические формы стиха Белый, аналогично другим символистам, осознавал сквозь призму силлаботонической теории [Белый 1910: 258].

В.Брюсов, сразу ставший оппонентом концепции ритмики стиха Белого и видевший поэтический ритм не только в связи с пиррихированием, но и в единстве со структурой образов, цезур, инструментовки, вновь разошелся с мнением Белого по вопросу о близости музыкальной и стиховой ритмики — и в самом принципиальном. Отмечая в 1917–1918 гг., что «в стихе — две стороны: словесная, ибо стих есть элемент речи, и музыкальная, ибо это речь — ритмическая» [Гиндин 1968: 127], Брюсов писал о речевой природе ритмики стиха, тем самым отличая ее от музыкальной. «Один ритм, вне слова, не образует стиха, ибо ритм есть в музыке и других областях», — указывал Брюсов [Гиндин 1968: 127]. Понимание общего и специфического в двух звуковых видах искусства свидетельствовало о зрелости теоретической мысли в 1910-е годы.

Действительно, к 1910-м годам символизм достиг своей итоговой точки развития не только как литературно-поэтическое течение, но и как своеобразная художественно-стиховедческая школа, главным принципом которой было повышенное внимание к форме поэтического произведения и исследование «музыкальной», ритмико-звуковой структуры стиха. Эта символистская приверженность к построению теории формы художественного произведения в 1910-е годы хронологически смыкалась с новыми идеями «формальной» школы в литературоведении. Возможно, именно символисты активизировали интерес русских формалистов к исследованию теории стиха, результатом чего явились работы В.М.Жирмунского, Б.В.Томашевского, Б.М.Эйхенбаума 1920-х гг. Во

многим на полемике с символистской теорией обозначились концепции ритма у Жирмунского, мелодики — у Эйхенбаума; ученые к тому же углубили разработку проблемы соотношения поэзии и музыки. Более того, поздние стиховедческие идеи А.Белого оказались неразрывно связаны с выводами Жирмунского и особенно — Б.Эйхенбаума: для этого достаточно вспомнить теорию интонационного жеста, тезисы школы поэтического мелодизма А.Белого и обоснование Б.Эйхенбаумом интонационно-синтаксических законов мелодики. Русский символизм оказал влияние не только на «формальную» школу, но и — благодаря работам А.Белого — на статистическое стиховедение, а также на музыкальные теории стиха (Шульговский Н.Н. «Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения» 1914, Малишевский М.П. «Краткое изложение основ метротонической междуязыковой стихологии» 1925). И все же на этом стиховедческая часть символизма не исчерпывается. Воспринимавшие поэтическую речь во многом как музыкально-ритмический феномен, символисты трактовали стих к тому же сквозь призму философии музыки. Но развернутую музыкально-философскую концепцию стиха суждено было строить «младшим» символистам.

Восприятие музыки как символа, провозглашение музыки не чем иным, как духовной первоосновой бытия обусловили возникновение феномена панмузыкальности, «омузыкаливания» всех сторон жизни и творчества в теории «младосимволистов». Музыкально одухотворенными у них становились психологические, этические, социальные, философские, культурные и, в первую очередь, собственно поэтические поиски и размышления. Считая музыку первоосновой сущего, «младосимволисты» понимали ее не как нечто статическое, а как пульсирующее в волнообразных ритмах движение. Таким образом, микро- и макрокосму в философии «младосимволистов» неизбежно сообщался динамический характер, а важнейшее имманентное качество музыки — ритм — проникало вместе с ней в онтологию.

Так, еще в 1903 г. в письме к Блоку А.Белый указал на онтологичность музыки и ритма: «Музыка — последняя оболочка... Ритм — как повторность временного пульса — связан с идеей Вечного Возвращения, музыкальной по

своему существу...» [Белый и Блок 1940: 9]. Позднее, в работе 1910 г. «Смысл искусства», Белый, определяя сущностные черты каждого из видов искусства, конкретизировал ритмическую сторону музыки: «Музыка. Ее основной элемент — ритм, т.е. последовательность во времени» [Белый 1994: 120]. А в работе того же года «Будущее искусство» находим уже вполне развернутое объяснение динамичности музыкального ритма бытия: «...музыкальный ритм — ветер, пересекавший небо души; пробегая по этому небу, жарко томившемуся в ожидании творения, музыкальный ритм — “глас хлада тонка” — сгустил облака поэтических мифов...» [Белый 1994: 144]. Близка к замечаниям Белого о ритмичности бытия и афористическая дневниковая запись А.Блока: «Мир растет в упругих ритмах» [Блок 1960–1963, т.7: 360].

Отголосками музыкально-онтологических ритмов, согласно теории «младосимволистов», являются ритмы жизненные, душевные, культурные. В работе Белого «Песнь жизни» читаем: «Мы разучились летать: мы тяжело мыслим, тяжело ходим, нет у нас подвигов, и хиреет наш жизненный ритм: легкости божественной простоты и здоровья нам нужно... Нам нужна музыкальная программа жизни...» [Белый 1994: 177]. Жизненно-бытийные ритмы сообщаются с ритмом души: «Ритм — первое проявление музыки... облака рождаются от столкновения ветров, облачная дымка поэзии — от сложности музыкальных ритмов души» [Белый 1994: 175]. Созвучны философским построениям Белого блоковские характеристики музыкального ритма жизни. А.Блок обостренно ощущал свою судьбу в музыкальном контексте общественного развития. Согласно Блоку, музыкальный ритм жизни, если он осуществляется, охватывает абсолютно все аспекты человеческого бытия: его настроение, творчество, действия. Потому неудивительно, что музыкальный ритм А.Блок усматривает в походке римского революционера Катилины: «...ярость и неистовство сообщили его походке музыкальный ритм... в поступки этого человека — мятеж, восстание, фурии народного гнева. Вы слышите этот... шаг, в котором звучит буря ярости, разрешающаяся в прерывистых музыкальных звуках?» [Блок 1932–1936, т.8: 505]. Блок чувствует присутствие музыкального ритма и в явлениях культуры — вообще культура в целом, как считал поэт, «есть музыкальный ритм» [Блок 1960–1963, т.7:

360]. Данная дневниковая запись 1919 года получила более развернутое пояснение в статьях 1920 года «О Мережковском» и «Речь к актерам». По А.Блоку, приобщение к культурному ритму эпохи есть одновременно ощущение жизненного ритма в целом, а невосприятие его — свидетельство глухоты и нравственного безразличия: «Быть холодным, равнодушным пассивным зрителем трагедий Ибсена — значит быть вне ритма современной жизни, не понимать, что все мы ответственны за каждый шаг ее...», — отмечал Блок в статье 1908 г. «Генрих Ибсен» [Блок 1932–1936, т.9: 140].

И все же «духом музыки» было пронизано в первую очередь поэтическое творчество «младосимволистов», а также их теория словесного искусства. Согласно концепции «младосимволистов», поэт — это пророк, теург, и слово его будет обладать значительной, магической силой только в том случае, если художник приобщится к бытийному тону, всемирному звучанию «несущих явление волевых волн» [Иванов 1916: 344]. А.Блок в 1909 году писал: «Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть неперемнное условие писательского бытия» [Блок 1932–1936, т.9: 74]. Это замечание перекликается с содержанием блоковской статьи 1921 г. «О назначении поэта», что позволяет говорить о неустанном слышании музыки: «На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком... катятся звуковые волны... там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир. Таинственное дело свершилось: покров снят, глубина открыта, звук принят в душу» [Блок 1932–1936, т.8: 140–141]. Далее, согласно Блоку, — область мастерства, а первоначальный импульс поэтического творчества — вслушивание в музыкально-ритмические волны бытия, вследствие чего сам поэт становится носителем гармонии: «Что такое поэт? ...сын гармонии... Что такое гармония? Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни» [Блок 1932–1936, т.8: 138].

Как носитель гармонии поэт неизбежно является еще и носителем ритмов, считает Блок. Так, в дневниковой записи читаем: «Поэт, это — это носитель ритма» [Блок 1960–1963, т.7: 404]. Блок убежден, что поэт как носитель ритма тем сильнее, чем больше он прислушивается не только к музыке запредельного, но и к

музыке «мирового оркестра» души народной, ритмам эпохи, проявляющихся в собственно поэтическом ритме: «Между тем, предпосылкой всякого художественно-критического исследования должно быть непременно определение “ритмических фондов” художника... Раз ритм налицо, значит творчество художника есть отзвук целого оркестра, т.е. — отзвук души народной» [Блок 1932–1936, т.9: 75]. Носителем ритмов эпохи Блок считает Катулла, о чем свидетельствует следующее эмоционально-убедительное утверждение: «Личная страсть Катулла, как страсть всякого поэта, была насыщена духом эпохи; ее ритмы, ее размеры, так же, как ритмы и размеры стихов поэта, были внушены ему его временем» [Блок 1932–1936, т.8: 102]. Ощущение и воплощение ритмов современности, по Блоку, объединяет поэтов через века; понимание этого придает уверенности в собственном «разоблачении», ибо в предисловии к поэме «Возмездие» Блок писал: «Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно... развивал свои физические, политические и военные мускулы, был ямб. Вероятно, потому повлекло и меня, издавна гонимого по миру бичами этого ямба, отдаться его упругой волне...» [Блок 1960–1963, т.3: 297].

Услышав музыку стихийных ритмов бытия, поэт, согласно концепции «младосимволистов», приводит в звучание уже свой собственный «музыкальный инструмент» (определение А.Блока [Блок 1960–1963, т.7: 217]). О музыкальном характере процесса создания поэтических произведений удивительно дружно писали и Блок, и Иванов, и Белый. Так, А.Блок в 1901 г. в письме к А.В.Гиппиусу делился наблюдениями о напевности своего процесса творчества: «Осень теперь свежая, большей частью бодрая... ходишь или едешь по полям и все выпеваются какие-то стихи, какие-то мысли» [Литературное наследство 1980–1987, кн.1: 427]. В.Иванов указывал на звуковое начало словотворчества, подчеркивая при этом индивидуальность и неповторимость родившейся «музыки»: «Говоря о развитии поэта, должно признать первым и полубессознательным его переживанием — прислушиванием к звучащей где-то, в далеких глубинах его души, смутной музыке, — к мелодии новых, еще никем не сказанных... слов, или даже и не слов еще, а только глухих ритмических и фонетических схем... не родившегося слова»

[Иванов 1916: 167–168]. Об изначальности мелодического в литературном творчестве писал и А.Белый: «Что я знал точно? Тональность и некую музыкальную мелодию, поднимавшиеся, как туман, над каким-то собранным и систематизированным материалом; мне, говоря по-просту, пелось...» [Как мы пишем 1930: 14]. Лишь вслед за мелодией, по признанию Белого, приходил ритм.

Поэтическое искусство, как утверждали «младосимволисты», непременно должно обладать могучей энергией, и прежде всего силой эстетического, художественного воздействия: ритмические пульсации бытийной музыки, преломленные сквозь призму «музыкального инструмента» поэта-символиста, должны быть обязательно донесены до слушателей. «Если, поэт, я умею живописать словом... если, поэт, я умею петь с волшебной силой... если, поэт и мудрец, я владею познанием вещей... но если, увенчанный тройным венцом певучей власти, я, поэт, не умею... заставить самую душу слушателя петь со мною другим, нежели я, голосом... контрапунктом ее сокровенной глубины... тогда я не символический поэт...», — категорично заявлял В.Иванов [Иванов 1994: 191–192].

Поэзия, согласно теории «младосимволистов», должна стать магией, теургией, зачаровывающей слушателя, а значит, на поэта-символиста возлагается большая ответственность — привести в гармоническое соответствие все структурные единицы художественного целого, согласованного к тому же со звучанием космической музыки: главный закон поэзии-теургии «заключается в стремлении пережить конститутивные элементы данного искусства изнутри их самих и открыть в них космические первоосновы сущего» [Иванов 1916: 344]. Как считал А.Белый, «символ есть единство», в том числе единство имманентных выразительных средств стиха; гармоничность поэтического образа возникает лишь в том случае, если это единство переходит в свою завершающую стадию, стиль: «Мы предлагаем единство средств изобразительности (например, взаимную обусловленность ритма, словесной инструментовки, материала художественных троп) называть стилем... в расположении этих элементов есть произвольное единство, определение которого всегда символично...» [Белый 1994: 75, 79].

Именно от художника-символиста была необходима повышенная восприимчивость и наличие в его душе волнения, сообщаемого ему стихией бытия,

которое приводило бы форму и содержание поэтического произведения в единство, стиль, символ. «...Отправляясь... от содержания, мы начинаем видеть, что оно — смутное наше волнение, но от него зависит форма творческого видения... и ритм, и средства изобразительности суть расчленение самого содержания; говоря о пиррихиях в ямбе Пушкина, мы, в сущности, говорим об особенностях художественного волнения у Пушкина... Художественный символ есть прежде всего волнение...», — писал Белый [Белый 1994: 77].

Таким образом, «младосимволисты» были убеждены, что музыкальная сущность бытия, пульсирующая в стихийных ритмах, отражается на творческий процесс поэта-символиста, приводя его в музыкально-ритмическое волнение, и формализуется в поэтической ткани произведения, художественно воздействуя на слушателей. Следовательно, категория музыкального ритма проникала у «младосимволистов» в онтологию, философию творчества, поэтику и психологию восприятия. Только ли в этих направлениях объективируется универсализм «младосимволистов» в «омузыкаливании» явлений микро- и макрокосма, ведь аналогичные мифы о музыке можно было наблюдать в романтической эстетике XIX века? Таким же вопросом задавались и сами «младосимволисты». «Видеть ли в современном символизме возврат к романтическому расколу между мечтой и жизнью?» — спрашивал В.Иванов [Иванов 1994: 37].

Ответ на данный вопрос оборачивается постижением сущности «младосимволизма» как особого миропонимания, основанного на идеях духовного усовершенствования жизни, нравственно-эстетического обновления личности, культурного всеединства, религиозно-теургического жизнетворчества, соборного жизнестроительства. Концепция об исторической миссии искусства проецировалась на идею «действенности» поэтического творчества: но не только с точки зрения активности художественных импульсов на слушателей, а в первую очередь с позиций нравственно-религиозного переустройства бытия в направлении преодоления индивидуализма и возникновения единого духовного организма общества. В.Иванов подчеркивал особое место «младших» символистов в этом процессе, когда писал: «"Парнасизм" имел бы, впрочем, полное право на существование, если бы не извращал — слишком часто — природных свойств

поэзии, в особенности лирической: слишком склонен он забывать, что лирика, по природе своей, — вовсе не изобразительное искусство, как пластика и живопись, но — подобно музыке — искусство двигательное, — не созерцательное, а действенное, — и, в конечном счете, не иконотворчество, а житнетворчество» [Иванов 1994: 188]. А.Белый писал о музыкально-звуковом характере житнетворчества: «...вновь воскресает в слове музыкальная сила звука; вновь пленяемся мы не смыслом, а звуком слов; в этом увлечении мы бессознательно чувствуем, что в самом звуковом и образном выражении скрыт глубочайший жизненный смысл слова — быть словом творческим. Творческое слово созидает мир» [Белый 1994: 134].

Привлекают особое внимание контекстуальные нюансы «житнетворческих» высказываний теоретиков-символистов, в особенности сопоставление «поэзия действенна, подобно музыке». Это не случайный, а закономерный факт, ибо «младосимволисты» с присущими им темпераментом и склонностью к преувеличениям распространили великую силу «духа музыки» не только на онтологию, поэтику, психологию, но и на ключевой для них житнестроительный миф. Момент связи символов-категорий «музыка» и «ритм» с идеей нравственно-эстетического совершенствования личности и духовно-религиозного переустройства общества, входящей в концепцию «действенной» поэзии, «действующего слова», житнетворчества, является главной чертой теории русского «младосимволизма», отличающей ее от всех предыдущих концепций музыки и ритма, как и философии музыки в целом.

Начнем с того, что у «младосимволистов» наблюдался устойчивый интерес к пониманию природы и выразительных возможностей различных видов искусства. В осмыслении этого вопроса «младшие» символисты были достаточно традиционны, так как они противопоставляли пространственные искусства живописи, архитектуры искусствам временным — поэзии, музыке. Вообще любая форма искусства, как считал А.Белый, «определяется степенью проявления в ней духа музыки» [Белый 1994: 93], более того, «космогония искусств» такова, что в ней наблюдается «выпадение форм из музыкальной (ночной) стихии души» [Белый 1994: 170].

Поэзия близка к музыке по звуковой стихии, временной природе, по абстрактности образов, приближающихся к символам и, что самое главное, — по наличию в обоих искусствах выразительных средств ритма. Именно с ритмом связывали «младосимволисты» утопическую теорию жизнотворчества, именно ритм как «действенное» начало осознавался «младосимволистами» наиболее актуальным для их эпохи. В связи с последним А.Блок писал А.Белому в 1903 г.: «...поэзия представляет из себя то, “что нужно преодолеть”, для того, чтобы взойти к музыке. <...> Может ли поэзия в своем maximum'e приблизиться к Запредельному настолько, чтобы расслышать и познать? Утвердительный ответ возможен хотя бы только на том основании, что в наши времена поэзия ощутила, как никогда, пророчесственного прозрения, двойственную природу вселенной, и именно ощутила музыкально, путем все большего отрицания пространственных образов и все большего прислушиванья к “ритму”...» [Белый и Блок 1940: 13]. Следовательно, музыкально-ритмической сущностью у «младосимволистов» оказалась пронизана не только онтология; в музыкально-ритмическом контексте шло понимание проблем развития человеческого общества и законов исторического прогресса.

Действительно, потенциальная возможность приближения поэзии к музыке с ее «действующей» ритмикой и объединяющей силой волновала сознание «младосимволистов». На поэтическое слово помимо его художественной функции возлагалась сверхэстетическая нагрузка: «творение» жизни по пути всеобщего «соединения». А.Белый писал: «Русской литературе открывается новая жизнь; русской жизни дается новое слово, творческое, действующее слово»; «Музыка есть невскрытый конверт с содержанием нашей судьбы... оттого-то она всенародна...» [Белый 1994: 354, 308]. В.Иванов дополнял Белого: «Ежели искусство вообще есть одно из могущественнейших средств человеческого соединения, то о символическом искусстве можно сказать, что принцип его действительности — соединение по преимуществу...» [Иванов 1994: 192]. Полифонично звучат размышления Белого и Иванова также о том, что «действенная» сила слова была органически присуща древней поэзии, ибо она выполняла магическую роль, основываясь прежде всего на синкретизме и ритмичности: «Сама живая речь есть

непрерывная магия... <...> И потому первоначально поэзия, познание, музыка и речь были единством...» [Белый 1994: 132]. Иванов развивает мысль Белого: «Задачею поэзии была заклинательная магия ритмической речи... Поистине, камни слагались в городовые стены лирными чарами, и — помимо всякого иносказания — ритмами излечивались болезни души и тела, одерживались победы, умирялись междоусобия» [Иванов 1994: 185]. Белый и Иванов убеждены: именно символизму стало суждено возродить активность ритмического слова. А.Белый считал, что «оживление слова указывает на новый органический период культуры... Такие эпохи сопровождаются вторжением... в поэзию духа музыки...» [Белый 1994: 133–134]. В.Иванов также отмечал, что внимание к «действенной» силе слова в символизме было связано с ее актуализацией и исторической необходимостью, потому символическая поэзия и проявилась «в подсказанном новыми запросами личности новом обретении символической энергии слова...» [Иванов 1994: 185].

Вообще «младосимволисты» верили в то, что «действенная» сила поэзии и музыки связана с временной природой этих искусств, потому что они могли не только воздействовать художественно, но и преобразовывать нравственно посредством процессуальной формы, иллюзией преодоления времени. «Явственнее обнаруживается творящая форма в искусствах мусических, где оформление происходит во времени, нежели в искусствах пластических, где сотворенная форма представляется изначально данною...», — писал В.Иванов [Иванов 1994: 231]. «Творящая форма» присутствует только там, считали «младшие» символисты, где осуществляется не индивидуалистический «музыкальный монолог», а объединяющий «музыкальный унисон» [Иванов 1994: 149]; где «важна не сила звука, а мощь отзвука» [Иванов 1994: 196]; где художник перестает писать для себя, а творит в связи с «божественным всеединством» и воспитывает себя ради «творческой реализации этой связи» [Иванов 1994: 160]. Только в этом случае символизм превращается из литературного приема в житнетворчество и «соединение».

В этой связи любопытным становится то, каким образом столь безграничная концепция преобразования личности, рождения всеединства и энергии житнетворчества отзывается у «младосимволистов» в теории стиха, вместе

погружаемые к тому же в субстанциональный музыкально-ритмический контекст звучащего бытия. Как символистскую по своей конечной цели В.Иванов видит «Божественную комедию» Данте (статья «Мысли о символизме», 1912). Свою мысль теоретик доказывает на основе философско-стиховедческого анализа «музыкального строя мелодического стиха» Данте «L'Amor / she muove il Sole / e l'altre stelle» («Любовь, что движет Солнце и другие Звезды...» — последний стих комедии Данте), в котором видит три ритмические волны, выдвигающие слова Amor, Sole, Stelle. Эти слова «разделены низинами ритма», акцентированы, вследствие чего «кажутся слепительными», активизируя возникновение зрительного образа. Помимо живописно-музыкального у Данте присутствует, как считает Иванов, «учительное руководство», поясняющее образ, — это сила слова, логоса. «Но это еще не все», — утверждает исследователь стиха. Потрясенная душа воспринимающего «рождает свое восполнительное внутреннее слово», «в ней самой открывается вселенная», «она поет... собственную мелодию любви». Таким образом, «изученный стих... оказывается не просто полным внешней музыкальной сладости и внутренней музыкальной энергии, но и полифонным», многоголосным, синтезирующим» [Иванов 1994: 192–193].

Наверное, не все «младосимволисты» смогли бы с такой легкостью продемонстрировать стиховедческий анализ в его связи с философскими концепциями музыкально-ритмической сущности бытия и житнетворчества: А.Белый и В.Иванов в этом смысле были непревзойденными теоретиками. С другой стороны, А.Блок неоднократно повторялся о своем равнодушии к теории стиха и абстрактному философствованию, более того, он простодушно признавался Белому о непонимании отдельных философских работ: «Ни Твоей, ни Флоренского статьи я не могу осилить, Тебя, вероятно, просто не пойму. Должно быть, мне даже не нужно уходить туда, или, может быть, время прошло» [Белый и Блок 1940: 111]. И все же думается, что под вышеизложенными теоретическими рассуждениями о стихийных ритмах бытия, зависимости от них творческих импульсов художника слова, о воплощении музыки мира в «действенном» поэтическом произведении, наконец, духовном обновлении личности и общества магической силой искусства могли бы подписаться все «младшие» символисты, если бы не одно слишком

принципиальное «но». Философские и эстетические системы А.Белого, В.Иванова строились на религиозно-мистической основе; критические статьи А.Блока базировались на субъективно-лирических рефлексиях.

Казалось бы, всем «младосимволистам» были знакомы мистические звуки музыки космоса, таинственная сущность поэтического творчества и загадочность новых ритмов эпохи, тем не менее общие поэтические ощущения своей причастности к непостижимым законам бытия, открытости универсуму и растворения в жизни космоса не стали для «младосимволистов» общей философской системой, так логично сопрягающейся с религиозной основой. Неумение Блока теоретизировать, незнание теории музыкального искусства, глухота к религиозным откровениям, слышание и художественное воплощение ритмических диссонансов эпохи и революции стали великой силой Блока-поэта, трагически одинокого в рамках символистского миропонимания и гениально воплотившего в своем творчестве сущность символистских исканий.

Нет необходимости в подробном анализе блоковской концепции музыки жизни и революции. Она основательно изложена в работах Б.В.Асафьева «Видение мира в духе музыки (Поэзия А.Блока)», В.А.Гольцева «Проблема музыки у Блока», З.Г.Минц «Блок и русский символизм», Д.М.Магомедовой «Концепция “музыки” в мировоззрении и творчестве А.Блока», Т.А.Хопровой «Музыка в жизни и творчестве А.Блока» и др. Хочется лишь присоединиться к выводам З.Г.Минц о том, что А.Блок признавал диалектическую природу мира, эстетически определяя ее как ритм; музыкально-ритмическое начало Блок увидел не только в мире сущностей, «но и в “соответственной” ему земной действительности» [Литературное наследство 1980–1993, кн.1: 139]. Следовательно, «все в действительности — даже самое “безмузыкальное” стало созвучным каким-то сторонам или фазам становления “духа музыки”» [Литературное наследство 1980–1993, кн.1: 143]. Эстетическое понимание законов бытия и исторического процесса, связанное с «духом музыки» и ее ритмами, обусловило возможность «оправдания революции, ее неизбежности» [Литературное наследство 1980–1993, кн.1: 159].

С вершины музыкального осмысления катастрофических ритмов эпохи и диссонансов революции раздаются страстные призывы А.Блока к интеллигенции о

необходимости услышать новую музыку, слиться с жизненными дисгармониями, проникнуться ритмами народной революции, понять революционно-музыкальный порыв во имя обретения гуманизма, рождения человека-артиста, гармоничного звучания мирового оркестра. Блок верит в культуру будущего, накопившуюся в «синтетических усилиях революции, в этих упругих ритмах» [Блок 1932–1936, т.8: 128]. С другой стороны, поэт сожалеет о том, что «музыка эта — дикий хор, нестройный вопль для цивилизованного стиха... она противоположна привычным для нас мелодиям...» [Блок 1932–1936, т.8: 129]. И все же А.Блок видит единственный путь перевоспитания «цивилизованного слуха»: «...карточные домики цивилизации разлетаются при первом дыхании жизни... в этих ритмах, а не в рационалистических обобщениях, отражена действительная жизнь века» [Блок 1932–1936, т.8: 125].

Но яркая попытка эстетического постижения музыкальных ритмов реальной жизни, конкретной исторической эпохи вскоре закончилась для А.Блока паузой, что, впрочем, органически сочеталось с его идеей о неравномерной пульсации музыкальных ритмов бытия. «И хотя Блок считал, что по существу “музыка в мире не убывает”, с 1919 года он заговорил о временной убыли ее “творческого духа”», — писал В.Гольцев [О Блоке 1929: 281]. Тем не менее факт поэтического слышания Блоком музыки единого народно-революционного духа, практического видения жизнетворческой концепции «младосимволистов» остался исключительным по своей значимости, в то время как В.Иванов и А.Белый находились в бесконечном поиске искусства будущего, соборного множества, периодически осознавая свою участь: «Но глубок сон: даже мыслить ритмически мы не умеем, все только мечтаем о мечтательных снарядах; мы забываем, что от себя некуда улететь...» [Белый 1994: 170]. Музыка соборного множества раздавалась для поэтов-теургов с исторически «абстрактных», религиозно-мистических высот.

Прежде всего Белый и Иванов, как и все «младосимволисты», прошли через ощущение и описание кризиса индивидуализма; преодоление духовной «болезни» они видели в религиозно понимаемой соборности, в объединении народа на основе культа, который осознавался ими скорее не как церковное, а как культурное

множество. А.Белый считал, что русскому народу, в отличие от западной цивилизации, свойственна религиозность, ритмами которой была проникнута вся русская литература: «От Пушкина, Лермонтова до Брюсова, Мережковского русская литература была глубоко народна. <...> Она являлась носителем религиозных исканий интеллигенции и народа. <...> И потому-то активность наша иррациональна... И потому-то соприкоснутся стремления наши с народным стремлением в нашем религиозном будущем, если воистину хотим мы иного, живого слова...» [Белый 1994: 350–351]. В.Иванов также ждал будущее мира в духе религиозной соборности: «Самоопределение народа будет истинным лишь тогда, когда станет целостным. Это значит: когда оно станет религиозным» [Иванов 1994: 391].

Между тем В.Иванов развивал идею соборного искусства прежде всего через категории «миф», «символ», «ритуал», сопрягая всенародное преображение с творческой свободой, приобщением к красоте, переживанием слова, «духа», истины: «Соборность есть... такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы, которая делает каждую изглаголанной, новым и для всех нужным словом» [Иванов 1994: 100]. Для А.Белого были более значимы категории «эстетика», «религия» и «наука». Соборность для Белого — это органическое соединение в слове «стилистики» и «проповеди» во имя эмоционального преображения «религиозной общины» средствами искусства: «Иногда стилистика покрывает идейную проповедь; иногда обратное: сама проповедь превращается в стилистическую форму. <...> Литература должна быть действительно религиозна, а единственная форма действительности — проповедь»; «В коммунизме переживаний — заря, весна, соборность символизма; в позднейшем распаде его — его крах» [Белый 1994: 347–360; 435].

В этой связи Белый и Иванов возлагали высочайшую миссию на поэта, слово которого, помимо художественности, «действенности», должно являться теургией и быть эхом соборного множества. Поэт — не просто пророк, он поэт-теург. Потому вполне закономерен финальный аккорд того символистского

стиховедческого анализа, о котором шла речь выше (разбор заключительного стиха «Божественной комедии» Данте), В.Иванов завершает его следующим выводом: «Если бы мы дерзнули дать оценку вышеописанного действия... то должны были бы признать это действие теургическим. ...мы могли бы проверить не раз уже провозглашенное отождествление истинного и высочайшего символизма... с теургией» [Иванов 1994: 193]. Жизнетворческая энергия поэта-теурга объективируется только в том случае, считают Белый и Иванов, если поэт слышит музыкально-ритмические волны бытия, сопряженные с голосом единого соборного духа и религиозными ритмами: «Из жизненного ритма выросло сложное древо религий; и потому-то прошлое литературы — произвольно религиозно...» [Белый 1994: 346]. Более афористично и экспрессивно: «Теургия — ритмы преобразования: в нас» [Белый 1994: 429].

Отсюда закономерно убеждение Белого и Иванова в том, что поэт-теург к тому же неизбежно поэт-мифотворец. В.Иванов писал о художнике слова: «Он должен перестать творить вне связи с божественным всеединством... И миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию» [Иванов 1994: 160]. Потому, будучи первоклассным филологом-классиком, Иванов акцентирует культ Диониса и называет свободное мифотворчество поэта-символиста дионисийством. А.Белый близок Иванову в понимании вопроса символистского мифотворчества, считая, что «"Теургия" как богоделание; говоря более внешне, — мифотворчество» [Белый 1994: 423]. Кроме того, Белый намечает путь творчества поэта-мифотворца: «...со стороны содержания — она (поэзия — С.М.) видение бога; первоначально в основе поэтического мифа лежит явление бога... жрецу, магу, а продолжение образа в воображении, т.е. в ритме... так ритм размножает образы... И в результате система образов — или миф: так возникает религия...» [Белый 1994: 171]. Мифотворческая сила поэта-символиста тем ярче и значительнее, считали Белый и Иванов, чем ближе постижение поэтом бытийно-теургических ритмов и религиозной музыки в целом, ибо сама музыка — не что иное, как миф. «Музыка, — писал Белый, — Преддверие Храма» [Белый и Блок 1940: 8].

Музыка способствовала возникновению у Белого и Иванова также мифа о революции, понятой ими религиозно-мистически, идеалистично: соборное множество, единый духовный организм, нравственно-эстетическое обновление народа, связываемые «теургами» с духом революции, пульсировали для них в соответствии с музыкально-ритмическими волнами. А.Белый писал: «Меж революцией и искусством проводима теснейшая параллель через музыку именно. <...> В ее форме (музыки — С.М.) попытка оформить за-форменный хаос, раскрыть революцию духа под революцией формы; музыка есть попытка выразить формой квинтэссенцию процессов творения» [Белый 1994: 306–307]. Как революцию духа понял революцию в России и Иванов, считая при этом, что она — стихийное переживание бога народным духом. Тем не менее поэт-теург увидел и другое — трагическую реальность внерелигиозного пути развития революции: «Революция протекает внерелигиозно. Целостное самоопределение народное не может быть внерелигиозным. Так, революция не выражает донныне целостного народного самоопределения» [Иванов 1994: 395].

Как справедливо отмечала Д.М.Магомедова, общая концепция «музыки» у А.Белого и В.Иванова строилась «как проблема философского иррационалистического универсализма с элементами диалектики»; «проблема “музыки” подпадала под общую проблему кризиса индивидуализма и приобщения к мировому единству»; «проблема “музыки” связывалась с теорией символа, т.к. и “музыкальное” и “символическое” познание интерпретировалось как универсальное познание сущности бытия. Концепция “музыки” подвергалась не только метафоризации, но и мифологизации...» [Магомедова 1975: 12]. Вместе с тем концепция музыки у Белого и Иванова не прозвучала бы в таком завершенном виде, если бы ей через категорию «ритм» не сообщался диалектический характер — концепции музыки и ритма у Белого и Иванова выступают в неразрывном единстве и сопрягаются с их общей философией. Следовательно, идеи теургического искусства, соборного множества, религиозных озарений, мифотворчества в философии Белого и Иванова проникнуты «духом музыки» и ее ритмическими волнами.

Если говорить о словесном искусстве, то в теории Белого и Иванова «духом музыки» была пронизана не только концепция лирической поэзии, но и идея преобразования драматического действия в Мистерию на основе синтеза искусств. Мистерия, аналогично поэтическому творчеству, должна была свидетельствовать о житнетворческой силе искусства, духовном единении народа, рупором дионисических начал которого должен стать хор, в котором и происходило бы духовно-мистериальное, мифологическое синтезирование. Концепция Мистерии у Белого и Иванова настолько утопична и противоречива, что даже сам «дух музыки» не смог обусловить согласованности двух теоретиков драмы в их взглядах: в 1906–1907 гг. Белый стал демонстративно бойкотировать темы музыки и Мистерии. «Мистерия уже не может на прежнем основании служить для нас идеалом искусства. Мы смотрим на нее теперь только как на допустимую форму красоты», — писал Белый в 1906 году [Белый 1911: 319]. Временное разочарование осталось преходящим, но характерным, ибо свидетельствовало о противоречивости теоретических поисков звучащего «духа музыки» Белым и Ивановым. Источники этой музыки «теурги» видели в далеком трансцендентном, в то время как жизненные ритмы эпохи настойчиво заявляли о себе: гармоническому слиянию двух музыкальных стихий в сознании А.Белого и В.Иванова не суждено было свершиться.

Таким образом, на рубеже XIX–XX вв. в теоретическом наследии русских символистов, дистанцировавшихся от музыкально-стихотворного формализма французского модернизма, синтезируются все концепции «музыки» слова, «музыкальной» лирики, музыкальности стиха, представленные в отечественной поэтике и эстетике XIX в. Идеи гармоничной музыки мира, космоса, невыразимой музыки человеческой души, музыки как высшего вида искусства сближают символизм с русским романтизмом. Размышления о музыке окружающей действительности, напевности души, музыкальном характере творческого процесса, музыкальных отзвуках поэтического слова в сердцах читателей, «музыке» силлабо-тонического стиха роднят русский символизм с эстетикой «чистого искусства». Но, органично усвоившие философские идеи В.Соловьева, одержимые новаторским пафосом и динамичными процессами эпохи, русские

символисты усложняют категорию «музыки» до образа-символа, мифологизируя панмузыкальные возможности звукового вида искусства от уровня идеальной первоосновы бытия до завершающих этапов исторического развития общества, в контексте которых и обосновывается теория «музыкальной» поэзии.

В эстетике русского символизма музыка наделяется всепоглощающими, всеохватывающими, всепроникающими качествами и как нечто необъяснимое с точки зрения содержания, и как математически организованная форма. Музыка для символистов — это не просто философское понятие. Музыка — это еще художественный прием, образ мысли, психология творчества, средство воздействия, конечная цель искусства, прежде всего искусства слова. Но и на этом синтезирование не завершается. В своих литературно-критических статьях русские символисты активно пишут о «музыкальной» лирике с ее неопределенным содержанием — благодаря символистским работам понятие «музыкальной» поэзии неискоренимо утверждается в отечественной литературной критике. Модернисты обосновывают идею «музыки» стиха, опираясь в первую очередь на фонетическую экспрессию и процессуально-звуковые возможности ритмики, — стиховедческие исследования символистов свидетельствуют о стремительном развитии науки о стихе, способствуют возникновению «формальной» школы в литературоведении, расцвету «музыкальных» теорий в стиховедении. Символисты создают философию «музыкальной» поэзии с ее «действенной» ритмикой во имя жизнетворчества личности, жизнестроительства общества, воскресения соборного всеединства — символистская философия причудливо смыкается с задачами реалистического искусства XX столетия, врываясь непосредственно в жизнь, живую историю.

Теория «музыкальной» поэзии русского символизма рубежа XIX–XX вв., пожалуй, так и останется в истории отечественной эстетики вершинной — как по синтезированной грандиозности содержательного мифотворчества в идеалистическом духе, «духе музыки», так и по структурированной углубленности исследования художественного формообразования в аспекте «музыкального» стиховедения. К тому же концепция «музыкальной» поэзии русских символистов с абсолютной очевидностью сохранит свой беспрецедентный характер благодаря диалектической взаимосвязи философских антиномий — практически

«космического» идеализма индивидуалистического жизнетворчества и не менее масштабного «материализма» в декларировании острой насущности исторически конкретного соборного жизнестроительства. Впрочем, органичное синтезирование и конфликтная диалектика — через категории музыки и ритма — идейно антитетично и содержательно динамично взаимодействовали как в теории русского символизма, так и в духовной истории российского жизнестроительства.

§ 2. Символистская концепция жизнетворчества стиха как национальная модель панмузыкальности в истории мировой философии музыки

Как известно, философия музыки берет свое начало в эпоху античности и получает дальнейшее развитие в западноевропейской культуре Средневековья, Возрождения, барокко, Просвещения, романтизма, символизма. Параллельно общей философии музыки в эпоху античности, когда из синкретичного творчества началось «высвобождение» самостоятельных видов искусства, формируется и более частная концепция — «музыкального» слова, которая властно удерживается в истории эстетической мысли Западной Европы вплоть до XX столетия. В книге А.Е.Махова «Musica Literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике» рассматриваются самые разные художественно-философские трактовки «музыки» слова на протяжении нескольких столетий: словесная музыкальность — это «текучесть» смысла, благозвучие формы, отражение музыки космоса, выражение музыки души, поэзия-пение, музыка-логос, слово-музыка, словесно-музыкальная добродетель, «надлогическая» мелодика, словесная полифония [Махов 2005]. К началу XX в. западноевропейская эстетика была хорошо знакома с приемами нотации поэтических произведений и их интерпретациями с точки зрения музыкальной композиции.

Своеобразным логическим завершением художественно-философских поисков «музыки» слова в Западной Европе стала эстетика французского символизма. Но «музыка» французского стиха была теоретически осмыслена весьма специфично — в пользу поэтического слова: «...литературному символизму... свойственно совершенно особое, ревнивое отношение к музыке,

абсолютно чуждое романтизму. Здесь, собственно, и заложено главное отличие символистской музыкальности от романтической. Французский символизм (прежде всего в лице Малларме) был... реакцией на чрезмерно восторженное отношение романтизма к музыке. <...> ...для Малларме... высшим искусством... было искусство слова. <...> Поэзия должна стать более музыкальной, чем сама музыка...» [Махов 2005: 67–70]. Конкурентная борьба слова и музыки на протяжении нескольких столетий не всегда шла в направлении взаимодействия, нередко она носила явный характер отталкивания, дистанцированности и даже подчинения одного вида искусства другим.

Весь этот философско-музыкальный «багаж» западноевропейской культуры, безусловно, был доступен русскому символизму. Надо признать, что осведомленность в общих вопросах философии и эстетики у символистов исключительна: их теоретические работы основательно отсылают к трудам Пифагора, Фомы Аквинского, Канта, Шеллинга, Фихте, Юма и изобилуют многочисленными содержательными реминисценциями. Истоки построения картины мира и эстетической системы на основе абсолютизации музыки как вида искусства у русских символистов находятся прежде всего в античной космологии: в пифагорейском учении музыкальной гармонии сфер, из которого следует, что все светила осуществляют движение вокруг мирового огня и приводят в гармонически звучащее соответствие целый космос [Ханзен-Лёве 2003: 93–99]; в античной концепции музыкального этоса, связывающей музыку с добродетелью и нравственным воздействием на человека; в диалектике Гераклита, согласно которой «все течет, все изменяется» на основе непоколебимого и неизменного субстрата, именуемого Логосом. Философии музыки символистов близки также отдельные идеи средневековых учений, эстетики Возрождения и Просвещения.

И все-таки самая непосредственная связь философии музыки русских символистов с традицией указывает на ее содержательную близость с идеями романтизма и немецкой идеалистической философии XIX века. Как точно заметила Д.М.Магомедова, «на протяжении девятнадцатого века романтический культ музыки периодически возрождался. Интерес к музыке возрождается в переломные моменты европейской истории, когда под воздействием социальных перемен

рушатся казавшиеся вечными старые рационалистические системы знания и начинается критика “старой мудрости” с позиций иррационализма» [Магомедова 1975: 9].

Путь от романтизма к символизму в философском осмыслении музыки был динамичным, но в еще большей степени идейно насыщенным, что объективно соответствовало мощному взлету в развитии музыки, противопоставившему в XIX столетии, с одной стороны, «чистую», инструментальную, с другой — «программную» музыку, ориентированную на синтез со словом. По отношению к XIX столетию можно наметить ту перспективную траекторию, по которой развивалась западноевропейская философская мысль о музыке и на которую неизбежно должны были ориентироваться русские символисты в силу ее константности и преемственности: это линия Ф.Г.Шеллинга (1775–1854) — иенских романтиков — А.Шопенгауэра (1788–1860) — Р.Вагнера (1813–1883) — Ф.Ницше (1844–1900), символично замыкающего философско-музыкальный вектор 1900 годом. Это было то направление, которое отличалось декларативностью на синтез искусств, в особенности литературы и музыки; на абсолютизацию роли музыки в указанном синтезе и на приближение «немузыкальных» искусств музыкальной экспрессии; на повышенную значимость и гиперболизацию таких качеств музыки, как эмоциональность, иррациональность, таинственность, многозначность. Вместе с тем о связях русского символизма с философскими воззрениями Ницше и — в особенности — Вагнера необходимо говорить как о совершенно исключительном явлении, что во многом объяснялось как хронологическими, так и национально-историческими моментами. Обратимся к их рассмотрению.

Прежде всего Р.Вагнер был философом в музыке и великим композитором, осуществившим беспрецедентную реформу оперного искусства. Довагнеровская опера опиралась на автономную экспрессию всех составляющих элементов музыкальной драмы: поэтического слова, оркестровой и вокальной партий, сценического действия. Ведомый идеей синтеза искусств, Вагнер поставил своей целью слить и пропитать взаимодействием все эти компоненты, возрождая истинную театральность. При этом основную структурно-содержательную

нагрузку брал на себя оркестр как наиболее мощный проводник интонационно-музыкальной экспрессии: «омузыкаленное» аллитерационными приемами поэтическое слово в музыкальной драме, как и вокальная партия, не реализовывали грандиозных замыслов композитора. Таким образом, традиционная идея романтической философии музыки о синтезе всех искусств при ведущей роли музыкального начала получала индивидуальное вагнеровское воплощение.

Глубоко специфично и другое, более частное средство выразительности в музыкальной драматургии Вагнера — система лейтмотивов, отличающихся повышенной содержательной насыщенностью и обеспечивающих философскую спайку в композиции единого целого. Вагнеровская система лейтмотивов напрямую ассоциируется с категориями-символами в теоретических работах и образами-символами в поэтическом творчестве русских модернистов, часто объединяющих отдельные стихотворения в лирические циклы, а лирические циклы — в книги стихов. Для этого достаточно вспомнить «трилогию вочеловечения» А.Блока, поиски «музыкальной» композиции лирических циклов А. Белого: «Существуют писатели, творчество которых правомерно рассматривать и осмыслять как становление некоего единого текста... Андрей Белый — один из них. <...> Все творчество Белого может быть осмыслено как многофункциональная система разнообразных повторов и лейтмотивов...» [Белый 2006: 7–10]. К тенденции символистов мыслить крупными лирическими формами близка не только вагнеровская система лейтмотивов, но и поиски композитором «бесконечной» мелодии, представляющей собой сплошной, без деления на музыкально-драматические номера мелодический поток, «мелодию» целой жизни.

Прямо или косвенно, но вызывает ассоциации с вагнеровской музыкальной поэтикой и стремление символистов к напевному звучанию стиха, усложненного ритмическими диссонансами. Как известно, Вагнер придавал исключительное значение мелодии в системе выразительных средств музыки. В своей программной статье «Опера и драма» (1850–1851) композитор писал: «Мелодия — это освобождение бесконечно обусловленной поэтической мысли, дошедшее до глубокого сознания высшей свободы чувства...» [Вагнер 1978: 434]. Кстати, Вагнер оставил свои замечания и о мелодии стиха, которая была для композитора

важным экспрессивным компонентом синтетического целого: «Жизненным центром драматического выражения является мелодия стиха, воспроизводимая актером; как предчувствие к ней относится настраивающая, абсолютная оркестровая мелодия...» [Вагнер 1978: 470]. Между тем ни мелодия стиха, ни музыкальная гармония, как считал композитор, не обладали теми возможностями, какие были у музыкальной мелодии, превосходящей даже музыкальный ритм: «...внутренними органами музыки являются гармония и ритм, воплощается же она в мелодии» [Вагнер 1978: 331].

Явление приоритета мелодии над ритмом, отмеченное еще Н.А.Римским-Корсаковым в работе «Вагнер. Совокупное произведение двух искусств, или музыкальная драма» (1892), получило научную трактовку в современном музыкознании. В творчестве Вагнера «принципиальная новизна — в средствах акцентуации, в составе акцента... В составе же акцента радикально изменилось прежде всего его гармоническое содержание. У Бетховена метрический акцент опирается на консонансы, ладовые устои, аккордовые звуки. У Вагнера — на диссонансы, неустои, задержания. <...> В вагнеровской ритмике акцент прячется глубоко внутри мелоса и гармонии и перестает ощущаться как явный, очевидный, открытый», — отмечает В.Н.Холопова [Холопова 1971: 273–274].

Указанные выше особенности творческого мышления Р.Вагнера представляются тем более значительными, что музыкальные драмы немецкого композитора были хорошо знакомы и любимы символистами, и их художественный язык мог отдаленно, опосредованно повлиять на поэтику модернистов. Если все же отказаться от этой мысли, то идея близости музыкальных средств Вагнера поэтическим приемам символистов, возможно, останется неоспоримой. Понимание значения музыкального искусства Вагнера для русских символистов освобождает величайшего композитора от той мифической тенденциозности, которая была привнесена философией Ницше и которая во многом предопределила судьбу Вагнера как композитора и как философа музыки.

Собственно теоретические работы Вагнера по философии музыки проникнуты пафосом противоречия и связаны с пронзительной критикой индивидуалистического общества. Вся современная индустриальная цивилизация и

эгоистическая культура, по мысли Вагнера, вышла из прекрасного родового единства Греции, где сильный духом человек, выступавший в тесной связи с природой, творил свободное искусство. Драма — главная форма искусства греков, синтезировавшая религию и жизнь, чувство и разум, чудо и реальность, была пронизана мифологизмом, коллективным началом и базировалась на синтезе искусств. Свободный грек, считал Вагнер, создавал свободное искусство, ибо оно естественно вытекало из жизни. Философ-музыкант задается вопросом: «Какое искусство может создать индустриальное и индивидуалистическое человечество?» Ответом на этот вопрос является вагнеровская критика периода упадка греческой трагедии как симптома кризиса общественного сознания, разрушительного влияния христианства на духовный мир человека, развлекательно-мещанского характера оперного искусства.

Но вагнеровская критика «бескровного» искусства постродового общества устремлена в утопические проекты и далекие перспективы. Необходимо вернуть человека обществу, природе, убежден Вагнер, только в этом случае человек почувствует себя человеком-артистом, способным творить свободное искусство. Но для того, чтобы новое искусство воплотилось, должна свершиться Революция: «Только великая Революция всего человечества, начало которой некогда разрушило греческую трагедию, может нам снова подарить это истинное искусство...». И далее: «...произведение искусства будущего должно заключать в себе дух всего человечества вне всяких национальных границ...» [Вагнер 1978: 129].

Воспринимая изжившее себя индивидуалистическое общество глазами художника, Вагнер видит силы Революции в природе, в слитом с природой человеке и абсолютизирует роль музыки и искусства в вопросах социального обновления. Согласно Вагнеру, задача искусства состоит в том, «чтобы заказать... социальному движению его настоящую дорогу» [Вагнер 1978: 131]; а идеальной формой искусства, воплощающей социальную задачу, станет возрожденная драма. Именно драма, обладающая великой силой синтеза жизни и видов искусства, должна на новом этапе развития человеческого духа заставить поверить людей в свободную жизнь, природу, коллективизм, мифотворчество. Вагнер

считал, что эмансипация отдельных искусств в греческой драме свидетельствовала о накоплении эгоистических сил общества и дала толчок «индивидуалистическому» развитию видов искусства. Создание искусства будущего должно пойти по линии возрождения греческой драмы через качественно новый, прочнейший синтез искусств, где ведущей будет музыка. «Но кто же станет художником будущего? — спрашивает себя Вагнер. — Поэт? Актер? Музыкант? Скульптор? Скажем без обиняков: народ. ...народ, которому мы обязаны самим искусством» [Вагнер 1978: 254].

Что касается рассуждений Вагнера о причастности музыки к социальной жизни общества, то они во многом были близки идее «младосимволистов» о едином народном духе, хотя иногда и оборачивались против самого философа-музыканта. Тем не менее видимая общность убеждений Вагнера и «младших» символистов об объединяющей роли музыки наметила у последних ту рубежную черту, перешагнуть которую с такой страстностью и безоглядностью сумел только А.Блок, услышавший «музыку» революции в России. Вместе с тем близость к жизнестроительным идеям Вагнера не помешала А.Белому, временно разочаровавшемуся в мистериальном значении синтеза искусств, в 1907 году написать статью «Против музыки» и в эмоциональном запале обвинить Вагнера в элитарности и служении его музыки буржуазии и мещанству; как не помешало и В.Иванову, мечтавшему, подобно Вагнеру, о возрождении драмы, творящей в народе единый дух, упрекать композитора в незаконченности синтеза. Более того, Белому и Иванову явно не доставало в вагнеровской позиции религиозного измерения искусства. Но моменты критики Вагнера «младшими» символистами во многом связаны уже с другим феноменом, с философией музыки Ф.Ницше и первоначальной канонизацией им Вагнера; с прочтением «теургами» музыкального творчества и собственно эстетической части теории Вагнера сквозь призму «Рождения трагедии из духа музыки». Теория Вагнера, гипертрофированно развитая Ницше в названной книге, реально обернулась против вагнеровской музыкальной практики.

Итак, в России сочинения Ницше становятся известны в 1890-е гг. О том историко-философском «размежевании» мироощущения, которое произошло в

этот период, показательно писал А.Белый в своих мемуарах: «Шопенгауэр впоследствии мне был ножом, отрезающим от марева благополучий конца века»; «Шопенгауэр не удовлетворяет уже... С осени 1899 года я живу Ницше» [Белый 1989: 434]. Примерно в это же время у русских символистов происходит и эстетическая переориентация с «музыкальной» поэтики французского символизма на немецкую философию мистического «духа музыки», который творит мир [Мицц 2004: 368].

Р.Ю.Данилевский абсолютно прав: «В русском образе Ницше рубежа веков отразилась эпоха, стремительно идущая навстречу социальной революции...» [На рубеже XIX и XX веков 1991: 43]. Сочинения Ницше оказались созвучны символистской философии идеями поиска свободы, раскрепощения личности [Розенталь 1999: 119], нигилистическими настроениями [На рубеже XIX и XX веков 1991: 17–22], стремлением к мифотворчеству [Полонский 2011: 74–79]. При этом каждый из символистов творил собственный миф о Ницше, на разных этапах заново переосмысливая противоречивую философию немецкого «нигилиста»: Н.М.Минский прочитал Ницше сквозь призму рождения новой религии «мэонизма» [На рубеже XIX и XX веков 1991: 39]. Д.С.Мережковский прошел путь от популяризации Ницше до критики его идей на основе христианской религии [Розенталь 1999: 119–135]. А.А.Блок, усвоив ницшеанские мотивы дионисийства, по-своему преодолел их в поздний период творчества под воздействием трагических событий российской истории [Чугунова 2011: 163–177]. В.И.Иванов не принимал принцип индивидуализма и воспринял ницшеанскую философию «глазами русского интеллигента» [Иванов 1978: 6]. Исследователи истории русского символизма справедливо писали о том, что в России Ницше предстал в самых неожиданных крайностях — «от богоборца до богоискателя» и что главная ницшеанская категория — «дух музыки» была воспринята в контексте «соловьевской философии всеединства» [На рубеже XIX и XX веков 1991: 43; Корж 2005: 20]. Русские символисты увидели в философии Ницше сугубо «русское», отвергнув все «инородное», но наиболее актуальной для модернистской эстетики оказалась концепция музыки.

Для русских символистов творчество Ницше представляло собой реальное воплощение желаемого синтеза философии, поэзии и музыки. Философ писал поэтические произведения в духе символистской «музыки» стиха. Так, например, последний лирический цикл Ницше назвал «Дионисийские дифирамбы». «Дифирамб становится у Ницше больше, чем поэзией, и больше, чем музыкой, — он становится лирической экзистенцией, постоянным движением и изменением ритма и дыхания стиха, постоянной метаморфозой дионисийского состояния», — отмечает Е.В.Лейбель [Лейбель 2006: 15]. Немецкий философ прошел также через композиторскую практику. Причем в музыкальных опусах Ницше тоже заметно стремление к синтезу слова и музыки: каталог произведений Ницше включает около 40 романсов, 4 композиции для хора, симфоническую поэму «Манфред», несколько сочинений для фортепиано. Чрезвычайно любопытно то, о чем писал Е.М.Браудо: «Мне лично знакома лишь всего одна музыкальная композиция Ницше... Романс этот написан на текст стихотворения Пушкина «Заклинание», в переводе Боденштедта. По своей музыкальной фактуре этот романс представляет собой произведение вполне зрелого музыканта, мелодически весьма выразителен и отлично передает ритмическую структуру текста» [Браудо 1922: 65–66].

На первый взгляд философия музыки Ницше может показаться совершенно парадоксальной по своему терминологическому аппарату и максимальной дистанцированности от специфики музыки как вида искусства. Музыка для Ницше была не только конкретным видом искусства, но и предельно абстрактной категорией, названной философом «духом музыки». К концу XIX столетия Ницше довел до кульминации субъективность и «идеалистичность» всех предыдущих мифов о музыке.

Итак, намечая два начала в развитии искусства, аполлоническое (дух правила, сновидения, понятия) и дионисическое (дух опьянения, единения, безумия), Ницше связывает дионисическое начало со стихией музыки, которая окутывает все бытие, являясь его самой глубинной сущностью, его праосновой. Опираясь на шопенгауэровскую классификацию искусств и его выводы о музыке как о непосредственном языке воли, Ницше в своей абсолютизации музыки

выводит ее за пределы логически постижимой субстанции и сливает со стихийной праосновой сущего.

Таким образом, в искусстве дионисическое начало неизбежно появляется там, где есть стремление к музыке, которое Ницше наиболее ярко видит в лирике. Согласно Ницше, «мировую символику музыки никоим образом не передать на исчерпывающий лад в слове», так как лирическая поэзия является нам как «подражательное излучение музыки в образах и понятиях» [Ницше 1990, т.1: 78], то есть в аполлонической оболочке, и тем не менее процесс творчества лирика приближается к постижению «духа музыки», превращающего поэта в дионисического художника: вначале лирик «сливается с Первоединым» и «воспроизводит образ этого Первоединого как музыку», а «затем эта музыка становится для него как бы зримой» [Ницше, 1990, т.1: 73].

Мысль Ницше о музыкальной сущности поэтического творчества была созвучна всем «младшим» символистам. Но источники бытийной музыки и пути вслушивания в нее были у символистов различными. Примечательно то, что в 1906 году книгу Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», формально посвященную Вагнеру, читал А.Блок. Как отмечает В.Паперный, блоковский конспект работы Ницше «свидетельствует о равнодушии Блока к философской стороне концепции Ницше (для самого Ницше — основной) — выбирается, скорее, материал для генерации новых собственных мифов и образов», особенно об акте творчества лирического поэта [Паперный 1975: 109]. Первоначально увлеченный мистическим ореолом музыки и вслушиванием в музыку космоса, Блок впоследствии идет по направлению, пусть эстетизированного и идеализированного, но осмысления и выражения музыки революции, народной стихии, ритмов эпохи, а не по пути восприятия теургических ритмов и создания магического искусства, с помощью которого можно повлиять на ход исторических событий через религиозно-эстетизированное просветление и мистериальную соборность, что так близко было А.Белому и В.Иванову. Вот почему Блок в большей степени тяготел к музыке и философии Вагнера, а Белому и Иванову была ближе философия Ницше. В связи с последним В.М.Толмачев отмечал, что Ницше «Иванов обязан открытием “духа” Диониса, или первопринципа творческой энергии, пронизывающей своими

хмельными токами культ, культуру и человека в их “органическом единстве”» [Иванов 1994: 4]. С другой стороны, Иванову Ницше обязан тем, что он «в России был воспринят в первую очередь как религиозный мыслитель и даже соратник “русской идеи”» [Иванов 1994: 13]. Во многом аналогичные явления можно наблюдать и в философии Белого.

Но здесь необходимо остановиться уже на втором, собственно философском аспекте «Рождения трагедии из духа музыки» Ницше. Подобно Вагнеру, Ницше также безудержно осуществлял критику индивидуализма (что не помешало Ницше выступить с утверждением особой роли сверхчеловека в преобразовании общества), видел преодоление индивидуализма в возрождении аттической трагедии эпохи Эсхила и Софокла, но делал это с иными акцентами — с углублением в дионисическое и мифологическое начала греческого искусства. Как считал Ницше, у аттической трагедии не было зрителя как такового, он сливался с участниками драматического хора, что являлось «самоотражением дионисического человека», народной массы, всего существующего: «...мистериальное учение трагедии — основное познание о единстве всего существующего, взгляд на индивидуацию как изначальную причину зла, а искусство — как радостную надежду на возможность разрушения заклатья индивидуации, как предчувствие вновь восстановленного единства» [Ницше 1990, т.1: 85, 94].

В аттической трагедии, как себе представлял Ницше, были сильные и слабые стороны. Ее сила заключалась в том, что трагедия была аполлоническим воплощением «дионисических познаний и влияний», чем отделялась от эпоса — дионисическое и аполлоническое гармонически сочетались в трагедии. О слабости драмы свидетельствовала «индивидуация» актеров, которые, являясь «осколками Диониса», вещали о великих страданиях. Ради будущего человечества необходимо возродить Диониса и прежде всего миф. Ницше был убежден, что агония трагедии началась с Еврипида, который умертвил миф и «дух музыки» в драме, дистанцировал актеров и зрителя. То же самое Ницше видел и в современной опере, ставшей к тому же увеселительной, поверхностной и утратившей трагическое начало.

Именно в слиянии «духа музыки» и трагического мифа в драме Ницше находил возможности обновления искусства и человеческой «индивидуации» в пользу дионисического единства: «Музыка и трагический миф в одинаковой мере суть выражение дионисической способности народа и неотделимы друг от друга» [Ницше 1990, т.1: 155–156]. Ницше верил, что в возрождении трагедии чрезвычайно важна роль «духа музыки», в свое время сделавшего трагедию трагедией: «Что это была за сила, освободившая Прометея от его коршунов и обратившая миф в носителя дионисической мудрости? То была равная по силе Гераклу мощь музыки; достигнув в трагедии своего высшего проявления, она сумела истолковать миф...» [Ницше 1990, т.1: 95]. И далее: «...трагедия при исчезновении духа музыки также неизбежно гибнет, как и рождена она может быть только из этого духа» [Ницше 1990, т.1: 116–117]. Сила музыки потому так велика, что она «побуждает к символическому созерцанию дионисической всеобщности, музыка затем придает этому символическому образу высшую значительность» [Ницше 1990, т.1: 120], другими словами, сама создает миф, «трагический миф, вещающий в подобиях о дионисическом познании» [Ницше 1990, т.1: 120]. С обозначенных позиций философ пытается найти в современном искусстве феномен, наиболее адекватно отвечающий его общей концепции. И находит: в музыкальной драме Вагнера.

В таком дионисическом и мифотворческом ореоле было представлено творчество Вагнера, в котором Ницше увидел начало возрождения аттической трагедии. Это резонировало с теорией теургического искусства у «младших» символистов, с высоты которой они посмотрели на произведения немецкого композитора, на определенный период времени все же пленившие «теургов». Наиболее ярко эту тенденцию выразил В.Иванов, прочитавший в 1890-е годы Ницше, который «вскружил ему голову» [Аверинцев 1975: 151].

Именно в связи с недостаточной активизацией народной стихии и религиозного начала в музыкальной драме Вагнера осуществляет Иванов критику его творчества, что, безусловно, было продиктовано философией Ницше. Так, в книге «По звездам» (разделы «Ницше и Дионис», «Вагнер и Дионисово действо»), где вновь сталкиваются Вагнер и Ницше, теория и практика, В.Иванов

восторженно пишет о Ницше, называя его «гением пафоса», и указывает на то, что Вагнер в возрождении древней трагедии недооценил роль хора. Наделив оркестр огромными выразительными возможностями и глубокой идейной насыщенностью, Вагнер оставил за хором «сокровенный» характер. «Таков ли должен быть дифирамбический хор грядущей мистерии? — спрашивает Иванов. — Нет. Как и в древности, в пору “рождения Трагедии из духа Музыки”, толпа должна плясать и петь, ритмически двигаться и славить бога словом» [Иванов 1909: 67]. В.Иванов убежден, что вагнеровская идея синтеза искусств осталась недо воплощенной в силу хоровой редуцированности музыкальной драмы: «Если всенародное искусство хочет быть и теургическим, оно должно иметь орган хорового слова» [Иванов 1909: 69]. Вообще подлинный синтез искусств, считает Иванов, осуществляется только с религиозным смыслом: «Теоретик-Вагнер уже прозревал дионисийскую стихию возрождающейся Трагедии, уже называл Дионисово имя. <...> Но он видел бога еще в пылающей купине и не мог осознаться на распутьях богодейства и богоборства» [Иванов 1909: 65].

Критика музыкального творчества Вагнера с большей ясностью обнажила критерии и задачи русских символистов, которые попытались обнаружить среди отечественных композиторов того «теурга», который бы смог осуществить всеобъемлющий синтез грядущей мистерии. На эту роль символисты пробуют «утвердить» П.И.Чайковского с его поздними сочинениями. Символисты уже начинают создавать миф о Чайковском, когда в журнале «Весы» появляется статья Н.Суворовского о шестой симфонии: «Сама симфония, сам Чайковский... все потускнело перед Вечным Светом. Я созерцал Его и понял, что тоска Чайковского привнесена из надзвездных сфер, из лона Вечности» [Минералова 2009: 116]. Но миф не состоялся — никакой «надзвездной» магии теургии в творчестве Чайковского, конечно, не было.

На некоторое время символисты уверовали, что современным «теургом» является поэт-композитор-философ А.Н.Скрябин (1871/2–1915). В одной из своих статей, «Скрябин и дух революции» (1917), В.Иванов писал: «Так, если душа революции — порыв к инобытию, демон Скрябина был, конечно, одним из тех огневеликих духов, чей астральный вихрь мимолетом рушит вековые устои...

Скрябин говорил не языком индивидуальной воли, но хоровым звучанием воздымаемого им из глубин соборного множества. Он... учил, что всемирное развитие движется в катастрофических ритмах» [Иванов 1991: 76]. Революция, понятая Ивановым с позиций соборного множества, единого духа, религиозно-мистического начала, эстетического обновления, художественно объективировалась для философа-теурга в «духе музыки» Скрябина. Скрябиным как гением музыкальной магии искренне восхищался также К.Бальмонт, считавший, что на пути к мистериальному будущему композитор стремится преобразовать земную жизнь посредством синтеза искусств [Корецкая 1995: 115–124; Минералова 2009: 89].

Казалось бы, Скрябин, близкий «младосимволистам» своими поэтическими опытами, идеями преобразования мира, создания грандиозной Мистерии, которая свидетельствовала бы о торжестве Духа, синтезировании выразительных средств всех искусств в музыкальном произведении, более того, вхожий в круги символистов и общавшийся со многими поэтами, этот «огневеликий» композитор должен был наиболее адекватно соответствовать эстетике и практике модернистов. На самом деле этого не произошло и трудно сказать, в силу каких причин. В 1919 г. в статье «О Вагнере» Иванов называет сочинения Скрябина всего лишь предтечей будущей мистерии. Всех и вся как будто затмила фигура Вагнера, пусть даже воспринятая символистами двусторонне: позитивное и критическое понимание не отрицает объективной значимости. О видении Вагнера русскими символистами очень показательно писал Эллис в 1912 году: «И теоретически Вагнер близок символистам бесконечно! Поскольку он определенно разрушал все условные рамки классификации искусств и проповедовал единое сверхискусство, он близок каждому из нас в самом последнем... поскольку он более других верил в высший мир и высшему миру...» [Блок и музыка 1972: 91].

Думается, объяснение данному феномену находится опять-таки в рубежном положении русского символизма. Для созвучности музыки Вагнера, а вместе с ней и философии Ницше, необходима была атмосфера рубежа XIX–XX веков и эстетическая позиция «младосимволистов», увидевших возможность жизнестроительства и обновления общества на основе единства всего: народных

импульсов, мистических прозрений, синтеза искусств. В.Иванов явно выразил суть этого момента: «И должно было также, чтобы состояние умов эпохи, когда явился Ницше, соответствовало этой двойственности его природы...» [Иванов 1909: 5]. Мировая катастрофа человеческого индивидуализма заставила писать Вагнера по-новому, сообщив музыке отчаянную, напряженную тональность. «Есть ли это романтизм? Нет, это слишком далеко ушло от романтизма. Это пророчество гибели всей европейской индивидуалистической культуры не было написано на знамени романтиков, и о нем ничего не говорили ни Фейербах, ни Шопенгауэр, ни дрезденские революционеры середины века», — пишет А.Ф.Лосев [Лосев 1968: 142]. Вагнер углубил романтизм до символизма.

В свою очередь, русские символисты, впитав в себя идеи немецкой философии XIX века, дали качественно новое понимание музыки. Каким было музыкально-философское наследие на исходе XIX столетия? Путь, пройденный немецкой философией музыки в XIX веке, обозначил А.В.Михайлов: немецкий романтизм «шел от понятия музыки и мифа о музыке к музыке как реальному искусству, стараясь постигнуть его глубокий смысл в рамках целого универсума... У Ницше уже постигнутый и несомненно глубокий, безмерно трагический смысл реально услышанной (вагнеровской) музыки возвращался назад в мир, становился смыслом мира, его истории. Стихийность бытия вновь отражает известную “музыку вещей”, только теперь эта “музыка” не возводит вещи к некоторой неопределенной абстрактной всеобщности, но низводит их к поглощающей все обособленное бытийной подоснове, праоснове» [Михайлов 1981: 68].

Русские символисты, усвоив и преломив имманентные законы музыкального искусства через поэтику «музыкального» стиха и философски усилив романтические категории, наделили музыку безграничными возможностями символа и мифа, в которые вкладывали воистину необъятный смысл, обогащенный идеями русской религиозно-идеалистической философии. «Дух музыки» как основу бытия «младосимволисты» слышали в русском стихосложении, творческом процессе, народном единении, религиозной соборности, мистериальном прозрении, новой культуре, революционных процессах. Неизвестная для романтиков XIX в. музыка окружающей действительности, от которой они

стремились дистанцироваться в связи с ее диссонансностью, была услышана «младосимволистами» — неоднозначно, специфично, эстетизированно, но воспринята и творчески воссоздана «музыкой» стиха.

Концепция музыки в эстетике «младосимволистов», синтезирующей проблемы поэзии, музыки, философии, достигла своего рубежного положения, на что указывал А.Белый: «До последнего времени чистая поэзия приближалась к музыке. Музыка от Бетховена до Вагнера и Р.Штрауса рисовала параболу по направлению к поэзии. В развитии философской мысли тоже наблюдались признаки, сближающие ее с поэзией. Проблематическая точка, где поэзия, музыка и мысль сливаются в нечто нераздельное, неожиданно приблизилась к нам» [Белый 1994: 403]. Аналогично тому как символизм А.Белого, В.Иванова, А.Блока, Эллиса был целым мирозерцанием, так и музыка для них явилась глубоким миропониманием, то есть не чем иным, как философией. Но, творя эстетический миф о музыкальном искусстве, музыке жизни, «музыкальной» поэзии, «младосимволисты» так и остались трагическими персонажами этого мифа, замкнутого вымышленными границами прекрасного и опоэтизированного. Музыкальный миф неизбежно становился концом музыки и самого символизма.

Ко всему сказанному выше следует сделать еще очень важное дополнение. Помимо рассмотренного направления в философии музыки была и другая, противоположная традиция трактовки музыки как искусства «чистого», независимого, не отягощенного элементами содержания. Эта традиция получила меньший резонанс в русском символизме, но он все-таки был и носил симптоматичный характер. «Музыкальный» подход символистов к поэзии обострил внимание к художественной форме, которая для некоторых явилась не просто областью словесных поисков и экспериментов, но и объектом понимания лирики как искусства чистого звука, освободившегося от конкретного содержания и приблизившегося к музыкальному звучанию и абстрактному смыслу.

Наиболее емко обоснование «чистой» музыки и поэзии как движения формы представил А.Белый. К этой теме он возвращался на разных этапах во многих теоретических работах, в мемуарах, поэтическом творчестве. Художественной абсолютизацией идеи чисто звукового характера поэзии стала поэма о звуке

«Глоссология» 1922 г., в которой Белый пытался «освободить знаковую “энергию” слова от службы банальному “стылому смыслу”» [Литературное наследство 1937: 90]. Теоретическая же база этого художественного опыта А.Белого не вызывает сомнения. Вот некоторые выдержки из работ разных лет: «В детстве я понимал, не понимая сюжета... лозунг Верлэна, требующий музыки слов — самоочевидность младенчества моего, а не лозунг сноба-эстета...» [Белый 1989: 214]. «Замечательно: когда потом я читал трактат Ганслика “О прекрасном в музыке”, то я нашел в нем ощущения детства отвлеченно оформленными» [Белый 1989: 215]. «Всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность и конечным — музыку, как чистое движение» [Белый 1994: 100].

Свои наблюдения, теоретические высказывания и практические опыты А.Белый сопровождал ссылкой на источник — книгу австрийского музыкального критика и эстетика Эдуарда Ганслика «О прекрасном в музыке» (другой вариант перевода — «О музыкально-прекрасном», 1854 г.), прочитанную поэтом в 1900 году. Музыка была представлена Гансликом как движение чистой формы: это движение лишено традиционно вкладываемого в музыкальные образы содержания — выражения чувств и переживаний. Инструментальная музыка объявлялась Гансликом абсолютной, так как в вокальной музыке есть намек на содержание. Более того, союз музыки и слова эстетик называет «морганатическим браком», потому с критических позиций анализирует и синтетическое творчество Вагнера. Музыка не должна гнаться за значением, «основная стихия музыки — благозвучие; сущность ее — ритм», а «содержание музыки — движущиеся звуковые формы», — утверждает Ганслик [Ганслик 1895: 66–67].

Казалось бы, идеи, высказанные австрийским теоретиком в основной книге, были так актуальны для русского символизма, стремившегося к «омузыкаливанию» стиха. Но ссылка на это издание у Белого осталась единственной во всем теоретическом массиве символистов, несмотря на то что интерес к звучащей речи, призывы к ритмико-поэтическим экспериментам буквально окутывали эпоху рубежа веков. Достаточно вспомнить студию музыкального чтения стихов М.Ф.Гнесина, манифесты футуристов о фоническом и начертательном содержании слов, появляющиеся работы литературоведов

«формальной» школы, наконец, перевод на русский язык книги Б.Христиансена «Философия искусства» (1911), во многом повторившего выводы Ганслика.

Думается, ответ на вопрос об отторжении русским символизмом серьезных проявлений абсолютизации формы подсказывается ориентацией на традицию, преемственную связь. «Музыка» стиха для символистов, как и для русских поэтов-романтиков XIX века, «чистых лириков», находилась в слове, а не за его пределами. Да и к музыке символисты стремились не как к поверхностно-формальному сочетанию звуков, а как к чему-то содержательному, подчас настолько содержательному, что музыка сливалась с философией: за «музыкой» стиха у символистов стояла безграничная философия — осмысление музыки как искусства и бытия. Попытки же содержательного облегчения и «эмансипации» формы в искусстве слова заканчивалась для символистов «антимузыкой».

Определяя место и роль русского символизма в истории мировой культуры, хочется присоединиться к обобщающим идеям отечественных исследователей об уникальном характере художественного синтеза, который модернисты рубежа XIX–XX вв. спроецировали на «разрешение вселенских вопросов» [Минералова 2009: 29], о символистском философствовании и богоискательстве «во имя свободы» и «во имя духа» идеального будущего [Пчелина 2012: 22]. Не вызывает сомнения и то, что «в отличие от европейского модернизма с его концентрацией на индивидууме, модернизм русский мыслил прежде всего в категориях историософии. Он выработал особый язык религиозно-мифологического описания мира, в котором драмы сегодняшнего дня обретали статус вечной мистерии, нарастание социальной революции ощущалось как предвестник коренной революции духа...» [Полонский 2011: 72]. Л.А.Колобаева определяет путь русского символизма от «аристократического индивидуализма» к «трагическому гуманизму» [Колобаева 1990: 151], В.В.Бычков видит в русском символизме «противоборство софийности и демонизма» [Бычков 2007: 489] — с этими выводами тоже сложно не согласиться.

Вместе с тем, признавая национальную специфичность и содержательную уникальность общефилософских достижений русского символизма, необходимо подчеркнуть его особую роль в развитии мировой философии музыки на рубеже

XIX–XX вв. Формулируя общественно-социальные, нравственно-эстетические, религиозно-философские задачи художественного творчества, русские символисты транспонировали их возможное воплощение в духовную область синтеза искусств при ведущей роли музыки, экспрессией которой пронизано прежде всего поэтическое слово. Усвоив идеи романтической философии музыки, художественно-философские доминанты сочинений А.Шопенгауэра, Р.Вагнера, Ф.Ницше и переосмыслив их в духе философии всеединства В.Соловьева, русские символисты не только наделили словесную «музыку» безграничным значением образа-символа, но и сообщили ей мифологическое значение теургии, житнетворчества, жизнестроительства. «Музыка» стиха для русских символистов заключалась не столько в звуковой и мелодической стихии, сколько в «действенности» поэтической ритмики, которая наделялась философским содержанием и ассоциировалась с ритмами божественной сущности, катастрофичной эпохи и соборного всеединства.

Исключительно новаторское осмысление панмузыкальных возможностей звукового вида искусства не могло не повлечь за собой изменений в поэтике. Л.А.Колобаева отмечала: «Подобные умонастроения, запечатленные в русском искусстве, остались в поэтической культуре XX века не только в качестве памятника высоким, но утопическим чаяниям, но и как выросшие из них открытия в области поэтики, — поэтики целостности и антиномий одновременно» [Колобаева 2000: 292]. Целостность и антиномии литературного творчества и философии, теории и практики, стиха и музыки, индивидуализма и соборности навсегда останутся индивидуальными приметами русского символизма, как и целостность и антиномии русской и мировой философии музыки, русского и европейского символизма. Русский символизм в контексте модернистского движения рубежа XIX–XX вв. и общей истории музыкальной философии предстает совершенно уникальной национальной моделью музыкально-поэтического символизма, обогащенного философией духовного житнетворчества личности и жизнестроительства соборного общества.

ВЫВОДЫ

Поэтика и эстетика «музыкальной» лирики русских символистов свидетельствует о глубокой специфичности модернистского течения в контексте европейского искусства рубежа XIX–XX вв. и вместе с тем об органичной преемственности с отечественной литературой и национальными традициями жизнестроительства. Философия «музыкальной» поэзии русских «младосимволистов» убеждает также в том, что в истории мировой музыкальной философии это едва ли не единственный образец панмузыкальной концепции, синтезировавшей профессиональные стиховедческие разработки «музыки» стиха, творческое осмысление природы музыкального вида искусства, философское развитие западноевропейских и отечественных идеалистических учений о мироустройстве, сущности прекрасного, значении морали и религии, эволюции человеческой цивилизации. С одной стороны, символизм самым неординарным образом вписывает отечественную поэзию в мировой литературный процесс. С другой стороны, творчество русских символистов вливается в историю мировой музыки и философии.

Это стало возможным прежде всего потому, что символистам удалось значительно приумножить традиции отечественной эстетики XIX в. и довести до кульминационного звучания концепцию словесной «музыки» русских романтиков и поэтов «чистого искусства». На рубеже XIX–XX вв. теория «музыкальной» поэзии прозвучала настолько ярко и неповторимо, что заставила осознать музыкальность лирики, литературы в качестве национальной особенности всей отечественной культуры, проявляющейся в последовательной нацеленности на синтезирование. Думается, выводы Н.М.Мышьяковой очень точно характеризуют путь русской поэзии XIX в. с ее устремленностью к музыкальной экспрессии и вместе с тем направление отечественной эстетики, настойчиво разрабатывавшей теорию стихотворной «музыки», — к началу XX столетия, благодаря творчеству русских символистов, она достигла мирового уровня идейного звучания: «Культура XIX века последовательно и осознанно синтетична, так как стремится к постижению единства мира, его ”роевого”, “соборного” начал» [Мышьякова 2002:

134]. Стоит заметить, что западноевропейский философско-теоретический «багаж» синтезирования слова и музыки накапливался столетиями — русская эстетика вышла на мировой уровень осмысления словесно-музыкального синтеза в течение столетия. Динамичность творческих процессов тоже может расцениваться как национальная особенность отечественного искусства, что самым непосредственным образом засвидетельствовано не только в теоретическом наследии, но и в поэтической практике русского символизма.

ГЛАВА 5. СИМВОЛИСТСКИЙ СТИХ И МУЗЫКА

Поэтическое наследие русского символизма огромно, потому в рамках данного исследования пришлось неизбежно определиться с наиболее значимыми стихотворными сборниками, которые бы позволили проследить главные тенденции в отечественной версификации рубежа XIX–XX вв. и выявить роль символистов в реформировании русского стиха. Необходимо особо отметить, что в настоящее время стали доступны научные издания поэтов-символистов, творчество которых было принято считать «фоновыми явлениями» в истории русского модернизма, что не совсем правильно и объективно. Поэтому к дальнейшему стиховедческому анализу привлекаются поэтические сборники всех авторов, которые определили логику движения русского модернизма от «старшего» к «младшему» символизму: это оригинальные сочинения В.Я.Брюсова (полное собрание сочинений), Н.М.Минского, Д.С.Мережковского, З.Н.Гиппиус, К.Д.Бальмонта, Ф.Сологуба, А.М.Добролюбова, И.И.Коневского; В.И.Иванова, А.Белого, Эллиса (серии «Библиотека поэта», «Новая библиотека поэта»), А.А.Блока (полное собрание сочинений) — всего 4751 произведение. Следовательно, поэтическое наследие символистов рассматривается во всем художественном многообразии творческих индивидуальностей — без субъективного определения более или менее значимого вклада поэтов в историю русской версификации. Стихотворения И.Ф.Анненского и М.А.Кузмина, чье творчество было близко поэтике символизма, но все-таки развивалось в индивидуальном русле, к исследованию не подключаются.

Итак, курс на создание «новой» поэзии, «действующего слова», искусства-религии, магического стиха, теургической лирики сопровождался у символистов индивидуальными поисками инновационных выразительных средств и приемов. «Объемы» эмоциональных переживаний и лирического содержания катастрофичной эпохи рубежа XIX–XX вв. востребовали не только «имманентно литературное» новаторство, но и новые формы поэтической «музыки», более активные эксперименты с «музыкой» стиха в области фонетики, мелодики, метроритмики, композиции. С одной стороны, эксперименты носили подчеркнуто дерзкий, художественно «авангардный», сугубо индивидуалистичный характер:

«"Гениальный произвол" ранних романтиков вовсе не похож на эгоистический произвол личности конца XIX века» [Гинзбург 1997: 230]. С другой стороны, стремление первых русских модернистов синтезировать накопленный лирический опыт других эпох и эстетических течений повлекло за собой усиление «музыкального коэффициента» посредством максимально обобщенных образов-символов, приемов неопределенно-ассоциативной символизации: «Символизация как прием, постепенно вырастающая в символизм как мироощущение, неизбежно увеличивает музыкальный "коэффициент" культуры» [Мышьякова 2002: 93].

Становится очевидно, что символистские поиски новой стихотворной «музыки» сразу стали иметь художественно противоречивое, эстетически двойственное направление, связанное с проблемами традиций и новаторства, единства содержания и формы, что переросло в полифонию стилистических и стихометрических открытий — как убедительно «музыкальных», так и откровенно «немузыкальных»: «Музыка как образ неизбежно в той или иной степени символична, однако не весь символизм музыкален» [Мышьякова 2002: 94]. «Музыкальная» поэзия символистов значительно усложнялась: и с точки зрения идейно-смысловых аспектов, и в плане художественных приемов воплощения, и в отношении реализации сверхэстетических задач. Это принципиально отличает русский символизм не только от традиций отечественной лирики XIX в., но и от поэтики французского символизма, на опыт которого не могли не ориентироваться первые модернисты.

Действительно, русский символизм воспринял от французского, к 1890-м годам уже сказавшего определенное слово и выполнившего свою миссию в литературе, многие эстетические установки, темы и мотивы лирики, и все же в большей степени русских символистов убедили и способствовали активизации собственных поисков «музыкально-ритмические» инновации во французской поэзии. При всем идейно-художественном разнообразии общим местом теоретических манифестов и поэтической практики французского символизма было стремление слова к музыкальности. Идеи о повышенном внимании к форме, создании «первообразного и сложного стиля», оживлении старинной метрики прозвучали еще в манифесте Жана Мореаса в 1886 г. [Литературное наследство

1937: 54]. Но наиболее полно концепцию музыкальности символистской поэзии изложил, пожалуй, Поль Валери, в юности прошедший школу С.Малларме. «То, что нарекли символизмом, попросту сводится к общему для многих поэтических семейств стремлению “забрать у Музыки свое добро”. <...> Мы были вскормлены музыкой, и наши литературные головы мечтали лишь об одном: достичь в языке почти тех же эффектов, какие рождали в нашем чувствующем существе возбудители чисто звуковые», — писал Валери в статье «Предуведомление к “Познанию богини”» [Валери 1976: 366–367].

П.Валери указал на то стилистическое многоголосие, которое присутствовало во французском символизме для воплощения «музыки» стиха: «...одни очищали поэзию от всяких умозрительных элементов, которые музыка выразить неспособна. Другие вносили в каждый предмет бесконечную широту значений, что должно было предполагать некую скрытую метафизику. Они пользовались изумительно многозначными средствами. <...> Тем временем более волеустремленные и более вдумчивые чародеи овладевали древней просодией. Для некоторых из них красочное звучание и комбинационное искусство аллитераций, казалось, больше не представляло никакого секрета. <...> Иные мастерски воссоздавали наивность и непринужденную прелесть старинной народной поэзии» [Валери 1976: 367–368].

Новаторская сущность поэтики «музыкального» стиха во французском символизме была связана с повышенной эвфоничностью и, что принципиальнее, — с верлибризмом в поэзии. Не случайно Р.Гурмон в работе «Книга масок» (1896–1898 гг., русский перевод — 1913 г.) определил символизм не только как «индивидуализм в литературе», но прежде всего как верлибризм: «Наконец, для поэта символизм связан с верлибризмом, сбросившим с себя все путы: юное тело вольного стиха резвится на полной свободе — никаких пеленок, никаких свивальников» [Гурмон 1913: 6]. В чем заключалась ритмическая реформа французских верлибристов, входящая, безусловно, в контекст «музыкально-поэтических» экспериментов?

Французское классическое стихосложение сформировалось к концу XVI века и было строго регламентировано (точный счет слогов, положение цезуры,

чередование рифм). Первыми попытались нарушить стиховые каноны романтики, у которых разгорелись споры прежде всего вокруг метрики. Дальнейшие значительные реформы знаменовали собой уже появление верлибра; при этом стих XIX века не разрушался, а обновлялся в направлении тонизации силлабического стиха. Как отмечал Н.Н.Полянский в диссертационном исследовании «Особенности французского стиха конца XIX — середины XX веков», французские символисты-верлибристы подчеркивали свою связь с романтическим стихом, но шли по пути создания индивидуальных ритмов. «Теперь, если мы попробуем кратко определить, что же такое французский верлибр, то получим примерно следующее: ритмический стих, свободный от правил классического французского стиха (т.е. от силлабизма и обязательной рифмы), подчиняющийся в своем строении ритму индивидуальной поэтической мысли, причем формальные принципы, в которых ритм находит свое воплощение, могут быть различными: силлабо-тонический, тонический, принцип перечисления и т.п.», — обобщает Н.Полянский [Полянский 1972: 44–45].

Близки замечания Полянского о французском верлибре и суждения Г.Г.Орагвелидзе в книге «Стих и поэтическое видение»: «В новой метрике французский стих не нуждался; он требовал выхода за пределы внешней формализации навстречу чисто ритмическому осознанию себя. Речь шла о создании сугубо индивидуальных просодий... а не “коллективных”». И далее: «80–90 годы можно в стиховедческом плане рассматривать как ревизию классической метрики и ее постепенной замены просодией свободной» [Орагвелидзе 1973: 161, 167]. Таким образом, поиски свободных интонаций, ритмов, просодий во французском символизме не сопровождалась отрицанием завоеваний романтического стиха и традиций XIX в., а строились на раскрытии потенциальных возможностей французского стихосложения и его индивидуально-поэтическом раскрепощении.

Факт влияния «музыкальной» поэтики французского символизма на творчество русских символистов трудно опровергнуть: о воздействии французского верлибризма на ритмический строй и систему рифмовки в ранней поэзии В.Брюсова убедительно писал Д.Е.Максимов в книге «Поэзия Валерия

Брюсова», указывая при этом даже на некоторое подражание молодого символиста Верлену, Бодлеру и Малларме, «которых он сам совершенно справедливо признает своими первыми учителями» [Максимов 1940: 36]. В статье «Федор Сологуб — переводчик французских символистов» В.Е.Багно отмечает стремление к эквиритмичности и сохранению аллитераций, ассонансов, рифм в переводах русских символистов из французской поэзии, что, безусловно, не могло быть ими не усвоено [Багно 1991: 129–172]. О преломлении отдельных черт поэтики П.Верлена в творчестве В.Я.Брюсова, Ф.Сологуба, переводивших стихотворения мэтра французских символистов, пишет С.В.Файн в диссертации «Поль Верлен и поэзия русского символизма (И.Анненский, В.Брюсов, Ф.Сологуб)» [Файн 1994].

Процессы влияния, усвоения, рождения качественно нового во взаимоотношениях французского и русского символизма очевидны. Но в вопросе о воздействии французского символизма на русский модернизм хочется отметить специфическое и вместе с тем характерное для отечественной поэтической культуры. Содержательный объем французского символизма, ограничившегося исключительно художественными инновациями, русским модернистам оказался недостаточным. Одержимые духовно-религиозными поисками, идеями нравственно-эстетического жизнестроительства, русские символисты обогатили отечественную лирику не только новыми «музыкально-стихотворными» образцами, ритмическими формами, свидетельствовавшими о начале реформирования классической силлаботоники, но прежде всего постановкой многочисленных этических, философских, исторических, дидактических, общественных, культурных, современных вопросов. Для их новаторского освещения потребовались возможности взаимодействия напевного стиля и говорного стиха, синтеза различных родо-видовых форм литературы, сближения стиха и прозы, что в целом привело к масштабной стилистической перестройке отечественной словесности рубежа XIX–XX вв. Но столь глобальные процессы, безусловно, не могли произойти без опоры на традиции русской лирики, в которой символисты нашли своеобразных «предсимволистов»: В.А.Жуковского, Е.А.Баратынского, А.А.Григорьева, Ф.И.Тютчева. А.А.Фет в диалектически

противоречивом контексте символистских традиций и инноваций оказался первым и главным «поэтом-музыкантом», «символистом до символизма».

§ 1. «Музыкальная» лирика А.А.Фета в теории и практике русского символизма

Мифотворческая стихия русского символизма на рубеже XIX–XX вв. распространилась не только на философские представления, эстетические категории, нравственные понятия, стиховедческие явления, музыкальный вид искусства, но и на творчество некоторых поэтов, главным из которых безоговорочно следует признать А.А.Фета. Д.Д.Благой справедливо отмечает, что «Фет явился наиболее живым и еще более непосредственным, чем поэзия Тютчева, связующим звеном между двумя завитками спирали — русским романтизмом первых десятилетий XIX в. и неоромантизмом рубежа XIX–XX вв., между Жуковским и Блоком» [Фет 1979: 633–634].

Для символистов Фет — это и миф, и символ, и поэтическая традиция, и лирический «трамплин» для новаторства. Но истоки символистского мифотворчества были заложены самим Фетом — его творческой деятельностью, стихотворными экспериментами, а также историко-литературными тенденциями, преемственными связями. После сложного периода эстетического противостояния «чистого искусства» и гражданской поэзии середины XIX столетия в 1880-е годы в литературной критике возобновляются положительные рецензии на творчество Фета, «фетоманы» способствуют популяризации фетовской лирики, Фет общается с молодыми авторами, стремясь определить своего «поэтического преемника» [Петрова 2010: 36]. Это воспринимается почти невероятным, но выход первого выпуска сборника «Русские символисты» в 1894 г. совпал с публикацией в этом же году первого посмертного издания сочинений Фета «Лирические стихотворения». Две части собрания стихотворений были подготовлены большим поклонником творчества «чистого лирика» и поэтом «фетовской школы» К.Р. совместно с литературным критиком «почвеннического» направления, видным представителем русской религиозно-философской мысли Н.Н.Страховым. Структура двухтомника

во многом объясняется «предсимволистским» духом времени и эстетическими приоритетами составителей. «...Фет был представлен как мастер стихотворной формы, виртуозный импрессионист, эстет-созерцатель. <...> Именно “Лирические стихотворения” легли в основу восприятия Фета поколением старших символистов», — пишет Г.В.Петрова в книге «А.А.Фет и русские поэты конца XIX — первой трети XX века» [Петрова 2010: 38].

Между тем «предсимволистское» издание «Лирических стихотворений» 1894 г. встраивалось в уже существующий миф, который можно считать «первоосновой» всего символистского мифотворчества о Фете, — это эстетические работы и лирические сочинения В.С.Соловьева. Действительно, знакомство Фета и Соловьева на рубеже 1870–1880-х гг. переросло в плодотворный творческий союз. С одной стороны, Соловьева называют поэтом «фетовской школы», который способствовал дальнейшему развитию напевного стиха и «духовному обновлению» лирического искусства эпохи декаданса [Авраменко 1990: 63]. В.Я.Брюсов совершенно ответственно отмечал: «Владимир Соловьев в стихотворениях был учеником Фета» [Граудина, Кочеткова 2010: 563].

С другой стороны, Фет был востребован Соловьевым для построения собственной теории искусства. В статье 1890 г. «О Лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского» представлено сугубо «соловьевское» прочтение фетовских «Вечерних огней», в которых философ увидел принцип эстетизации действительности через воссоздание красоты мира, отражение любви, «упраздняющей эгоизм», и, конечно, редкую музыкальность лирических переживаний: Соловьев обнаруживает в позднем творчестве Фета произведения, «в которых известный определенный мотив, любовь, картина природы, насквозь проникнут безграничностью лирического порыва... Такие стихотворения... находятся на границе между поэзией и музыкой, а иногда и прямо вызваны музыкальными впечатлениями» [Соловьев 1991: 96]. Но на этом Соловьев не останавливается и подключает фетовскую лирику для обоснования концепции теургического искусства. Поэзия Фета для философа становится воплощением единства красоты, добра и истины, а также синтеза реальной действительности и идеального мира, явленного сквозь призму эстетического мировосприятия:

«Эстетическое созерцание Фета, таким образом, доказывает Соловьеву, что искусство играет роль теургическую, превращая хаос в космос» [175 лет со дня рождения Афанасия Афанасьевича Фета: 1996: 34]. Красота, убежден Соловьев, в частности красота поэзии, способна спасти мир через утверждение системы нравственных ценностей. Помимо художественных целей Соловьев наделяет лирику огромными сверхэстетическими задачами, а это не что иное, как рождение мифа.

Конечно, жизнетворческий контекст соловьевской философии и «эстетизированный» характер сборника «Лирические стихотворения» 1894 г. сразу наметили тот художественный диапазон интерпретации творчества Фета, в котором каждый из символистов обрел свой образ «чистого лирика», в дальнейшем концептуально преобразованный поэтикой символизма и новаторскими задачами эпохи. «Вероятно, не будет преувеличением сказать, что почти все русские символисты пережили “роман с Фетом”», — считает Н.К.Кашина [А.А.Фет. Поэт и мыслитель 1999: 91]. Можно сказать больше: этот «роман» был настолько бурным, что исследователи еще долго будут углубляться в самые разные аспекты этой чрезвычайно объемной темы «Фет и русский символизм». Пока же следует отметить, что данной теме посвящены специальные диссертационные исследования О.Я.Алексеевой «Рецепция лирики А.А.Фета в творчестве русских символистов: В.Я.Брюсов, А.А.Блок, Андрей Белый», О.Г.Аториной «А.А.Фет и русский символизм: К.Д.Бальмонт, В.Я.Брюсов, А.А.Блок, А.Белый», в которых подчеркивается, что имя Фета не сходило со страниц литературно-критических статей символистов, их эпистолярного творчества, дневников, мемуаров, эстетических работ. Фетовские образы, мотивы, темы, художественные приемы усваивались и трансформировались символистами, которые не уставали к тому же использовать фетовские стихи в качестве эпиграфов [Алексеева 2003; Аторина 2005]. При этом с Фетом полемизировали, у некоторых модернистов отношение к «чистому лирику» менялось в процессе творческой эволюции: так в русском символизме «постепенно сложился мифологизированный образ Фета...» [Петрова 2010: 66].

Один из явных содержательных аспектов символистского мифотворчества о Фете — это абсолютизация музыкальности его поэзии. Уже Д.С.Мережковский в работе 1893 г. «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» задает эту «музыкально-символическую» линию восприятия, когда подчеркивает, что в фетовской поэзии есть «что-то близкое к музыке, неуловимое, неопределенное и этой неопределенностью обаятельное» [Мережковский 1893: 114]. Но в дальнейшем идейно-художественные векторы символистских интерпретаций творчества Фета не только значительно расширятся, но и беспримерно углубятся.

Безусловно, одним из первых на пути от классической литературы к модернистскому искусству в 1890-е гг. был В.Я.Брюсов. Как главный теоретик «старших» символистов Брюсов не мог не отталкиваться от осмысления роли западноевропейского и особенно французского символизма, но среди отечественных поэтов XIX в., близких новому эстетическому течению, он сразу выделил творчество Ф.И.Тютчева и А.А.Фета. При этом Фет в жизни и творчестве Брюсова становится целой темой. Конечно, это не только брюсовское признание в любви 1895 г.: «...то была моя первая любовь. Одно время я смотрел на Фета как на божество, я упивался гармонией каждого стиха, я знал наизусть обе части издания 63 года...» [Бухштаб 1990: 134]. Это серьезное изучение содержательного строя и законов стихосложения в произведениях Фета, анализ фетовских переводов, многочисленные лекции о поэзии «чистого лирика», статьи и отзывы на всех этапах творчества, художественное переосмысление образов, мотивов, идей в собственной поэзии, реминисценции и аллюзии, эпиграфы и цитаты из фетовских сочинений [Тиханчева 1983: 152]. Для Брюсова, едва ли не единственного из символистов, Фет — это не столько поэт-мистик, сколько лирик-эстет.

Вместе с тем для главного идеолога «старших» символистов Фет — при всей значимости его лирики — не менее важен как теоретик «чистого искусства». В творческом развитии фетовских идей явно раскрывается символистский характер интерпретаций эстетики мэтра «искусства для искусства», менявшихся вместе с теоретическими взглядами Брюсова на литературное творчество. Отталкиваясь от концепции Фета, Брюсов выстраивает не только модернистскую эстетику, но и

поэтику символизма. На первых этапах обоснования теории символизма Брюсову дороги фетовские идеи о субъективном характере поэтического творчества, индивидуальных особенностях лиризма, единстве содержания и формы, «музыкальной» неопределенности содержания лирического произведения. Брюсов, опираясь на положения «чистого искусства», считает Фета «наиболее выраженным символистом» [Тиханчева 1983: 153]. Между тем уже к началу 1900-х гг., когда в творчестве Брюсова стали усиливаться реалистические тенденции и обществом оказалась востребованной идея «действенной» поэзии, оставаться на прежних позициях в осмыслении роли Фета в отечественной словесности было невозможно. В 1903 г. в докладе, посвященном десятилетию со дня смерти Фета, Брюсов отказался от современной значимости теории «чистого искусства» и заявил, что в основе творчества Фета «стояла не мертвая статуя, “искусство для искусства, а живой человек”» [Шеншина 2003: 66]. В поэзии Фета Брюсов стал усматривать не просто реалистическое начало, а едва ли не реализм.

В целом нужно заметить, что Фет для Брюсова — это бесспорная духовная и творческая величина, переживаемая «старшим» символистом предельно глубоко и лично. Рационалистическое мировосприятие Брюсова, его внимание к «прозе» жизни не помешали выявлению общих позиций Фета и Брюсова по отношению к красоте бытия, могуществу вечности, величию человека. Фет для Брюсова — «высочайший авторитет в поэзии, в искусстве, в мысли. И в статье об искусстве и его тайнах Брюсов, естественно, опирается на Фета, ссылается на его слово, на его поэтическую мудрость» [Маймин 1989: 144]. В целом становится совершенно очевидно, насколько серьезным было влияние Фета на теоретическое становление эстетики и поэтики первого модернистского течения в русской литературе рубежа XIX–XX вв.

Брюсовское транспонирование эстетических взглядов Фета в реалистическую тональность осталось совершенно исключительным в творчестве русских символистов, которые увидели в поэзии «чистого лирика» прежде всего мистическую основу. Фетовские образы ночи, луны, звезд, розы, соловья, певца в трактовке модернистов приобретают символическое значение, трансформируются в лейтобразы, начинают играть религиозно-магическими смысловыми оттенками.

Именно в таком варианте «прочитал» Фета еще один видный представитель «старших» символистов, без которого русский модернизм невозможно представить, — К.Д.Бальмонт. Брюсов был убежден, что Фета можно считать «учителем» Бальмонта в области стихотворной техники и поэтизации мгновения [Маймин 1989: 146]. В свою очередь, сам поэт-мистик не скрывал восхищения лирикой Фета: для Бальмонта, как и для Брюсова, Фет — тема всей жизни. Но в этой теме Бальмонт мифологизирует совсем иные аспекты. В статье «О русских поэтах. — Элементарные слова о символической поэзии» Бальмонт отмечает, что в художественном мире Фета все тихо, мирно, но таинственно, все исполнено стихийной значительности, окрашено непостижимым мистицизмом. Бальмонт убежден: Фет видел окружающий мир целостно, не расчленяя на отдельные детали, то есть как некое гармоничное, музыкальное единство. Критик подчеркивает большую нежность, «женственность» лирических стихотворений Фета: «Ни у одного из русских поэтов нет таких воздушных мелодичных песен о любви» [Бальмонт 1904: 64]. Художественный мир Фета в восприятии Бальмонта «балансирует» между реальными и ирреальными состояниями и субстанциями.

Для Бальмонта творчество Фета проникнуто мудростью, философичностью, мистикой — это одна из причин, позволяющая символисту абсолютизировать роль мгновения в жизни человека: «Мимолетность возведена Бальмонтом в философский принцип. Человек существует только в данное мгновение...» [175 лет со дня рождения Афанасия Афанасьевича Фета 1996: 198]. Поэтика мгновения, названная литературоведами импрессионистичностью, была освоена еще в лирических сочинениях Фета. Исследователи справедливо пишут о том, что от импрессионистичности с ее «мерцающими» значениями и ассоциативной полисемантической до символизма — один шаг [175 лет со дня рождения Афанасия Афанасьевича Фета 1996: 38–49]. Бальмонт действительно трансформирует поэтику мгновения, лирическую импрессионистичность в символику, индивидуальность которой подчас перерастает в ярко выраженный индивидуализм эпохи рубежа XIX–XX вв. [175 лет со дня рождения Афанасия Афанасьевича Фета 1996: 200].

Кроме импрессионистичности Бальмонт акцентирует также одну из самых характерных особенностей фетовского творчества — музыкальность. «Старший» символист продолжает интерпретацию смысла поэзии как песни, образа поэта как певца, но и на этот раз со своими глубоко индивидуальными акцентами. Если для Фета пение — это всеобщая музыка космоса, разлитая во всем мире и отражающаяся в реальном звучании природы, человеческой души, то для Бальмонта музыка — это пятая мировая стихия, являющаяся первоосновой. Для Бальмонта все мироздание предстает поющим — предметы окружающего мира, творческая энергия человека, но это многоголосие насколько всеобщее, настолько и индивидуально несвободное: «Солнце в данном случае выступает как дирижер этого земного хора-оркестра» [Скок 2011: 79–80]. Одна из мировых стихий все-таки доминирует в музыке мира. Вместе с тем художественной акцентуации подвергается не только философская концепция музыки, но и ее практическое воплощение в аллитеративном строе стиха. Бальмонт настолько гиперболизирует роль фонетики, звукописи в «музыкальной» фактуре стихотворений, что это приводит к художественным диспропорциям и прямо противоположному эффекту «немузыкальности». У Фета звукопись растворялась в лирической мелодике, романсной композиции. У Бальмонта фоника «эмансипируется» как индивидуальное средство воплощения напевной сущности бытия, наполняясь эвфонической символикой, претензиями на магическую роль, гипнотическое воздействие [Епишева 2006: 11].

В стихотворении Бальмонта «Воскликновение» раскрываются идеи преемственных связей двух поэтов, напевности лирики. Но заключительное двустишие несколько снижает высокий пафос обобщающих идей. Бальмонт, продолжая гармоничные, человеческие фетовские «песни», «воспевал» мироздание не без нескрываемого самовозвышения и модернистской претенциозности:

Из всех таинственный, кем столько песен спето,
 Как на лугу цветов и звезд с ночью тьмой,
 Свирельник с именем лилейно-легким Фета,
 Светильник твой погас, когда зажегся мой.

Еще горит мой день, но мгла вечеровая
 Океанически влилась в пожары дня.

Кому мне передать, звено с звеном свивая,
Свирель, чтоб пела песнь, достойную меня

[Бальмонт 1990: 342–343].

Думается, И.В.Корецкая в книге «Над страницами русской поэзии и прозы начала века» очень точно писала: «Пафос поэзии Бальмонта — “не в соотношении личного с общим, но в отделении от общего”. <...> Вглядываясь в себя, Фет, подобно мастерам русском психологической прозы, стремился к “познанию человека вообще”. ...лирическое “я” его стихов — очень обобщенное “я”, почти не имеющее индивидуальных признаков. <...> Бальмонт, который “занят исключительно самим собою” (Блок), стремится к невиданности, экзотичности эмоций. ...моментализм настроений, воспетый Бальмонтом, — одно из проявлений психики “человека конца века”, чье сознание лишено “общей идеи”...» [Корецкая 1995: 211]. Надо признать, что индивидуалистичное подчинение творчества Фета идее раскрытия собственных теоретических концепций и художественных намерений отличало абсолютно всех русских символистов, в результате чего и возник этот уникальный «фетовский миф» — в своем роде беспрецедентный по содержанию, как и символистское мифотворчество на тему музыки.

Из «старших» символистов традиции «музыкальной» лирики Фета продолжал развивать Ф.Сологуб. Но, в отличие от Бальмонта, поиски «музыки» стиха у Сологуба связаны не с фоникой, а с метро-ритмикой и строфикой. Сологуб далек от философского постижения эстетических идей «чистого искусства» и теоретического раскрытия мифопоэтических представлений, но, подобно Фету, его завораживает мелодика чередующихся в строфе размеров, голосоведение разнообразных вариаций длинных и коротких стихов в структуре лирического произведения. А.Белый — оригинальный и глубокий исследователь русского стиха — одним из первых отметил «подчеркнутую родственность напевности Сологуба с напевностью Фета» [Сологуб 1979: 55]. Между тем современные исследователи справедливо обращают внимание на другую особенность творческого переосмысления Сологубом фетовской лирики. Л.Пильд, анализируя поэзию Фета как тему в сборнике Сологуба «Пламенный круг», пишет об ироничности отдельных мотивов, пародийных элементах в структуре цикла — Фет для

Сологуба, конечно, почитаемый, но все-таки «предшественник»: «Поэзия Фета служит для него своеобразным “строительным материалом” на пути “революции духа” и созидания мира, в центре которого оказывается Я-демиург. Отсюда... переосмысление фетовского образа “солнце мира”, знаменующего у Фета непознаваемую субстанцию... а у Сологуба — это метафора “я-демиурга”» [Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации 2010: 351]. Думается, метафору «я-демиург» можно смело распространить и на Бальмонта, у которого Солнце, аналогично поэту-теургу, — главный дирижер музыки мира. Но в случае с Сологубом вновь становится очевидно, что творчество Фета служило для модернистов не только предметом восхищения, но также лирическим объектом и индивидуального преодоления, и индивидуалистичного истолкования.

Вслед за «старшими» символистами к поискам «музыки» стиха обратились «младосимволисты», хотя напевный стих Фета в начале XX в. уже не воспринимался таким однозначным эстетическим эталоном музыкальности: эпоха требовала «действенной» поэзии с активной ритмикой. Возможно, поэтому ориентация на фетовский мелодизм привела В.Иванова периода «Кормчих звезд» к совершенно другим результатам — усложнившимся ритмам, тоничности стиха [Иванов 1978: 39].

Аналогичная участь постигла и эксперименты со стихотворной «музыкой» А.Белого, несмотря на то что он откровенно признавался в том, что именно Фет приобщил его к тайнам лирического и ритмического постижения мира: «...весна 1898 года... книга Фета — в руках; ветер, качая ветки, связался с ритмами строк, заговоривших впервые» [Маймин 1989: 146–147]. Белый — поэт с обостренным чувством поэтического ритма — не мог не ценить новаторский характер метро-ритмических поисков Фета. Во многом по этой причине, не всегда прямо, чаще — косвенно творчество Фета в эстетике «младосимволистов» привлекается к созданию «ритмической» теории лирического творчества и жизнетворческого мифа о духовном возрождении личности и общества. Абсолютное отсутствие идеи нравственно-религиозного воздействия лирики в поэтике «чистого искусства» несколько не смущает «младших» символистов. Они «дописывают» эти художественные мифы самостоятельно, в духе предреволюционной эпохи. Вообще

Белый то увлекался творчеством Фета, то оставлял его, потом снова возвращался, но за всем этим скрывалось сущностное — для поэта-теурга «чистый лирик» «не столько внутренне переживаемая величина, как для Блока, сколько “символист до символизма”» [А.А.Фет. Материалы и исследования. 2010: 79]. «...Фет заслоняет всех прочих поэтов; он открывается вместе с миром философии Шопенгауэра... в нем для меня — гармоническое пересечение мирозерцания с мироощущением: в нечто третье. Конечно, он для меня — “символист”», — писал Белый [Белый 1989: 428].

Итак, самое глубокое влияние эстетики и творчества Фета испытали в первую очередь главные представители русского символизма рубежа XIX–XX вв. — В.Брюсов, К.Бальмонт, А.Белый. Но только для А.Блока Фет действительно стал «внутренне переживаемой величиной» и с точки зрения философского постижения законов бытия, и в плане осознания лирического таланта творчества, и как теоретик «чистого искусства», и как сильная личность с переполненной испытаниями судьбой. Биографические, историко-литературные контуры темы «А.А.Фет и А.А.Блок» намечены в работах о Фете, ставших классическими, — Е.А.Маймина, Д.Д.Благого, Б.Я.Бухштаба. Раскрытию этой темы посвящена вторая глава в монографии А.П.Авраменко «А.Блок и русские поэты XIX в.», раздел в книге Г.В.Петровой «А.А.Фет и русские поэты конца XIX — первой трети XX века». Действительно, в период творческого становления Блок считал Фета своим «великим учителем». Перед смертью гений символизма признался: «...он очень дорог мне» [Бухштаб 1990: 135]. Между творческим рождением и физической смертью блоковское «переживание» Фета было не только невероятно насыщенным и бесконечно глубинным, но и стремительно меняющимся. Статьи, переписка, отзывы, обсуждения, художественное переосмысление, эстетические размышления, цитирование, эпиграфы, реминисценции; образы, идеи, мотивы, лирические циклы, стихотворная фактура, музыкальность поэзии — все это внешние знаки непрерывной духовной работы Блока над Фетом.

В данном контексте весьма примечателен историко-литературный факт, о котором пишет Г.В.Петрова: Блок много работал над изучением стихотворных произведений Фета. Но близость художественного восприятия мира, природы

лирического таланта, дара напевного выражения поэтической мысли была столь исключительной, что в фетовском творчестве Блок как будто в «зеркале» видел собственные, еще не появившиеся на свет произведения. Петрова отмечает, что, прорабатывая поздний сборник Фета «Вечерние огни», Блок подчеркивал все то, что связано с музыкальным восприятием действительности: Блок следил за развитием образа поэта-певца, звуковых мотивов, идеи напевности жизни и творчества [Петрова 2010: 111–112]. Между тем лирическое «зеркало» с самых первых циклов Блока начинает давать глубоко индивидуальное отражение фетовского творчества. Вслед за другими модернистами Блок переосмысливает идейное содержание, трансформирует стихотворный строй лирических сочинений, то есть представляет собственное мифологизированное прочтение и в то же время вариант «младосимволистского перепева» Фета в духе «рубежной» эпохи.

«Вечерние огни» Фета вышли в 1883 — начале 1890-х гг., что совпало с эпохой предсимволизма, в то время как Блок создает лирические циклы первого тома из «трилогии вочеловечения» буквально вслед за Фетом: «Ante lucem» («До света», 1898–1900), «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902), «Распутья» (1902–1904). Сопоставление позднего творчества Фета и ранних стихов Блока бескомпромиссно выявляет то, что сближало двух поэтов, но не менее властно и то, что их серьезно дистанцировало. С большей очевидностью данные явления раскрываются через анализ мотивов и образов: обратимся к сравнению мотива пения и образа ночи, которые стали в творчестве двух поэтов не просто значимыми, но лейтмотивными, сквозными с точки зрения структурообразования циклов, сборников и философскими в плане лирического содержания и мировоззрения.

Итак, мотив пения в «Вечерних огнях» Фета проходит через все выпуски сборника, трансформируясь в лейтмотив и «лирическую интерпретацию» эстетических взглядов. Развивая традиции романтиков, Фет восклицает: «Как беден наш язык!» [Фет 1979: 251]. И призывает на помощь звуки, музыку: «Я понял те слезы, я понял те муки, / Где слово немеет, где царствуют звуки» [Фет 1979: 208]. Опираясь на слуховое восприятие мира, Фет насыщает художественное пространство пением. Поют в фетовской лирике практически все и всё:

«истерзался песней / Соловей без розы», «Брачный гимн поет пчела», «Уж давно поет синичка», «Напевает нам фонтан», «Как тепло в нем звездный хор / Повторялся», — но чаще всех соловей и звезды [Фет 1979: 44, 73, 220, 396, 56].

Как мэтру «чистого искусства» Фету была дорога прежде всего красота, но, в отличие от неземных пространств романтиков, красота реального мира и жизни действительной. К бесспорным проявлениям красоты бытия, достойным «пения», Фет относит любовь, воспоминания, духовные переживания: «И нежности былой я слышу дуновенье, / И, содрогаясь, я пою» [Фет 1979: 279].

Вместе с тем идея двоимирия в творчестве Фета раскрывается очень настойчиво. Помимо земной красоты есть тот идеальный мир, который отличается возвышенностью, непостижимостью и — самое главное — вечностью: «В ней и земля отражена / И задрожал весь хор небесный», «Нельзя пред вечной красотой / Не петь, не славить, не молиться» [Фет 1979: 29, 38]. В поздний период творчества у Фета появляются пессимистические настроения, в «Вечерних огнях» звучит мотив неизбежной старости. Фет вопрошает: «Полуразрушенный, полужилец могилы, / О таинствах любви зачем ты нам поешь?» [Фет 1979: 326]. И отвечает: «Споет о счастье молодом / Моя стареющая лира» [Фет 1979: 351]. Душа поэта молода, она продолжает петь и даже бросает вызов смерти: «Пусть умру я, распевая / От восторгов и усилья» [Фет 1979: 381].

Действительно, преодолеть смерть помогает творчество. Практически во всех стихотворениях на тему поэта и поэзии из «Вечерних огней» присутствует мотив пения. Истинная поэзия — это не просто слова, это нечто нерациональное, космическое, что отличает «поэта» от «псевдопоэта»: « На рынок! ... Ценней грошовый твой рассудок / Безумной прихоти певца» [Фет 1979: 77]. Поэзия для Фета — нечто таинственное, «музыкальное», это то, что не всегда произносится, но обязательно поется и исключительно на высокие темы: «Певцам, высокое нам мило» [Фет 1979: 250]. «Поэзия-песнопение» — итог свободы творчества, избранничества: «Это песня: с крылатою песней / Будем вечно и явно любить», «Вот, чем певец лишь избранный владеет! / Вот, в чем его и признак, и венец!» [Фет 1979: 370, 319]. К избранным «поэтам-певцам» Фет относит А.Н.Майкова («На юбилей А.Н.Майкова», 1888), Я.П.Полонского («Я.П.Полонскому», 1890). А

собственное творчество Фет и вовсе считает своеобразным музыкальным «жертвоприношением» и «посвящением»: «Вам песнь моя» («Графине Н.М.С—ъ», 1888) [Фет 1979: 366].

Но самым любимым музыкальным «посвящением» позднего Фета стала ночь — образ, который в «Вечерних огнях», аналогично мотиву пения, многократно повторяется и превращается в лейтобраз: «И только что сумрак разгонит денница, / Смолкает зарей отрезвленная птица, — / И счастьем, и песне конец» [Фет 1979: 325]. Взаимодействие мотива пения и образа ночи позволяет говорить о «ноктюрности» «Вечерних огней».

Прежде всего ночь для Фета — это антитеза дня: «Встает мой день, как труженик убогой / И светит мне без силы и огня» [Фет 1979: 65]. День — воплощение быта, «прозы» жизни; ночь — напротив, богатое духовное бытие человека, переживания, связанные с любовным чувством: «До зари потом всю ночь проплачу», «Если ночь унесла много грез, много слез» [Фет 1979: 57, 259]. Ночь у Фета чаще всего дарит красоту, радость, свободу души, счастье: «Сияла ночь. Луной был полон сад... / Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали, / Как и сердца у нас за песнею твоей», «Есть ночи зимней блеск и сила, / Есть непорочная краса» [Фет 1979: 42, 277]. Образ ночи сопровождается мотивами сна, сновидения, микрообразами теней, луны, месяца, звезд. Ночь объективно связана с сумраком, темнотой, но фетовская ночь искрится, переливается, мерцает, сияет. В ночи загораются и виднеются огни — нечто манящее, идеальное. Фету хочется улететь с земли и приблизиться к сверкающим огням: мотив полета и образ огней очень часто встречаются в сборнике под фактически одноименным названием «Вечерние огни».

Как и в случае с мотивом пения, образ ночи в лирике Фета — это синоним загадочного, неземного: «В тиши и мраке таинственной ночи / Я вижу блеск приветный и милой» [Фет 1979: 16]. Непостижимое в ночном времени суток ассоциируется у Фета с вечным — ночь «переживает» смертного человека, навсегда сохранив сверхъестественное могущество и сияние неведомых огней: «Не жизни жаль с ее томительным дыханьем, / Что жизнь и смерть? А жаль того огня, / Что просиял над целым мирозданьем, / И в ночь идет, и плачет уходя» [Фет 1979: 83].

Ночь в «Вечерних огнях» поэтизируется, эстетизируется, «украшается» Фетом. Ночь наделяется разнообразными эпитетами: «благовонная», «благодатная», «непорочная», «таинственная», «лазурная», «серебряная». Ночное время суток, как и луна, звезды, олицетворяются поэтом: «Одна звезда меж всеми дышит», «Молятся звезды», «Дыханьем ночи обожгло», «Росою счастья плачет ночь» [Фет 1979: 45, 221, 256, 384]. Ночь обретает в фетовской поэзии также метафорический смысл: она ассоциируется с горем любви — «в полночной темноте безвременно горя» [Фет 1979: 285], трагичностью бытия — «что жизни ночь над нами лишь сгустится» [Фет 1979: 278], смертью человека — «ночь безрассветная и вечная постель» [Фет 1979: 205].

Удивительно, но темному времени суток в «Вечерних огнях» исключительно редко сообщаются трагические интонации и функции скрытого сравнения — метафоры остаются едва ли не единичными. Лексема «ночь» практически всегда используется Фетом в прямом значении, задавая лирическую ситуацию в произведении. При этом художественный образ ночи в разных стихотворениях начинает «играть» самыми неожиданными семантическими оттенками, удаляющимися от прямого смысла, насыщаясь и обогащаясь контекстуальной полисемией, что связано с мировосприятием и творческой манерой Фета.

Сугубо «художественные преобразования слова» в «Вечерних огнях» Фета объясняются повышенной субъективностью, захватывающим лиризмом, композиционной импровизационностью [Очерки истории языка русской поэзии XX века 1994:10]. Поэтический стиль Фета становится неточным, «музыкальным», многозначным. Поэтическому языку сообщается импрессионистичность — Фету важно передать мгновенные состояния, индивидуальные впечатления. Фет уводит читателя от прямых лексических значений к ассоциациям, переносным смыслам, полисемии, экспрессии контекста [Ковтунова 1986: 29–34]: «С какою негою желанья / Одной звезды искал в ночи, / Как я любил ее мерцанье, / Ее алмазные лучи. / Хоть на заре, хотя мгновенно, / Среди набежавших туч видна, / Она так ясно, так нетленно / На небе теплилась одна...» [Фет 1979: 78]. Бесспорно, ночь в процитированном стихотворении — это время суток, но в конкретном поэтическом контексте образ наполняется дополнительными семантическими оттенками. Ночь

ассоциируется и с духовным «сумраком», «молчаливыми думами», и с надеждой, возможным счастьем. Ночь — что-то непредсказуемое, отражающееся в «зеркале морей», а значит, «мерцающее», таинственное и почти всесильное.

От «музыкальных» экспериментов Фета со словом, поэтической речью — один шаг до символизма. Лексемы, образы в лирике Фета — «яркий пример “скольжения” между прямыми и переносными значениями» [Бухштаб 1990: 126], часто они «теряют свое основное значение и приобретают широкое и зыбкое переносное значение, связанное с основным по эмоциональной ассоциации» [Бухштаб 1990: 85]. Образ ночи в «Вечерних огнях» Фета — это не образ-метафора и, конечно, не образ-символ; это контекстуальная полисемия, которая была усвоена и творчески преобразована символистами, прежде всего Блоком. Путь от «чистого искусства» Фета к символизму Блока — это не движение от метафоры к символу, а дальнейшее содержательное наполнение контекстуальной полисемии и ее трансформация в образ-символ [Макарова 2016 (375): 16–24].

Между тем семантическое «мерцание» образа ночи в раннем творчестве А.А.Блока предстает не только в более широком содержательном диапазоне, но и в другой философской тональности. До 1900 г., в самых ранних стихотворениях, Блок «перепевал» Фета. Особенно это заметно в произведениях, не вошедших в основное собрание первого тома из «трилогии вочеловечения»: «Странно: мы шли одинокой тропой...» (1898), «Синеет день хрустальный...» (1898), «Распаленная зноем июльская ночь...» (1899). В блоковских «перепевах» Фета ночь — все те же красота мира, тайна, вечность, радость бытия, многообразие любовных переживаний. Но вместе с тем именно в раннем творчестве Блока, в лирических циклах первого тома, наблюдается глубокое переосмысление, трансформация фетовского начала.

Прежде всего Блок расширяет контекстуальную полисемию образа ночи. Ночь для Блока — отражение трагической судьбы земного человека: «Мне друг один — в сыром ночном тумане / Дорога вдаль» [Блок 1971: 58]. Ночь — это тревога, грусть, страдание, мрак, разочарование, усталость, ужас, греховность, это символ старости и смерти: «Уходит ночь. Бежит сомненье», «Ночную тайну разрушит слово... / Помилуй, Боже, ночные души», «Вечереющий сумрак над нами

/ Обратился в желанный обман» [Блок 1971: 79, 100, 102]. Мрак ночи в ранней лирике Блока усугубляется городскими мотивами: «На небе зарево. Глухая ночь мертва... / Но явственно доносится молва / Далекое, неведомого града» [Блок 1971: 70]. Ночь наделяется Блоком самыми безрадостными определениями — «темна», «безжалостная», «холодна», «тускла», «непроглядная», «мертва», «черная», «немая», «глухая», «непогодная», «сумрачная». Как и поздний Фет, ранний Блок использует образную оппозицию ночь — день. Но, в отличие от Фета, день в ранней лирике Блока — спасение от ночи, это свет, солнце: «Утром рано / Солнце выйдет из тумана», «Огонь погас — и рассвело», «Минует ночь, проснется долгий день» [Блок 1971: 50, 66, 71].

Интересно то, что в самом раннем цикле, «Ante lucem», пессимистические идеи преобладают. «Стихи о Прекрасной Даме» — иные. Блоку верится, что в жизненной «ночи» появится спасительная Она, вместе с неземной лирической героиней придет и божественное исцеление души, в ночном сумраке загорится звезда надежды, неземные песни возвестят о необходимости веры в грядущее: «И, Ясная, Ты с солнцем потекла», «Ты шла звездой мне, но шла в дневных лучах», «Ночью холодом веет с земли; / Утром белая церковь вдали» [Блок 1979: 96, 101, 107]. Но в цикле «Распутья» надежды гаснут, и лирического героя снова одолевают мрачные сомнения и ночные страсти.

Конечно, блоковская ночь — содержательный результат рубежной эпохи, следствие общественного декаданса и духовного «Апокалипсиса». При этом Блок не только переосмысливает фетовский образ ночи, он трансформирует поэтику «чистого лирика»: лиризм становится еще более насыщенным, эмоциональный диапазон произведений расширяется, импрессионистичность усложняется образами-символами — Рок, Звезда, Любовь, Таинственная Дева, Жена, Судьба. Лексема «ночь» обрастает такими многочисленными семантическими оттенками, на поэтический образ ночи ложится такой безмерный лиризм и контекстуальный смысл, что прямое значение слова становится «смещенным». К тому же к реальному миру в ранней лирике Блока добавляются мистические, ирреальные пространства — стихотворения наполняются символикой. «Два мира — здесь и там — оказываются уравненными, отраженными друг в друге, сопоставленными

или противопоставленными» [Ковтунова 1986: 55]. Конкретный образ перерастает в сложный символ. «Чистое искусство» Фета преодолевается символизмом Блока.

Художественный мир раннего Блока — конфликтный, трагический, диссонансный. В связи с этим встает закономерный вопрос: «поет» ли муза Блока, подобно фетовской? Хватает ли Блоку возможностей поэтического слова с его символической безграничностью или поэт-символист тоже «рвется» навстречу музыке? Можно смело утверждать, что образная полисемия, символическая многозначность лирического контекста во многом и возникла благодаря блоковской ориентации на музыку, абстрактность музыкального высказывания. «Музыки» в стихе Блока стало еще больше, чем у Фета. Но «поет» Блок иначе и «поет» о другом.

Как и у Фета, песня в ранней лирике Блока — источник всего прекрасного. Но Блок не был «певцом» ночи, как и не воспевал земную жизнь: «Сумерки, сумерки вешние... / Отзвуки, песня далекая», «Ночью холодом веет с земли... / Все поют и поют вдалеке» [Блок 1971: 105, 107]. Ночь «темна» и «холодна» — лирического героя спасает от мрака ночи «песня далекая». Ночь для Блока «немузыкальна» — пение слышится из других миров. Действительно, носительницей прекрасного пения становится таинственная Она, нередко песня раздается из прошлого или грядущего, но чаще всего песня звучит из вечности и ассоциируется с чем-то спасительным, обнадеживающим и просветляющим: «Вокруг шумят бесчисленные крылья, / И песня тайная звенит», «Ветер принес издалека / Песни весенней намек» [Блок 1971: 70, 84]. В ранней лирике Блока пение раздается из разных эпох, с мистических высот, песня почти ирреальна, но она возвышает душу лирического героя, который, будучи человеком земным и небезгрешным, готов слушать, преображаться и петь, пока ему поется: «Пока спокойною стопою / Иду, и мыслю, и пою, / Смеюсь над жалкою толпою / И вздохов ей не отдаю» [Блок 1979: 62].

Настойчивое звучание мотива пения в позднем творчестве Фета и ранней лирике Блока легко объяснимо. Это связано не только с увлеченностью двух поэтов музыкой и «музыкальной» нагрузкой лирического содержания стихотворений. Не менее явно мотив пения соотносится с развитием напевного

стиха, романсной композиции, экспрессивной ритмики. Роль Фета и Блока в стихотворных инновациях конца XIX — начала XX вв. была без преувеличения огромной.

И все-таки насколько Фет и Блок, на первый взгляд, были творчески близки, настолько оказались и бесконечно далеки. Отказавшись от автобиографических мотивов в лирике, противопоставляя «прозу» жизни и «поэзию» творчества, преодолевая пессимистические настроения и философию трагических страданий Шопенгауэра, Фет с неистовой силой воспевал красоту мира, при этом «полетно» удаляясь в фантазии о неземной тайне, всевластной вечности, магически прекрасном космосе, но исключая при этом мистику: «Еще люблю, еще томлюсь / Перед всемирной красотой» [Фет 1979: 375]. Подобные мотивы звучат и в раннем творчестве Блока, но их можно назвать, скорее, «фетовскими». Собственно «блоковскими» становятся идеи о катастрофичности бытия, сложной совместимости, с одной стороны, земного «здесь» (жестокое, разрушительное, мрачное), с другой стороны — божественного «там» (мистического, идеального, притягательного): «Смотрю я в сумрак непробудный. / Но в долгий холод здешних стен / Порою страж нисходит чудный» [Блок 1971: 119]. Апокалиптические настроения, автобиографические мотивы сочетаются у Блока с ностальгией по Вечной Женственности, спасительной миссии Прекрасной Дамы, с надеждой на нечто исцеляющее и вместе с тем грядущее. Фатально объединенные эпохой 1880–1890-х годов, Фет и Блок — пессимисты, не переставшие верить в Искусство, Любовь и Красоту, — «поют» совершенно по-разному: Фет завершает свой творческий путь мажорными интонациями, в то время как Блок сразу входит в литературный процесс поэтом-апокалиптиком.

Единство в противоположностях — Фет и Блок — совпали совершенно явно в главном: мироздание и человек — это вечные тайны, которые невозможно передать «обычным» словом, поэтическое слово должно обогатиться, преодолеть имманентные границы и приблизиться к музыке. В свою очередь, загадку ночи возможно выразить только пением, синтезирующим экспрессию словесного и музыкального искусств. При этом Фет воспевал саму ночь, ее космическую красоту, а Блок — ирреальное, грядущее в ночи. «Я ночного певца не спугну», —

писал Фет в стихотворении «Ключ» (1870) [Фет 1979: 61]. И оказался прав — фетовские «песни» были подхвачены Блоком: «...К чему слова пустые? / Спрошу одно: зачем Вам жизнь дана? / Чтоб вечно мчались песни неземные» («Когда-нибудь, не скоро, Вас я встречу...», 1898) [Блок 1971: 270–271].

Итак, мифотворчество Блока на фетовские темы, мотивы и образы принципиально отличается от всех остальных символистских мифов потому, что оно «переплавлено» реальной жизнью, актуальными запросами эпохи. Именно поэтому блоковское прочтение Фета — самое убедительное, глубокое и правдоподобное, хотя отношение Блока к Фету не оставалось неизменным: на разных этапах творчества оно окрашено личным опытом, духовным ростом, но вместе с тем и элементами индивидуализма, ставшего психологической приметой эпохи рубежа XIX–XX веков. А.П.Авраменко пишет о тех субъективных причинах мировосприятия Блока, которые в предреволюционный период привели «младшего» символиста к полемике и даже внутреннему конфликту с Фетом: события начала XX в. пробудили Блока «от сна, он идет навстречу жизни, жадно впитывает новые впечатления. Конечно, важнейший аспект рассмотрения поэзии Блока — выявление принципиальной новизны — в темах, ритмах, в авторской оценке событий. <...> Одновременно с усилением лиризма в поэзии Блока в эти годы парадоксальным образом проявилась и антифетовская тенденция. Скрытая полемика с Фетом была полемикой с самим собой, молодым, не ведавшим драматизма жизненных противоречий. Теперь же горечь первых узнаваний “страшного мира“ рождает своеобразный эстетизм наоборот» [Авраменко 1990: 96–106]. В определенном смысле вину за свои личные противоречия Блок попытался переложить на «чистого лирика», эстетизировавшего окружающую действительность, не знавшего психологической раздвоенности в отношениях с внешним миром и «певшего» свои «песнопения» гармонично и благозвучно.

Подводя общие итоги, необходимо сказать следующее: осмысление теоретического и творческого наследия Фета русскими символистами рубежа XIX–XX вв. отличалось глубокой специфичностью, связанной со сменой двух художественных эпох и вместе с тем движением лирического искусства от эстетики «чистого искусства» к эстетике символизма. «Если у Фета в центре

внимания чувство, то у символистов — дух» [Авраменко 1990: 83]. Кроме того, «Фет не строил свой миф, а прочитывал смысл мира посредством поэтического творчества» [А.А.Фет. Поэт и мыслитель 1999: 93]. При этом фетовские поиски ассоциативности и музыкальности содержания не привели к трансформации «образа» в «символ» [Гинзбург 1997: 252]. Следовательно, Фет в восприятии русских символистов рубежа XIX–XX вв. оказался связан с «эпохальным» движением поэтического искусства от чувства к духу, от лирического творчества к мифотворчеству, от образа к символу. К этим же векторам подключалась и главная особенность фетовского творчества — музыкальность лирики, которая тоже серьезно трансформируется символистами на пути от напевной мелодичности к усиленной актуализации эвфонии и ритмической экспрессии. От Фета у символистов остается, пожалуй, только «модернизм».

Наконец, последнее. Л.Я.Гинзбург в книге «О лирике» очень точно писала о тех небывалых изменениях, которые произошли в психологическом облике человека рубежа двух столетий. Художественное творчество транспонировалось из продуктивной сферы раскрытия творческой индивидуальности в опасную область утверждения личностного индивидуализма: «Если все дозволено в мире нравственного деяния, то все дозволено и в искусстве. Процесс деканонизации лирики, освобождения ее от норм и запретов совершался на протяжении XIX века, но индивидуализм конца века действительно резко его стимулировал. Происходит скачок в развитии стилистического максимализма». И далее: «Деканонизация в лирике — это освоение новых для нее областей человеческого опыта» [Гинзбург 1997: 232, 379]. Конечно, не только в эстетическом, но и в эмоционально-психологическом отношении Фет оказался вовлечен русскими символистами в область «индивидуалистического» переосмысления: напевный мелодизм, ритмические эксперименты, полисемантность содержания, строфические вариации, повышенный лиризм, структура лирического цикла — все становится предметом индивидуальных трансформаций и художественного «переинтонирования» в сочинениях русских символистов. Все это в совокупности приводит русский символизм к беспрецедентной в истории отечественной культуры реформе системы стихосложения.

§ 2. Метрический репертуар символистской поэзии: традиции и инновации, итоги и перспективы

Аналогично французским символистам, первые русские модернисты не отказываются от выразительных возможностей классической системы стихосложения. Напротив, статистические исследования доказывают властное преобладание силлабо-тонических размеров в метрическом репертуаре символистов: ямбы — 2312 произведений (48,7% от общего количества стихотворений), хорей — 778 сочинений (16,4%), дактили — 368 произведений (7,7%), амфибрахии — 376 стихотворений (7,9%), анапесты — 420 сочинений (8,8%). Всего — 4254 стихотворения, написанные силлаботоникой (89,5%), из которых 65,1% произведений — двусложными размерами, 24,4% — трехсложными. Даже на основе представленных статистических результатов становится очевидно, что напевные трехсложники не являются доминирующими в метрическом репертуаре символистов, более значимы для модернистов двусложные метры, а из них, как это ни парадоксально, — «усталые» разговорные ямбы. Статистические данные подтверждают идею о «встречном» движении напевной и говорной разновидностей стиха в символистском творчестве, ранее бескомпромиссно противопоставленных и равносильно конкурировавших в лирике «чистого искусства» и реалистической поэзии гражданского направления.

Между тем символистские эксперименты с силлабо-тоническими метрами становятся более смелыми по сравнению с творчеством поэтов второй половины XIX в. В поисках приемов освобождения от обязательной метрики и обретения индивидуальных ритмов символисты приводят к обострению два равноценных принципа русского стихосложения — силлабический и тонический. Это начинает проявляться еще в многочисленных композициях с неравносложными стихами. Их общее количество в поэтическом творчестве символистов достаточно значительное — 765 стихотворений (16,1%), при этом в сопоставлении с предыдущими периодами возрастает доля сочинений с композиционно не урегулированными разносложными строками (5,1%), что в целом свидетельствует об усилении тонической энергии и «девальвации» силлабической основы русского стиха.

Акцентные принципы стихосложения вступают в конфликт со слоговыми, что способствует обособлению отдельных фраз, слов и возникновению интонационно неровного, прерывистого голосоведения, разрушающего мелодическую напевность, как, например, в стихотворении «Вечерняя песня» (1901) Н.М.Минского, в котором варьируются Амф4, Амф5 и Амф2 строки:

На том берегу наше солнце зайдет,
Устав по лазури чертить огневую дугу.
И крыльев бесследных смирится полет
На том берегу... [Минский, Добролюбов 2005: 188].

Обострение силлабических и тонических принципов стихосложения наблюдается также в полиметрических композициях символистов, где могут чередоваться как самостоятельные фрагменты, написанные разными размерами, так и отдельные строки — или композиционно урегулированные, или, напротив, строфически не упорядоченные. Прием чередования разных размеров в стихотворении, встречавшийся в лирике XIX в. как редкое исключение, в творчестве символистов предстает вполне утвердившимся (130 произведений — 2,7%). Так, в стихотворении В.Я.Брюсова «Утренняя звезда» (1895) варьируются Амф3 и Я2:

...Еще не рассеялась мгла,
И солнца нет,
Но чара ночей отошла,
И брезжит свет... [Брюсов 1973–1975, т.1: 62].

Смена стихотворных размеров, безусловно, разнообразит интонационный строй сочинения, разрушая мелодическую монотонию, но вместе с тем и «эмансипирует» отдельные поэтические строки, словосочетания, лексемы. Более того, различного рода нарушения силлабо-тонических традиций символисты очень часто подчеркивают графическими приемами: упорядоченной лесенкой, фигурными композициями, произвольным «дроблением» строк. Стихотворение Брюсова «После скитаний» (1915) написано Дак6, но поэт «рвет» длинный шестиударный стих на три двуударные волны — таким образом, вместе с метро-ритмическими экспериментами в поэзии символистов происходит трансформация классических приемов строфического голосоведения, основных интонационных разновидностей русского стиха. Музыкальность поэтического текста становится

принципиально иной, нежели в напевной лирике XIX в., — более диссонансной и подчеркнута ритмичной:

После скитаний,
 далеких и трудных,
 вдали заблистали,
 В нежном тумане,
 лугов изумрудных
 знакомые дали!.. [Брюсов 1973–12975, т.2: 126].

Противоречия силлабических и тонических принципов стихосложения проявляются к тому же в результате разнообразных инноваций с длиной поэтических строк. Диапазон использования всех пяти силлабо-тонических метров в творчестве символистов расширяется от двустопных до восьмистопных композиций — сверхкороткие и сверхдлинные размеры в символистских экспериментах становятся своеобразной нормой. Бесспорно, короткие стихи произносятся легко и подвижно, а длинные — «эпично», тяжеловесно. Но и в коротких, и в длинных строках наблюдается одинаковая тенденция на более «выпуклое» звучание слова. Поскольку средняя длина силлабо-тонической строки нарушается, то на поверхность стиха выходит не мелодика стопы, а ритмика слова. К тому же короткие и длинные стихи звучат более «прозаично», интонации говорного стиля в них явно преобладают:

Дни за днями...
 Боже мой!
 Для чего же
 Я живой?... [Сологуб 1979: 220].

...И земля мне отвечала: «Здесь, в объятиях моих,
 Уготован близкий отдых для больных сердец людских.
 Здесь уснувший дух не носит тяжких памяти оков,
 Оттого что в царстве смерти нет мгновений, нет веков...
 [Минский, Добролюбов 2005: 164].

Усиление ритмики слова и говорных интонаций происходит также в экспериментальных формах с короткими и длинными словами. В данной связи интересны выводы К.Тарановского об инновациях с ямбом А.Белого: «...в 1908–1909 гг. Белый форсирует ”пиррихий”, и делает это, вероятно, сознательно. Очевидно, к этому времени Белый уже пришел к предпосылке, легшей в основу его

теоретических работ, о том, что богатство “пиррихиями” является основным достоинством ямбического стиха» [Тарановский 2000: 303]. Следствием подобных экспериментов стали разнообразные вариации «слабых и сильных иктов», индивидуальные линии интонационного развития. Кроме того, при всей спорности различения русских пеонов (четырёхсложников), Л.Е.Ляпина пишет о том, что «если “серебряный век” поэзии — это эпоха становления и утверждения пеонов наравне с традиционными размерами, и для Бальмонта, Брюсова, Анненского новаторство заключалось в создании целиком пеонических произведений, то по окончании этой недолгой эпохи пеоны начинают, в свою очередь, выступать основой, фундаментом для дальнейших ритмических ходов и находок» [Русское стихосложение 1985: 153]. Из всего сказанного следует признать, что символисты пытались как «сузить», так и «раздвинуть» интонационную структуру классической стопности путем обращения к коротким и длинным словам — такими необычными способами модернисты пытались избавиться от скованности силлабо-тонической метрики ради обретения ритмической свободы:

Из чуткой тьмы пещер, расторгнув медь оков,
Стремится Музыка, обвита бурной тучей...
Ей вслед — погони вихрь, гул бездн, и звон подков,
И светоч пламенный, как метеор летучий...» [Иванов 1978: 94].

Грех — маломыслие и малодеянье,
Самонелюбие — самовлюбленность.
И равнодушное саморассеянье,
И успокоенная упоенность... [Гиппиус 1999: 124].

Кроме того, к перечисленным выше символистским экспериментам с силлабо-тоническим стихом можно отнести цезурные усечения и наращивания (75 произведений — 0,6%), а также логэды на дактилической основе (5 стихотворений), которые нередко структурируются в единстве с цезурными отступлениями и разностопными строками. Логэдические формы стиха были апробированы в XVIII–XIX вв., но они не стали функциональными — символистам, обратившимся к поискам интонационно свободных и индивидуальных ритмов, логэдическая урегулированность, безусловно, была уже неинтересна, поэтому данную стихометрическую разновидность модернисты

практически не использовали. Так, в стихотворении К.Д.Бальмонта «Наша царица вечно меняется...» (1902) можно заметить цезурные усечения Дак4 строк, которые чередуются с композиционно упорядоченными правильными Дак4 и Дак2 стихами. Конечно, в коротких строках происходит интонационное обособление лексем, что разнообразит мелодику строф, но общее голосоведение в стихотворении имеет приметы композиционной инерции, потому вряд ли может считаться удачным результатом экспериментов с «музыкой» стиха:

...Как это чувство, как называется?
Только тебя я везде замечаю,
Только одну,
Это лишь чувство не забывается,
Взорами взоры твои я встречаю,
Славя Луну... [Бальмонт 1969: 213].

Все рассмотренные метро-ритмические приемы, связанные с символистскими поисками новых экспрессивных возможностей, не выходили за рамки классической силлаботоники, но свидетельствовали об усилившейся тенденции на «раскачивание» ее самых субстанциональных элементов. Вместе с тем первыми серьезными симптомами силлабо-тонического «неблагополучия» стали дальнейшие эксперименты символистов с силлабической структурой междуударных интервалов в стихе [Макарова 2016 (357): 30–35]. В логаядах метро-ритмические стяжения носили упорядоченный характер, но именно этот момент и оказался для символистов мало привлекательным. Символисты рискнули пойти на большее — они освободили метро-ритмический перебой от композиционной упорядоченности, что привело к возникновению качественно новой стихометрической формы русского стиха — дольника. Неурегулированные стяжения междуударных интервалов происходили на основе силлабо-тонических трехсложников — дактилей, амфибрахий и анапестов, получивших распространение в конце XIX в., и ознаменовали начало масштабной реформы классической версификации.

Русские символисты продолжили начатые А.А.Фетом эксперименты с гекзаметром и логаядами, но придали им более смелый характер — трансформация метро-ритмического строя повлекла за собой изменение всех остальных элементов

стихотворного текста, что наглядно предстает в результате сопоставительного анализа дольника А.А.Блока «Мне страшно с Тобой встречаться...» (1902) и логаэда А.А.Фета «Свеча нагорела. Портреты в тени...» (1862):

Свеча нагорела. Портреты в тени.
Сидишь прилежно и скромно ты.
Старушке зевнулось. По окнам огни
Прошли в те дальние комнаты.

Никак комара не прогонишь ты прочь, —
Поет и к свету все просится.
Взглянуть ты не смеешь на лунную ночь,
Куда душа переносится.

Подкрался, быть может, и смотрит в окно?
Увидит мать — догадается;
Нет, верно, у старого клена давно
Стоит в тени, дожидается [Фет 1863: 81].

Тема фетовского стихотворения практически неопределима: человек и природа, любовь и тайна встречи, жизнь человека и ночное мироздание. Образы стихотворения тоже не менее таинственны: старушка, «он», наверное, и «она» — мать, возможно, «догадается», он, скорее всего, «дожидается». Но вместе с этим есть еще «нагоревшая свеча», «портреты в тени», «огни, прошедшие в дальние комнаты», комар и клен. И все это подчиняется космическому образу лунной ночи, куда хочется вырваться из комнат и «куда душа переносится».

Поразительно то, что такое неопределенное, психологичное, «музыкальное» содержание, которое Фет явно не стремится конкретизировать и пояснять, раскрывается через вполне земные образы и посредством прямого лексического значения слов. В стихотворении нет ни одного яркого тропа, который бы обращал на себя внимание. А лиризм, недосказанность выражаются в основном через паузы и интонации, отличающиеся прерывистым характером. В произведении много простых предложений, которые не всегда связаны причинно-следственными связями, поэтому между предложениями и возникают смысловые «пустоты», интонационные паузы, заполненные внутренним содержанием и душевными переживаниями. Смысловые глубины уходят в интонационный, эмоциональный

подтекст: в стихотворении нет эффектных анафор или эпифор, нет неупорядоченных лексических повторов, динамизирующих лирический сюжет.

Стихотворение «Свеча нагорела. Портреты в тени...» — «ночное» и по содержанию (ночь скрывает что-то «тайное» в жизни людей), и по форме: «ночную» тональность дополняют глухие звуки «с», «п», «т», спонтанно мерцающие в разных фрагментах. Но последовательных аллитераций и ассонансов нет. Как ночь переливается тенями, лунным сиянием, так и фетовское стихотворение звучит мягкими обертонами и необъяснимыми призвуками.

Вообще лирическая ситуация, воссозданная в стихотворении, весьма прозаична: дом, комнаты, ночь, жизнь людей. Прозаизация усиливается двумя переносами — enjambement звучит в первой и третьей строках. Вместе с тем Фет пытается увидеть в ночном бытии тайну, поэтичность, красоту. Фет пробует воплотить человеческие переживания не через фоннику, синтаксис, композицию, как это происходит в других произведениях, а средствами метро-ритмики. Экспрессивные приемы смещаются из области лирической интонации, мелодики в сферу ритмической изысканности, богатства рифм и индивидуальных созвучий, аналогичных музыкальным.

В данном стихотворении Фет обращается к напевному трехсложному размеру (амфибрахию); использует чередование длинных и коротких стихов (четырёхстопного и трёхстопного); варьирует рифмы (мужские и дактилические); да и перекрестная рифмовка всегда усиливает гибкость звучания стиха. Но «претензии на музыкальность» обернулись почти «антимзыкальностью». В поисках музыкальной выразительности Фет использовал строфический логоэд с композиционно урегулированным стяжением первого междуударного интервала в четных строках стихотворения. Мелодика оказалась «в плену» у метро-ритмики.

Действительно, поскольку стяжение интервалов, выпадение слогов композиционно урегулированы, то стихотворная интонация стала монотонной, она лишилась естественного развития, обусловленного переживаниями лирического героя, жизнью сердца. Лиризм требует композиционного простора, мелодической широты, раскованного синтаксиса, а в стихотворении лирический сюжет все время

«спотыкается» об упорядоченный метро-ритмический перебой, однообразные интонации, правильную строфическую композицию.

Важно то, что стяжения междуударных интервалов в стихотворении Фета происходят на основе амфибрахия. Отечественной лирике понадобилось максимальное распространение всех основных двусложных и трехсложных метров, чтобы вслед за этим наступило усиление тоничности слова, акцентности стиха, и, соответственно, начался кризис силлаботоники. Фетовские метро-ритмические инновации не были продуктивны в середине XIX в., стих не был готов к органичному усвоению новаторских приемов, так как еще не прошел «школу» трехсложных метров, тоничных и напевных одновременно.

Символисты продолжили ритмические поиски Фета, но выражение эмоций нового поколения поэтов, переживаний лирических героев рубежной эпохи, отражение грядущих революционных потрясений привели к системному «сдвигу» метро-ритмических соотношений [Макарова 2016 (352): 147–154]. Урегулированная метрика отступила на второй план, а неупорядоченные стяжения интервалов и вариации их слогового состава усилили значение стихотворного ритма. Проанализируем это на примере стихотворения А.Блока «Мне страшно с Тобой встречаться...» (1902):

Мне страшно с Тобой встречаться.
 Страшнее Тебя не встречать.
 Я стал всему удивляться,
 На всем уловил печать.

По улице бродят тени,
 Не пойму — живут, или спят,
 Прильнув к церковной ступени,
 Боюсь оглянуться назад.

Кладут мне на плечи руки,
 Но я не помню имен.
 В ушах раздаются звуки
 Недавних больших похорон.

А хмурое небо низко —
 Покрыло и самый храм.
 Я знаю: Ты здесь. Ты близко.
 Тебя здесь нет. Ты — там [Блок 1971, т.1: 171–172].

Как и у Фета, в стихотворении А.А.Блока представлена лирическая ситуация возможной встречи. Но предмет воссоздания у Блока совсем иной: не окружающая действительность и ее воздействие на внутренний мир человека, а исключительно душа лирического героя, его состояния и переживания. Это раздвоенное мироощущение человека трагической эпохи, когда противопоставляются земное и небесное; это катастрофичное миропонимание лирического героя, для которого и «храм» почти повержен («хмурое небо низко»), и Прекрасная Дама близко-далеко («Тебя здесь нет. Ты — там»). Лирический герой раннего Блока — грешный, импульсивный, земной, но страстно стремящийся к небесным высотам, духовному совершенству. Герой и «она» антитетичны, реальность и желаемое контрастны. Эмоции лирического героя «мечутся» между этими крайностями, в фактуре стиха они «рвутся» между ритмическими и интонационными средствами.

Как и у Фета, в стихотворении много простых предложений, мелодические фразы совпадают с единицами первичного ритма — поэтическими строками. Но монотонного и единообразного звучания не возникает, так как все четыре строфы объединяются в единую романсную композицию, скрепленную образом лирического героя и его эмоциональными состояниями: в первой строфе — «мне страшно», во второй — «не пойму», «боюсь», в третьей — «я не помню», в четвертой — «я знаю». Лирический сюжет динамичный, цельный; он построен на единой интонационной «волне», хотя формально и разделен на строфы.

В контексте столь цельной композиции и максимально раскованной интонации в стихотворении Блока происходят композиционно не упорядоченные стяжения междуударных интервалов: то в начале, то в конце стиха. Три строки стихотворения и вовсе амфибрахичны, а последняя написана правильным ямбом. В отличие от амфибрахия Фета, где стяжения были урегулированы и единичны, блоковская метро-ритмика трансформируется, ибо постоянные неурегулированные стяжения на амфибрахической основе есть не что иное, как совершенно другой стихотворный размер — в данном случае трехударный дольник. Тревожные настроения рубежа веков повлекли за собой волнение души лирического героя, которое нашло воплощение в нервных ритмических рисунках, непредсказуемых перебоях, причудливых интонационных пульсациях.

Кроме того, в стихотворении Блока «Мне страшно с Тобой встречаться...» напевный стиль сочетается с интонациями говорного стиха; в тексте увеличивается роль отдельных лексем, которые выделяются на фоне ритмического стяжения — «встречаться», «я стал», «печать», «тени», «не пойму». То есть в недрах самого напевного стиха таились разговорные интонации, в структуре силлаботоники скрывался акцентный стих: стоило только эти оппозиции конфликтно обострить, востребовать скрытое, завуалированное, как классические приемы стали уступать место новаторским.

Именно дольник из всех неклассических метров стал самым популярным в творчестве русских символистов. В символистской поэзии — 121 случай обращения к дольнику (2,5%). Кроме дольниковых форм А.А.Блока можно выделить дольники В.Я.Брюсова и З.Н.Гиппиус — как метро-ритмические разновидности, как типы символистского дольника. В то же время у А.Белого, Ф.Сологуба, Н.М.Минского, А.М.Добролюбова, И.И.Коневого, Эллиса дольники единичны, а у К.Д.Бальмонта, Д.С.Мережковского, В.И.Иванова и вовсе отсутствуют. Необходимо подчеркнуть, что дольник — одна из самых компромиссных и нейтральных новаторских форм символистов, являющаяся своеобразным симптомом максимального развития всех выразительных возможностей силлаботоники и в то же время ее постепенного отступления. В дольнике сохраняется метрическая организация стиха, основанная на равноударности поэтических строк, но структура равносложных силлаботонических междуударных интервалов в 1–2 слога меняется на вариативную, что делает дольниковую метро-ритмику асимметричной, переменной, снижая значимость силлабического принципа и, наоборот, усиливая роль тонического начала стиха. Повышенная тоничность дольникового метра базируется на трансформации равносложной стопности в неравносложную дольность. Аналогично силлабо-тонической организации русского стиха, в дольнике возможны ритмические отступления от метрической формулы, что увеличивает количество дольниковых форм и сообщает стиху предельную подвижность, гибкость, непреднамеренность — в этом отношении символистские поиски индивидуальных ритмов получили свое яркое воплощение. Отождествлять дольник

с чистым акцентным стихом преждевременно. Дольник необходимо определить как переходную форму от силлаботоники к тонике [Макарова 2015 (339): 305].

Говоря непосредственно о символистском дольнике — периода его формирования и распространения, важно отметить, что в нем сразу стали ведущими Дол3 и Дол4 (Дол 2, Дол В, Дол 4343 единичны). Начальный этап развития со свойственным для него экспериментальным характером не лишил символистский дольник конкретных стиховых тенденций. В Дк 3 робкое преобладание анапестичности наметилось на фоне достаточно сильной амфибрахичности, а превалирующее стяжение второго междуударного интервала осуществлялось в контексте развитого стяжения первого междуударного интервала — две стихометрические тенденции, которые в последующей эволюции Дол3 станут продуктивными, обозначились, хотя и не так ярко. В символистском Дол4 метро-ритмические приоритеты выявились более отчетливо: это стремление к амфибрахичности и распространение форм со стяжением третьего и одновременным стяжением первого и третьего междуударных интервалов. Хотя в целом в Дол3 и Дол4 проявилась тенденция к стяжению последнего междуударного интервала, тонизации конца поэтической строки.

Анализ символистского дольника свидетельствует о том, что интонационная установка на напевность, связанную с мелодическим строем силлабо-тонических трехсложников XIX в., еще преобладала — в символистском дольнике получили максимальное развитие эмоциональные доминанты, образно-тематический строй, лирический герой напевной поэзии XIX в. Но доведение этих характеристик до кульминационного звучания сообщили символистскому стиху более взволнованный, диссонансный строй, адекватно воплотившийся в дольниковой метро-ритмике. В данной связи представляется чрезвычайно интересной идея А.В.Михайлова о судьбе музыкальной мелодии в процессе исторического развития звукового вида искусства — думается, аналогии со стихотворной мелодикой и ритмикой в символистском дольнике будут весьма уместными: «Судьба мелодии в целом не в сохранении прежнего статуса, а в переделке, в метаморфозе к новому качеству. Его можно достигать, например, до крайности напрягая свойство органического в музыкальном произведении. <...> Принцип сочетания — не

органический рост и переход, а угловатость и колкость столкновения и связи» [Михайлов 1997: 260–264].

Ярким доказательством указанных тенденций служат результаты анализа словоразделов в символистских дольниках. Словораздел — это межсловесная пауза, которая не всегда совпадает с внутрислопной структурой стиха. Аналогично клаузулам, словораздел бывает «мужским» (слово завершается ударным слогом), «женским» (за ударным слогом в лексеме следует один безударный слог), «дактилическим» (слово заканчивается двумя безударными слогами) и «гипердактилическим» (за ударным слогом в лексеме следуют три безударных слога).

Следует отметить, что если в двусложных ямбах и хорях ритмические вариации внутри поэтических строк достигаются прежде всего благодаря пиррихиям и спондеям, то в трехсложных метрах, не склонных к пропуску ударений на сильных слогах и отягощению слабых, игра на словоразделах остается едва ли не единственным художественным средством, обеспечивающим ритмическое разнообразие дактилей, амфибрахий, анапестов. Н.В.Черемисина так писала о выразительных функциях словоразделов в стихе: «...заударные слоги имеют конкретную мелодическую значимость... <...> Резко, энергично звучат мужские окончания; здесь словоразделы... проходят сразу после ударного слога и останавливают “голос на кульминационной точке”... Более плавны женские окончания. Напевны окончания дактилические, они замедленны, они “распеваются”. <...> ...от количества заударных слогов зависит плавность или, наоборот, прерывистость мелодического движения...» [Черемисина 1982: 74–75]. В свою очередь, выводы М.Л.Гаспарова основаны не на лингвистических, а на стиховедческих исследованиях: «мужской словораздел подчеркивает членение стиха на стопы» [Гаспаров 1974: 207], «женский словораздел, симметрично рассекающий междуударный интервал», способствует возникновению монотонной интонации [Гаспаров 1974: 207], «усиление дактилического словораздела в трехсложниках служит усилению внутренней ритмической связности строки» [Гаспаров 1974: 162].

В трехударных дольниках символистов из всего массива стихов на первый план выходят сочетания женских словоразделов (ЖЖ) — 22,6%: «Пробудились злые цветы» [Гиппиус 1999: 134], «Сырая простерлась мгла» [Блок 1932–1936, т.1: 167]. Несмотря на метро-ритмические стяжения, активизирующие тоническую стихию и экспрессию слова, с точки зрения интонационной мелодичности внутри стихов сохраняется напевность, монотонность, свойственная силлабо-тоническим трехсложникам и обусловленная плавными окончаниями слов с женскими словоразделами. Это важно, так как помимо ЖЖ сочетаний в Дол3 символистов значимы сочетания мужских и женских словоразделов (ЖМ — 21,2%; МЖ — 20%), что тоже свидетельствует о достаточно гибком интонационном развитии в дольниковых стихах, но вместе с тем о первых признаках выделения отдельных лексем: «Прозвучат как песни родные» [Брюсов 1973–1975, т.1: 100]. Строки с резкими сочетаниями в словоразделах — мужскими (ММ), мужскими и дактилическими (МД, ДМ) — в дольниках Гиппиус, Брюсова, Блока уходят на второй план. В Дол3 пока преобладают черты напевного стиха, конфликт метро-ритмики с мелодикой просматривается с «робкой» очевидностью. В большей степени отмеченное противоречие можно наблюдать в Дол4.

В символистских четырехударных дольниках преобладающими становятся сочетания женских и мужских словоразделов — в 255 стихах (25%), которые подтверждают общую тенденцию на метро-ритмический перебой в конце поэтических строк: «Ветви склонялись в мое окно» [Брюсов 1973–1975, т.1: 106], «Утомленный, влюбленный, я жду тебя» [Блок 1932–1936, т.1: 234]. Вариации ЖЖЖ словоразделов с их напевной монотонией уходят на второй план (всего в 44 стихах из 372): «Мой Страшный, мой Близкий — черный монах» [Блок 1932–1936, т.1: 227]. Все остальные варианты словоразделов — ДЖМ, МЖД, ДЖЖ, МДД и др. — в Дол4 символистов встречаются еще реже, подтверждая при этом значение увеличивающейся тоничности в стихе, разрушающей напевную интонационность: «Ты кинулась вниз, на пустой гранит» [Брюсов 1932–1936, т.2: 18], «За древнюю сказку мертвым лечь» [Блок 1932–1936, т.2: 128]. В Дол4 мелодические фигуры напевного стиха стали более властно вытесняться говорными и акцентными интонациями, еще глубже обостряя конфликт ритмики и мелодики и приближая

переходную форму к экспрессии декламационно-тонического стиха. В длинной строке Дол4 начинала концентрироваться не столько лирическая, сколько повествовательная, «эпическая» энергия. А.Пайман очень точно отмечает, что «дольник — это природный русскому языку способ вводить в поэзию свободу разговорных интонаций, не пожертвовав музыкой» [Пайман 2000: 42].

Таким образом, именно вариации словоразделов (их дактилических и женских разновидностей) с неуклонной силой «удерживали» в символистских дольниках напевные интонации, свидетельствуя об их связи с классической силлаботоникой и прежде всего монотонией трехсложных метров. Внутри корпуса стиха словораздел оказался наиболее «прочным» элементом поэтической речи, обеспечивающим возможности метро-ритмической преемственности и эволюционного развития стиха [Макарова 2016 (365): 34–40]. Между тем анализ словоразделов Дол3 и Дол4 доказал, что в творчестве символистов наметился конфликт между «классической» мелодикой и новаторской метро-ритмикой. Необходимо было привести в гармоническое звучание метро-ритмические инновации с мелодикой стиха, его интонационно-синтаксическим строем — тогда перед нами предстала бы завершенная модель реформирования силлаботоники, новая система стихосложения, что и осуществилось в более явной форме в творчестве футуристов с его абсолютно революционной поэтикой и жизнестроительными мифами.

Действительно, все дальнейшие эксперименты символистов были связаны с междуударными интервалами силлабо-тонического стиха, что, в свою очередь, оказало влияние на структуру словоразделов, — благодаря символистам у акмеистов и футуристов было огромное количество инновационных форм, на которые они могли опираться в последующем реформировании классической версификации. С.И.Монахов очень точно писал в данной связи: «...из практики поэтов постепенно вытесняется симметричная стопораздельная структура стиха... утверждается соединение дактилического и мужского словоразделов. ...сам принцип расподобления словоразделов к началу XX века, вероятно, осознается уже как слишком маловыразительный и плохо заметный. На смену ему приходит принцип “расподобления междуударных интервалов”... так возникают дольники»

[Монахов 2008: 9–10]. Но символисты не остановились на композиционно не упорядоченных вариациях 1–2 слогов, они расширили силлабо-тонические интервалы от 0 до 3 слогов, что привело к возникновению еще одной переходной формы — тактовика. В символистском творчестве тактовиков не так много — 63 стихотворения (1,3%), при этом преобладают трехударные и четырехударные тактовики (12 и 19 произведений соответственно). Но символисты создали небывалый прецедент: нарушили силлабо-тонический диапазон междуударных интервалов — все говорило о том, что классическое стихосложение вступало в период метрического кризиса и активизации новых ритмических форм:

...Предвечный солнца сотворил и планеты.
Ты — средь ангелов — солнц! Мы — средь темных планет...
Первозданным светом вы, как схимой, одеты:
Вам не светят светы, — вам солнца нет!.. [Иванов 1978: 145].

В тактовиках еще более явно, чем в дольниках, снижается роль силлабического принципа стихосложения и, напротив, усиливается значение тоничности строки — в стихотворении В.И.Иванова «Хвала Солнцу» (1904) силлабическая структура поэтических строк колеблется от 10 до 13 слогов, в то время как количество стиховых ударений стабильно: перед нами четырехударный тактовик. Безусловно, наиболее заметными становятся трехсложные междуударные интервалы — именно они принципиально меняют мелодику стиха, сообщая ей интонации говорного стиля и элементы «прозаизации». Особенно очевидно это прослушивается в произведениях, где трехсложные интервалы частотны, как, например, в стихотворении З.Н.Гиппиус «До дна» (1901). Стоит обратить внимание также на то, что в четырехударном тактовике Гиппиус силлабический диапазон интервалов еще больше расширяется (от 9 до 13 слогов), нивелируя стихотворную стопность и актуализируя ритмику слова:

Тебя приветствую, мое поражение,
тебя и победу я люблю равно;
на дне моей гордости лежит смирение,
и радость, и боль — всегда одно... [Гиппиус 1999: 111].

Необходимо признать, что за логаэдами, дольниками, тактовиками, в которых стихометрические признаки прослеживаются достаточно отчетливо, в

символистском творчестве следуют многочисленные индивидуальные формы, с трудом поддающиеся однозначной стиховедческой интерпретации и свидетельствующие об обретении русским стихом ритмической свободы и интонационной раскованности. Это переходные формы от логоэда к тактовику, от дольника к акцентному стиху, от силлабо-тонических размеров к дольнику, это подражания народно-песенному, духовному стиху и др. — всего 138 стихотворений (3%). Так, в стихотворении И.И.Конеvского (Ореуса) «Ты всегда слышишь звуки в воздухе?..» (1899) можно наблюдать и черты 3/4-ударного акцентного стиха, и элементы верлибра, и признаки дольника. Переменные анакрузы и клаузулы, вариативные междуударные интервалы, подвижная силлабическая и тоническая структура строк, отсутствие рифмы — все говорит о преодолении силлабо-тонических канонов, напевной мелодичности в пользу естественной ритмики слова, непреднамеренно-разговорного интонационного голосоведения, композиционной ясности поэтических строк:

Ты всегда слышишь звуки в воздухе?
 О, научи меня слышать их!
 Если б ты знал, как я жажду звуков,
 Как устали мои глаза...
 Мир сверкает, мир мелькает.
 Луч разбивается на осколки красок... [Ореус 2008: 64].

Можно смело утверждать, что символистские поиски индивидуальных стихотворных ритмов и их приближения к экспрессивному многообразию музыкальной ритмики в определенном смысле увенчались успехом. Стихотворная ритмика действительно освобождалась от метрической скованности силлаботоники. Но можно ли инновационные формы символистов назвать «музыкальными»? Возможно, да. Но это была принципиально новая «музыка» стиха, основанная не на напевной мелодичности, а на усилении фонетической экспрессии и ритмической акцентности, выдвигавших в качестве стихотворного материала не стопу, а слово. Актуализация ритмики слова повлекла за собой к тому же утверждение интонаций говорного стиля.

Ритмическая «эмансипация» слова, его семантическая значимость и декламационная необходимость в поэтической строке были столь явными, что

символисты подчас шли на самые радикальные графические решения своих «музыкально-стихотворных» композиций:

В
Долине
Когда-то
Мечтательно

Перед
Вами
Я, —

Старый
Дурак, —

Игрывал
На
Мандолине... [Белый 2006, т.1: 392].

Стихотворение «Шутка» (1915) А.Белого с точки зрения ритмической организации можно трактовать по-разному. С одной стороны, в каждом стихотворном фрагменте просматривается метрическая заданность: в первой строфе — амфибрахическая, во второй — хорейческая, в третьей и четвертой — дактилическая. Кроме того, графическое оформление сочинения Белого, конечно, вызывает аналогии с неожиданной графикой декламационно-тонического стиха — абсолютно индивидуальной и обусловленной лексико-ритмической семантикой стиха. В метро-ритмическом репертуаре символистов произведений, написанных «правильным» акцентным стихом, очень мало — 12 стихотворений (0,3%). Их можно расценивать как первые опыты с еще более радикальным расширением междуударного интервала от 0 до 4 и более слогов, а также как эксперименты со структурой поэтических строк. Но очень важно, что данные эксперименты были осуществлены именно символистами, — это свидетельствовало о возможности дальнейших инноваций со стихом на пути к созданию новой, декламационно-тонической системы стихосложения.

С другой стороны, стихотворение Белого — не что иное, как проза, графически оформленная по законам стиха: «В долине когда-то мечтательно перед Вами я, — старый Дурак, — игрывал на мандолине...». Как бы ни

экспериментировали русские символисты со стихотворной графикой и ритмикой слова, еще одна тенденция в инновационных разновидностях модернистов была не менее властной — это «прозаизация» стиха. Не случайно Д.С.Мережковский в стихотворных сочинениях обращается к необычным жанрам легенды, повести в стихах, драматической сказки, мистерии, А.М.Добролюбов и А.А.Блок одними из первых создают «правильные» верлибры, а И.И.Коновской в книге «Мечты и думы» (1900) объединяет стихотворения и прозаические произведения. Не случайным представляется также обращение символистов к прозе — достаточно вспомнить сборники рассказов «Новые люди» (1896), «Алый меч» (1906) и роман «Чертова кукла» (1911) З.Н.Гиппиус, романы «Огненный ангел» (1907–1908) В.Я.Брюсова и «Мелкий бес» (1892-1902) Ф.Сологуба, «Симфонии» (1902–1908) А.Белого и др. Строгие родо-видовые границы литературного творчества и ранее незыблемые барьеры стиха и прозы в творчестве символистов оказываются нарушенными. Лиризм из символистского стиха постепенно уходит, проникая в прозу рубежа XIX–XX вв. — как у символистов, так и в творчестве А.П.Чехова, И.А.Бунина, А.И.Куприна. Символисты стояли у истоков этих процессов — за ними последовали более смелые опыты акмеистов, футуристов, реалистов.

Следует признать, что главной заслугой символистов на пути от стиха к прозе было формирование верлибра как самостоятельной разновидности русского стиха, в дальнейшем прочно вошедшей в метро-ритмический репертуар отечественных поэтов XX — начала XXI вв. Символистский верлибр имеет черты экспериментальных форм: нередко в нем еще встречаются рифмы, силлабо-тоническая метрика. Да и частота обращения к верлибру у символистов была крайне низкой — 33 произведения, написанных «чистыми» верлибрами (0,7%). Но найденная стихотворная форма оказалась очень симптоматичной, продуктивной, выразительной, что вновь подтверждает идею огромного потенциала имманентных средств словесного искусства в эпоху грандиозного стилистического обновления отечественной литературы:

...Не дрогнули ли резкие очертания леса?
 Не дрогнула ль завеса, серебрящая вечер?
 То посерели листья неподвижных деревьев.
 То посерел вяжущий сумрак [Минский, Добролюбов 2005: 490].

В стихотворении А.М.Добролюбова «Удаляются тайные, одетые зыбью всплески...» (1895) отсутствуют рифмы, изосиллабизм, изотонизм, силлабо-тоническая метричность. Стихотворная ритмичность структурируется исключительно благодаря интонационно-синтаксическому чередованию поэтических строк, что и является главной отличительной особенностью «правильного» верлибра. В данном контексте важно подчеркнуть тот факт, что именно А.М.Добролюбов и его новаторская книга «*Natura naturans, natura naturata*» 1895 г. «предвосхитили чуть ли не все авангардные приемы, которыми представители различных литературных направлений будут пользоваться не одно десятилетие после выхода этой книжки» [Минский, Добролюбов 2005: 434]. Но в первую очередь «авангардные приемы» касались, конечно, верлибров Добролюбова.

В современном стиховедении символистский верлибр изучен очень основательно. Ю.Б.Орлицкий пишет об отечественных «источниках» верлибра периода его формирования: молитвословие, духовный стих; а также о влиянии на верлибр переводов и стилизаций символистов из европейской, японской, индийской, китайской поэзии. «...Символистский верлибр — почти всегда эксперимент или стилизация... К “чистой форме” верлибра обращаются только Гиппиус, Сологуб и Блок» [Орлицкий 2002: 347]. Исследователи анализируют различные «пути» к верлибру в творчестве В.Я.Брюсова и А.А.Блока [Кормилов 1985: 67–79; Овчаренко 1984: 94; Орлицкий 2004: 74–79]. Кроме того, представляется очень важным суждение А.Л.Жовтиса о блоковском свободном стихе: «Верлибр Блока оказывается специфической стиховой формой с широким интонационным диапазоном, но все же с ощутимым качеством разговорности» [Жовтис 1976: 145]. Становится очевидным, что в экспериментах со свободным стихом символисты искали не только освобождение от метро-ритмических канонов силлаботоники, но и новые приемы интонационного выражения лирических эмоций и поэтических идей.

Все проанализированные выше художественные инновации символистов с силлабо-тонической метро-ритмикой, как и новые стихотворные формы были во многом продиктованы стремлением первых русских модернистов к ритмической

экспрессии музыкального вида искусства. При этом следует признать, что масштабы символистских поисков «музыки» стиха были беспрецедентными. Каковы результаты этих грандиозных усилий? Если музыкальность поэзии у символистов и «состоялась», то она оказалась созвучной мелодически диссонансной, ритмически дисгармоничной музыке рубежа XIX–XX вв. Напевный стих В.А.Жуковского и А.А.Фета получил наиболее последовательное развитие, пожалуй, только в лирике А.А.Блока и Ф.Сологуба. В поисках «музыкальной» поэзии русские символисты, максимально раскрыв ее экспрессивный коэффициент в силлабо-тонических размерах и дольниках, объективно стали не менее властно «уводить» лирику от музыки по направлению к говорному стиху и прозе. Говорной стиль и прозаические жанры, получившие вершинное развитие в литературе второй половины XIX в., начали подчинять себе напевный стих, лишая его интонационной мелодичности и музыкального лиризма. Это проявляется в экспериментальных формах с силлаботоникой, дольниках, тактовиках. Но с наибольшей силой эти тенденции активизируются уже в декламационно-тоническом стихе и верлибре.

Практически все исследователи акцентного (тонического, декламационно-тонического) стиха убежденно доказывают идеи абсолютно самостоятельной, литературной природы бытования и внемузыкального характера происхождения новой системы версификации на рубеже XIX–XX вв.: «Это стихосложение... не имело никаких преемственных связей с песенно-тоническими стихами народной поэзии» [Введение в литературоведение 1988: 388]. Кроме того, С.В.Калачева разграничивает едва ли не системообразующие признаки силлаботоники и акцентного стиха: «Если в классической силлабо-тонике для целого стихотворения избирался тот или иной метр, определяющий меру напевности речи, то в стихах типа анализируемых (тонических — С.М.) мелодика только вкрапливается в стихотворный поток... основным средством выразительности выступает собственно стихотворный ритм» [Калачева 1986: 216].

Действительно, активно распространившийся в творчестве футуристов декламационно-тонический стих был изначально ориентирован на «оппозиционность» символистской поэзии. Именно поэтому конфликт мелодики и

ритмики представлялся не просто содержательно эпохальным, но и революционным с точки зрения формы, структуры стиха. На рубеже XIX–XX вв. в русской версификации произошла вторая после утверждения силлаботоники реформа стихосложения, ориентированная на разрыв с существующими поэтическими традициями, на «эмансипацию» стиха и его «свободу» от музыкального вида искусства, так властно влиявшего на развитие лирики в XIX в. Декламационная система в начале XX в. воспринималась как исключительно литературная и базировалась на принципах условного изотонизма строк при вариативных междуударных интервалах, а значит, на отказе от метра и активизации ритмики слова, усиления тоничности фразы, акцентной «импровизационности» поэтической строки. В акцентном стихе, как это ни парадоксально, главным экспрессивным материалом становилось СЛОВО.

Безусловно, в тонической системе стихосложения, как и во всех остальных, присутствуют «музыкальные» элементы: ударения, паузы, композиционные фигуры, мелодические повторы. Но все они спроецированы на языковую систему, литературно-словесное творчество, а не на «музыку» стиха и имитацию ритмико-интонационного репертуара искусства звуков.

Так, в акцентном стихе подчеркнута значимыми являются константные ударения в клаузулах, ведь они способствуют интонационной актуализации первичного ритма. Кроме того, согласно исследованиям М.Л.Гаспарова, в тонической системе «для начала стиха и строфы характерна интонация отрывистая, для конца стиха и строфы — более плавная» [Гаспаров 1974: 467]. В целом, как считает Л.И.Тимофеев, «в тоническом стихе мы наблюдаем “фразовость” слова, т.е. большую его интонационную самостоятельность» [Тимофеев 1959: 348]. Отмеченная «интонационная самостоятельность» возникает также благодаря паузам, которые в тоническом стихосложении, наряду с ударениями, становятся структурно доминантными. Вместе с тем внутренняя организация строк в декламационной системе принципиально связана еще с несколькими компонентами — в акцентном стихе, игнорирующем силлабо-тоническую метричность, на первый план выходят как лексические ударения, так и словоразделы, экспрессия которых зависит от сочетаемости согласных и гласных

звуков: «Столкновение согласных на стыке слов требует четкой артикуляции, что, естественно, подчеркивает границы ритмических структур, так как поведение звука на стыке структур является важным сигналом этой границы и одновременно способствует замедлению темпа» [Калачева 1986: 237].

Как видим, музыкальность декламационно-тонической версификации достаточно специфична: она не просто антагонистична «музыке» силлабо-тонического или дольникового стиха, эта музыкальность намеренно «немузыкальна», диссонансна, дисгармонична.

Наконец, в данном контексте невозможно не обратиться к проблеме музыкальности верлибра, свободного стиха. Безусловно, ритмическая организация поэтической строки всегда делает художественную речь либо стихом той или иной системы версификации, либо своеобразным «прозаическим эквивалентом» стиха, причем ритмическим определителем «стихопрозы» становится междуударный интервал. Чем он свободнее в композиционном плане и шире в колебаниях диапазона (от 0 до 4 и более), тем стих «прозаичнее». «...Проза по ритмической структуре неотличима от многоинтервального акцентного стиха», — считает Е.М.Брейдо [Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика 1996: 58]. Думается, верлибр по отдельным параметрам можно сопоставлять с метрической прозой и другими переходными формами от стиха к прозе. В классическом варианте под верлибром «мы... понимаем... систему стихосложения, принципиально отказывающуюся от всех вторичных стихообразующих признаков: рифмы, силлабо-тонического метра, изотонии, изосиллабизма и регулярной строфики — и опирающуюся исключительно на первичный ритм — ритм стихотворных строк...», — пишет Ю.Б.Орлицкий [Орлицкий 2002: 322].

Освобожденный практически от всего стихотворного арсенала, непредсказуемый в своей структурной вариативности, свободный стих «несвободен» от первичного ритма, что и является главной «музыкальной» характеристикой верлибра. Мелодически верлибр опирается на интонационно-синтаксическое чередование строк, константные ударения в конце стихов, межстиховые паузы. Конечно, мелодика верлибра более чем «относительна»: насколько она «немузыкальна» в сравнении с народно-песенным, силлабическим и

силлабо-тоническим стихом, настолько она «музыкальна» в сопоставлении с прозой. Потому верлибр в определенном смысле можно рассматривать в качестве переходной «ступени» от декламационно-тонического стихосложения к прозе: в свободном стихе ритмика слова, строки не ограничивается почти ничем и воспринимается в качестве самоценного стихотворного элемента, выстраивающего систему интонационного голосоведения: «...ритм свободного стиха складывается из повторения внутренне, интонационно соразмерных строк. Благодаря этому словосочетания, на которые поэт членит речь в верлибре, независимо от упорядоченности в расположении ударений воспринимаются как целостные, завершённые единства, стихотворная интонация является основным признаком и определителем свободного стиха» [Калачева 1986: 220].

Подводя итоги, необходимо отметить следующее. Идея «музыки» стиха русских символистов была чрезвычайно плодотворной и в единстве с другими историко-литературными тенденциями обусловила сугубо имманентные процессы, художественные обретения и эпохальные реформы словесного искусства. В сложном процессе реформирования классической версификации символисты были первыми, их бесспорная заслуга заключалась в том, что они нашли те элементы стиха, которые бы наиболее эффективными путями привели к новым стихометрическим формам, — этими элементами оказались метро-ритмика, структура междуударного интервала, тоничность стиха. Несмотря на то что общий процент инновационных форм в творчестве символистов не такой высокий — 10,5%, но он составляет большую часть произведений с новаторской метро-ритмикой эпохи рубежа XIX–XX вв. Согласно статистическим данным М.Л.Гаспарова, в период 1890–1924 гг. количество «прочих» форм увеличивается до 16,5% [Гаспаров 1974: 51]. В этих «прочих» инновационных разновидностях символистские дольники, тактовики, многочисленные переходные формы, варианты акцентного стиха и верлибра были исключительно важными, так как они разрушали монополию силлабо-тонической системы версификации и делали русский стих ритмически полифоничным и художественно разнообразным.

Наконец, последнее. Установки символистов на освобождение от силлабо-тонического «диктата», поэтическое новаторство, музыкальную экспрессию

стихотворной ритмики были общими, но найденные приемы и формы — глубоко индивидуальными. У каждого поэта-символиста постепенно формируется своеобразный стихотворный стиль, метро-ритмический «почерк». Так, в творчестве А.М.Добролюбова явно преобладают инновационные формы стиха: полиметрические композиции, молитвословный стих, верлибр, стихопроза, имитации фольклорного стиха, тактовики. Поэзия Д.С.Мережковского практически полностью силлабо-тонична, если точнее — ямбична, но «старший» символист активно использует композиции с разноstopными стихами. Н.М.Минский апробирует полиметрические композиции, цезурные наращивания, тактовики, но эти формы в его поэтическом творчестве малочисленны в сравнении с силлаботоникой — любимым метром Минского остается ямб. Лирика Ф.Сологуба очень разнообразна: наряду с ямбами, поэт активно обращается к напевным хорям и трехсложным метрам; к тому же ему интересны эксперименты с цезурными наращиваниями, свободным стихом, разноstopными вариациями. В творчестве И.И.Коневского хотя и преобладают классические ямбы, но просматривается четкая тенденция на инновации с дольниками, тактовиками. Кроме того, Коневской одним из первых осуществил сближение стиха и прозы в сборнике «Мечты и думы»: поэт либо «чередовал их по разделам, либо свободно перемешивал» [Гроссман 2014: 8–9]. З.Н.Гиппиус явно предпочитает ямбические размеры и инновационные разновидности дольника, тактовика. В поэзии В.Я.Брюсова из силлабо-тонических метров на первый план выходит хорей, но поэт-экспериментатор увлекается также дольниками, полиметрическими композициями, цезурными наращиваниями. У К.Д.Бальмонта, наряду с ямбами, активнее, чем у других символистов, задействованы дактили, амфибрахии и анапесты. Из новаторских форм в творчестве Бальмонта преобладают многочисленные варианты цезурных усечений и наращиваний [Ляпина 1984: 179–192].

Метро-ритмический репертуар «младосимволистов» не менее разнообразен. Так, в творчестве А.А.Блока, в единстве с активным обращением к ямбам и анапестам, наблюдается настойчивое внимание к полиметрическим композициям, дольникам и тактовикам. Лирика Эллиса практически полностью силлаботонична

и преимущественно ямбична. Поэзия В.И.Иванова в еще большей степени ямбична, а из экспериментальных форм поэт-теург чаще всего использует гекзаметр, логоэды и полиметрию. А.Белый активно задействует ямбы, амфибрахии, анапесты, но видимая «классичность» поэта опровергается графическими инновациями, сближающими экспериментальные разновидности Белого с вариантами акцентного стиха.

Безусловно, метро-ритмическое новаторство, связанное с «музыкой» стиха, не могло быть изолировано от других элементов стихотворного текста. Символисты активно «омузыкаливали» также звуковой строй, композиционные приемы, содержательные компоненты поэтических сочинений. Все это в совокупности вновь свидетельствовало о грандиозности не только «музыкальных» амбиций символистов, но и системных сдвигах в области лирического стиля и всего словесного вида искусства.

§ 3. Новаторские приемы создания «музыки» стиха в области семантики, фоники, интонации, строфики, композиции, родо-видовых форм

Буквально с первых эстетических деклараций русские символисты заявили о «новом» содержании модернистской поэзии, которая должна быть нравственно «действенной», религиозно направленной. Идеи поэзии-религии, теургического искусства раскрывали огромные возможности синтеза искусств при ведущей роли музыки. Безусловно, для творческой реализации этих задач символисты должны были расширить художественные эксперименты не только с метро-ритмикой, но в первую очередь с содержательными элементами стихотворного текста, фонетическим, интонационным и композиционным строем произведений. Сверхэстетические функции символистской поэзии сделали неизбежным переосмысление поэтических традиций отечественной словесности и заставили обратиться к ранее не востребованному стихотворному опыту, связанному с обрядовыми действиями, фольклорным искусством, музыкально-поэтическим синкретизмом. Претензии на духовно-нравственные цели символистской поэзии

повлекли за собой очередную волну художественных инноваций, способных приблизить словесный вид искусства к музыке.

Идеи поэзии-религии, искусства-теургии приводят первых русских модернистов к поискам магической речи, поэтики заговора, приемов заклинания, звукового гипноза, музыкально-стихотворной символизации. В разные периоды творчества символистские эксперименты становятся художественно многовекторными и идейно полифоничными. Но одна тенденция в стилистическом многоголосии символизма представляется практически неизменной и своеобразно объединяющей — сообщение лирике религиозно-мистического значения неизбежно направляет поэтов к молитвословию, духовному стиху.

Так, Н.М.Минский, убежденный, что поэтическое произведение должно быть отзвуком «религиозного состояния души художника», в сборнике «Новые песни» (1901), благодаря инновациям с ритмикой, рифмами и строфикой, приемам лексического повтора и подхвата, синтаксического параллелизма, добивается эффекта «молитвословного речитатива», «религиозного гимна» [Минский, Добролюбов 2005: 43–54]. Д.С.Мережковский в результате варьирования стихов и рифм, тавтологических повторов, необычных аллитераций и ритмических модуляций в ранней книге стихов «Символы» (1892) создает мистические впечатления, нередко приближаясь к «стилю литургических песнопений» [Мережковский 2000: 85; Колобаева 2000: 38]. З.Н.Гиппиус вообще считала, что поэтическое творчество — это своеобразная «одинокая молитва», соответствующая душевному трепету автора. В своих сочинениях Гиппиус обращается не только к звукописи, метро-ритмической экспрессии, но и поэтике намеков, иносказаний, уподобляя стих «эзотерическим опытам», как в стихотворении «Молитва» (1897) [Гиппиус 1999: 24–34; Нартыев 1999: 40]:

Тени луны неподвижные...
 Небо серебряно-черное...
 Тени, как смерть, неподвижные...
 Живо ли сердце покорное?

Кто-то из мрака молчания
 Вызвал на землю холодную,
 Вызвал из сна и молчания

Душу мою несвободную... [Гиппиус 1999: 97].

В свою очередь, А.М.Добролюбов из всех храмовых искусств признавал только музыку и песню [Минералова 2009: 57]. Многие его произведения не просто были ориентированы на молитвословие и связаны с традициями гимна, песнопения, духовного стиха, но прямо предназначались для обрядовых действий:

Учитель Невидимый, Сын Бога Живого,
Из мира наружной тьмы в мир невидимый Твой уведи
К чистым рекам, водам живым Твоим.
Горы твои — судьбы Божьи!.. [Минский, Добролюбов 2005: 509].

Стихотворение Добролюбова «Учитель Невидимый, Сын Бога Живого...» (1905) написано верлибром, в котором все внимание направлено на «Невидимого Учителя» — от этого образа не отвлекают ни речитативные интонации, ни безрифменная организация стиха, ни естественно-речевые вариации междуударных интервалов в 0–2 слога.

Действительно, и в молитвословии, и в духовном стихе музыкальная декламация последовательно подчиняется культу слова, его божественной адресации, вземным смыслом. Напевность стиха поглощается говорными интонациями, монотонным голосоведением узкого диапазона. Музыкальность молитвословия меньше всего связана со свободно развивающейся интонационностью лиризма, эмоциональной «диалектикой души» лирического героя. Поиски религиозной «магии», «теургии» стиха вновь уводили символистов от напевного мелодизма лирической поэзии XIX в. в сторону говорного интонационного стиля, как, например, в стихотворении Эллиса «Ave Maris Stella» (1911). Как и большинство поэтов-символистов, Эллис был убежден, что современная лирика должна иметь исключительно религиозный характер:

...Восприяв покорно
Гавриила “Ave”,
дай забыть нам мирно
имя древней Евы!

Разрешая узы,
озаря светом,
расточь напасти,
дай вкусить блаженства!.. [Эллис 2000: 97].

Религиозно-мистические и мифотворческие таланты русских символистов были столь безграничными, а художественные поиски столь разносторонними, что позволили современным исследователям проводить глубокие параллели и широкие аналогии. Анализируя цикл К.Д.Бальмонта «Будем как солнце» (1903), В.В.Полонский пришел к следующим выводам: «Бальмонтовский мифологизаторский принцип “четверогласия стихий” как к жанровому прототипу и отчасти структурно-композиционному изоморфу отсылает к православно-литургическому осмогласию, ладово-мелодической системе греко-славянской литургической гимнографии и певческого искусства, которая представляет собой единство определенным образом соотнесенных друг с другом песнопений восьми гласов. Подобно тому как последние слагают собой весь церковный богослужебный круг... четыре мифогенных символа Бальмонта... складываются в макроцелое — солярный мифопоэтический комплекс» [Полонский 2011: 410].

Если для К.Д.Бальмонта основная цель лирического творчества заключалась в том, чтобы заморозить слушателей «солнечными напевами», магией созвучий и ритмов, увлечь читателей эмоциональной стихией, то для В.И.Иванова это составляло лишь естественную необходимость стиха, главной задачей которого являлось теургическое воздействие и сопряжение поэзии с хором соборного множества. «Принцип организации лирического текста на основе хоровых партий показателен для таких книг лирики, как “Кормчие звезды” и “Прозрачность”. Излюбленные жанры поэта — гимны, оды, дифирамбы, псалмы. Они... основаны на поэтике экстатического говорения, дифирамбического восторга, музыкального звучания хоров...» [Титаренко 2013: 24].

Становится очевидным, что в стремлении к «новой», религиозной и вместе с тем «музыкальной» поэзии символисты значительно расширили круг художественного новаторства и обратились к неожиданным синкретичным жанрам, культовым традициям, стихотворным формам, самым непосредственным образом связанным с музыкой, но не ее напевно-мелодическим лиризмом, а монотонно-речитативной декламативностью. В подобных экспериментах русские символисты не могли опираться на опыт напевного стиха XIX в. Между тем возникает закономерный вопрос о судьбе напевной лирики на рубеже XIX–XX вв.

Как было доказано в третьей главе диссертации, уже в творчестве А.А.Фета «музыкальная» поэзия имела многочисленные отличительные особенности как в плане идейного содержания, так и на уровне художественной формы, то есть носила общестилистические приметы. В символистском творчестве, с его поэтикой безграничной символизации, сопряжения реальных явлений с мистическими субстанциями, «музыкальная» лирика не могла не претерпеть серьезнейшие изменения. Проследим художественные процессы, характерные для развития напевной поэзии во второй половине XIX — начале XX вв. на основе целостного анализа стихотворения «Вхожу я в темные храмы...» А.А.Блока, продолжившего не только символистское раскрытие религиозной тематики, но и традиции «музыкальной» лирики А.А.Фета:

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад.

В тени у высокой колонны
Дрожу от скрипа дверей.
А в лицо мне глядит, озаренный,
Только образ, лишь сон о Ней.

О, я привык к этим ризам
Величавой Вечной Жены!
Высоко бегут по карнизам
Улыбки, сказки и сны.

О, Святая, как ласковы свечи,
Как отрадны Твои черты!
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я верю: Милая — Ты [Блок 1971, т.1: 168–169].

Стихотворение «Вхожу я в темные храмы...» (1902) является типичным образцом блоковской поэзии периода «Стихов о Прекрасной Даме» с ее предельно субъективным, трагически раздвоенным, космически высоким, мистически исповедальным лирическим героем — Блок доводит романтическую эмоциональную доминанту до кульминационной точки развития, транспонируя образный мир в поэтическую символику. Таков лирический герой и этого

произведения: он одинок и возвышен, взволнован и тревожен, иррационален и субъективен, бесплотен и рефлексивен, идеален и мистичен.

Лирический герой произведения раскрывается прежде всего через лирическую ситуацию: он приходит в таинственные «темные храмы» на встречу с не менее загадочной Прекрасной Дамой. Это, пожалуй, единственное конкретное действие, которое образует лирический сюжет, ибо далее стихотворение строится как субъективная исповедь лирического героя, взволнованного той ситуацией, в которую он попадает.

Эмоциональная тональность задана — она чрезвычайно возвышенна, романтична; поэтическая интонация также определена — она в одинаковой степени мелодична, гармонична и тревожна, диссонансна: лирический герой настолько поглощен «бедным обрядом», что единственное напоминание о реальной жизни — «скрип дверей» — звучит как бы «между прочим», подчиняясь космической полифонии мистической исповеди. Созданию высокой поэтической тональности способствует отвлеченная лексика — «Прекрасная Дама», «озаренный образ», «Величавая Вечная Жена», «сны», «отрадные черты», «речи», а также церковно-религиозные образы и детали — «темные храмы», «бедный обряд», «мерцанье красных лампад», «высокая колонна», «ризы», «ласковые свечи». При этом для Блока очень важно дать определения поэтическим образам и деталям: на богатство прилагательными стиля символистов указывал еще Б.Эйхенбаум в статье «Анна Ахматова», когда писал, что у А.Ахматовой наблюдается «скупость на прилагательные, которыми был так богат стиль символистов» [Эйхенбаум 1969: 105]. И все же главными в блоковском стихотворении становятся не предметы и их определения, создающие скорее описательную характеристику лирической ситуации, а глаголы, через которые раскрывается лирический сюжет и выражаются действия героя. Особенно ярко эта особенность проявляется в первых двух строфах произведения, составляющих неделимое целое.

Так, первая строфа и вместе с тем все стихотворение начинается с инверсированного построения «вхожу я», выдвигающего на первый план не субъекта, а его действие, после чего неожиданно следует ритмический перебой: стяженный междуударный интервал ДолЗ еще больше выделяет начальную

инверсию, как будто передавая нервный, взволнованный характер лирического героя и противопоставляя его поэтической ситуации, идеальным образам — «Вхожу я в темные храмы». Это противопоставление распространяется и на второй стих — «Совершаю бедный обряд», где вновь метро-ритмически и интонационно-синтаксически подчеркивается действие лирического героя — «совершаю... обряд», при этом несколько уничижительно определяемое — «бедный обряд»: Блок как будто выражает бессилие своего лирического героя перед ожидаемым явлением Прекрасной Дамы, ее неземной и идеальной сущностью. Построенный на синтаксическом и метрическом параллелизме, начальный ритмический период переходит в следующее двустишие, в первом стихе которого вновь повторяется инверсированная основа предложения — «там жду я», выделяющая не субъекта, а его действие, и в котором впервые называется имя той, чьим образом объясняется столь взволнованное и тревожное состояние лирического героя. Это таинственное имя — Прекрасная Дама, эвфонически ассонированное напевным звуком «а» и метро-ритмически подчеркнутое дольниковым перебоем, но не в начале стиха, как это было в случае с описанием действий самого лирического героя, а в конце поэтической строки: Блок как будто противопоставляет ритмы своего героя и Прекрасной Дамы. Ведь даже ее появление связано не с земным вхождением в «темные храмы», а с мистическим «мерцаньем красных лампад», сами звуки которого — мягкий, влажный перелив сонорных «м», «р», «н», «л», а ритм — как озарение мерцающих лампад, выраженное посредством дольникового стяжения в начале стиха — «Там жду я Прекрасной Дамы / В мерцаньи красных лампад».

Взволнованность лирического героя от ожидаемой встречи столь велика, что становится «тесно» при ее выражении в пределах одной строфы, и первое четверостишие органично модулирует во вторую строфу стихотворения, анафорически соединяясь — «В мерцаньи красных лампад», «В тени у высокой колонны». Несмотря на пунктуационный знак завершения первой строфы, она не заканчивается и интонационно переходит во второе четверостишие, в первом ритмическом периоде которого продолжается описание действий лирического героя. Здесь они достигают своей кульминации. Блоку важно показать нарастание взволнованности лирического героя, передать градацию его эмоционального

состояния, выражающегося через действия, полное забвение себя и слияние с Ней, с Прекрасной Дамой. Поэтому если в первой строфе Блок использует пусть инверсированные, но все же двусоставные построения — «вхожу я», «жду я», то в начальном двустиии второй строфы поэт употребляет односоставное предложение без подлежащего, тем самым концентрируя все внимание на его действии — «Дрожу от скрипа дверей».

Эмоциональное состояние лирического героя подчеркивается на всех уровнях поэтической фактуры: первый стих ритмического периода силлаботоничен и не содержит дольникового перебора, организующего первую строфу, к тому же он гармонически эвфоничен и мелодичен, так как построен на повторяющихся напевных созвучиях — «высокой колонны», «в тени колонны». Между тем второй стих ритмического периода максимально дисгармоничен: неуверенность лирического героя достигла своего предела. Блок вновь актуализирует дольниковый перебой на месте указания действия — «дрожу», вводит, пожалуй, самую диссонансную деталь всего произведения — «скрип дверей» и музыкально динамизирует стих в результате единственного во всем стихотворении настойчивого аллитерирования сонорного «р» в сочетании с повторяющимся звонким «д» — «дрожу от скрипа дверей». Первая кульминация произведения, приходящаяся на начало второй строфы, ставит точку в описании действий лирического героя, поэтической ситуации, после чего до конца стихотворения идут эмоциональные рефлексии, субъективная исповедь лирического героя на тему явления Прекрасной Дамы.

Этот логический переход заявлен во второй строфе стихотворения через диссонирующее противопоставление лирического героя и Прекрасной Дамы — «Дрожу от скрипа дверей», «А в лицо мне глядит, озаренный». С указанного противопоставления, синтаксически подчеркнутого при помощи противительного союза «а», начинается описание того, как представляет себе лирический герой Прекрасную Даму и что «неземная» значит для него. Возвышенная «Вечная Жена» видится лирическому герою таинственным идеалом, уводящим его из реального мира, от земных противоречий. Не случайно при образной транспозиции во втором ритмическом периоде второй строфы осуществляется и звуковая модуляция: с

резкого звукосочетания «д», «р» на мягкую аллитерацию «л», «н» и плавный ассонирующий «о». При этом итог образной транспозиции подчеркивается метро-ритмически через дольниковое стяжение; в конце восьмой поэтической строки неожиданный ритмический перебой способствует не только концентрации внимания на таинственном образе, но и его противопоставлению лирическому герою — «Только образ, лишь сон о Ней».

Такая поляризация дольниковых стяжений в начале и в конце поэтических строк, а также ее соотнесенность с двумя противопоставляемыми лирическими образами получает свое дальнейшее развитие в заключительных строфах стихотворений (третьей и четвертой). Прежде всего необходимо отметить, что они построены на параллельной эмфатической анафоре, способствующей их композиционному единству, что в совокупности с лирической неделимостью первых двух строф заставляет говорить о структурной целостности всего произведения и его романсной композиции с главной кульминацией в конце стихотворения. Итак, образно-тематическая модуляция, осуществленная в конце второй строфы, распространяется и на два заключительных четверостишия. Созерцание неземного образа лирическим героем сменяется его исповедью. В третьей строфе продолжается субъективное повествование от первого лица, но рассказ лирического героя направлен не на воссоздание своих действий, а на раскрытие чувств и переживаний. Вторая часть стихотворения максимально субъективизируется, хотя лирические рефлексии героя эмоционально не равнозначны.

Первое эмфатическое восклицание передает предельное смятение лирического героя и его преклонение перед Прекрасной Дамой. Лирическому герою как будто даже трудно говорить об этом: начало его высказывания, спотыкаясь о повторяющееся созвучие «ри» и дисгармонично ассонирующий звук «ы» — «О, я привык к этим ризам», утяжеляется сверхсхемным ударением, а также диссонируется дольниковым перебоем в начале стиха, выделяющим главное восклицание — «О, я». Напряжение лирического героя несколько спадает при произнесении святого для него имени — «величаяя Вечная Жена». Оно благозвучно и магически напевно, что выражено через эвфонические повторы

созвучий «ве», «ч», «н». И все же взволнованность героя не исчезает полностью с названием имени его божества, она становится всего лишь несколько меньше. Дольниковое стяжение первого междуударного интервала, закрепившееся за лирическим героем и передающее его эмоциональное состояние, происходит во всех строках третьей строфы; даже тогда, когда лирический герой позволяет себе поэтическую ассоциацию в связи с размышлениями о Прекрасной Даме — когда в смятенном сознании лирического героя «Высоко бегут по карнизам / Улыбки, сказки и сны». Созерцательность и временную умиротворенность ассоциации лирического героя подчеркивают словно шелестящие повторы глухих согласных «с» и «к».

Но начальная эмфаза четвертой строфы вновь напоминает о трагическом состоянии лирического героя. Его голос как будто становится несколько увереннее при эмфатическом обращении к Прекрасной Даме — «О, Святая». В этой строке даже нет ритмического перебора, она силлабо-тонична и напевна; звуки обращения лирического героя как эхом отражаются в стихе — «О, Святая, как ласковы свечи» и эхообразно подхватываются в следующей строке через аллитерирующий глухой звук «т» — «Как отрадны Твои черты». И все же лирический герой не может исключить свою взволнованность полностью: в конце стиха, при упоминании о Ней, он снова интонационно сбивается — «Твои черты!» Это последний дольниковый перебой в стихотворении, подтверждающий противопоставление двух лирических образов.

Вслед за ним происходит удивительная трансформация данного приема, подчеркивающая содержательную модуляцию произведения. Лирический герой обретает веру в Прекрасную Даму и некоторую уверенность в себе. Финал стихотворения звучит не только более спокойно и гармонично благодаря силлабо-тоничному и эвфоничному предпоследнему стиху — «Мне не слышны ни вздохи, ни речи», но и более консонансно и убедительно в силу ритмико-интонационной организации последней строки — «Но я верю: Милая — Ты». Традиционная для стихотворения инверсия основы предложения снимается Блоком, в результате чего акцентируется не действие лирического героя, а сам его образ — «я верю». К тому же традиционное для произведения стяжение первого междуударного интервала,

закрепленное за выражением эмоционального состояния лирического героя, практически полностью затушевывается вторым полустихием, где Блок актуализирует сугубо интонационную экспрессию и синтаксически выделяет слово «Ты». В итоге равноценными становятся не только две части поэтической строки, междуударные интервалы стиха, но и сами лирические образы — «я» и «Ты», хотя за лирическим героем и оставляется право быть ориентированным на Нее, идеальную и недостижимую. К концу произведения Блок пытается снять образное противопоставление, сохраняя при этом символическую недосказанность и семантическую открытость [Макарова 2000: 24–27].

Переходя к теоретическим обобщениям, необходимо особо подчеркнуть, что символистские попытки соотнесения явлений реальной действительности с миром мистических сущностей, синтезирования конкретных ритмов эпохи и стихийной музыки «вечного» повлекли принципиальные изменения содержательного строя поэтических произведений. Категория образа трансформируется в идейно безграничный образ-символ, поэтическое творчество — в философски обобщенное мифотворчество. Заметно меняется характер лиризма, который выстраивается не только на непосредственных эмоциональных переживаниях, но и соотносится с отвлеченным приближением к «духу». Вообще объем лирического содержания в стихотворном тексте становится несоизмеримо больше по сравнению с поэзией XIX в., растворяясь в абстрактных смыслах образов-символов. Надо признать, что, аналогично результатам метро-ритмических экспериментов, символистам действительно удалось приблизиться к искомому абсолюту музыки как самого многозначного символа: в музыкальном содержании отсутствует конкретная семантика — в художественных символах первых русских модернистов однозначные смыслы тоже контекстуально нивелируются.

Из анализа блоковского стихотворения «Вхожу я в темные храмы...» становится понятно, что содержательная двойственность, расширенная полисемия «реально-ирреальных» смыслов приводит к неизбежной трансформации и другие компоненты. Лирический герой в символистских сочинениях отличается дисгармоничными отношениями с реальным миром; он не только «отделен» от окружающего всеединства, но к тому же индивидуалистичен, рефлексивен,

противоречив. С «диалектикой души» лирического героя связаны особенности развития лирического сюжета, преимущественно — эмоционально контрастного, диссонансного и вместе с тем нацеленного на достижение желаемой гармонии, приближение к идеально прекрасному, истинно духовному. Раскрытие лирического сюжета, в свою очередь, обусловлено необычностью лирической ситуации: в стихотворениях символистов художественное время проецируется на измерения вечности, а художественное пространство — на диапазоны бесконечности. С.Н.Бройтман, сопоставляя стихотворение А.Белого «Мне грустно... Подожди... Рояль...» (1917) с произведениями А.С.Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» и А.А.Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали...», очень точно определяет лирическое пространство символистского текста «разреженным», что связано с переживанием «первобытного хаоса», где нет «раздельных и четко различенных явлений» [Бройтман 2002: 232]. Данный вывод исследователя можно смело проецировать и на блоковское стихотворение «Вхожу я в темные храмы...», и на многие другие сочинения русских символистов. Как было уже сказано, к смысловой «разреженности», семантической неопределенности, ассоциативной полисемии символисты стремились в поисках «музыкальной» обобщенности лирического высказывания.

К отмеченным обобщениям о напевной лирике символистов можно также добавить близкие по смыслу заключения современных исследователей о «приемах бессубъектности и деперсонализации» в «Сонетах» К.Д.Бальмонта; о «развоплощении образа», «связанном с музыкальным потоком звуковых перекличек» в бальмонтской лирике [Скок 2011: 124–125; Бальмонт 1969: 62]; о «раздвоении лирического субъекта» в произведениях Ф.Сологуба [Смирнов 1977: 48]. Что же касается напевного мелодизма А.А.Блока, то И.И.Ковтунова писала: «Пространственные масштабы поэтического мира Блока характеризуются предельно широким диапазоном. <...> Образ отдаленных миров, жизни Вселенной часто возникает в моменты наивысшего душевного напряжения как нечто противостоящее внутреннему миру и соизмеримое с ним. Два мира — *здесь* и *там* — оказываются уравненными, отраженными друг в друге, сопоставленными или противопоставленными. Указание перерастает в сложный символ» [Ковтунова

1986: 55]. К приемам смыслового расширения и содержательного усложнения «музыкальной» лирики Блока можно также добавить обильную метафоризацию, «балансирующую» между относительно конкретными сравнениями и максимально неопределенными символами [Жирмунский 1977: 205–227; Очерки истории языка русской поэзии XX века 1994: 115–138]. Таким образом, содержание «музыкальной» лирики в творчестве символистов становилось все более и более абстрактным, отвлеченным, неопределенным, отдаваясь от непосредственных эмоциональных переживаний, естественной напевности человеческой души.

В единстве с содержательными трансформациями в творчестве символистов произошла и «деканонизация» художественной формы. Это затронуло не только рассмотренные в предыдущем параграфе метро-ритмические элементы, но и другие компоненты поэтического стиля. Более того, «деканонизация» в символистской лирике переросла в актуализацию отдельных структурных уровней художественного текста и их наделение «символическим» содержанием [Гинзбург 1997: 232]. Потому вполне логичной представляется «эмансипация» фонетического строя, так как стихотворный текст ассоциировался у символистов со звуковым видом искусства, с символикой музыки: «Звукопись в творчестве символистов, тончайшая, изысканная, данная в форме сложных и многообразных повторов, аллитераций, внутренних рифм, анафор и т.п., выполняла важную и по сравнению с классиками новую роль. И дело тут не только в количественной стороне, но в новом качестве звукописи в их поэзии. <...> Звуковой образ мог подниматься до символа, приобретать символический смысл» [Колобаева 2000: 21].

В.П.Москвин определяет звукосимволизм следующим образом: «Звукосимволизм представляет собой вид символизации, основанный на метонимическом ассоциировании звуков или букв... с включающими их словами, а следовательно, и с их содержанием» [Москвин 2012, 163]. Так, в стихотворении В.Я.Брюсова «Осеннее прощание эльфа» (1907) в первом ритмическом периоде выделяется аллитерирующий «с», своеобразно символизирующий льющиеся потоки солнечных лучей, а во втором ритмическом периоде, благодаря аллитерации сонорного согласного «н», происходит символизация былой жизнеспособности кленового листа, неизбежно увядшего осенью:

В небе благодать, в небе радость, Солнце льет живую
 сладость, Солнцу — верность, Солнцу — вздох!
 Но листок родного клена, прежде сочный и зеленый,
 наклонился и засох!.. [Брюсов 1973–1975, т.1: 463].

Эспрессивная звукопись отличает также поэтический стиль А.М.Добролюбова, который не только наделял отдельные звуки определенными смыслами, но и, подобно музыканту, выстраивал свои произведения по законам композиции звукового вида искусства [Минский, Добролюбов 2005: 435; Слово и музыка 2008: 105–108]. В свою очередь, в поэтическом творчестве А.Белого изысканная звукопись в сочетании со словесными подхватами, стыками, повторами способствовала возникновению «надтекстового всеединства», символичного в своей семантике [Белый 2006, т.1: 11–12]. А в творчестве В.И.Иванова скопление согласных звуков на стыке слов, в поэтической строке неожиданно влияло на темп произнесения стихотворной «музыки» — произведения Иванова звучали фонетически замедленно, интонационно неторопливо, содержательно «густо» [Иванов 1978: 26].

Но, пожалуй, самой «эвфоничной» следует признать лирику К.Д.Бальмонта. Эксперименты поэта со звукописью нередко выступали в единстве с его идеями музыки космоса, поющего мира, поэзии-пения, стихотворения-песни, поэта-певца [Шапошникова 2012: 169–178], но очень часто оборачивались чрезмерной «эмансипацией» и даже вульгаризацией фонетического строя произведения. Гармоничные пропорции фонетической символизации и остальных компонентов текста оказывались утраченными. «...Лирика Бальмонта представляет собою первоначальную, элементарную форму музыкальной поэзии. Вся она держится на простейших звуковых эффектах... Излюбленный прием Бальмонта, которым он пользовался... неумеренно, это аллитерация... Господствует барабанно-механическое повторение одного и того же звука...» [Бальмонт 1969: 61], как, например, в стихотворении «Тоска степей» (1912) с аллитерирующими «з», «с», «т». В сочинении явно усматриваются претензии автора на смысловое звукоподражание, мистическое заклинание и «колдовское начало» эвфонии:

Звук зурны звенит, звенит, звенит, звенит,
 Звон стеблей, ковыль, поет, поет, поет,

Серп времен горит сквозь сон, горит, горит,
Слезный стон растет, растет, растет, растет... [Бальмонт 1969: 376].

Между тем поиски фонетической музыкальности стиха объективно обернулись для символистов прямо противоположными результатами. Фонетические эксперименты вновь вели русских символистов от напевной мелодичности к усилению интонаций говорного стиха. Б.Эйхенбаум совершенно справедливо отмечал, что «интонационная система может придавать стиху действительную мелодичность, не соединяясь с эффектами инструментовки и ритма. ...богатство инструментовки встречается скорее в лирике иного типа, где артикуляция становится особенно ощутимой. Ритмическая подвижность тоже скорее противоречит принципу мелодизации...» [Эйхенбаум 1969: 473–474].

Пожалуй, только в «музыкальной» лирике А.А.Блока звукопись не вступает в противоречие с интонационным развитием лирических переживаний и экспрессивной мелодикой напевного стиха. Звуковую органичность можно было явно наблюдать в проанализированном стихотворении «Вхожу я в темные храмы...». При этом необходимо отметить, что в отдельных фрагментах текста звукопись не только «музыкально» усиливала лексическую семантику, но и придавала им символические смысловые оттенки. В современном литературоведении проблемы фонетической организации стихотворных произведений Блока детально рассмотрены. Исследователи пишут о роли ассонансов в вокализации блоковских стихотворений [Авраменко 1990: 89–93]; о звуко-символизме в «синэстетически многоуровневой» лирике Блока [Тарановский 2000: 319–329]; о символическом значении звуковых доминант, фонетических анафор, «музыкальных» переключек в блоковских сочинениях [Любимова, Пинежанинова, Сомова 1996]. Аналогично А.А.Фету, Блок не акцентирует звуковой строй своих произведений; фонетические приемы растворяются в общей поэтической фактуре, подчиняясь интонационной динамике.

Возвращаясь к процитированному высказыванию Эйхенбаума и его идее о редкой совместимости «ритмической подвижности» с «мелодизацией», следует заметить, что в лирике Блока они не менее гармоничны, чем сочетание фоники и напевности. Кроме того, отдельные ритмические обороты тоже берут на себя

функцию символизации. Можно вспомнить, что в стихотворении «Вхожу я в темные храмы...» антитеза лирического героя и Прекрасной Дамы подчеркивалась последовательным контрастом метро-ритмических перебоев. В этом и заключался идейный смысл ритмической символизации: реальная действительность и идеальный мир бесконечно далеки друг от друга, но, аналогично гармонизации междуударных стяжений в конце стихотворения, вечное бытийное противоречие не катастрофично — оно духовно преодолимо. Безусловно, А.А.Блок как никто другой из символистов способствовал дальнейшему развитию фетовских традиций и русской напевной лирики. Хотя невозможно не признать и то, что гениальное отражение ритмов эпохи стало постепенно трансформировать напевный мелодизм блоковской лирики [Авраменко 1990: 105], сообщая стихотворной ритмике еще одно качество — символику «повседневности», «прозаизма» [Гинзбург 1997: 278–279].

Как было доказано в предыдущем параграфе, «прозаизация», интонации говорного стиха проникли практически во все экспериментальные формы символистов, ориентированные на приближение к музыкальной выразительности: в русском стихе обострился конфликт метро-ритмики и мелодики. Но в данном контексте следует отметить другое. Приемы ритмической символизации характерны, конечно, не только для лирики Блока. Не менее настойчиво с содержательными смыслами ритмических оборотов экспериментировали и другие поэты. Но далеко не у всех символистов результаты поэтического новаторства отличались органичным единством всех структурных уровней художественного текста. Подобно фонике, в символистском творчестве наблюдается «эмансипация» ритмического строя, нацеленная на изысканное завораживание, волшебную магию, а подчас и теургическое воздействие на слушателей.

Так, например, в стихотворении К.Д.Бальмонта «Болото» (1903?) в единстве с аллитерирующим шипящим «ш» на первый план выступает ритмика. «Прерывистые строки» четырехударного тактовика с вариативным междуударным интервалом в 1–3 слога и переменной анакрузой призваны символизировать вязкость и топкость болота, шелест болотной растительности, «гибельное» раскачивание природной стихии. Бальмонт сообщает стиху волнообразное

движение, длинные поэтические строки будто затягивают читателей в свою «трясину» [Молчанова 2002: 77]. Стихотворная ритмика становится не столько «музыкальной», сколько «лихорадочной, как будто спотыкающейся» [Ляпина 1978: 124]:

...На версты и версты шелестящая осока,
 Незабудки, кувшинки, кувшинки, камыши.
 Болото раскинулось властно и широко,
 Шепчутся стебли в изумрудной тиши... [Бальмонт 1990: 173].

В свою очередь, в тематически близких стихотворениях А.Белого «Образ вечности. Бетховену» (1903) и В.И.Иванова «Beethoveniana» (1904), наряду с аллитерирующими «в», «з», «с», можно заметить элементы ритмической символизации. Чередование Дак2, Дак3, Дак4 в сочинении Белого обособляет (в том числе и графически) ключевой символ — Вечность. Символический смысл закрадывается также в метро-ритмический перебой на месте цезурного наращения в четных строках стихотворения Иванова. Логаэдически упорядоченные ритмические перебои подчеркивают бесконечность и всеохватность пространства, вечность и призрачность бытия:

Образ возлюбленной — Вечности —
 встретил меня на горах.
 Сердце в беспечности.
 Гул, прозвучавший в веках.
 В жизни загубленной
 образ возлюбленной,
 образ возлюбленной — Вечности,
 с ясной улыбкой на милых устах... [Белый 2006, т.1: 95–96].

Снилось мне: сквозит завеса
 Меж землей и лицом небес.
 Небо — влажный взор Зевеса,
 И прозрачный грустит Зевес... [Иванов 1978: 142].

В работе «Теоретические основы стиховедения» В.П.Москвин, систематизируя случаи символизации поэтических форм, выделяет семантизацию ритмики, фоники, графики, происходящую, во-первых, в результате «ассоциативного заражения» и, во-вторых, «при их использовании в изобразительных целях» [Москвин 2009: 212], что и наблюдалось в стихотворениях Белого «Образ Вечности. Бетховену» и Иванова «Beethoveniana». Но какими бы

глубокими ни были содержательные эффекты ритмических приемов, идейный смысл сочинений двух «младосимволистов», надо признать, что их инновации с музыкальностью стиха завершились разрушением напевности и ее модуляцией в говорной стиль, а претензии двух символистов на «музыкальную» символизацию обернулись явным преобладанием фонетического и ритмического строя. Единство поэтического стиля утрачивалось.

Фоника, ритмика — это те структурные уровни, которые присущи не только лирическим сочинениям, но также музыкальным произведениям: вовсе не случайно, что символисты вовлекли их в масштабные инновации. Но ни поэтические тексты, ни музыкальные сочинения невозможно представить без интонационного строя, который в конечном счете объединяет все художественные элементы и отражает характер переживаний, логику мысли автора. Интонационная динамика — это своеобразный эмоциональный «аккомпанемент» любого стихотворения. В.М.Жирмунский так писал об этом: «...мелодический характер лирики Бальмонта, Брюсова и их современников в значительной степени зависит... от такого выбора слов, при котором над логически-вещественным смыслом слова-понятия доминирует его эмоциональная окраска, которая служит организующим принципом словосочетания. Именно эмоциональная окраска и связанное с ней затемнение логического значения и логической связи слов подсказывает нам эмоциональное чтение стихов...» [Жирмунский 1977: 61].

Между тем грандиозные сверхэстетические задачи и колоссальное тематическое расширение поэтического творчества не могли оставить русских символистов в достаточно ограниченных эмоциональных и интонационных рамках напевной мелодики. Стих востребовал все то интонационное многообразие, которое символисты попытались воплотить через обращение к самым разным темам, образам, идеям, стилям, эпохам, национальным культурам. Потому неудивительно, что разные исследователи определяют символизм Н.М.Минского — религиозно-просветительским, творчество З.Н.Гиппиус — интеллектуально-философским, поэзию И.И.Коневского — риторико-одической, сочинения В.И.Иванова — дидактическими и т.д. Безусловно, искомая всеми «музыка» стиха

могла звучать только в ее индивидуальных вариантах, а значит, стилистически полифонично, интонационно разнообразно.

Действительно, нравственно-религиозная направленность творчества сообщила многим произведениям Д.С.Мережковского ораторские интонации, как, например, в стихотворении «Изгнанники» (1893). Композиционно упорядоченное чередование Я5 и Я3 делает строфическое голосоведение прерывистым, неровным, обособляя отдельные фразы, подчеркивая определенные идеи. В единстве с лексической организацией, построенной на преобладании слов с «нравственной» семантикой, ритмика обуславливает интонационную фактуру логического, риторического стиля:

Есть радость в том, чтоб люди ненавидели,
Добро считали злом,
И мимо шли, и слез твоих не видели,
Назвав тебя врагом.

Есть радость в том, чтоб вечно быть изгнанником
И, как волна морей,
Как туча в небе, одиноким странником,
И не иметь друзей... [Мережковский 2008: 473].

В свою очередь, аналитический стиль И.И.Коневского, продолжившего традиции «поэзии мысли» Е.А.Баратынского, Ф.И.Тютчева, имеет совершенно иную интонационную основу: «...его новое слово — в реставрации, воскрешении слов, выражений, синтаксических конструкций очень старых, в большинстве своем вышедших из живого употребления... <...> “Я люблю, чтобы стих был несколько корявым”, — говорил сам Коневской...» [Ореус 2008: 44–46]. Совершенно очевидно, что ни о какой напевной мелодичности в данном случае не может быть и речи. Стих Коневского пронизывает стихия говорных интонаций — ярким доказательством тому является верлибр «По дням: I» (1899):

...Вешнее утро...
Ступайте в поля и дубравы,
И почувте тех же благостных сил дуновенье.
В сладком детском восторге ваше сердце сожмется,
Осенит вас мощь вдохновенья... [Ореус 2008: 83].

Кроме А.А.Блока фетовские традиции напевного стиха последовательно развивал Ф.Сологуб. Действительно, его творчество очень богато экспериментами

с рифмовкой, строфическим построением, разноstopными строками, полиметрией, лексическими повторами. Вместе с тем сочинения Сологуба отличаются рационалистичностью, а это вступает в противоречие с интонационными принципами лиризма [Сологуб 1979: 54]. В стихотворениях Сологуба начинают звучать не только говорные интонации, но и идеи, характерные для эпохи декаданса: «Я не знаю среди современных русских поэтов, чьи стихи были бы ближе к музыке, чем стихи Сологуба, — писал Л.Шестов. — Даже тогда, когда он рассказывает самые ужасные вещи...» [Сологуб 1979: 56]. И напевно-говорная «музыка» стиха, и «ужасные вещи» декаданса прослушиваются, в частности, в стихотворении Сологуба «Истомил меня пасмурный день...» (1894):

...Впечатлений навязчивых сеть...
 Разорвать бы постылые петли!
 Не молитвой ли сердце согреть?
 О веселых надеждах не спеть ли?

Но молитвы забыты давно,
 И наскучили песни былые,
 Потому что на сердце темно,
 Да и думы — такие все злые! [Сологуб 1979: 154].

Конечно, русские символисты искали новые интонации для выражения содержательного и эмоционального «багажа» эпохи рубежа XIX–XX вв. И эти художественные поиски были связаны не только с напевным стихом и говорным стилем — эксперименты символистов распространились прежде всего на строфику, так как именно строфическая архитектура обеспечивает возможности интонационного голосоведения, композиционного воплощения лирических переживаний и аналитического развития в стихотворении.

Анализ 4751 стихотворения показал, что более половины символистских стихотворений написаны классическими катренами — 3057 сочинений (64,1%). На втором месте оказались астрофические построения — 511 произведений (10,8%). Среди значимых необходимо отметить композиции с нетождественными строфами — 284 стихотворения (6%) и сонеты — 242 «твердые» формы (5%). Строфика остальных произведений чрезвычайно разнообразна — от моностиха до 13-стишия: при этом одни построения — совершенно исключительны (9-, 10-, 12-стишия),

другие — не превышают показатель в 3,8% (2-, 3-, 5-, 6-, 8-стишия). Данную статистику интересно сопоставить с основными строфическими разновидностями в творчестве А.А.Фета периода «Вечерних огней»: катрены — 80,8%; астрофические композиции — 7,8%; построения с нетождественными строфами — 1,4%. Благодаря сравнению становится понятно, что поиски новых интонационных решений в области строфики носили во многом индивидуальный характер, так как в творчестве символистов увеличилась доля астрофических произведений и сочинений с нетождественными строфами, обеспечивающих нестандартное развитие лирического сюжета. Но символисты активно использовали и интонационные возможности классических катренов — их количество в поэтическом творчестве модернистов достаточно весомое. Хотя синтаксические границы четверостиший были для символистов весьма условными — поэты произвольно их нарушали ради воплощения свободного голосоведения. Следовательно, аналогично фонике, метро-ритмике, символисты и в области строфики шли по пути относительного равновесия между поэтическими традициями и художественным новаторством. Строфические решения говорных и напевных интонаций в символистском стихе были чрезвычайно многообразными.

Наконец, еще один структурный элемент, характерный как для стихотворных, так и для музыкальных сочинений, не мог не привлекать внимание символистов — это композиция. Символистские эксперименты с «омузыкаливанием» стихотворной фактуры были во многом беспрецедентными. Так, А.М.Добролюбов в четвертом сочинении «Музыкальных картин» (1895) дает указание на конкретное музыкальное произведение — шестую симфонию П.И.Чайковского: «Adagio lamentoso (symph. VI pathétique, Чайковский)»: «... здесь впервые мы встречаемся с попыткой синтеза написанного А.М.Добролюбовым словесно-литературного текста и конкретной музыкальной мелодии» [Минералова 2009: 62]. К тому же на многие стихотворения Добролюбов распространяет динамическое звучание в музыкальных темпах. Четыре произведения из «Похоронного марша» (1895) обязательно должны исполняться как «Adagio maestoso» (медленно и торжественно), «Andante quasi adagio» (умеренно, как медленное «адажио»), «Solo Andante con moto» (умеренно, с движением), «Adagio

lamentoso» (медленно и жалобно). Обозначение музыкального темпа охватывает даже «вакуумные» тексты, как, например, в сочинении «Из концерта “Divus et miserrimus”»: «Moderato». Что это: музыкальный фрагмент, звучащий в сдержанном темпе в контексте литературного произведения, или, может быть, «умеренное» звучание стихотворной «музыки», освободившейся от словесной семантики? Но создается общее впечатление, что темповые обозначения в стихотворениях Добролюбова имеют чисто внешний и «экспериментаторский» характер. Поэтическое содержание нередко расходится с обозначенным темпом, а символическая многозначность «музыкальных» приемов композиции остается художественно самоценной и недостижимо абстрактной.

Более того, русские символисты активно развивают фетовскую традицию объединения самостоятельных произведений в лирические циклы, книги стихов, построенных к тому же по аналогии с музыкальными формами. Как уже было отмечено, Фет не пренебрегал и прозаическими жанрами, но стих и проза для «чистого лирика» были художественно дистанцированными литературными разновидностями. Символисты идут значительно дальше Фета. Так, в книге стихов «Кормчие звезды» (1903) В.И.Иванова можно наблюдать лейтмотивные и полифонические принципы развития стихотворного материала [Титаренко 2013: 25]. А.Белый в «Симфониях» (1902–1908) вовсе опровергает художественные границы стиха и прозы, литературы и музыки, используя приемы метризации прозаического текста и его выстраивания по законам музыкального жанра симфонии на основе лейтмотивного развития [Грякалова 1998: 7]. Символисты явно ищут музыкальные аналогии крупным лирическим жанрам и формам, давая им музыкальные названия: «Гражданские песни» (1907) Н.М.Минского, «Аккорды» (1896–1897) К.Д.Бальмонта, «Сонаты» (1907) В.Я.Брюсова.

Стремление символистов выйти за содержательные пределы одного поэтического произведения и создавать инновационные варианты крупных жанров, приближаясь к музыкальным формам вариаций, сонаты, симфонии, обернулось для отечественной словесности небывалой «революционной ситуацией» в области родо-видовых форм стиха и прозы. Безусловно, те «катаклизмы», которые произошли с литературными жанрами и родами на рубеже XIX–XX вв., не могут

объясняться только ориентацией словесного искусства на музыку. Внутрилитературные причины взаимопроникновения стиха и прозы, родо-видовых «сдвигов» подробно исследованы в работах «Стих и проза в русской литературе», «Динамика стиха и прозы в русской словесности» Ю.Б.Орлицкого [Орлицкий 2002; Орлицкий 2008]. О воздействии мифопоэтики на устранение «межжанровых и межродовых перегородок» пишет В.В.Полонский в монографии «Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века» [Полонский 2008]. То есть это была совокупность художественных тенденций эпохи, в которой музыка все-таки являлась немаловажным «действующим лицом».

К тому же не стоит забывать, что символисты провозгласили идею создания «нового» искусства, а значит, и «нового языка» культуры, основанного на всеобъемлющем синтезе: искусств, эпох, традиций — процессы внутрилитературного, родо-видового синтезирования не могли остаться в стороне, «прозаизация» стиха была неизбежной. Символистам оказалось недостаточно художественного пространства поэзии — они обратились к музыке; модернистов не устраивали каноны силлаботоники — они начали реформирование классического стихосложения, «встраивая» стих в прозу. Н.М.Мышьякова очень точно писала об этих тенденциях: «Прозаизация — не внелитературная тенденция, а путь культуры, явленный симптом культурной зрелости. Прозаизация литературы — это вербальный бунт, высвобождение естественного слова из дисциплинарных уставов поэзии, поглощение литературы Речью...» [Мышьякова 2002: 73]. При этом стоит подчеркнуть, что в истории отечественной словесности «прозаизация» стиха уже однажды наблюдалась — это произошло в 1830-е годы, в эпоху становления реализма, утверждения прозы. Причудливая «спираль» истории вновь привела русский стих к «прозаизации» — на рубеже XIX–XX вв., когда реализм и проза явно сдавали свои позиции под напором стихотворного и модернистского «реванша» [Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа 1994: 183].

Подведем некоторые итоги. Если А.А.Фету удалось «забрать» у музыки напевную мелодику и естественный лиризм душевных переживаний, то русские символисты «позаимствовали» у музыки практически все: способность символического обобщения содержания, богатство мелодики, изысканность метро-

ритмики, разнообразие звукового строя, стройность композиционной организации. Если «музыкальную» поэзию Фета можно было бы определить как лиричную, напевную, гармоничную, то стихотворной «музыке» русских символистов соответствовали бы совершенно другие характеристики: это максимально абстрактная «музыка» стиха с усложненными созвучиями, дисгармоничной мелодикой, диссонансными ритмами, индивидуальными композициями.

Действительно, символистская «музыка» стиха была стилистически разнообразной, содержательно сложной, художественно неоднозначной. Многими символистами были написаны целые тома по теории символизма, стиховедению, музыкальности поэзии. И все-таки невозможно не согласиться с наблюдениями С.Аверинцева о том, что «наименее подлинны как раз те стихи Вячеслава Иванова, в которых он пытается быть... музыкальным и говорить о “рокотах рока”. Его поэзия сродни мастерству античных камнерезов... Музыкальной стихии, владевшей Блоком, она решительно чужда» [Иванов 1978: 33]. Трудно возразить и А.Авраменко: «На практике мелодизм Белого оказался разрушением не только метрической, но и звуковой гармонии стиха» [Авраменко 1970: 23]. Символисты как будто максимально использовали весь «музыкальный» потенциал русской классической поэзии XIX в. и вместе с тем пошли по пути «разрушения» словесной «музыки», поставив отечественное стихосложение перед неизбежностью реформы и «прозаизации». Своими индивидуальными экспериментами русские символисты своеобразно показывали и поэтам-современникам, и последующим поколениям, что у гармоничной музыкальности экспрессивные резервы практически исчерпаны — акмеисты и футуристы не могли на это не отреагировать.

В данном контексте становятся вполне понятными идеи тех литературоведов, которые считают, что «соперничать с музыкой как искусством звуков словесное искусство... мало способно» [Жирмунский 1977: 91]; «в результате синтеза поэзия... не перерождалась ни в нечто “музыкальное”, ни в словесную “живопись”» [Минералова 2009: 267]. Между тем высказывание А.Е.Махова представляется более объективным и глубоким: «...это желание, никогда не осуществившееся в полной мере... 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» [Махов 2005: 6–7].

Анализ поэтического наследия А.А.Фета и русских символистов свидетельствует о том, что «музыка» стиха, безусловно, существует. И не только как синоним лиризма, поэтичности. Музыкальность — это стилистическая особенность, основанная на совокупности содержательных и художественных приемов, приближающих литературное произведение к смысловой многозначности, образной эмоциональности, звуковой, мелодической, ритмической, композиционной экспрессии музыкального вида искусства.

§ 4. Лирика символистов в вокальном творчестве русских композиторов XX в.

«Литературоцентризм» музыки и центростремительное движение поэзии к музыке, максимально раскрывшие имманентные средства выразительности и достигшие небывалых высот в своем развитии, в конце XIX столетия привели к совершенно объективным результатам. Лирическая поэзия и музыкальное искусство в равной мере успешно прошли «курс неопределенности» в области содержания: «...если в поэзии это были полисмыслы... то в музыке — неопределенность вообще» [Степанова 1999: 28]. В «музыкальной» лирике были освоены напевно-мелодические формулы, переменная метро-ритмика, песенные и романсные разновидности композиции. В свою очередь, музыка овладела не только напевной интонационностью поэзии, но и говорным стихом, прозаическими ритмоформулами. Во многом под воздействием речевых оборотов, русского стихосложения в музыкальном искусстве получили распространение дактили и пятисложники, семидольные и одиннадцатидольные тактовые размеры [Холопова 1978: 167; Афолина 1983: 13]. В целом развитие музыкальной и поэтической ритмики в XIX в. шло либо близкими, либо параллельными путями. Особенно явным этот процесс стал в начале XX в., когда ритмика в двух видах искусства актуализировалась как никогда ранее и выдвинулась в качестве главного структурного элемента среди остальных выразительных средств, когда ритмика

превратилась в область поисков, экспериментов композиторов и поэтов. Монополия классических поэтических и музыкальных систем была разрушена, в двух видах искусства стали параллельно сосуществовать многообразные метро-ритмические разновидности, типы, формы.

Кроме того, у творческого «союза» стиха и музыки к началу XX в. были и другие результаты — они самым непосредственным образом проявились в вокальных жанрах. В вокальном искусстве XIX в., пожалуй, самым популярным был жанр романса, сумевший обрести достаточно гармоничные отношения силлабо-тонического стихосложения и музыкально-тактовой системы. При этом в музыкальных интерпретациях поэтических текстов композиторы шли либо по пути воплощения образно-содержательных особенностей лирических произведений, либо через прочтение ритмико-мелодических, структурно-композиционных нюансов стиха при наибольшем сближении какого-то одного элемента вокального целого (интонационного, синтаксического, метро-ритмического и др.). В лучших образцах вокального искусства музыка всегда выполняла обобщающую функцию, реализующуюся в ярком раскрытии интонационного смысла произведения. Действительно, об интонационном единстве лирики и музыки одинаково убедительно писали и литературоведы, и музыковеды. Так, Ю.М.Лотман, комментируя ситуацию «поэтический текст — музыкальное произведение на этот текст», очень точно замечает: «...между ними становится музыкальный эквивалент поэтической интонации — как эмоциональный тон, невыразимый вербально звуко-смысл, который композитор постигает через звучащее слово, но переплавляет в созвучную музыкальную эмоцию»; Ю.М.Опарина развивает идеи Лотмана с музыковедческих позиций: «Чем выше обобщающий потенциал музыкальной интонации по отношению к поэтической, тем глубже раскрывает музыка смысл произведения» [Опарина 2014: 176, 441]. Поиски «синтезированной» вокальной интонации чрезвычайно значимы в музыкально-стихотворных жанрах, и лучшие романсы XIX в. доказывают верность данного теоретического положения.

Между тем анализ «музыкальной» лирики А.А.Фета привел к иным выводам — прежде всего к заключению о самодостаточности напевного стиха, раскрывающейся в свободном интонационном развитии эмоциональных

переживаний, когда музыке «договорить» уже нечего. «Музыкальный» стих — благодаря творчеству Фета — к концу XIX в. достигает такого уровня развития, который во многом лишает вокальное искусство и обобщающей функции музыкального содержания, и творческой индивидуальности художественной формы. В «музыкальной» поэзии главное идейно-художественное содержание уже «проинтонировано», и в вокальных сочинениях композиторы вынуждены идти вслед за текстом, ограничиваясь приемами иллюстративности. Уже было отмечено, что на «музыкальные» произведения А.Фета не создано ни одного выдающегося романса. С произведениями русских символистов рубежа XIX–XX вв. дело обстоит еще драматичнее. В диссертационном исследовании Ю.М.Опариной «Музыка слова и слово в музыке: поэзия А.Блока в произведениях отечественных композиторов» систематизированы очень показательные высказывания советских композиторов относительно данной проблемы. Так, Г.В.Свиридов, глубоко чувствовавший творчество Блока и на протяжении многих лет создававший талантливые романсы, песни на блоковские тексты, признавался: «Стихи Блока очень трудны для музыкального прочтения (воплощения), несмотря на свою музыкальность и именно благодаря ей. Они особенно трудны еще потому, что часто изнутри лежит музыка, музыкальное впечатление...» [Опарина 2014: 10–11]. Э.В.Денисов значительно расширил контекст теоретических обобщений: «На Блока и Пушкина написано огромное количество плохой музыки. Единственное, что достойно Пушкина — романс Глинки “Я помню чудное мгновенье”; Блоку еще больше не повезло, тут, пожалуй, вообще ничего нет, кроме двух романсов Рославца...» [Опарина 2014: 10].

Если говорить о поэзии русских символистов в целом, то известные композиторы обращались к их текстам не так часто. На слова Н.М.Минского написаны романсы С.В.Рахманинова «Она, как полдень, хороша», «В моей душе», на стихи Д.С.Мережковского — сочинения П.И.Чайковского «Смерть», «Усни!» и Рахманинова «О, нет, молю, не уходи...», «Христос воскрес», «Пощады я молю». Поэзия Ф.Сологуба осталась практически незамеченной русскими композиторами — романс Рахманинова «Сон» стал едва ли не самым примечательным среди всех остальных. Лирика З.Н.Гиппиус в 1900-е гг. привлекает внимание

Н.Я.Мясковского — им написаны 18 романсов и 3 пьесы для голоса с фортепиано. Поэзия В.Я.Брюсова пользуется большей популярностью, хотя все романсы относятся в лучшем случае к произведениям «второго ряда»: это сочинения С.В.Рахманинова «Крысолов», Ц.А.Кюи «Мыши», Н.К.Метнера «Тяжела, бесцветна и пуста...», Р.М.Глиэра «Колыбельная песня», А.Т.Гречанинова «Вы, снежинки, вейте», «Детская», «Песня сборщиков», 6 романсов С.Н.Василенко.

Из поэзии «старших» символистов у отечественных композиторов конца XIX–XX вв. самой «востребованной» становится эвфоничная лирика К.Д.Бальмонта. Но следует вновь заметить, что ни одно из сочинений не поднимается до уровня тех классических романсов, которые составили «золотой» фонд русского вокального искусства: это произведения С.В.Рахманинова «Островок», «Ветер перелетный», «Ау!», 12 романсов Н.Я.Мясковского под названием «Из юношеских лет» и его сюита «Мадригал», 5 романсов С.С.Прокофьева и его кантата «Семеро их», романсы Глиэра «Все мне грезится море», «Я больше ее не люблю». «Лев Озеров в своей статье “Песнь о Солнце” пишет следующее: “Бальмонту в начале XX века (за первые его двадцать лет) удалось поставить своего рода рекорд: свыше полутора ста его стихотворений было положено на музыку. /.../ От него в этом смысле сильно “отстают” и Блок, и Брюсов, и Сологуб...” [Зыслин 2012: 30]. К сожалению, количественный момент в подобных ситуациях — далеко не главный.

Стихотворения «младосимволистов» входили в вокальную музыку еще сложнее. Наиболее значительными стали сочинения С.И.Танеева на переводы Эллиса из сборника «Иммортели», романс С.В.Рахманинова на стихи А.Белого «К ней», три наброска Н.Я.Мясковского на слова В.И.Иванова. С «музыкальной» лирикой А.А.Блока и вовсе произошла ситуация, сопоставимая с фетовской поэзией. В книге «Блок и музыка. Хроника. Нотография. Библиография» зафиксировано 636 вокальных произведений на тексты Блока [Блок и музыка 1980]. Но путь блоковского творчества в музыку был не менее противоречивым. С одной стороны, это касается содержательного аспекта. М.Дунаевский в статье «Контурсы музыкальной блокианы», намечая этапы освоения поэзии Блока, писал о неравномерном вхождении в музыку ее основных тем и мотивов: лишь в

вокальном творчестве 50 — 60 гг. XX столетия «Блок предстает... не только как лирик, не только как эпик, но как поэт сложный, многогранный и единый во всех своих контрастных и, казалось бы, несовместимых проявлениях» [Дунаевский 1972: 133]. С другой стороны, противоречивость музыкальной блокианы проявляется на формальном уровне. Многие композиторы, следуя за «музыкальной» экспрессией блоковского стиха, шли в вокальном творчестве по пути точного воплощения интонационно-ритмического строя произведений. В результате этого не возникало долгожданного и желанного синтеза «музыкальной» поэзии и музыки, напротив, как отмечает Дунаевский, «художественная образность музыкально-поэтического целого и самая его форма несли громадные потери. <...> Если же композитор строго придерживается намеченного поэтом интонационного рельефа, то цельность музыкального образа оказывается трудно достижимой» [Дунаевский 1972: 121, 136]. На поэтические тексты Блока тоже не создано ни одного по-настоящему выдающегося романса.

Попытаемся выяснить причины очевидного «неуспеха» вокальных интерпретаций «музыкальных» стихов Блока через сопоставительный анализ трех наиболее известных романсов С.Н.Василенко, М.Ф.Гнесина и С.М.Слонимского на текст едва ли не самого «музыкального» блоковского стихотворения «Девушка пела в церковном хоре...». Кроме того, будет значимо и другое: по сравнению с классической традицией XIX в., в романсах XX столетия, безусловно, изменились как имманентные музыкальные средства трактовки поэтического слова, так и принципы соотношения стиха и музыки в вокальных жанрах. Потому важно выяснить, каковы эти художественные средства и принципы, какова типология воплощения «музыкальной» поэзии Блока и вместе с тем символистской лирики в вокальном искусстве. Начнем исследование с целостного анализа блоковского текста:

Девушка пела в церковном хоре
 О всех усталых в чужом краю,
 О всех кораблях, ушедших в море,
 О всех, забывших радость свою.

Так пел ее голос, летящий в купол,

И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.

И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у царских врат,
Причастный тайнам, — плакал ребенок
О том, что никто не придет назад [Блок 1971, т.2: 72].

Стихотворение А.Блока «Девушка пела в церковном хоре...» (1905) уже было объектом научного исследования: его лингво-структуральный анализ в единстве с метро-ритмической характеристикой осуществил Р.Якобсон [Якобсон 1987: 254–272]. Но в данном контексте становится актуальным другое — выяснение содержательных функций и экспрессивных возможностей различных стихотворных приемов. Итак, это блоковское стихотворение, написанное Дол 4 с чередующимися женскими и мужскими клаузулами и преобладающими односложными анакрузами, было создано поэтом в непростое время. Период увлечения Прекрасной Дамой, романтических мечтаний об идеальной субстанции и неземной гармонии прошел, уступив место реальным впечатлениям, жизненным диссонансам. Тема раздираемого противоречиями города, неустроенного бытия России эпохи первой революции властно врывается в поэтическое творчество Блока, постепенно меняя его образный строй, интонационные доминанты, лексическую организацию.

Исследователи блоковской поэзии пишут о том, что стихотворение посвящено событиям русско-японской войны 1904 — 1905 гг. и их трагическому финалу. Но степень лиризации и субъективизации конкретных фактов в блоковском произведении столь сильна, что, воспринимая текст вне историко-литературоведческого комментария, трактуешь его как произведение «чистого искусства», предельно символичное и философичное. Вместе с тем вполне очевидно, что лирическое «я» «Стихов о Прекрасной Даме» сменяется в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре...» на «мы», лирическая

исповедальность — на поэтическое повествование. В сознании лирического героя еще сохраняется противопоставление реальной действительности с «ушедшими в море кораблями» и идеального мира с умиротворяющим «церковным хором», хотя первый план значительно укрупняется, составляя равноценную антитезу второму.

Так, лирический герой начинает свое повествование с описания гармоничного образа девушки, поющей в церковном хоре, эвфонично усиленного двойным ассонансом на метрически сильных местах: «Дéвушка пéла в церкóвном хóре». Блок явно пытается создать спокойную, эпичную интонацию. Но уже в конце стиха А.Блок неожиданно обрывает напевную дактилическую монотонию, используя дольниковый перебой, вносящий прерывистую интонацию в конец строки и акцентирующий слово «хор» в стиховом ряду. Дольниковое стяжение переходит и в начало второй строки, «эмансипируя» местоимение «о всех», а также повторяется в конце стиха. Двойное стяжение междуударных интервалов усиливает тревожное, неровное звучание ритмического периода, в котором в результате дольниковых перебоев оказываются выделенными два ключевых слова — «хор», «все». Высокая эмоциональная доминанта стихотворения сливается с семантикой: лирическая ситуация объединила большое количество людей, она переживается не одним субъектом, а многими. Не случайно гармоничное повествование о поющей девушке распространяется только на один стих, все же остальные поэтические строки первой строфы, оформленные анафорически, модулируют в другую тематическую тональность — о ком поет девушка.

А.Блоку очень важно подчеркнуть общий характер переживания, и поэт реализует его прежде всего через трехкратное проведение анафоры «о всех». Анафора стихов структурирует содержательную градацию, передающую трагическую сущность происходящего: собравшиеся слушают церковный хор, поющий о всех усталых, о всех ушедших кораблях, о всех забывших радость. При этом напевная интонация первой строфы постоянно диссонируется дольниковыми переборами, количество которых превышает их число во всех последующих строфах. Дисгармоничность всеобщего переживания задана, но она не получает своего развития во второй строфе, а, напротив, вновь транспонируется в другой образный ряд.

Во второй строфе лирический герой снова обращается к описанию образа поющей девушки. Но если в первой строфе он воспринимал ее целостно и относительно объективно под воздействием того, о чем она пела, то во втором четверостишии этот образ приобретает мистические черты, переданные через поэтическую метонимию — «пел ее голос», «луч сиял на ... плече», «белое платье пело». Эта строфа на редкость эвфонична: все четыре стиха организованы на последовательной аллитерации сонорного «л», создающей плавность, тягучесть голосоведения. Дольниковые перебои подчеркивают гармоничность образа поющей: в первом ритмическом периоде строфы лирический герой выражает свое восприятие девушки — оно возвышенно и органично, что усиливается метрически выделенными словами «купол», «луч», «сиял». Во втором ритмическом периоде четверостишия лирический герой передает восприятие поющей всеми окружающими — оно совпадает с его собственным, дополненное метрически акцентированными словами «слушал», «платье». Помимо эвфонии и метро-ритмики в создании мелодического образа второго четверостишия важное значение имеют анафоры, композиционно упорядочивающие также все стихотворение.

Итак, описываемые эмоции и переживания транспонируются из второй в третью строфу, первый стих которой представляет собой явную кульминацию предыдущего развития. Она передается не только через содержательную градацию, синтаксический параллелизм, но и через метро-ритмику: в третьем четверостишии это единственный стих, в котором дольниковый перебой осуществляется дважды, акцентируя начало и конец строки — «И всем... будет». Таким образом, кульминация, заявленная в начале третьей строфы, не обрывается, а разворачивается дальше. Радость, которую услышали окружающие в голосе поющей, усиливается. Им уже кажется не только то общее, что их ожидает — «радость будет», но и то, в результате чего наступит это всеобщее ликование — «Что в тихой заводи все корабли». При этом мажорная поэтическая семантика строфы — «радость», «тихая заводь», «светлая жизнь» — еще больше подчеркивается метро-ритмически: дольниковые перебои, редкие в данном трехстишии, выделяют два ключевых слова — «тихой», «жизнь». Люди устали от

противоречий, их желания направлены к «жизни». Но уже последний стих строфы, помимо дольникового выделения ключевого слова «жизнь», содержит фонетические диссонансы. Ассонирующими оказываются два контрастных звука: «е» и «и». Наиболее резко этот диссонанс звучит уже в последней строфе, перерастая из фонетического в содержательный контраст.

Начинается четвертая строфа с анафорического союза «и». В заключительном четверостишии продолжает развиваться мажорная доминанта третьей строфы: «И всем казалось, что радость будет», «И голос был сладок, и луч был тонок». Но, аналогично началу стихотворения, в конце тринадцатого стиха Блок использует дольниковый перебой, привносящий тревожную тональность. Действительно, вслед за метро-ритмическим диссонансом Блок осуществляет и образную модуляцию, неожиданно вводя в самом конце произведения образ «плачущего ребенка», разбивающего все мечты и надежды людей на возвращение своих близких. При этом скорбная интонация передана очень возвышенно: ребенок плакал «у царских врат», этот ребенок — «причастный тайнам». Именно в таком образном, интонационном контексте звучит последний ритмический период, в котором дольниковыми переборами акцентируются ключевые слова и в котором дается трагическое утверждение реальности: «Причастный тайнам, — плакал ребенок / О том, что никто не придет назад». Святое желание людей о возвращении назад своих близких разбивается о страшные жизненные противоречия.

Как видим, романсная композиция стихотворения, подкрепленная экспрессивными анафорами и способствующая единому интонационному развитию произведения, все же не снимает некоторого образно-тематического, лексического контраста. К тому же романсная композиция, эпичность стиха, установка на повествование несколько затушевывают метро-ритмические противоречия, связанные с напевной монотонией трехсложников и ее объективным разрушением дольниковыми переборами, ведущими к появлению «говорных» интонаций. Общему строю произведения сообщается чрезвычайно взволнованный, диссонансный характер, соответствующий главной эмоциональной доминанте стихотворения — выражению всеобщей тревоги, обеспокоенности, тихого отчаяния.

Что слышали композиторы XX в. в этом чрезвычайно сложном и необыкновенно «музыкальном» стихотворном произведении?

Итак, в романсе «Девушка пела...» (1909) С.Н.Василенко уплотняет стихотворный текст, стирая границы поэтических строк, и превращает дольник в своего рода метризованную прозу. В ней композитор ощущает преобладающий размер — дактиль — и все недостающие до дактилической доли безударные слоги (как на стыке клаузулы и анакрузы следующей поэтической строки, так и в корпусе стиха) музыкально-квантитативно компенсирует. В результате двусложные доли в поэтическом тексте даже зрительно, через нотную графику, определимы необыкновенно ясно: равномерное движение четвертных длительностей приостанавливается половинными нотами, которые и отражают ритмический сбив; половинная длительность продлевает звучание ударных слогов хорейческих долей, изохронно укрупняя их до дактилических и выравнивая звучание поэтических строк между собой.

Метризация словесного текста музыкальным дактилем осуществляется Василенко очень методично, на протяжении всего вокального сочинения: композитор чутко слышит общий поэтический ритм и его дольниковую нерегулярность. Собственно, указания на бесхитрость, отсутствие изощренности в композиторской идее имеется еще в начале нотного текста романса — *moderato e semplice* (умеренно, просто). Ясность стиля и изложения отличает не только партию солиста, но и сопровождение, которое в большей степени в сравнении с вокалом передает нюансы в развитии образа-переживания лирического стихотворения и, следовательно, имеет фактурную, гармоническую, изобразительную динамику. В целом метризация, изохронное выравнивание единиц первичного ритма происходят в романсе на основе музыкального размера $3/4$. Невыразительная и немобильная, музыкальная ритмика в романсе подчиняется музыкально-поэтическому дактилю, идет вслед за ритмикой стиха и, не переступая за уровень формального соответствия и правильного соотношения слогов и звуков, сковывает развитие поэтических образов, мотивов и ограничивает содержательную емкость произведения А.Блока элементами звуковой иллюстративности.

В другой вокальной версии блоковского дольника, в романсе М.Ф.Гнесина «Девушка пела» (1915), ритмика достаточно сложна. В отличие от С.Н.Василенко, Гнесин не только видит, но во многом воплощает и необычную ритмику, и стиховой принцип организации текста, и содержательную насыщенность стихотворения А.Блока, как и активизирует средства встречного музыкально-ритмического движения. Последние способствуют возникновению метро-ритмической вариативности при музыкальной трактовке поэтического текста. Так, Гнесин идет от воплощения первой дактило-хореической строки следующим музыкальным двутактом: Де-вуш-ка пе-ла в цер-|ков-ном хо-ре. Хореическая доля на дактилической основе восполнена распевом, а сама дактилическая основа передана ритмическим рисунком из одной четвертной длительности на ударном слоге и двух восьмых на соответствующих им безударных. При всей вариативности и изменчивости вокальной ритмики указанная формула будет ведущей, то оставаясь в общем контексте изначально дактилической, то становясь амфибрахической, потому как по ходу развития романса М.Ф.Гнесин осуществляет переметризацию с музыкального дактиля на амфибрахий, что соответствует ритмической модуляции стиха и с таким же успехом реализуется все в той же формуле, только при ином интонационном членении. Собственно, метрическая основа волнует композитора в минимальной степени в сравнении с выдвиганием встречной музыкальной ритмики, подчеркиванием асимметрии стиха, фактурно техничным фортепианным сопровождением — для Гнесина важна, пожалуй, только общая трехсложность.

Отмеченная вариативность музыкального воплощения стиховой ритмики охватывает также принципы изохронности и тоничности поэтической строки. Так, уже при прочтении первой строфы Гнесин сочетает и музыкальное воплощение всех особенностей ритмической организации первого и третьего стихов (распев на двусложных долях, отражение структуры анакруз и клаузул), и трансформацию ритмики второго и четвертого стихов музыкальным пиррихированием в начале двутактовых фраз. Уже во второй строфе композитор растворяет средства передачи переменной поэтической ритмики во встречных музыкально-ритмических распевах, не продиктованных необходимостью фиксации ритма слова. В третьей

строфе Гнесин использует другой поэтически не продиктованный прием отражения асимметричной ритмики стиха — квантитативное укрупнение длительностей. Общее расширение при воплощении третьей поэтической строки третьей строфы от обычного двутакта до четырехтакта и связанное с этим увеличение звучания слогонот (четвертные и половинные длительности) свидетельствуют о содержательно-кульминационном характере построения, вновь сменяющегося прочтением следующего стиха традиционными длительностями и двутактным объемом.

Говоря о вокализации четвертой строфы, хочется особо отметить два момента встречного музыкального движения. Первый связан с исключительным для романса случаем подчинения асимметричной ритмики в корпусе стиха музыкальными средствами. Это происходит при уравнивании четвертными длительностями слогов ключевого слова «Тай-нам», ритмически хореического. Возникающий при этом вокальный сбив, как это можно заметить, обусловлен содержательно. Второй момент встречного движения касается появления в вокальной партии средств нерегулярной музыкальной ритмики, в частности, триолей. Кстати, намного раньше сочетание бинарного и тернарного способов деления тактовой доли уже отличало партию фортепианного аккомпанемента, необыкновенно развернутую, техничную и инструментально самостоятельную.

Таким образом, музыка в романсе погрузила в себя словесный текст, ритмические нюансы которого во многом отражены, но в еще большей степени подчинены встречному вокальному движению и растворены в общей вокально-инструментальной стихии. Активизация музыкального начала с присущими для него имманентными ритмическими законами, бесспорно, связана в романсе «Девушка пела» М.Ф.Гнесина с прочтением ритмики стиха, но не скована последней. С другой стороны, в сочинении Гнесина над музыкальной ритмикой не довлеет ни музыкальная метризация, ни унифицирующая формульность. Признаться, данный романс все же трудно поставить в один ряд со стихотворением А.А.Блока, но он объективно выделяется среди других вокальных произведений на этот блоковский текст.

Вокальная версия «Девушка пела...» С.М.Слонимского (1971) основана на точном отражении принципиальных моментов поэтической организации (переменной ритмики, тоничности, трехсложной основы), помимо их адекватного воплощения композитор использует также приемы встречной музыкальной ритмики, чаще всего внутри долей. Несмотря на то что явления переменной ритмики стиха последовательно фиксируются в романсе, можно сказать, что сам характер их музыкальной передачи несколько изменился. Традиционные средства изохронного продления длительностей, распева, паузирования стали обладать большей подвижностью, что накладывается у Слонимского на сложные явления нерегулярной музыкальной ритмики — метрическую переменность, синкопирование, полиритмию, бинарное-тернарное деление доли. Пожалуй, самое значительное среди перечисленных — необыкновенно частая смена музыкальных размеров в романсе — обусловлена музыкальными законами развития материала, но в то же время она подчеркивает гибкость и непредсказуемость ритмики стиха: $6/8$ — $9/8$ — $6/8$ — $5/8$ — $6/8$ — $5/8$ — $6/8$ — $7/8$ — $6/8$ — $9/8$ — $6/8$. Возможно, последнее является одной из причин того, что С.М.Слонимский использует сложные музыкальные размеры с трехдольной основой ($6/8 = 3/8 + 3/8$) и смешанные метры ($5/8 = 2/8 + 3/8$ или $3/8 + 2/8$), исключая при этом простые.

Большая свобода в воплощении переменной ритмики стиха проявилась в романсе в том, что распространенный прием изохронной компенсации двусложных долей на трехсложной основе композитор синкопирует и часто переносит продление слога с ударного на безударный. К тому же встречающийся распев на неполных долях Слонимский нередко делает более развернутым и мелодичным, подчас также смещая его с ударного на безударный слог. Это во многом свидетельствует об усвоении и дальнейшем развитии вокальных средств, найденных музыкой для воплощения переменной ритмики слова.

В данном контексте важно отметить еще один, на этот раз композиционный, принцип воплощения поэтических текстов в вокальной музыке, характерный и для романса А.Блока — С.Слонимского «Девушка пела...», и для всех вокальных сочинений, исследованных выше. Ни одно из проанализированных вокальных произведений не имело куплетной формы или композиции, включающей

традиционные для романсов XIX века повторы. Даже если они фрагментарно встречались при воплощении начала строф, то в дальнейшем музыка шла по пути индивидуального прочтения каждой строфы стихотворения. Следуя за содержательной динамикой, интонационно-ритмическими нюансами текстов, композиторы, наряду с мелодикой, агогикой, метрикой, подключали и музыкальную композицию к передаче художественных деталей и частных поэтических произведений. Музыкальная композиция таких романсов отличается разнообразием, а подчас и инструментальностью.

Думается, свободное интонационное развитие блоковского стихотворения «Девушка пела в церковном хоре...» в проанализированных романсах остается вокально скованным и музыкально не обобщенным. Если в случае с Фетом «нераскрытость» «музыкального» стиха в вокальных жанрах касалась прежде всего напевно-мелодического строя, то музыкальность блоковских стихотворений, как и символистских текстов в целом, в большей степени связана с интонационными оборотами изменившейся поэтической ритмики, которую музыка потенциально способна и усвоить, и воплотить через нотную графику — к началу XX в. ритмические средства музыкального искусства достигли небывалой экспрессии. Но и ритмическую музыкальность инновационного стиха вокальным жанрам «проинтонировать» не удастся [Макарова 1996: 24–34].

Казалось бы, музыка в вокальных сочинениях выдвигает встречное движение асимметричной ритмики, распевов, триолей, синкопирования, переменной метрики, но эти приемы музыкальной метро-ритмики чрезмерно усложняют и без того раскованную ритмику блоковского стихотворения. Объединяющие интонации утрачиваются. Романс «измельчается» до структурных элементов, синтезируемых либо композиционными приемами, либо фортепианным сопровождением, то есть сугубо «внешними» средствами, не продиктованными глубинными содержательными особенностями и интонационным строем поэтического произведения. Кроме того, композиторы обращаются к музыкальным формулам, метризации, стремясь унифицировать чрезвычайно гибкую ритмику блоковского стиха. В других случаях композиторы идут по пути точного следования за индивидуальными нюансами лирического текста. Но «музыкальный» стих Блока

не звучит в сочинениях композиторов, трансформируясь или в ритмизованную прозу, или в метричные схемы в духе силлаботоники, или вообще в вольные вокально-инструментальные иллюстрации.

Если в силлаботонике поэтическая ритмика организуется метрикой, дающей вокальному произведению строгую тоничность, на которую накладывается раскованная и гибкая музыкальная ритмика, то в символистском стихе ритмика становится непредсказуемой и самоценно выразительной, что во многом приближает поэтическую ритмику к музыкальной. Изысканная ритмика символистского стиха, требующая индивидуальных вокальных решений, ограничивает встречное движение музыкальной ритмики, что приводит к снижению экспрессии, эффекту интонационной скованности и идейно-художественной дисгармонии. В.А.Васина-Гроссман очень точно писала, что «в стихах такого рода каждая строка представляет собой индивидуализированное ритмическое целое, а не одно из равных звеньев ритмической цепи... Каждая строка требует поэтому индивидуализированного музыкально-ритмического воплощения» [Поэзия и музыка 1973: 104–105]. Силлаботоника, по убеждению исследователя, органичнее соответствует музыке и в отношении метро-ритмической организации, и в плане интонационной реализации обобщающей функции музыкального искусства: «Классические размеры с их метрической равномерностью предоставляют композитору большую свободу ритмического решения, чем индивидуализированные ритмы поэзии XX века, допускающие ограниченное количество музыкальных вариантов. Индивидуализация ритма приходит в противоречие с присущим музыке свойством мелодического и ритмического обобщения» [Поэзия и музыка 1973: 104–105].

Анализ романсов XX в. на стихи русских символистов позволяет сделать выводы о серьезных системных изменениях в самих принципах вокального прочтения поэтических текстов. Отказ от приоритета напевной мелодики в жанре романса и смещение вокальных доминант в сторону ритмической экспрессии приводит к властному проникновению в интонационную структуру романса оборотов говорного стиха и прозаических ритмоформул. Былая гармония силлаботонической версификации и музыкально-тактовой системы утрачивается. На смену

ей приходят индивидуальные и нередко новаторские трактовки разнообразных стихометрических форм конца XIX–XX вв., которые ведут к музыкально-речевой детализации и «преобладанию декламационной манеры над мелодической» [Поэзия и музыка 1973: 104–105].

Хочется присоединиться к рассуждениям музыковедов относительно вокальных трактовок стихотворных произведений русских символистов рубежа XIX–XX вв. И.В.Степанова, размышляя о символистской поэзии, бросившей вызов музыкальному искусству, отмечает «немалые трудности» для интерпретации «неопределенной» поэзии: «...композитору не за что ухватиться в таких стихах... <...> Самый “музыкальный” из русских поэтов этого времени, А.Белый, относится и к числу самых непопулярных у композиторов. Видимо, им было неинтересно дублировать “музыку” поэтическую музыкой подлинной» [Степанова 1999: 28–29]. В свою очередь, Л.Л.Гервер ставит данный вопрос с несколько иными акцентами: «... в какой степени оказалась востребованной музыкантами мифопоэтическая концепция музыки, как были восприняты многие открытия в области художественного языка, инспирированные музыкой, возможен ли их “обратный перевод” на язык музыки... На все эти вопросы еще предстоит ответить» [Гервер 2001: 221].

Ответы на поставленные вопросы постепенно обретаются. В творчестве русских символистов теория «музыкальной» поэзии и ее практическое воплощение получили не только вершинное звучание в отечественной культуре, но и в единстве с другими историко-литературными тенденциями привели к началу грандиозного реформирования классической системы версификации. В течение нескольких столетий ориентированный на синтез с художественным словом, музыкальный вид искусства не мог не отреагировать на данные системные изменения. «Музыкальная» поэзия опасно приблизилась к музыке, в результате чего вокальные жанры оказались в состоянии непривычной «растерянности» и неестественной скованности. Обретенная в XIX столетии гармония двух равноправных, самодостаточных видов искусства, на рубеже XIX–XX вв., вслед за системными изменениями имманентных приемов искусств, стала разрушаться и в синтетичных жанрах вокального творчества. В вокальном творчестве XX в.

взаимоотношения слова и музыки нарушатся еще более радикально — это распространится как на классическую силлаботонику, так и на новые метро-ритмические разновидности стиха.

Утверждение декламационно-тонической системы и верлибра в качестве самостоятельных стихометрических форм русского стиха свидетельствовали об усилении тонических принципов версификации, разговорных интонаций, прозаизации стихотворной речи, ритмической независимости слова, а также беспрецедентном удалении поэзии от музыки. Музыкальный вид искусства мгновенно отреагировал на данные процессы в отечественном стихосложении и самым «ревнивым» образом. С одной стороны, музыка попыталась отказаться от однозначных трактовок литературного произведения как текста со стихотворной организацией через обращение к новым и более свободным жанрам мелодекламации, стихотворения с музыкой и др. Но анализ романсов XX в. доказывает и прямо противоположную тенденцию: чем больше стих удалялся от законов версификации, тем настойчивее вокальная музыка возвращала поэтическую партию к стиху. Чем очевиднее стихосложение приближалось к прозе, тем более властно вокальные жанры выдвигали встречное движение по выявлению тех структурных элементов, которым можно было задать ритмическую инерцию, а значит, осуществить не что иное, как музыкальную метризацию акцентного стиха и верлибра в духе тактовой трактовки силлаботоники. При этом поэтический текст «растворялся» в музыке, слово подчинялось звуковому искусству. Метризация практически отождествляла музыкальную трактовку акцентной системы версификации, верлибра с интерпретацией прозаической речи в камерно-вокальных жанрах. «Композиционное прочтение» декламационно-тонического стиха и верлибра оставляло композиторов почти безучастными к имманентным особенностям вторичного ритма поэтической строки и активно направляло в сторону упрощенной интерпретации крупных фрагментов текста. Действительно, романсы на акцентные стихи и верлибры звучат крупными единицами, в которых ритмика, гармония разрушают напевный мелодизм. Структурные «швы» в вокальных произведениях XX в. лежат на поверхности музыкальной фактуры, что в целом говорит об изменениях историко-

художественных тенденций, о новых принципах соотношения стиха и музыки: не их плодотворном синтезе, а разъединяющей конкуренции и даже подавлении одного вида искусства другим.

Безусловно, динамическое развитие русского стиха происходило в контексте теоретически неоднозначных и исторически подвижных отношений к музыке: в синкретичном народно-песенном искусстве музыка и стих были неразрывно связаны между собой при явном доминировании музыкальной ритмики; в силлабической системе XVII в. музыка добросовестно следовала за поэтическими слогами, фиксируя границы стихотворных строк; в силлабо-тонической и музыкально-тактовой системах XIX в. наблюдалось гармоничное взаимодействие двух равноправных видов искусства, так и оставшееся непревзойденным. Мелодически изысканная ритмика дольникового стиха и других инновационных форм русских символистов затмила музыку, во многом оставив ее на правах «падчерицы»; зато музыка проявила «реваншистские» настроения по отношению к декламационно-тоническому стиху и верлибру, подчинив поэзию музыкальной композиции и максимально приблизив интерпретацию стиха к трактовке прозы. Многовековой союз стиха и музыки не выглядит идеальным, безобидным и ровным. Напротив, это единство и борьба противоположностей, гармония и конфликт систем, взаимное притяжение и отталкивание, это законы диалектики, на новом этапе неизбежно приводящие к синтезу, а значит, очередному расцвету двух звуковых искусств и вместе с тем вокальных жанров.

ВЫВОДЫ

В символистском мифе о Фете «чистый лирик» предстает то мистиком, то теургом, то импрессионистом, то реалистом, но почти всегда — символистом. Как и символистское мифотворчество в целом, данная трактовка «фетовской» темы объясняется сменой эстетических эпох, художественных направлений и течений на рубеже XIX–XX столетий. Вместо фетовских лирических переживаний жизни у символистов предстает «дух», вместо поэтического творчества — мифотворчество, вместо категории «образ» — образ-символ. Теоретическая и творческая

актуализация русскими символистами наследия Фета свидетельствует, с одной стороны, об огромной роли мэтра «чистого искусства» для развития художественных традиций в отечественной культуре XIX–XX вв., с другой стороны — об очевидной трансформации понятия творческая индивидуальность в практику личностного индивидуализма. Художественный индивидуализм символистов захватывает и область поэтики, что перерастает в системные изменения отечественной версификации, поэтического стиля, «музыкальной» лирики.

Для поэтического творчества символистов идея художественной ориентации на музыкальный вид искусства оказалась чрезвычайно плодотворной и в единстве с другими литературными тенденциями способствовала эпохально значимому обновлению русского стихосложения. Но насколько символистский стих стал «музыкальнее» по сравнению с напевной лирикой XIX в.? Ответ на данный вопрос не может быть однозначным. Пожалуй, только в творчестве А.А.Блока и Ф.Сологуба традиции напевного стиха — прежде всего фетовские — получили свое дальнейшее развитие. Некоторые символистские эксперименты имели откровенно «немузыкальный» результат. Вместе с тем абсолютно бесспорно то, что символистская «музыка» стиха в своем индивидуальном разнообразии не только опасно приблизилась к экспрессии музыкального искусства, но и стала созвучна мелодически диссонансной, ритмически дисгармоничной музыке рубежа XIX–XX вв. Стихотворная «музыка» символистов принципиально изменилась: она оказалась стилистически многоголосной, ритмически инновационной и в то же время подчеркнуто «словесной» и нередко «говорной». Максимальное раскрытие «музыкальных» возможностей силлаботоники и дольников в творчестве символистов переросло в разрушение гармоничной музыкальности, стих начал постепенно дистанцироваться от музыкального искусства. Эти процессы наиболее отчетливо проявились в акцентном стихе и верлибре, ориентированных на сугубо словесную выразительность и литературную самодостаточность. Аналогичные тенденции были характерны для стихотворной реформы середины XVIII в. — метро-ритмическую революцию рубежа XIX–XX вв. в определенном смысле

можно рассматривать как исторически неизбежную «репризу» творческого «отказа» стиха от музыки.

Теория «музыкальной» лирики русских символистов и ее практическое воплощение засвидетельствовали не только их кульминационное развитие в отечественной культуре, начало грандиозного реформирования стихосложения, но и опасное вторжение в область другого вида искусства, которое отразилось на исторической динамике взаимодействия двух звуковых искусств. Девятнадцатое столетие с расцветом жанра романса, интонационным богатством напевной мелодичности, гармоничными отношениями литературы и музыки, стремительным развитием стиха и вокального искусства, «бескорыстно» обогащавших друг друга и поставивших два вида искусства на небывалые высоты углубленного психологизма и повышенного лиризма, навсегда уходило в прошлое. Начиная с эпохи рубежа XIX–XX вв. два звуковых искусства пошли по пути острой конкуренции, исторических «возмещений», художественных противоречий, а значит, оказались в контексте общих социокультурных процессов современности, востребовавшей принципиально иной статус искусства, совершенно другой психологический облик личности и абсолютно новое духовное содержание общества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Значение русской поэзии в истории мировой литературы определяется ее последовательной направленностью на взаимодействие с музыкальным искусством, которая обусловила формирование особой музыкальности стихотворной речи, на разных этапах эволюции выразившейся в гармоничных или дисгармоничных стилистических формах. Развитие различных стихотворных и стилистических форм «музыкальной» лирики в русской словесности, связанной с динамикой художественных течений и направлений, родо-видовой спецификой, востребовала теоретико-литературное осмысление данного феномена, которое в XIX–XX вв. привело как к стиховедческим штудиям поэтов-практиков, так и расцвету музыкальных теорий стиха.

Многочисленные стиховедческие интерпретации категории «музыкальность», наряду с философским мифотворчеством, эстетическими декларациями, можно рассматривать в качестве специфической особенности исторического «бытования» «музыкальной» поэзии и развития филологической науки в России. Несмотря на то что музыкальные теории стиха И.С.Рижского, А.М.Кубарева, В.И.Классовского, Ф.Е.Корша, Н.Н.Шульговского, Д.Г.Гинцбурга, Божидара (Б.П.Гордеева), М.П.Малишевского и др. представляют лишь исторический интерес, они формируют тот теоретико-литературный контекст, в котором исследования Б.М.Эйхенбаума, В.М.Жирмунского, Б.В.Томашевского и других представителей формальной школы до настоящего времени предстают в качестве методологически актуальных. Традиции отечественного стиховедения способствуют устранению метафорического истолкования категории «музыкальность», предполагающей рассмотрение лирического произведения в единстве фонетических, интонационно-синтаксических, ритмических, композиционных особенностей, спроецированных на музыкальный вид искусства. Нахождение критериев музыкальности лирики в лингвистически обусловленной «материи» стиха сообщает исследованию эволюции русской «музыкальной» поэзии системный характер и научную перспективность.

Бесспорно, взаимодействие русского стиха и музыки обусловлено генетическими причинами. При этом историческое развитие словесного и звукового видов искусства отличалось не только периодами идейно-содержательного «притяжения», гармоничных отношений равноправных художественных систем, обогащающего синтеза, но и тенденциями на эстетическое дистанцирование, конфликтную «конкуренцию» и даже бескомпромиссное подчинение одного искусства другим. Исследование взаимодействия различных систем стихосложения с музыкальным искусством доказывает, что музыка не однажды «вмешивалась» в судьбу русской литературы, влияя не только на общее направление дальнейших художественных поисков, но и на вектор имманентных родо-видовых, стилистических, метро-ритмических трансформаций и обретений. В свою очередь, для имманентной динамики отечественной версификации концептуально значимыми представляются художественные соотношения силлабических и тонических принципов организации стихотворной речи, напевного и говорного интонационных типов, объективного и эмоционально-субъективного объема содержания, многочисленных стилистических форм лиризма, а также исторические особенности противостояния стиха и прозы. В динамическом развитии русского стихосложения обнаруживаются два «узловых» момента, которые можно рассматривать как переломные в истории взаимодействия стиха и музыки, — это версификационные реформы середины XVIII в. и рубежа XIX–XX вв., обернувшиеся масштабными стилистическими обновлениями и послужившие потенциальными импульсами для последующего самоопределения отечественной словесности.

«Долитературная» эпоха русского стиха отличалась «неравноценной» оппозицией двух разновидностей фольклорного стиха: с одной стороны — народно-песенного, музыкально-речевого стиха (все разновидности песен и былин), в котором музыка властно диктовала структурную организацию словесного текста и способствовала формированию первичного ритма поэтических строк, константных ударений, межстиховых пауз, тонической формульности; с другой стороны — чисто речевого стиха (загадки, заговоры, пословицы, раек и

др.), в котором стихотворные элементы не приобрели системного характера и сводились к приемам синтаксического параллелизма, стихийной ритмизации, экспрессивной рифмовки. В связи с процессом христианизации Руси отечественная версификация обогащается молитвословным стихом, неразрывно связанным с декламативным распевом, подчеркивающим значимость силлабической структуры и интонационно-синтаксических периодов. Таким образом, «долитературной» эпохе русский стих обязан становлением первичного ритма, хотя следует подчеркнуть, что, обусловленный синкретизмом первобытного искусства и религиозных обрядов, стихотворный ритм зависел от «внелитературных» факторов.

Литературный стих начинает формироваться в России в XVII в. — переходный период от средневековья к Новому времени. Виршевая поэзия первой половины XVII в. дополняет отечественную версификацию неравносложным силлабическим стихом с парной рифмовкой, эволюционно связанным с раешным стихом русского фольклора. Подчеркнуто «немузыкальный» характер силлабических виршей с говорными интонациями свидетельствует о явном намерении литературного стиха дистанцироваться от художественного «диктата» музыкального искусства и обрести собственно речевую ритмику. Это действительно произошло, хотя ритмическая «неравносложность» виршевой организации мало отличалась от просодии обыденной речи и базировалась на синтаксической основе.

Между тем литературному стиху, настойчиво стремившемуся к «эмансипации», так и не удается выйти из-под власти музыки: во второй половине XVII в. в России утверждается эстетика барокко, ориентированная на синтез искусств. Бесспорно, в силлабической версификации — первой литературной системе, «заимствованной» из польской культуры при посредничестве Украины и Белоруссии, устанавливается сугубо речевая ритмика поэтических строк с тенденцией на изосиллабизм, но произнесение силлабического стиха было основано на речитативной декламации. Русской силлабике, не соответствовавшей ритму национальной речи и интонационно «немузыкальной», все-таки потребовалась своеобразная вокально-музыкальная форманта, которая

«поддерживала» речевую ритмику, направляя ее к относительной изохронности в установлении стихотворной инерции.

Историческое «напластовывание» народно-песенной и речевой разновидностей фольклорного стиха, молитвословия, неравносложного стиха виршевой поэзии и силлабической системы выявило в русском стихосложении очевидную антитезу не только тонических и силлабических принципов ритмики, но также музыкально-песенной (напевной) и говорной мелодики. Указанные стихотворные противоречия — как структурно-художественные, так и идейно-содержательные, не соответствовали культурным запросам эпохи Петровских преобразований начала XVIII в., востребовавшей светскую поэзию. В результате национально значимой реформы отечественной версификации В.К.Тредиаковского — М.В.Ломоносова — А.П.Сумарокова, полемично затянувшейся с 1730-х до 1770-х гг. и осуществленной поэтами-практиками, конфликт силлабических и тонических принципов был устранен благодаря формированию силлаботонической системы стихосложения, базировавшейся на стопной организации стиха с «правильным» чередованием ударных и безударных слогов. Анализ ранних кантов доказал, что музыкальная метро-ритмика не способствовала тонизации силлабического стиха — реформа русской версификации, представлявшая собой не этап эволюционного развития, а совершенно очевидную литературную «революцию», была осуществлена исключительно на лингвистической основе и национальном опыте фольклорного и силлабического стихосложения.

Действительно, поэзия XVIII в., прошедшая через эстетику классицизма, сентиментализма, просветительского реализма, окончательно освободилась от внешнего влияния музыкального вида искусства — два самостоятельных вида искусства с ритмической организацией звуковой фактуры пошли по пути художественного самоопределения и активного накопления имманентных выразительных средств. В истории русской версификации категоричное отделение стиха от музыки в первой половине XVIII в. сыграло не менее грандиозную роль, чем взаимодействие этих искусств в период фольклорного синкретизма и эпоху барокко. Отечественная версификация актуализировала языковые и стихотворные ресурсы, что привело к родо-видовому становлению поэзии, устранению метро-

ритмической полифонии стихотворных форм и утверждению монополии силлабо-тонической системы, господствовавшей в русской словесности до рубежа XIX–XX вв. и мобилизовавшей огромный арсенал соответствующих художественных приемов. Кроме того, убедительное становление силлабо-тонической версификации в качестве самостоятельной художественной системы привело к явной противопоставленности стиха и прозы, максимально дистанцировавшихся в литературе XVIII в.

Вместе с тем поэтическая практика второй половины XVIII в. скорректировала некоторые теоретические декларации, и развитие чисто литературной поэзии, силлабо-тонического стихосложения привело к неожиданным результатам. С момента реформирования в русской версификации устанавливается доминирование неполноударных ямбических размеров и говорного стиха — все остальные силлабо-тонические метры и интонационные разновидности остаются на периферии стихотворного процесса. К тому же, обогащенная первыми опытами психологизма, отечественная поэзия пока не смогла обрести лиризм, основанный на индивидуальных переживаниях и диалектике чувств.

Но художественная «изоляция» русского стиха и музыкального вида искусства во второй половине XVIII в. не была абсолютной. С развитием новых вокальных жанров, предполагавших равноправие двух искусств, начался принципиально иной этап взаимодействия стиха и музыки. Из области внешнего воздействия музыкального искусства на поэтическое творчество процессы синтеза смещаются во внутреннюю организацию художественного материала. Музыка начинает усваивать словесные приемы, а стих — музыкальные элементы. В данной связи невозможно не отметить особое значение творчества А.П.Сумарокова, подтверждающее положение о том, что незначительных явлений в искусстве не существует, — в дальнейшей истории русского стихосложения именно «исключительные» находки поэта-теоретика станут эстетически определяющими. Именно Сумароков в трактате «О стопосложении» (1771–1773), пожалуй, впервые на теоретическом уровне отметил стихотворное стопосложение, которое «суть основание музыки и толкований целого чувства» [Сумароков 1935:

385]. Другими словами, теоретик-классицист указал на «музыку» стиха, существование которой Сумароков доказал практически: ориентируясь на вокальные жанры, в литературных песнях поэт впервые апробировал экспериментальную форму русских логоэдов с переменной метро-ритмикой. То, что робко предугадал поэт-теоретик XVIII в., было с невероятной силой востребовано русским стихосложением XIX в. — на рубеже XIX–XX вв. это привело к очередной реформе, но уже прямо противоположной по своему содержанию.

Безусловно, русский стих XIX в. прошел в своем развитии путь, равноценный нескольким столетиям. Стихом несколько поколений отечественных поэтов XIX в. осваивали самые разные темы: политические, общественные, философские, религиозные, дидактические, нравственные, народные, психологические, художественные, «вечные». Стихом имитировали, «перепевали», переводили. В XIX в. напевная и говорная разновидности стиха были «переплавлены» поэтикой романтизма, «чистого искусства», реализма, а на рубеже столетий — символизма. Стихом изображали явления окружающей действительности, приближаясь к живописному виду искусства; стихом выражали чувства и настроения, устремляясь к музыке. В XIX в. стих убедительно противостоял прозе, с «космической» скоростью вырвавшейся на мировой уровень развития. Стих отражал не только сложнейшие процессы российской истории, трагизм социальных катаклизмов, но прежде всего «диалектику души» русского человека и общества.

Культура стихотворного выражения эмоциональных переживаний, душевных состояний, внутренних противоречий человека, зародившаяся в начале XIX в. и воплотившаяся в многообразных образах лирических героев, индивидуальных формах лиризма, в конце XIX столетия приобрела объективный статус самобытной национальной школы — школы углубленного психологизма и повышенного лиризма. Эмоциональной направленностью во многом объясняется небывалое притяжение стиха и музыки на протяжении всего XIX в. Два самостоятельных вида искусства, единые в эпоху первобытного синкретизма, но впоследствии «эмансипировавшиеся» и сформировавшие, казалось бы, самостоятельные

системы имманентных выразительных средств, в XIX в. вновь пошли по пути взаимодействия как в области теории, так и в художественном творчестве. В единстве с психологизмом, лиризмом музыкальность можно рассматривать в качестве национальной особенности русской стихотворной культуры.

В отечественной поэтике романтизм был первым литературным направлением, в рамках которого состоялось теоретическое осмысление категории словесной «музыки», к тому же стихом романтики стали последовательно воссоздавать богатство внутреннего мира человека, сообщив ему убедительные формы лиризма. Общий жизнестроительный пафос русского романтизма не мог распространиться на «музыкальную» лирику первой половины XIX в. Отсутствие эстетической концепции словесной «музыки» в отечественной культуре, недостаточный уровень развития литературного языка и силлабо-тонической системы стихосложения ограничили романтиков философско-психологического направления разработкой содержательных вопросов «музыкальной» поэзии (В.А.Жуковский, К.Н.Батюшков, Е.А.Баратынский, М.Ю.Лермонтов). Но категория «музыкальность» постепенно стала утверждаться в литературной критике (И.В.Киреевский, Н.А.Полевой, В.Г.Белинский, В.Ф.Одоевский), стиховедении (И.С.Рижский, А.М.Кубарев). Вместе с тем в поэтическом творчестве романтиков состоялось главное — в первой половине XIX в., прежде всего благодаря лирике В.А.Жуковского, в русском стихе сформировался напевный стиль с его мелодическим голосоведением, свободными интонациями, передающими развитие лирического сюжета. С этого момента в русском стихе начинается очевидное противостояние напевного стиля и говорного стиха и еще большая оппозиция напевного стиха и прозы.

Начинания русских романтиков были продолжены во второй половине XIX в. поэтами «чистого искусства». Резкое неприятие эстетики гражданской лирики и реалистических принципов художественного изображения «прозы» жизни привели поэтов «чистого искусства» не только к идеям эстетизации, «омузыкаливания» явлений окружающего мира, но и к ситуации творческой изоляции, которая, как это ни парадоксально, самым плодотворным образом отразилась на их творчестве. «Чистые лирики» (А.К.Толстой, Я.П.Полонский, А.А.Фет) углубляются в

детальную разработку концепции «музыкальной» поэзии не только с точки зрения ее содержательных особенностей, но и в стиховедческом аспекте, на уровне «музыки» рифм, строф, ритмов, интонаций. В своих работах поэты «чистого искусства» дистанцируют лиризм и эпичность, стих и прозу. Во второй половине XIX в. понятия «музыкальной» лирики, «музыки» стиха еще более прочно обосновываются в русской литературной критике (А.А.Григорьев, А.В.Дружинин, В.П.Боткин, Н.Н.Страхов). Теоретические размышления «чистых лириков» дополняются творческими экспериментами в области строфики, метро-ритмики, фоники, композиции — это приводит напевный стих к вершинному звучанию. Благодаря «чистым лирикам» напевный стиль ничуть не уступал реалистической поэзии, говорному стиху, пережившим в этот период очевидный расцвет. Более того, новые мелодические обороты, интонационные фигуры, приемы голосоведения в напевном стихе «чистых лириков» выражали изменившееся эмоциональное содержание нестабильной эпохи, тревожные чувства и переживания человека периода глобальных реформ. Безусловно, «концентрация» лиризма в напевном стихе второй половины XIX в. была несоизмеримо выше по сравнению с мелодикой романтиков.

Роль А.А.Фета в разработке концепции «музыкальной» лирики и ее творческого воплощения в поэтической практике совершенно уникальна. Именно Фет в рамках эстетики «чистого искусства» создал единственную в XIX в. целостную теорию «музыкальной» поэзии, на которую неизбежно опирались русские символисты рубежа XIX–XX в., обосновывая поэтику и эстетику символистского искусства, лирического творчества, «музыкального» стиха. Фет единственный из русских поэтов XIX в. оказался вовлечен в грандиозное мифотворчество русского символизма, которое во многом было обусловлено первым посмертным изданием «Лирических стихотворений» Фета 1894 г. и работами В.С.Соловьева о мэтре «чистого искусства». «Чистый лирик» предстал в интерпретации символистов и мистиком (Мережковский), и теургом (Белый), и импрессионистом (Бальмонт), и реалистом (Брюсов), и поэтом-певцом, выражающим музыкальную сущность мира (Блок). У каждого символиста был глубоко личный миф о Фете, но все они переросли в общую мифологию: Фет —

это «поэт-символист», «поэт-музыкант». Наиболее явно роль эстетических идей Фета в формировании теории символизма раскрывается через сопоставление двух концепций «музыкальной» лирики — мэтра «чистого искусства» и первых русских модернистов.

Общими художественными принципами творческого воссоздания окружающей действительности для Фета и символистов были панэстетизм и панмузыкальность. Красота мира сродни музыкальной гармонии, которую необходимо эмоционально выразить стихотворной речью. Общей творческой установкой Фета и символистов было также стремление к художественному новаторству. Для «чистого лирика» новизна начиналась уже с содержания сочинений, ибо поэтические смыслы должны быть многозначными, обобщенными и предстающими в своем развитии, не совместимыми с конкретной статичностью образов и чувств. Вместе с тем поэтическое содержание, столь созвучное в фетовской теории с содержанием в музыкальном виде искусства, должно подчиняться прежде всего напевному лиризму. В концепции Фета идеи повышенного лиризма, поэзии-пения, эмоциональности-напевности, стихотворения-песни являются доминантными.

Для символистов поэтическое содержание должно обновиться, с одной стороны, за счет приближения к религии, мистической сущности мироздания, с другой стороны, через отражение ритмов современной эпохи. Лирическое содержание у символистов сразу приобретает безграничный и двойственный характер — диссонансные ритмы жизни должны предстать в максимально обобщенных символах, приближающихся к музыке как главному символу эмоциональных и динамичных смыслов. В отличие от Фета, у символистов в теории «музыкальной» поэзии на первый план выступают категории символа и ритма.

Фет и символисты в одинаковой степени детально разрабатывают вопросы психологии творчества. Незаурядная личность поэта — в центре внимания эстетики «чистого искусства» и символизма. Поэт должен слышать музыку космоса и собственной души, в процессе творчества поэта охватывают напевные состояния и звучащие ритмы, которые необходимо выразить так, чтобы от

стихотворной речи у читателей и слушателей возникло стремление к душевному сопереживанию, духовному сотворчеству. Художественное творчество иррационально и дано далеко не каждому. Мотив избранничества поэта звучит одинаково ярко и у мэтра «чистого искусства», и у символистов. Но за всем этим следуют серьезные различия в двух концепциях «музыки» стиха. Для Фета поэт — певец-демиург, отозвавшийся на музыку бытия и воздействующий на слушателей лирической стихией эмоциональных переживаний. Для большинства символистов поэт — теург, приобщившийся к божественным ритмам сущего и сопрягающий их с теургическим хором соборного множества.

Поэт-теург в символистской эстетике — это носитель «действенной» поэзии, «действующего слова», способных преобразить не только эстетически, но и религиозно, нравственно, избавив личность от индивидуализма на пути к духовному всеединству. «Музыка» стиха в теории символизма обретает идейные контуры жизнетворчества личности и жизнестроительства общества, причудливо смещаясь из области философского идеализма и художественного мифотворчества в реалистичную плоскость необходимости грядущей революции духа, впрочем тоже, аналогично «духу музыки», утопичной.

Избранничество поэта для Фета и символистов одинаково неопровержимо еще и потому, что поэт, воссоздавая «музыку» космоса и ритмы бытия, должен в совершенстве владеть стихотворной формой. Проблема художественного мастерства поднимается в единстве с вопросами психологии творчества, лирического воздействия. Размышления Фета на сугубо стиховедческие темы немногочисленны, но симптоматичны, так как «чистый лирик», однозначно противопоставляя стих прозе, подчеркивает, что у версификации свои законы. Лирическое содержание, эмоциональные переживания поэт должен доносить до слушателей органичным единством ритмов, интонаций, рифм, строфики, которые обязательно индивидуальны и гармоничны.

Символисты, развивая фетовские идеи мастерского владения поэтической формой, единства содержания и структурных компонентов, выстраивают целую поэтику лирического искусства, способствуя созданию «поэтической» школы стиховедения в области эвфонии, метро-ритмики, композиции. Проблемы

«музыки» стиха в работах символистов раскрываются не только объемно, но прежде всего разнообразно и системно с точки зрения традиций стиховедческой науки. Вместе с тем все элементы стихотворной «музыки» в теории символистов призваны выполнять совершенно необычные функции: завораживать мистическими созвучиями, волшебными переживаниями ритмов, изысканными интонациями, преображая слушателей эффектами заговора, заклинания, магии. «Музыка» стиха должна приблизиться в своем воздействии к древним обрядам, античной драме, средневековой мистерии, литургическому действу.

Сопоставительный анализ со всей очевидностью выявляет общее и различное в двух исторически значимых для отечественной эстетики и поэтики концепциях «музыкальной» лирики. Фет в своих размышлениях о музыкальности поэзии актуализирует категорию напевности, русские символисты подчеркивают всеобъемлющее значение ритмики. Восхищаясь музыкой М.И.Глинки, Л.Бетховена, Ф.Шопена, Фет преодолевает идеи А.Шопенгауэра философией оптимизма, красоты мира, музыкальной гармонии космоса в духе «чистого искусства». Оставшиеся по преимуществу вагнерианцами и не сумевшие расслышать теургическое совершенство в музыке П.И.Чайковского и А.Н.Скрябина, русские символисты «переплавляют» концепции Ф.Ницше, Р.Вагнера категориями поэзии-религии, хоровой соборности, мистериального синтеза в «духе музыки» символизма и философии В.С.Соловьева. Благодаря концепциям Фета и символистов «напевность» души, «действенность» ритмики, торжество красоты, духовная соборность становятся содержательными доминантами отечественной поэтики «музыкальной» лирики, отражающей «напевный» лиризм русского характера и динамичную «ритмичность» российской истории.

Музыка для Фета и символистов — это и рационально непостижимое звучание космоса, и «выражение невыразимой» напевности души, и безграничное богатство иррациональных смыслов, и «математическая» организованность художественной формы. Но, усвоив главные идеи античной, средневековой, романтической эстетики панмузыкальности и опираясь на традиции русской идеалистической философии, Фет и символисты обогатили историю «чистого

искусства», европейского символизма и мировой философии музыки стиховедчески обоснованными концепциями напевного лиризма СЛОВА, ритмичного преображения СЛОВОМ. То, что в других национальных культурах преемственно обреталось столетиями, в России состоялось как самобытная «неизбежность» революции, выплеснувшей сущностное, но до времени скрываемое.

Интенсивность развития России в XIX в. привела не к живописной изобразительности; «диалектика души» девятнадцатого столетия выразилась в «акустической» форме русской словесности: «Суверенность, автономность эмоции, ее тональная, интонационная явленность — “музыкальная школа“ культуры» [Мышьякова 2002: 95]. В XIX — начале XX вв. в отечественной литературе, пережившей небывалый расцвет и вписавшей себя в историю мирового литературного процесса как словесность углубленного психологизма, для выражения накопленного душевного богатства и духовного опыта стало необходимо не просто СЛОВО, а «МУЗЫКАЛЬНОЕ» СЛОВО, отмеченное особой эмоциональностью звукового вида искусства. И «музыкальное» слово в эпоху небывалого торжества прозы, символично «окольцованной» «Золотым веком» и «Серебряным веком» поэзии, было явлено в форме повышенного лиризма стихотворной речи. «Концентрированный и концептуальный лиризм естественно принимал музыкальный облик. Музыкальность русской лирики XIX в. — тип художественного обобщения, характерный для всей русской культуры, “инструмент” общей интеллектуальной работы времени, стремящейся познать “целое“ жизни» [Мышьякова 2002: 91]. Благодаря Фету и символистам «музыкальное целое русской жизни» было теоретически осмыслено на уровне национальной поэтики и эстетики.

Теоретические размышления А.А.Фета и символистов нашли выражение в художественном творчестве. Но то, что символистами было так стремительно усвоено, обреталось Фетом в течение полувекового периода творческих поисков и стихотворных экспериментов, — это сложный путь «отверженного» эпохой поэта, с редким «самостояньем» и преданностью углубившегося в лирическое познание красоты мира. Для развития традиций и дальнейших инноваций символистами

оказалась востребована отечественная «музыкальная» лирика, и они обнаружили ее вершинное звучание в творчестве Фета — единственного поэта, поставленного гениальным П.И.Чайковским на музыкально-стихотворный Олимп в качестве «поэта-музыканта». Как «музыкальный» поэт Фет вошел и в историю русской лирики, хотя его творчество было очень многогранным, объективно представляя собой динамично развивающуюся поэтическую систему, органично обрамленную эстетикой «чистого искусства».

В сборнике «Лирический Пантеон» 1840 г. Фет сразу раскрылся как поэт напряженной эмоциональности, продолживший традиции В.А.Жуковского, но в ранний период творчества «музыка» стиха еще не звучала, а лирический стиль в художественно убедительной форме не был найден. И музыкальность, и лиризм стали очевидными в сборниках 1850, 1856, 1863 гг., чрезвычайно полифоничными по тематике, интонационным разновидностям стиха, художественным приемам. Именно в зрелый период творчества Фет приходит к тем формам лиризма, которые позволяют выразить движение чувств и переживаний в их свободном интонационном голосоведении мелодической напевности. Вершинного звучания напевный стих достигает уже в позднем сборнике Фета «Вечерние огни» (1883 — начало 1890-х гг.). В результате настойчивых творческих экспериментов Фету удалось найти совокупность художественных приемов, которые не просто привели русскую лирику к музыкальности, а поставили словесное искусство «лицом к лицу» к музыке. Это свидетельствовало о том количественном накоплении лирической энергии, которое грозило отечественному стихосложению переходом в новое качество, а значит, системными изменениями, «революцией» — эти процессы начались в творчестве символистов, продолживших фетовские инновации в области «музыки» стиха и приступивших к реформированию классической силлаботоники.

Безусловно, «музыкальная» лирика Фета и символистов потребовала особого содержательного строя. При общем стремлении к новаторству Фет редко выходил за рамки «вечных» тем «чистого искусства» — красоты мира, поэта и поэзии, природы, любви. Сразу заявившие о собственном творчестве как о «новом» искусстве, символисты значительно расширили тематический диапазон через

обращение к религиозным, нравственным, философским, историческим, культурным, современным вопросам. Кроме того, символисты раздвинули границы поэтических интерпретаций до «внеземных», «внелогических», «вневременных» масштабов. Конкретные явления стали наделяться мистическими, бытийными, иррациональными, космическими, вечными смыслами.

Идейный объем содержания обусловил функциональные сдвиги других смысловых компонентов стихотворного текста. В стихотворениях Фета «музыкальный» характер имеют уже лирические ситуации, пространственно неопределенные, хронологически условные, художественно импрессионистичные. Отсутствие автобиографических мотивов меняет в творчестве Фета категорию лирического героя, трансформируя ее в максимально обобщенный феномен лирического «я», который не противопоставляет себя окружающей действительности и пребывает в гармоничном единстве с красотой мира. Произведения Фета отличаются «музыкальным» характером лиризма, когда чувства и переживания человека не называются, не изображаются, а эмоционально выражаются в своей естественной динамичности и непрерывности. Семантические усложнения поэтического смысла ограничиваются в творчестве Фета метафорической ассоциативностью, «музыкальной» многозначностью, предоставляющей читателю возможность индивидуального сопереживания и лирического сотворчества.

Идейно-тематическая нагрузка и сверхэстетические задачи символистских сочинений подвергают содержательные элементы принципиально иным трансформациям. Лирические ситуации погружаются в безграничное пространство «реально–ирреального» и бесконечность вечного времени. Лирические герои, провоцируемые апокалиптической эпохой, не только отделяют себя от общего, «роевого» бытия, но и пребывают с внешним миром в дисгармоничных отношениях, отличаясь крайним индивидуализмом. В символистских произведениях лирическое выражение эмоций заменяется диссонансными рефлексиями, переживанием абстрактного «духа», мифотворчеством, а конкретные образы наполняются таким объемом обобщенных смыслов и переносных значений, что происходит транспонирование в категорию символа. Безусловно, символ в

своей ассоциативной полисемии максимально приближен к музыкальной образности. И в этом отношении символисты действительно достигли предельного уровня музыкальности содержания. Но если вдуматься, какие смысловые оттенки вкладывались в «музыкальную» символику содержания — безграничность, бесконечность, дисгармоничность, индивидуализм, рефлексивность, абстрактность «духа», то нетрудно понять, что «музыка» символистского стиха была совершенно иной по сравнению с фетовской «музыкой» «чистого искусства».

Различия «музыкальной» лирики Фета и символистов еще более очевидно обнаруживаются в структурных элементах художественной формы. Для воссоздания гармоничной красоты мира Фет часто призывал на помощь слову звук, потому в своей «музыкальной» лирике «чистый лирик» не мог пренебрегать фонетическим строем сочинений. Между тем фоника не акцентируется Фетом в общей стихотворной фактуре — нейтральные в своем экспрессивном звучании аллитерации и ассонансы не семантизируются и не наделяются символическими смыслами. Ассонирующие «о», «а», «е» и аллитерирующие сонорные сообщают фетовским произведениям вокальную форманту, растворяясь в общей мелодической напевности стиха.

Для символистов фоника — это звуковой объект для художественных экспериментов с магией поэтической речи, индивидуалистичной «эмансипацией» эвфонии от общего стихотворного строя, мистической символизацией речевыми созвучиями, субъективным уподоблением мелодизма гласных интервалике музыкальной мелодии. Актуализация фонетических элементов в общей архитектонике символистского стиха нарушила гармоничность в соотношении формы и содержания и привела не к искомой «музыке» стиха, а к интонациям говорного стиля.

При всей значимости звукового строя для «музыкального» стиха инновации с фоникой не могли привести в отечественное стихосложение системные сдвиги — для этого были необходимы метрические эксперименты, связанные с субстанциональными для стихотворной речи силлабическими и тоническими элементами метро-ритмики, что в разной степени осуществлялось и Фетом, и символистами. Метро-ритмический репертуар Фета менялся в разные периоды

творчества и не всегда соответствовал общим стихометрическим тенденциям эпохи. Ямбические размеры составляют 65% оригинальных произведений в ранний период творчества 1830-х гг., 44,6% — в зрелый период творчества 1840 — начала 1860-х гг. и 61,2% — в поздний период творчества 1880 — начала 1890-х гг. Хореические размеры соответственно: 10% — 22,3% — 9,4%; дактили: 2,5% — 5,4% — 9,1%; амфибрахии: 2,5% — 10,4% — 5,6%; анапесты: 5% — 6,1% — 12,6%. В качестве характерного приема необходимо отметить последовательное новаторство Фета с разноstopными строками, что свидетельствует о стремлении преодолеть силлабическую монотонию и процессуально-временную инерцию стиха. Примечательно также настойчивое обращение Фета к трехсложным размерам в поздний период творчества, что обусловило расцвет напевного стиля в его интонационно раскованной разновидности романсной композиции. Мелодическая напевность и акцентно-метрическое голосоведение трехсложников не отвлекали внимание от импровизационного развития лирического сюжета.

Но главной приметой метро-ритмического стиля Фета стали новаторские эксперименты по преодолению классической stopности, силлабо-тонических канонов метрики, что, в свою очередь, тоже подтверждало своеобразную «девальвацию» силлабической основы версификации и усиление роли тонических принципов. Пытаясь приблизиться к ритмическому богатству в музыке, Фет обращается к смешанным метрам дактило-хорея и ямбо-анапеста, основанным на вариативных междуударных интервалах, и гекзаметру, который звучит в фетовских стихотворениях предельно индивидуально и ритмически разнообразно. Более того, Фет пробует освободить русский стих почти от всех норм силлабо-тонического стихосложения — рифм, постоянных анакруз и клаузул, стабильных междуударных интервалов — в формах, которые позднее были квалифицированы как предверлибры. Между тем метро-ритмические инновации Фета не были функциональны ни для эпохи — в XIX в. нарушение структурной stopности воспринималось отступлением от законов стихосложения, ни для «музыкальной» лирики — «расшатывание» междуударных интервалов приносило в стихотворения говорные интонации. Возможно, по этой причине в период «Вечерних огней» Фет практически отказался от инновационных метро-

ритмических форм, которые ему были интересны в ранний и зрелый периоды творчества: 15% — 11,2% — 2,1% соответственно.

Символисты не пренебрегают «музыкальной» выразительностью классической метро-ритмики. Более того, силлабо-тонические размеры откровенно преобладают в символистском творчестве: ямбы — 48,7%, хорей — 16,4%, дактили — 7,7%, амфибрахии — 7,9%, анапесты — 8,8%. Но символистские инновации с силлабическими приемами становятся более смелыми и частотными. Символисты используют разноstopные стихи, цезурные усечения и наращивания, полиметрические вариации, графические «дробления» поэтических строк. Все это заставляет обратить внимание уже не столько на стопную метрику, сколько на ритмику слова — в силлабо-тоническом стихе символистов все более заметна тенденция на усиление тонических принципов версификации. Кроме того, статистические результаты доказывают, что напевные трехсложники не были приоритетными силлабо-тоническими метрами в символистском творчестве. Гораздо чаще перечисленные эксперименты символисты осуществляют на основе двусложных ямбов, имеющих разговорные и нередко повествовательные интонации.

Вместе с тем именно эксперименты с силлаботоникой и символистские инновационные формы оказались для русского стиха рубежа XIX–XX вв. переломными. С одной стороны, символисты активно продолжили начатые Фетом стяжения междуударных интервалов, в результате чего они стали не постоянными, как в силлабо-тоническом стихе, а вариативными. Но символисты нарушили еще одну традицию — логоэдические принципы композиционной упорядоченности стяжений, сделав вариативные интервалы спонтанными, непредсказуемыми, неурегулированными. Результаты не заставили себя долго ждать: в русском стихе вместо стопной метро-ритмики актуализировалась ритмика слова, подчеркнутая акцентностью метро-ритмического перебора. Данные явления проявились уже в дольнике — самой распространенной инновационной форме символистов с композиционно не урегулированными вариативными междуударными интервалами, но пока еще ограниченными силлабо-тоническими нормами 1–2

слов. В других случаях разрушение силлабических канонов было еще более явным.

Действительно, символисты пошли по пути увеличения диапазона междуударных интервалов от 0 до 4 и более слогов — именно эта инновация оказалась для силлаботоники фатальной. В экспериментальных переходных формах и тактовиках стали доминировать тонические принципы версификации и говорной интонационный стиль. Не случайно параллельно этому в символистском творчестве появились абсолютно новые разновидности акцентного стиха, а также первые верлибры. Процентное количество инновационных форм в символистской поэзии не такое значительное — 10,5% от общего объема текстов. Но прецедент был создан — от акмеистов и футуристов требовалось перевести «качество» в «количество», следствием чего явилось окончательное утверждение декламационно-тонической системы стихосложения и верлибра как самостоятельных разновидностей русского стиха, не уступающих в своем значении классической силлаботонике. Благодаря творчеству символистов русский стих стал полифоничным с точки зрения стихометрических систем и форм, каким он остается до настоящего времени — на рубеже XIX–XX вв. монополия силлаботонического стихосложения была навсегда разрушена. Надо объективно признать, что ориентация на «музыкальные» эксперименты сыграла огромную роль в этих важных процессах. Но необходимо однозначно признать и другое — найденные стихотворные ритмы далеко не всегда были «музыкальными», гармоничными и консонантными. Музыка для отечественного стихосложения сделала гораздо больше — выявила имманентный потенциал, скрывавшийся в недрах русской речи, словесного искусства. На рубеже XIX–XX вв. в стихосложении обострились противоречия между метро-ритмикой и мелодикой, а также силлабическими и тоническими принципами версификации, в результате чего произошла реформа русского стиха.

В общем контексте поисков «музыки» стиха — наряду с фоникой, метро-ритмикой — безусловно значимым для Фета и символистов был интонационный строй, реализующийся в строфике произведений. Фет и символисты одинаково плодотворно обращались к астрофическим композициям, нетождественным

строфам, поэты пробовали использовать крупные строфические построения (8–12 стихов). Но и у Фета, и у символистов лидирующими остались классические катрены. Вместе с тем Фет на пути к интонационно свободной романсной композиции преодолевал границы строф, объединяя их в лирическое целое, — любимые Фетом лексические повторы, приемы синтаксического параллелизма, анафоры не нарушали общих принципов мелодического голосоведения и следования за эмоциональной динамикой лирических переживаний.

Символистские эксперименты были более дерзкими и разрушительными для напевной мелодики и силлабо-тонической интонационности: они завершились новаторством в области строфической графики, «эмансипировавшей» отдельные фрагменты, словосочетания и даже созвучия, а также строфической модуляцией стиха в прозу — символисты, пожалуй, одними из первых апробировали стихотворно-прозаические комбинации в структуре книги стихов и лирического цикла. Не стоит забывать, что к идее создания «новой» поэзии символисты пришли после небывалого расцвета прозы, реалистической поэзии, говорного стиха. Общелитературные процессы не могли не отразиться на их поэтическом творчестве, максимально синтетичном в художественных принципах.

Данные инновации были заключительным «аккордом» еще одной важной тенденции. Фет в своем поэтическом творчестве тяготел к объединению самостоятельных произведений в лирические циклы — многие из них имеют лейтмотивную архитектонику, приближающуюся к музыкальным формам. Так, например, в лирическом цикле «Мелодии» из сборника «Вечерние огни» можно наблюдать приемы формообразования, аналогичные сонатной композиции в музыке. Фетовские начинания имели продолжение в символистских лирических циклах, поэтических книгах, которым давались не только музыкальные названия, но и музыкальные темпы исполнения. Хотя эти чисто внешние музыкальные эффекты не могли затмить главного: в русском стихе вызревали глубинные тенденции к укрупнению жанровых форм и «прозаизации». Художественные возможности жанра стихотворения перестали соответствовать объемам лирического содержания, в результате чего поэты пошли по пути стихотворной

циклизации, жанровых укрупнений, напоминающих лиро-эпические и эпические разновидности словесного творчества.

Это вело к более глобальным литературным последствиям — нарушению сложившегося родо-видового баланса в искусстве слова и, подобно взаимодействию стиха и музыки, максимальному сближению стиха и прозы, «грозившему» возникновением новых форм и жанров. Лиризм, ритмичность, метризация стали проникать в прозу, а «эпичность», разговорная повествовательность, изобразительность постепенно захватывали стих. Накопление лиризма, психологизма, а значит, эмоциональности в их возможной приближенности к музыкальной экспрессии происходило на протяжении всего XIX в. начиная с романтиков, но на рубеже XIX–XX вв. оно достигло предельного объема — общестилистические трансформации в искусстве слова представлялись неизбежными.

Конечно, на протяжении полувекового творческого пути художественный стиль Фета менялся, но главный вектор его поэзии зафиксирован историей отечественной словесности: Фет — «поэт-музыкант», мелодист-лирик, мастер напевного стиха. Русский символизм оказался настолько стилистически полифоничным, что однозначное определение первому модернистскому течению не решился бы дать, наверное, никто. На разных этапах в поэтическом творчестве Н.М.Минского, Д.С.Мережковского прослушиваются ораторские и дидактические интонации, З.Н.Гиппиус обращается к опытам молитвословия, а А.М.Добролюбов имитирует духовный стих. В поэтическом стиле В.Я.Брюсова, И.Коневского раскрываются рационалистичные черты, Ф.Сологуб сообщает напевным интонациям ироничные нюансы, а эвфоничный стиль К.Д.Бальмонта окрашивается чертами творческого индивидуализма. А.Белый и В.И.Иванов поглощены поисками теургического искусства, Эллис — поэзии-религии. Совершенно очевидно, что если это «музыка» стиха, то «музыка» совершенно другой исторической и художественной эпохи: предельно индивидуалистичной, откровенно своенравной, революционно смелой.

Только А.А.Блоку с гениальной органичностью удалось синтезировать и напевность души, выразившейся в максимально насыщенном лиризме, и

тревожные ритмы новой эпохи, символично проявившиеся в духовно переживаемой величине личности Фета, развитии фетовских традиций романсной лирики, а также инновационных стихометрических формах, которые властно повлияли на реформирование отечественного стихосложения. Из всех русских символистов, пожалуй, только Блока, по аналогии с Фетом, можно назвать поэтом-музыкантом, мелодистом-лириком, мастером напевного стиха, но с принципиальной оговоркой — это только одна грань блоковского творчества, и это грань не «чистого лирика», а поэта-символиста рубежа XIX–XX вв. Мелодическая напевность в лирике Блока диссонировалась резкими ритмами, а гармоничное переживание музыкального единства с красотой мира переросло в апокалиптическое сопереживание дисгармоничных ритмов эпохи и музыки революции.

Итак, на рубеже XIX–XX вв. стихотворная «музыка» фетовского лиризма, мелодизма трансформировалась в «музыку» символизма, ритмики; гармоничная музыкальность «классического» столетия сменилась музыкальностью диссонансной. Русские символисты настолько «напрягли» «музыкальные» возможности классической литературы XIX в., что за этим последовали неизбежные эстетические и стилистические «катаклизмы» — создавалось впечатление, что у словесного искусства больше не осталось «музыкального» ресурса. И действительно: на смену символизму пришли другие течения, эпохи, тенденции, в которых места для музыки было либо меньше, либо не оказалось вообще. Между тем музыкальность стиха в постсимволистской поэзии все-таки обреталась, но это была «новая музыка», преимущественно дисгармоничная. О.А.Клинг совершенно справедливо писал о том, что «русская литература в конце 1890-х — начале 1900-х годов пережила стилевое обновление, которое по своему масштабу сравнимо лишь с художественным переломом в пушкинскую эпоху. <...> Это привело к типологическому смещению всей культуры от одного состояния, существовавшего до утверждения в русской культуре символизма, к другому» [Клинг 2010: 7,5]. Русский стих не мог изолироваться от эпохальных процессов.

Безусловно, с теоретико-литературной точки зрения в творчестве А.А.Фета и символистов с яркой силой выразились художественные явления, которые можно

считать национальными особенностями русской школы версификации, — стремление к теоретическому осмыслению стихотворных поисков, преодолению имманентной системы выразительных средств через приближение к музыкальному виду искусства ради жизнетворчества души и жизнестроительства общества. В историко-литературном отношении «музыкальная» поэзия А.А.Фета и символистов представляет собой движение от напевно-мелодичного стиха «чистого искусства» к инновационно-ритмичному стиху символистского «жизнетворчества».

В данном контексте необходимо особо подчеркнуть еще один принципиальный момент. Редкая напевность стихотворений А.А.Фета, уникальная музыкальность произведений А.А.Блока, индивидуальная ритмика сочинений «старших» и «младших» символистов не могли не привлекать внимание отечественных композиторов XIX–XX вв. На фетовские и символистские тексты написаны сотни романсов, но, как это ни странно, ни одно из вокальных произведений А.Е.Варламова, С.И.Танеева, П.И.Чайковского, Н.А.Римского-Корсакова, А.С.Аренского, С.В.Рахманинова, Н.Я.Мяковского, Ц.И.Кюи, С.С.Прокофьева и др. не вошло в «золотой» фонд русской музыкальной культуры. Фет и символисты настолько глубоко вторглись в область звукового вида искусства, что лишили вокальные жанры и содержательно-эмоциональной многозначности, и звуковой экспрессии, и ритмического разнообразия, и обобщающей функции музыки. Первым композитором, почувствовавшим опасность «музыкальной» лирики для камерно-вокальных жанров, был П.И.Чайковский, восхищавшийся фетовским творчеством, прекрасно знавший законы силлабо-тонического стихосложения, но последовательно избегавший напевных стихотворений Фета в вокальном творчестве. Лирика Фета и символистов нарушила гармоничное соотношение стиха и музыки в камерных жанрах, поставив, в свою очередь, и вокальное искусство в ситуацию системного кризиса, когда нужно было выработать новые принципы музыкального прочтения стихотворных текстов. С этого момента два вида искусства пошли самыми противоречивыми путями подчинения, конкуренции, дистанцирования,

искусственного сближения, заметно утратив гармоничность художественного взаимодействия и содержательного обогащения.

Никто не возьмет на себя смелость утверждать, что взаимодействие стиха и музыки не было плодотворным для искусства слова. Музыка обогатила русскую лирику XIX — начала XX вв. новыми темами, мотивами, образами, идеями. Но прозвучала ли искомая «музыка» стиха или утвердившееся в XIX в. определение так и осталось красивой метафорой? Думается, что «музыка» стиха в творчестве А.А.Фета и русских символистов состоялась. Если Фету удалось «забрать» у музыки мелодику, то символисты попытались позаимствовать у музыки абсолютно все: мелодику, звуковую организацию, метро-ритмику, композицию — это была музыка разных стихотворных эпох и стилей. Вместе с тем понятия «музыка» стиха, музыкальность поэзии, «музыкальная» лирика тоже далеко не метафоричны — они глубоко научны и художественно объективны. Это не просто повышенный лиризм или особая поэтичность. Это многочисленные выразительные средства, имеющие тенденцию к системному воплощению в различных стилистических формах. Если попробовать представить теоретико-литературное, стиховедческое определение музыкальности, оно может быть следующим:

Музыкальность — это стилистическая особенность, основанная на совокупности содержательных и художественных приемов, приближающих литературное произведение к смысловой многозначности, образной эмоциональности, звуковой, мелодической, ритмической, композиционной экспрессии музыкального вида искусства.

Вместе с тем было бы ошибочным преувеличивать роль музыки в реформировании русского стиха на рубеже XIX–XX вв. Конечно, эстетический курс на синтез искусств, взаимодействие с музыкой был чрезвычайно значим — именно он спровоцировал беспрецедентные эксперименты со стихотворной формой, раскрывшие грандиозный потенциал словесного искусства. Но реформа отечественного стихосложения стала возможной в силу совокупности причин: исторических — предреволюционное состояние общества; психологических — проявление личностного и творческого индивидуализма, а также тревожных переживаний апокалиптического настоящего и непредсказуемого грядущего;

философских — распространение идеалистических учений, направленных на достижение соборности посредством синтеза искусств; эстетических — усталость от классического искусства и необходимость создания новой культуры; внутрилитературных — когда стих и проза, родо-видовые формы перестали выдерживать накопленный идейный багаж и под воздействием изменившегося содержания «рубежной» эпохи потребовали художественных инноваций. Попытки сближения русского стиха и музыки в XIX — начале XX вв., как бы ни мифологизировали искусство звуков Фет и символисты, в данных процессах были всего лишь одной из исторических тенденций — важной, но не самой главной.

Таким образом, в единстве с другими историко-литературными тенденциями символистские поиски «музыки» стиха привели русскую версификацию к очередной грандиозной реформе, в результате которой вновь обострился конфликт тонических и силлабических принципов стихосложения, метро-ритмики и мелодики, стал преобладать говорной интонационный стиль, разрушилась монополия силлаботоники и установилось многообразие стихометрических форм и ритмических разновидностей, возникли новые жанровые образования, произошло беспрецедентное сближение стиха и прозы. В поэтическом творчестве символистов, положивших начало далеко не эволюционной «революции» отечественной версификации, было воссоздано колоссальное эмоциональное содержание катастрофичной эпохи рубежа XIX–XX вв. Повышенный лиризм символистского творчества, воплотившийся в многочисленных художественно-стилистических формах, вобрал в себя и тончайшие душевные переживания в их личностной индивидуальности, и глубокое сопереживание социально-общественных катаклизмов, революционных потрясений истории. Русский стих рубежа XIX–XX вв., синтезировавший силлаботонику, декламационно-тоническую систему, верлибр, переходные формы (логаэды, дольники, тактовики, полиметрические и стихопрозаические композиции), оказался открыт для дальнейших версификационных экспериментов, а значит, нового эмоционального опыта и содержания. Как видим, результаты стихотворной реформы рубежа веков прямо противоположны итогам реформирования середины XVIII в., и их

художественный смысл в значительной степени объясняется особенностями взаимодействия стиха и музыки.

Если выстроить общую траекторию взаимодействия двух искусств, она будет представлять совершенно очевидные тенденции в историческом развитии русского стиха. Итак, в эпоху фольклорного синкретизма под внешним воздействием музыки структурировались первичный ритм и тоническая формульность стихотворной речи. Литературный стих XVII в. практически полностью освободился от музыкальной зависимости, слабым отголоском которой можно считать декламационный речитатив силлабической системы версификации. Полный отказ от музыкального вида искусства в первой половине XVIII в., реформа отечественного стихосложения В.К.Тредиаковского — М.В.Ломоносова — А.П.Сумарокова стали точкой отсчета самостоятельного развития русского стиха. Но уже в начале XIX в. романтики, провозгласившие идею синтеза слова и музыки, пошли по пути внутреннего, интонационно-ритмического «омузыкаливания» стихотворной речи, результатом чего стало утверждение напевного стиля, достигшего кульминационного звучания в лирике «чистого искусства» и прежде всего А.А.Фета. Курс на «музыкальные» инновации со структурой стиха, прежде всего метро-ритмикой, был продолжен русскими символистами, которые настолько актуализировали «музыкальные» ресурсы словесного искусства, что спровоцировали начало разрушения и музыкальности, и самого стиха. Модуляция «музыкального» начала из внешней области во внутреннюю структуру стиха оказалась чрезвычайно опасной и привела к формированию прямо противоположных явлений «прозаизации». Доведение стихотворной «музыки» до вершинного воплощения обернулось масштабными трансформациями музыкальности и практически полным отказом от музыки в ходе дальнейшего развития отечественной версификации.

Действительно, в акцентной системе и верлибре XX в. преобладают говорные интонации, эти разновидности русского стиха звучат «немузыкально». К тому же футуристы декларативно переориентировали стих с музыки на живопись. «...Живописцы будутляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будутляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми

сочетаниями...», — писали А.Крученых и В.Хлебников в манифесте «Слово как таковое» (1913) [Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века 1988: 105]. Безусловно, процессы преодоления музыкальности в декламационно-тонической системе стихосложения и верлибре на уровне поэтического стиля представляются интересной и перспективной темой дальнейших исследований в данной области. Кроме того, необходимо признать, что в поэзии XX в. напевный стих скромно «затерялся» на фоне преобладающего говорного стиля. Между тем в творчестве Н.Заболоцкого, Н.Рубцова, А.Тарковского, Ю.Левитанского и др. есть незаурядные образцы «музыкальной» лирики — это открывает широкие перспективы в интерпретации динамического развития русского стиха и музыки, ибо нет сомнений в том, что музыкальность напевной лирики XX в. предстает в новых стилистических формах и художественных разновидностях. Чрезвычайно интересным станет исследование дисгармоничной музыкальности, новаторских форм взаимодействия стиха и музыки в поэзии 1910–2010-х гг.: «инкрустирования» нотных фрагментов и музыкальных произведений в литературные тексты, различных способов мелодекламации. Наконец, «музыкальная» лирика неожиданно привела русский стих к художественной прозе, в которой, в свою очередь, с момента ее формирования тоже шли глубокие процессы накопления лирической и «музыкальной» энергии. Сопоставительный анализ поэтики «музыкальной» лирики и приемов музыкальности прозы видится перспективной темой, конечно, не одного, а многих исследований. За синтезом стиха и музыки следуют дальнейшие процессы синтезирования — теоретико-эстетического, художественного, научного, и это внушает уверенность в жизнестворчестве русского стиха и его последующем динамическом развитии.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аверинцев С.С.* Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. 1975. № 8. С. 145–193.
2. *Аверинцев С.С.* Поэты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 364 с.
3. *Аверинцев С.С.* Символ // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 6. М., 1971. Стлб. 826–831.
4. *Аверинцев С.С.* Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст–1989. Литературно-критические исследования. М.: Наука, 1989. С. 42–57.
5. *Авраменко А.П.* А.Блок и русские поэты XIX века. М.: Издательство МГУ, 1990. 248 с.
6. *Авраменко А.П.* Поэзия Андрея Белого: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1970. 26 с.
7. *Авраменко А.П.* Русский символизм и немецкая культура // Из истории русско-немецких литературных взаимосвязей. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 158–170.
8. *Азарова Е.В.* Поэтика «Вечерних огней» А.А.Фета: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 15 с.
9. *Азначеева Е.Н.* Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста: В 3 частях. Пермь: Издательство Пермского университета, 1994.
10. *Акопян Л.О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1996. 35 с.
11. *Алексеева М.В.* Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2010. 26 с.
12. *Алексеева О.Я.* Рецепция лирики А.А.Фета в творчестве русских символистов: В.Я.Брюсов, А.А.Блок, Андрей Белый: Дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2003. 172 с.
13. *Алешин П.* Лудовико Ариосто. Лирика. [Б.м.]: Издательские решения, 2017. 108 с.

14. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Л.: Музыка, 1988. 350 с.
15. Анализ одного стихотворения. Межвузовский сборник. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1985. 247 с.
16. *Анненский И.Ф.* Бальмонт-лирик // Анненский И.Ф. Избранные произведения. Л.: Художественная литература, Ленинградское отделение, 1988. С. 486–522.
17. *Аношкина-Касаткина В.Н.* Русский романтизм. В.А.Жуковский. А.С.Пушкин. М.: ИИУ МГОУ, 2014. 400 с.
18. *Антощенко Г.Н.* Дольники в системе русского стихосложения // Русская советская поэзия и стиховедение. Материалы межвузовской конференции. М.: б/и, 1969. С. 185–192.
19. *Арановский М.* Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991. 317 с.
20. *Арнаутов М.* Психология литературного творчества. М.: Прогресс, 1970. 653 с.
21. *Артеменко Е.Б.* Народно-песенный стих с точки зрения его мелодической и структурно-синтаксической организации // Славянский стих. Стиховедение, лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1996. С. 215–223.
22. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 376 с.
23. *Асафьев Б.* Речевая интонация. М.–Л.: Музыка, 1965. 136 с.
24. *Асафьев Б.* (И. Глебов). Русская поэзия в русской музыке. Пг.: Государственное издательство, 1921. 143 с.
25. *Асмус В.Ф.* Философия и эстетика русского символизма. М.: URSS, 2010. 86 с.
26. *Аторина О.Г.* А.А.Фет и русский символизм: К.Д.Бальмонт, В.Я.Брюсов, А.А.Блок, А.Белый: Дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2005. 225 с.
27. *Ауэрбах Э.* Данте — поэт земного мира. М.: РОССПЕН, 2004. 208 с.
28. *Афони娜 Н.Ю.* Метрическая переменность, ее формообразующее и выразительное значение: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1983. 18 с.

29. *Багно В.Е.* Федор Сологуб — переводчик французских символистов // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. Сборник научных трудов. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1991. С. 129–172.
30. *Баевский В.С.* Типология стиха русской лирической поэзии: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Тарту, 1974. 35 с.
31. *Баевский В.С.* Числовые значения силы слогов в стихе альтернирующего ритма // Филологические науки. 1967. № 3. С. 50–55.
32. *Бальмонт К.Д.* Горные вершины. Сборник статей. Кн. 1. М.: Гриф, 1904. 210 с.
33. *Бальмонт К.Д.* Поэзия как волшебство. М.: Скорпион, 1915. 93 с.
34. *Бальмонт К.Д.* Слово о музыке. М.: Российское музыкальное издательство, 1917. 8 с.
35. *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1969. 710 с.
36. *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. М.: Художественная литература, 1990. 397 с.
37. *Банин А.А.* К изучению русского народно-песенного стиха // Фольклор. Поэтика и традиции. М.: Наука, 1982. С. 94–139.
38. *Баратынский Е.А.* Разума великолепный пир: О литературе и искусстве. М.: Современник, 1981. 224 с.
39. *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М.: Правда, 1987. 480 с.
40. *Батюшков К.Н.* Сочинения. Архангельск: Северо-Западное книжное издательство, 1979. 400 с.
41. *Бейли Д.* Избранные статьи по русскому литературному стиху. М.: Языки славянской культуры, 2004. 376 с.
42. *Бейли Д.* Избранные статьи по русскому народному стиху. М.: Языки русской культуры, 2001. 416 с.
43. *Белова О.* Принцип стиха и принцип прозы в романсовой мелодике П.Чайковского // Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения. Сборник трудов. Вып. 144. М.: б/и, 1998. С. 124–140.

44. *Белый А.* Арабески. Книга статей. М.: Мусагет, 1911. 501 с.
45. *Белый А.* Жезл Аарона (о слове в поэзии) // Скифы. Сб.1–2. Пг.: Скифы, 1917. С. 155–212.
46. *Белый А.* К вопросу о ритме. К будущему учебнику ритма. О ритмическом жесте. Ритм и смысл // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам. Сб. XII. Тарту: ТГУ, 1981. С. 112–146.
47. *Белый А.* Между двух революций. М.: Художественная литература, 1990. 670 с.
48. *Белый А.* На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989. 544 с.
49. *Белый А.* Начало века. М.: Художественная литература, 1990. 686 с.
50. *Белый А.* Поэзия Блока // Ветвь. Сборник клуба московских писателей. М.: Северные дни, 1917. С. 269–282.
51. *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». М.: Федерация, 1929. 279 с.
52. *Белый А.* Символизм. М.: Мусагет, 1910. 633 с.
53. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
54. *Белый А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб.; М.: Академический проект, Прогресс-Плеяда, 2006.
55. А.Белый и А.Блок. Переписка // Летописи. Книга 7. Летописи гос. лит. музея. М.: Литературный музей, 1940. 370 с.
56. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, Ленинградское отделение, 1973. 565 с.
57. *Берневега С.И.* Лексический повтор в русской лирической поэзии XIX века: В.Жуковский, Ф.Тютчев, Я.Полонский, А.Фет: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1995. 20 с.
58. *Благой Д.* Тургенев — редактор Фета // Печать и революция. 1923. № 3. С. 45–65.
59. *Блок А.А.* О литературе. М.: Художественная литература, 1989. 478 с.
60. *Блок А.А.* Собрание сочинений: В 12 т. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1932–1936.

- 61.** Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. М.–Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960–1963.
- 62.** Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т.1. М.: Правда, 1971.
- 63.** Блок А.А. Стихотворения. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1955. 823 с.
- 64.** Блок и музыка. Сборник статей. Л.–М.: Советский композитор, Ленинградское отделение, 1972. 280 с.
- 65.** Блок и музыка. Хроника. Нотография. Библиография. Справочник. Л.: Советский композитор, Ленинградское отделение, 1980. 222 с.
- 66.** Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Тарту: ТГУ, 1986. 162 с.
- 67.** Бобров С. Записки стихотворца. М.: Мусагет, 1916. 92 с.
- 68.** Бобров С. Новое о стихосложении Пушкина. М.: Мусагет, 1915. 39 с.
- 69.** Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века»: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 720 с.
- 70.** Богомолов Н.А. Стихотворная речь. М.: Интерпракс, 1995. 262 с.
- 71.** Богомолов Н.А., Джон Малмстад. Михаил Кузмин. М.: Молодая гвардия, 2013. 393 с.
- 72.** Божидар (Б. Гордеев). Распевочное единство. М.: Центрифуга, 1916. 86 с.
- 73.** Болеславская Т.И. Поэзия А.Блока в советской музыке: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1975. 25 с.
- 74.** Бонди С.М. О «музыкальном чтении» М.Ф.Гнесина // М.Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. М.: Советский композитор, 1961. С. 80–102.
- 75.** Бонди С.М. О ритме // Контекст 1976. М.: Наука, 1977. С. 100–130.
- 76.** Бонди С.М. Пушкин и русский гекзаметр // Бонди С.М. О Пушкине: Статьи и исследования. М.: Художественная литература, 1978. С. 310–371.
- 77.** Борисова И.Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: Дис. ... канд. культурологии. СПб., 2000. 251 с.
- 78.** Боткин В.П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М.: Советская Россия, 1984. 320 с.
- 79.** Браудо Е.М. Ницше. Философ-музыкант. Пг.: Атеней, 1922. 67 с.

- 80.** *Бройтман С.Н.* Стихотворение А.Белого «Мне грустно... Подожди... Рояль...» и русская поэтическая традиция // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 228–234.
- 81.** *Брюсов В.Я.* Далекие и близкие. М.: Скорпион, 1912. 214 с.
- 82.** *Брюсов В.Я.* О рифме // Печать и революция. 1924. № 1. С. 114–123.
- 83.** *Брюсов В.Я.* Об одном вопросе ритма (по поводу книги Андрея Белого «Символизм») // Аполлон. 1910. № 11. С. 52–60.
- 84.** *Брюсов В.Я.* Основы стиховедения. М.: б/и, 1924. 139 с.
- 85.** *Брюсов В.Я.* Ремесло поэта. М.: Современник, 1981. 399 с.
- 86.** *Брюсов В.Я.* Сила русского глагола. М.: Советская Россия, 1973. 188 с.
- 87.** *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: В 7 т. М.: Художественная литература, 1973–1975.
- 88.** *Брюсов В.Я.* Среди стихов: 1894–1924. Манифесты, статьи, рецензии. М.: Советский писатель, 1990. 714 с.
- 89.** *Брюсов В.Я.* Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1961. 910 с.
- 90.** Брюсовский сборник. Ставрополь: б/и, 1974. 142 с.
- 91.** Брюсовский сборник. Ставрополь: б/и, 1975. 191 с.
- 92.** *Будникова Л.И.* Творчество К.Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX — начала XX века: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2007. 54 с.
- 93.** *Бураго С.Б.* Музыка поэтической речи. Киев: Дніпро, 1986. 181 с.
- 94.** *Бурлаков Н.С.* Валерий Брюсов. М.: Просвещение, 1975. 240 с.
- 95.** *Бухитаб Б.Я.* А.А.Фет. Очерк жизни и творчества. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1990. 135 с.
- 96.** *Быкова Э.В.* Эстетическая сущность музыкальной интонации: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1969. 18 с.
- 97.** *Быстров В.Н.* Идея преображения мира у русских символистов: Д.Мережковский, А.Белый, А.Блок: Дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2004. 361 с.
- 98.** *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. 743 с.
- 99.** *Бычкова Е.А.* Жизнетворчество как феномен культуры декаданса на

рубеже XIX–XX веков: Дис. ... канд. культурологии. М., 2001. 141 с.

100. Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.

101. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. 622 с.

102. Валерий Брюсов. Проблемы мастерства. Сборник статей. Ставрополь: Ставропольский ГПИ, 1983. 168 с.

103. Вальцель О. Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков // Проблемы литературной формы. Л.: Academia, 1928. С. 70–105.

104. Васильев С.А. «Воин не наступившего царства...» (Поэтический стиль Велимира Хлебникова). М.: МГПУ, 2015. 320 с.

105. Васина-Гроссман В.А. Вокальные формы. М.: Музгиз, 1960. 39 с.

106. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово: В 3 частях. М.: Музыка, 1972–1978.

107. Васина-Гроссман В.А. Музыка и проза (к изучению наследия Мусоргского) // Типология русского реализма второй половины XIX века. М.: Наука, 1979. С. 10–35.

108. Васина-Гроссман В.А. О связях музыки и поэзии в русском искусстве конца XIX — начала XX в. // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. Сборник статей. М.: Наука, 1977. С. 146–159.

109. Введение в литературоведение. Под ред. Г.Н.Поспелова. М.: Высшая школа, 1988. 527 с.

110. Венгров Н. Путь Александра Блока. М.: Издательство Академии наук СССР, 1963. 415 с.

111. Виноградов И.А. К вопросу о музыке стиха // Виноградов И.А. Борьба за стиль. Сборник статей. Л.: Гослитиздат, 1937. С. 85–187.

112. Виршевая поэзия (первая половина XVII века). М.: Советская Россия, 1989. 480 с.

113. Вишневский К.Д. Русская метрика XVIII века // Вопросы литературы XVIII века. Пенза: б/и, 1972. С. 129–258.

114. Вишневский К.Д. Русский стих XVIII — первой половины XIX века. Проблемы истории и теории: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1975. 32 с.

115. Вишневский К.Д. Становление трехсложных размеров в русской поэзии

// Русская советская поэзия и стиховедение. Материалы межвузовской конференции. М.: б/и, 1969. С. 207–217.

116. *Владимирова А.И.* Дебюсси и французская поэзия на рубеже XIX и XX веков // Литература и музыка. Сборник статей. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1975. С. 145–157.

117. *Волков С., Редько Р.* А.Блок и некоторые музыкально-эстетические проблемы его времени // Блок и музыка. Сборник статей. Л.–М.: Советский композитор, Ленинградское отделение, 1972. С. 85–115.

118. *Востоков А.Х.* Опыт о русском стихосложении. СПб.: Морская типография, 1817. 174 с.

119. *Востоков А.Х.* Стихотворения. М.: Советский писатель, 1935. 466 с.

120. Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. Сборник статей. М.: Наука, 2002. 348 с.

121. *Гавриленко Т.А.* Программа «чистого искусства» в русской критико-эстетической мысли середины XIX века. М.: Издательство МГОПУ, 2001. 251 с.

122. *Гавриленко Т.А.* Романтическая поэзия «чистого искусства». Уссурийск: Издательство УГПИ, 2011. 193 с.

123. *Гаврилова Н.К.* Реформа русского стихосложения XVIII века: теоретические и исторические аспекты изучения: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1992. 16 с.

124. *Ганслик Э.О.* музыкально-прекрасном. М.: П.Юргенсон, 1895. 181 с.

125. *Гапоненко П.А.* Поэзия «чистого искусства»: традиции и новаторство: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Орел, 2008. 48 с.

126. *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 478 с.

127. *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 2000. 289 с.

128. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. М.: Наука, 1984. 319 с.

129. *Гаспаров М.Л.* «Ритм и метр» Н.В.Недоброво в историческом контексте // Шестые тыняновские чтения. Рига–Москва: б/и, 1992. С. 142–150.

130. *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях. М.:

Высшая школа, 1993. 272 с.

131. *Гаспаров М.Л.* Русский трехударный дольник // Теория стиха. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1968. С. 59–106.

132. *Гаспаров М.Л.* Семантический ореол метра (к семантике русского трехстопного ямба) // Лингвистика и поэтика. Сборник статей. М.: Наука, 1979. С. 282–308.

133. *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 488 с.

134. *Гаспаров М.Л.* Статистическое обследование русского трехударного дольника // Теория вероятностей и ее применения. 1963. № 1. С. 102–108.

135. *Гаспаров М.Л.* Тактовик в русском стихосложении XX в. // Вопросы языкознания. 1968. № 5. С. 79–91.

136. *Гаспаров М.Л.* 1905 год и метрическая эволюция Блока, Брюсова, Белого // Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Тарту: ТГУ, 1986. С.25–31.

137. *Гашева Н.Н.* Синтез в русской культуре: типология и динамика форм. Пермь: Пермский государственный институт искусств и культуры, 2009. 348 с.

138. *Гвоздиковская Т.С.* Судьбы трехсложных размеров в современной поэзии // Русское стихосложение. Сборник статей. М.: Наука, 1985. С. 292–300.

139. *Геворкян А.* Несколько наблюдений над стихотворением В.Я.Брюсова «По твоей улыбке сонной...» (К вопросу о звуковой символике и музыкальной форме) // В.Я.Брюсов и русский символизм. Сборник статей. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С.80–91.

140. *Гейне Г.* Книга песен. Переводы русских поэтов. М.: Гослитиздат, 1956. 203 с.

141. *Гервер Л.Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов. М.: Индрик, 2001. 247 с.

142. *Гиждеу С.П.* Лирика Г.Гейне. М.: Художественная литература, 1983. 159 с.

143. *Гиндин С.И.* В.Я.Брюсов о речевой природе стиха и стихотворного ритма и о русских эквивалентах античных стихотворных размеров // Вопросы

языкознания. 1968. № 6. С. 124–130.

144. *Гиндин С.И.* Программа поэтики нового века (о теоретических поисках Брюсова в 1890-е годы) // Серебряный век в России. Избранные страницы. М.: Радикс, 1993. С. 87–116.

145. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.: Интрида, 1997. 416 с.

146. *Гинцбург Д.Г.* О русском стихосложении: Опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова. М.: Либроком, 2012. 336 с.

147. *Гиппиус З.Н.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1999. 592 с.

148. *Глинка М.И.* О музыке и музыкантах. М.: Музгиз, 1954. 87 с.

149. *Глуховская Е.А.* Творческий путь Эллиса в контексте русского символизма: 1903–1914 гг.: Дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2013. 196 с.

150. *Гозенпуд А.А.* Избранные статьи. М.–Л.: Советский композитор, Ленинградское отделение, 1971. 240 с.

151. *Голенищев-Кутузов И.Н.* От Рильке до Волошина. М.: Русский путь, 2005. 336 с.

152. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Словораздел в русском стихосложении // Вопросы языкознания. 1959. № 4. С. 21–34.

153. *Гончаров Б.П.* Анализ поэтического произведения. М.: Знание, 1987. 63 с.

154. *Гончаров Б.П.* Звуковая организация стиха и проблема рифмы. М.: Наука, 1973. 276 с.

155. *Гончаров Б.П.* К проблеме смысловой выразительности стиха // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1970. № 1. С. 23–33.

156. *Гончаров Б.П.* О поэтике Маяковского. М.: Знание, 1973. 64 с.

157. *Гончаров Б.П.* О реформе русского стихосложения в XVIII веке (к проблеме ее национальных истоков) // Русская литература. 1975. № 2. С. 51–70.

158. *Гончаров Б.П.* Речевое начало в народно-песенном стихе // Филологические науки. 1986. № 6. С. 7–14.

159. *Гончаров Б.П.* Русское стиховедение начала XX века. Стиховедческие взгляды Андрея Белого // Русская наука о литературе в конце XIX — начале XX в.

М.: Наука, 1982. С. 250–262.

160. *Гончаров Б.П.* Стихотворная речь. Методология изучения. Становление. Художественная функция. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 1999. 344 с.

161. *Гордон Я.И.* Гейне в России. Душанбе: Дониш, 1983. 431 с.

162. *Гофман В.* Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27–28. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. С. 54–106.

163. *Граудина Л.К., Кочеткова Г.И.* Русское слово в лирике XIX века. 1840–1900. М.: Флинта: Наука, 2010. 600 с.

164. *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам. Сб. XII. Тарту: ТГУ, 1981. С. 97–112.

165. *Григорьев А.А.* Избранные произведения. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1959. 603 с.

166. *Григорьев А.А.* Литературная критика. М.: Художественная литература, 1967. 631 с.

167. *Григорьева А.Д., Иванова Н.Н.* Язык поэзии XIX–XX вв. Фет. Современная лирика. М.: Наука, 1985. 232 с.

168. *Григорьян К.Н.* Верлен и русский символизм // Русская литература. 1971. № 1. С. 111–120.

169. *Гринбаум О.Н.* Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2000. 158 с.

170. *Громов П.П.* А.Блок, его предшественники и современники. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1986. 600 с.

171. *Гроссман Д.Д.* Иван Коневской, «мудрое дитя» русского символизма. СПб.: Издательство Пушкинского Дома: Нестор-История, 2014. 306 с.

172. *Грякалова Н.Ю.* От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910–1920-х годов: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 1998. 36 с.

173. *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М.: Художественная литература, 1965. 356 с.

174. *Гумовская Г.Н.* Ритмическая структура текста как фактор гармонизации художественного произведения. М.: НИЦ «Университет», 2015. 225 с.

175. *Гурмон Р.* Книга масок. Спб.: Грядущий день, 1913. 267 с.
176. *Гусев В.* Дух или техника? // Андрей Белый. Проблемы творчества. М.: Советский писатель, 1988. С. 426–437.
177. *Дельви́г А.А.* Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1959. 369 с.
178. *Державин Г.Р.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957. 468 с.
179. *Дерюгин А.А.* Основы римского стихосложения. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1968. 86 с.
180. *Долгополов Л.К.* Александр Блок. Личность и творчество. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1980. 224 с.
181. *Долгополов Л.К.* Поэзия русского символизма // История русской поэзии: В 2 т. Т. 2. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1969. С. 253–330.
182. *Дружинин А.В.* Литературная критика. М.: Советская Россия, 1983. 384 с.
183. *Дунаевский М.* Контуры музыкальной блокианы // Блок и музыка. Сборник статей. М.–Л.: Советский композитор, Ленинградское отделение, 1972. С.115–137.
184. *Дуринова Н.Н.* Силлабические свойства английского пятистопного ямба. Саратов: Сателлит, 2006. 148 с.
185. *Душина Л.Н.* Русская поэзия и проза XIX–XX вв.: ритмическая организация текста. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2002. 217 с.
186. *Дьяконова Н.Я.* Лирическая поэзия Байрона. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 176 с.
187. *Епишева О.В.* Музыка в лирике К.Д.Бальмонта: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2006. 18 с.
188. *Ермилова Е.В.* Дольник // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 2. М., 1964. Стлб. 734–735.
189. *Ермилова Е.В.* О ритмическом новаторстве советской поэзии // Вопросы литературы. 1961. № 2. С. 74–89.
190. *Ермилова Е.В.* Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука,

1989. 174 с.

191. *Ермилова Л.Я.* Психология творчества поэтов-лириков Тютчева и Фета. М.: МГПИ им. В.И.Ленина, 1979. 86 с.

192. *Жемчужный И.С.* Музыкальная классика в контексте поэзии А.А.Фета // Афанасий Фет и русская литература. XIX Фетовские чтения. Курск: КГУ, 2005. С.141–148.

193. *Жемчужный И.С.* Поэзия Фета в оценке современников // Афанасий Фет и русская литература. XVII Фетовские чтения. Курск: КГУ, 2003. С.223–232.

194. *Жирмунский В.М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пг.: б/и, 1922. 104 с.

195. *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе. Л.: Гослитиздат, 1937. 674 с.

196. *Жирмунский В.М.* Поэзия Александра Блока. Пг.: Издательство Картонный Домик, 1922. 103 с.

197. *Жирмунский В.М.* Стихосложение Маяковского // Русская литература. 1964. № 4. С. 3–27.

198. *Жирмунский В.М.* Творчество Анны Ахматовой. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1973. 184 с.

199. *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1977. 408 с.

200. *Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1975. 664 с.

201. *Жиронкина О.А.* К.Д.Бальмонт и В.Я.Брюсов: состязание в поэтической практике: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. 25 с.

202. *Жовтис А.Л.* Верлибры Блока // Проблемы стиховедения. Сборник статей. Ереван: Издательство Ереванского университета, 1976. С. 125–147.

203. *Жовтис А.Л.* Избранные статьи. Алматы: б/и, 2013. 391 с.

204. *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений: В 3 т. Пг.: Лит.-изд. отд. Ком. нар. прос., 1918.

205. *Жуковский В.А.* Собрание сочинений: В 4 т. М.–Л.: Гослитиздат, Ленинградское отделение, 1959–1960.

- 206.** Жуковский В.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. М.: Современник, 1983. 399 с.
- 207.** Жура М.В. Синтетический характер музыкальной культуры «серебряного века»: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Волгоград, 2010. 24 с.
- 208.** Западов А.В. Мастерство Державина. М.: Советский писатель, 1958. 259 с.
- 209.** Западов А.В. Русский стих XVIII — начала XIX в. Ритмика. Л.: ЛГПИ, 1974. 56 с.
- 210.** «...Звезда труда, поэзии, покоя...»: К 80-летию Н.М.Рубцова. Сборник статей. М.: ИНИОН РАН, 2016. 240 с.
- 211.** Зенкин К.В. Музыка в философско-эстетических воззрениях Вячеслава Иванова. Прогнозы и реальность // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М.: Наука, 2002. С. 299–304.
- 212.** Зинаида Николаевна Гиппиус: Новые материалы, исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 384 с.
- 213.** Златоустова Л.В. Изучение звучащего стиха и художественной прозы инструментальными методами // Контекст 1976. М.: Наука, 1977. С. 61–80.
- 214.** Златоустова Л., Лавриченко И. Ритм, синтаксис, интонация // Славянский стих. Стихovedение, лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1996. С. 89–99.
- 215.** Зыслин Ю. «Паганини русского стиха»: Константин Бальмонт в «Вашингтонском музее русской поэзии и музыки» // XXIV Бальмонтские чтения. Иваново: Издатель Епишева О.В., 2012. С. 26–30.
- 216.** Иванов В.И. Борозды и межи. М.: Мусагет, 1916. 351 с.
- 217.** Иванов В.И. По звездам. СПб.: Оры, 1909. 438 с.
- 218.** Иванов В.И. Предчувствия и предвестия. М.: Государственный институт театрального искусства, 1991. 126 с.
- 219.** Иванов В.И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
- 220.** Иванов В.И. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1978. 559 с.
- 221.** Иванова Е.В. Валерий Брюсов и Александр Добролюбов // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т.40. 1981. №3. С.255–265.

222. *Иванова Е.В.* Русский модернизм и литературный процесс конца XIX — начала XX века // Российский литературоведческий журнал. 1994. №5–6. С.17–38.

223. *Иванова Е.В.* Русский символизм и перестройка литературного процесса на рубеже XIX–XX века. // Традиции в контексте русской культуры. Ч. 2. Череповец: б/и, 1993. С.43–47.

224. *Иванова Е.В.* Самоопределение раннего символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М.: Наука, 1975. С. 171–186.

225. *Ивлев Д.Д.* Ритмика Маяковского и традиции русского классического стиха. Рига: б/и, 1973. 106 с.

226. *Иезуитова Р.В.* Роль поэтических традиций XVIII в. в становлении Жуковского-романтика // На путях к романтизму. Сборник научных трудов. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1984. С. 158–171.

227. *Илюшин А.А.* Русское стихосложение. М.: Высшая школа, 1988. 168 с.

228. *Илюшин А.А.* Традиция Гейне в истории русского стиха // Из истории русско-немецких литературных взаимосвязей. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 96–109.

229. *Иннокентий Федорович Анненский. 1855–1909. Материалы и исследования.* М.: Издательство Литературного института имени А.М.Горького, 2009. 672 с.

230. *Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия.* М.: Liteo, 2015. 641 с.

231. *Исследования по теории стиха.* Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1978. 232 с.

232. *История романтизма в русской литературе.* М.: Наука, 1979. 312 с.

233. *История русской поэзии: В 2 т.* Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1968–1969.

234. *Казарин Ю.В.* Просодия: книга о стихосложении. Екатеринбург: МАрАфон, 2007. 156 с.

235. *Как мы пишем. Сборник.* Л.: Издательство писателей, 1930. 215 с.

- 236.** *Калачева С.В.* Выразительные возможности русского стиха. М.: Издательство Московского университета, 1977. 172 с.
- 237.** *Калачева С.В.* Стих и ритм. М.: Знание, 1978. 96 с.
- 238.** *Калачева С.В.* Эволюция русского стиха. М.: Издательство Московского университета, 1986. 262 с.
- 239.** *Карманова Ю.С.* Теории художественного синтеза в контексте социокультурного кризиса конца XIX — начала XX вв.: Автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2012. 19 с.
- 240.** *Карпов А.С.* Стих и время. М.: Наука, 1966. 404 с.
- 241.** *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии. СПб.: Композитор (СПб), 1997. 272 с.
- 242.** *Кац Б.* Пробужденный музыкой // «Раскат импровизаций...»: Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака. Л.: Советский композитор, 1991. 328 с.
- 243.** *Кац Б.* «Стань музыкою, слово!» Л.: Советский композитор, 1983. 152 с.
- 244.** *Кац Б.А., Тименчик Р.Д.* Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1989. 336 с.
- 245.** *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. 376 с.
- 246.** *Квятковский А. П.* Русское стихосложение // Русская литература. 1960. № 1. С. 78–105.
- 247.** *Квятковский А.П.* Тактометр // Бизнес. Сборник Литературного центра конструктивистов. М.: Государственное издательство, 1929. С. 197–257.
- 248.** *Келдыш Ю.В.* Русская музыка XVIII века. М.: Наука, 1965. 464 с.
- 249.** *Кенигсберг М.М.* Анализ понятия «стих» // *Philologica*. 1994. № 1. С. 149–185.
- 250.** *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. 439 с.
- 251.** *Классовский В.* Версификация. СПб: Типография Императорской Академии Наук, 1863. 116 с.
- 252.** *Классовский В.* Поэзия в самой себе и в музыкальных своих построениях. СПб – М.: Издание М.О.Вольфа, 1872. 168 с.

253. *Клинг О.А.* Андрей Белый: авангард до авангарда // *Арабески Андрея Белого. Жизненный путь. Духовные искания.* М., Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2017. С. 615–623.

254. *Клинг О.А.* Андрей Белый: идея синтеза «точных знаний» и гуманитарных наук // *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология.* 2009. № 6. С. 29–35.

255. *Клинг О.А.* В.Я.Брюсов: от идеи житнетворчества к пересозданию действительности и творческой личности в духе большевизма // *Филологические науки.* 2014. № 6. С. 53–59.

256. *Клинг О.А.* Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. 356 с.

257. *Клинг О.А.* Формальная школа и теоретические «штудии» русских символистов // *Славянские теории литературы. Материалы Международного симпозиума.* Пекин: Издательство Пекинского лингвистического университета, 2012. С. 9–17.

258. *Князева Е.М.* Акцентно-ритмические особенности звучащего стихотворного текста: на материале русской поэзии XX–XXI вв.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 26 с.

259. *Ковалева Т.В.* Русский стих 80–90-х годов XIX века: Дис. ... канд. филол. наук. Алма-Ата, 1993. 199 с.

260. *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. 206 с.

261. *Ковыригина Ю.И.* Музыкально-стилевые особенности беломорских старин и духовных стихов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 43 с.

262. *Кожин В.В.* Стихи и поэзия. М.: Советская Россия, 1980. 304 с.

263. *Козленко Э.С.* Мелодика и ритмика английского стиха XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1980. 26 с.

264. *Козубовская Г.П.* Поэзия А.Фета и мифология. Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2014. 320 с.

265. *Коковин А.Ф.* А.А.Фет и Я.П.Полонский: биографические и творческие связи: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Курск, 2010. 19 с.

- 266.** Колмогоров А.Н. К изучению ритмики Маяковского // Вопросы языкознания. 1963. № 4. С. 64–71.
- 267.** Колмогоров А.Н. Труды по стиховедению. М.: МЦНМО, 2015. 256 с.
- 268.** Колмогоров А.Н., Прохоров А.В. О дольнике современной русской поэзии // Вопросы языкознания. 1963. № 1. С. 75–94.
- 269.** Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. М.: Издательство МГУ, 1990. 336 с.
- 270.** Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Издательство Московского университета, 2000. 296 с.
- 271.** Колпакова Н. Из истории Фетовского текста // Поэтика. Сборник статей. Сб. 3. Л.: Academia, 1927. С. 168–187.
- 272.** Коптелова Н. Проблема взаимодействия и синтеза искусств в эстетике А.Блока и «младосимволистов» // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново: ИвГУ, 1986. С. 110–128.
- 273.** Корецкая И.В. Импрессионизм в символистской поэзии и эстетике // Корецкая И.В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М.: Радикс, 1995. С. 199–252.
- 274.** Корж Ю.В. «Дух музыки» в философии культуры русского символизма: Автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2005. 24 с.
- 275.** Кормилов С.И. Маргинальные системы русского стихосложения. М.: б/и, 1991. 159 с.
- 276.** Кормилов С.И. Новаторская структура свободного стиха А.А.Блока // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1989. №3. С.12–20.
- 277.** Кормилов С.И. Опыты свободного стиха в лирике В.Я.Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Сборник статей. Ереван: Советакан грох, 1985. С.67–79.
- 278.** Кормилов С.И. Поэзия М.Ю.Лермонтова. М.: Издательство МГУ, 2000. 128 с.
- 279.** Корпусный анализ русского стиха. Сборник научных статей. М.: Азбуковник, 2013. 266 с.
- 280.** Корчагин К.М. Цезура в русском стихе XVIII — первой четверти XX

века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 25 с.

281. *Корш Ф.Е.* О русском народном стихосложении. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1901. 121 с.

282. *Кошелев В.А.* «Что не выскажешь словами...»: о «Мелодиях» Фета // Афанасий Фет и русская литература. XXI Фетовские чтения. Курск: КГУ, 2007. С.3–17.

283. *Красильникова М.В.* Идеи синтеза знания, искусства и бытия в творчестве Андрея Белого. М.: МГОУ, 2015. 208 с.

284. *Красноперова М.А.* Основы сравнительного статистического анализа ритмики стиха и прозы. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004. 152 с.

285. *Крисанова Е.В.* Особенности звуковой структуры стихотворных произведений. Консонантные и вокальные сегменты в стихотворном и прозаическом тексте: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. 21 с.

286. *Кричевская Ю.Р.* Модернизм в русской литературе: эпоха серебряного века. М.: ТОО «ИнтелТех», 1994. 94 с.

287. *Кротова Д.В.* Синтез искусств в русской литературе конца XIX — первой трети XX века: А.Белый, З.Н.Гиппиус, А.С.Грин, М.М.Зощенко: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. 34 с.

288. *Крохина Н.П.* Художественный мир К.Д.Бальмонта: поэтика всеединства. Система образов и мотивов. Шуя: Шуйский филиал ИвГУ, 2013. 249 с.

289. *Крук И.Т.* Поэзия Александра Блока. М.: Просвещение, 1970. 261 с.

290. *Кубарев А.М.* Теория русского стихосложения. М.: Типография Н.Степанова, 1837. 48 с.

291. *Кудрова И.В.* Просторы Марины Цветаевой: Поэзия, проза, личность. СПб.: Вита Нова, 2003. 528 с.

292. *Кузнецова Е.Р.* Музыкальный элемент как особенность сюжетостроения в русской лирической поэзии XIX–XX вв. (А.Н.Апухтин, Я.П.Полонский, А.А.Фет, Н.С.Гумилев, Г.В.Иванов: эволюция музыкальности): Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 1999. 193 с.

- 293.** *Лейбель Е.В.* Поэзия Фридриха Ницше: образы и мифотворчество: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2006. 22 с.
- 294.** *Лекманов О.А.* В.Я.Брюсов и русский модернизм. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 349 с.
- 295.** *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание сочинений: В 5 т. М.–Л.: Academia, 1935–1937.
- 296.** *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т.7. Письма. М.: Воскресенье, 2002. 527 с.
- 297.** *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Правда, 1969.
- 298.** *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1979–1981.
- 299.** М.Ю.Лермонтов в русской критике. Сборник статей. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. 304 с.
- 300.** *Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и бытом: В 2 т. М.: Музгиз, 1952–1953.
- 301.** *Лилли И.* Динамика русского стиха. М.: ИЦ–Гарант, 1997. 128 с.
- 302.** *Лиснянская И.Л.* Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. М.: Художественная литература, 1991. 158 с.
- 303.** Литературное наследство. Т. 27–28 (Символизм). М.: Журнально-газетное объединение, 1937. 693 с.
- 304.** Литературное наследство. Т. 43–44 (М.Ю.Лермонтов). Часть I. М.: Издательство АН СССР, 1941. 828 с.
- 305.** Литературное наследство. Т. 45–46 (М.Ю.Лермонтов). Ч. II. М.: Издательство АН СССР, 1948. 806 с.
- 306.** Литературное наследство. Т. 85 (Валерий Брюсов). М.: Наука, 1976. 854 с.
- 307.** Литературное наследство. Т. 92 в 5 книгах (Александр Блок). М.: Наука, 1980–1993.
- 308.** Литературное наследство. Т.103 в 2 книгах (А.А.Фет и его литературное окружение). М.: ИМЛИ РАН, 2008–2011.
- 309.** Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв.

Таллин: ТПИ, 1985. 125 с.

310. Литературный энциклопедический словарь. Под ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.

311. *Ломоносов М.В.* Письмо о правилах российского стихотворства // Ломоносов М.В. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1986. С. 465–473.

312. *Лосев А.Ф.* Из книги «Теория стиля». Модернизм и современные ему течения // Контекст–1990. Литературно-критические исследования. М.: Наука, 1990. С. 25–55.

313. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 195–393.

314. *Лосев А.Ф.* Основной вопрос философии музыки // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 315–336.

315. *Лосев А.Ф.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. Вып. 8. М.: Искусство, 1968. С. 67–197.

316. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.

317. *Лотман М.* Гекзаметр в поэтических системах новоевропейских языков // Динамика поэтических систем. Труды по метрике и поэтике. Тарту: ТГУ, 1987. С. 40–75.

318. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, Ленинградское отделение, 1972. 272 с.

319. Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. 560 с.

320. *Лукинова А.Р.* Мотивно-тематический аспект эволюции лирики А.А.Фета: образ звезды. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2014. 23 с.

321. *Любимова Н.А., Пинежанинова Н.П., Сомова Е.Г.* Звуковая метафора в поэтическом тексте. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. 144 с.

322. *Ляпина Л.Е.* Метрический и строфический репертуар К.Д. Бальмонта // Проблемы теории стиха. Сборник статей. Л.: Наука, Ленинградское отделение,

1984. С. 179–192.

323. *Ляпина Л.Е.* Сверхдлинные размеры в поэзии Бальмонта // Исследования по теории стиха. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1978. С. 118–125.

324. *Ляпина Л.Е.* Циклизация в русской литературе XIX века. СПб.: НИИ химии СПбГУ, 1999. 281 с.

325. *Магомедова Д.М.* Блок и Вагнер // Творчество А.А.Блока и русская культура XX века. Тарту: ТГУ, 1975. С. 103–107.

326. *Магомедова Д.М.* Комментируя Блока. М.: РГГУ, 2004. 111 с.

327. *Магомедова Д.М.* Концепция «музыки» в мировоззрении и творчестве А.Блока: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1975. 27 с.

328. *Магомедова Д.М.* О генезисе и значении символа «мирового оркестра» в творчестве А.Блока // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1974. №5. С.10–19.

329. *Мазаев А.И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М., 1996. 65 с.

330. *Мазель Л.А.* Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967–1980. 750 с.

331. *Мазель Л.А.* О природе и средствах музыки. М.: Музыка, 1983. 72 с.

332. *Маймин Е.А.* Афанасий Афанасьевич Фет. М.: Просвещение, 1989. 160 с.

333. *Маймин Е.А.* Стих и метр // Русская литература. 1964. № 3. С. 108–119.

334. *Макарова С.А.* Афанасий Афанасьевич Фет // Русская литература XIX века. Учебник для школ и классов гуманитарного профиля. Под редакцией С.А.Громова. 10 класс. Часть I. М.: Московский Лицей, 2002. С. 543–581.

335. *Макарова С.А.* Е.А.Боратынский и М.И.Глинка: моделирование элегической эмоции // Венок Боратынскому. Материалы I и II Российских Научных чтений. Научный редактор В.И.Попков. Мичуринск, 1994. С. 148–150.

336. *Макарова С.А.* «Вечерние огни» А.А.Фета: «чистое искусство» или предсимволизм? // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. №9. Ч.1. С.37–40.

337. Макарова С.А. Вопросы «музыкальной» поэтики стиха в теории русского символизма // Проблемы метода, жанра и стиля в русской литературе. Межвузовский сборник научных трудов. Книга 6. Редакционная коллегия: Р.Т.Певцова, Н.Д.Котовчихина, А.С.Георгиевский. М.: б/и, 1998. С. 37–47.

338. Макарова С.А. «Вхожу я темные храмы...» А.А.Блока // Литература в школе. 2000. № 8. С. 24–27.

339. Макарова С.А. Дольник в русском стихосложении. М.: Московский Лицей, 2015. 328 с.

340. Макарова С.А. «Живописность» прозаического произведения // Искусство в школе. 2016. №4. С. 34–38.

341. Макарова С.А. Жизненный факт: от журналистских жанров до лирики и синтеза искусств // Научное обозрение: гуманитарные исследования. 2016. № 8. С. 81–90.

342. Макарова С.А. Законы мелодики в жанрово-композиционной структуре лирического цикла «Мелодии» А.А.Фета (сб. «Вечерние огни») // Литературный процесс: традиции и новаторство. Межвузовский сборник научных трудов. Под редакцией Е.Ш.Галимовой. Архангельск, 1992. С. 61–83.

343. Макарова С.А. Звуковая картина мира в поэтическом творчестве А.А.Фета // Язык и культура. Третья международная конференция. Доклады. Киев: б/и, 1994. С. 205–212.

344. Макарова С.А. Изучение рассказа А.И.Куприна «Гранатовый браслет». XI класс // Литература в школе. 2007. № 7. С. 22–27.

345. Макарова С.А. Концепция напевной интонации Б.М.Эйхенбаума в ее связи с развитием музыкальных теорий стиха // International Conference on “Russian Formalism, Modern Literary Theories and Indian Poetics”. India, New Delhi, 1994. S. 24–25.

346. Макарова С.А. Лирика А.А.Фета. X класс // Литература в школе. 1998. № 6. С. 104–109.

347. Макарова С.А. Методические рекомендации к курсу «Русская литература XIX века» в школах и классах гуманитарного профиля. 9–10 классы. М.: Московский Лицей, 2004. 182 с.

348. Макарова С.А. Метро-ритмический репертуар символистов в контексте динамического развития русского стиха // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 2. Ч. 2. С. 42–46.

349. Макарова С.А. Миф русских символистов о «музыке» стиха // Русская речь. 2017. № 3. С. 10–20.

350. Макарова С.А. «Музыка» стиха в эстетике А.А.Фета и русских символистов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 1. Ч. 2. С. 37–41.

351. Макарова С.А. «Музыкальность» поэтического произведения // Искусство в школе. 2016. № 3. С. 26–30.

352. Макарова С.А. Напевный стих А.А.Фета и метро-ритмические инновации в лирике символистов // Научное обозрение: гуманитарные исследования. 2016. № 7. С. 147–154.

353. Макарова С.А. Николай Алексеевич Некрасов // Русская литература XIX века. Учебник для школ и классов гуманитарного профиля. Под редакцией С.А.Громова. 10 класс. Часть I. М.: Московский Лицей, 2002. С. 437–483.

354. Макарова С.А. Особенности литературного процесса 1880–1890-х годов // Русская литература XIX века. Учебник для школ и классов гуманитарного профиля. Под редакцией С.А.Громова. 10 класс. Часть II. М.: Московский Лицей, 2002. С. 361–392.

355. Макарова С.А. Особенности музыкального прочтения ритмики дольника в вокальных жанрах // Филологические науки. 1996. № 2. С. 24–34.

356. Макарова С.А. От «чистого искусства» к «жизнетворчеству» стиха: А.А.Фет и русский символизм. Монография. М.: Азбуковник, 2017. 375 с.

357. Макарова С.А. «Письмо о правилах российского стихотворства» М.В.Ломоносова и реформа русского стиха рубежа XIX–XX вв. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 7. Ч. 3. С. 30–35.

358. Макарова С.А. Поэзия второй половины XIX века // Русская литература XIX века. Учебник для школ и классов гуманитарного профиля. Под редакцией С.А.Громова. 10 класс. Часть I. М.: Московский Лицей, 2002. С. 383–436.

359. Макарова С.А. Принципы сонатной формы в лирическом цикле // Филологические науки. 1999. № 2. С. 16–25.

360. Макарова С.А. Русская версификация XVII века и музыка // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 3. Ч. 1. С. 26–31.

361. Макарова С.А. Русская словесность: история, теория, методика преподавания. М.: Азбуковник, 2014. 398 с.

362. Макарова С.А. Русский стих: историко-литературные особенности развития и поиски национального стиля // Национальный стиль русской литературной классики. Материалы III межвузовской научно-практической конференции (Москва, 22 апреля 2016 года). Редакционная коллегия: Г.И.Романова, С.А.Макарова; ответственный редактор С.А.Васильев. М.: Литера, 2017. С. 69–81.

363. Макарова С.А. Русский стих и музыка. М.: Лексрус, 2015. 360 с.

364. Макарова С.А. «Се Пиндар, Цицерон, Вергилий — слава россов, неподражаемый, бессмертный Ломоносов...» // Литература в школе. 2003. № 4. С. 2–6.

365. Макарова С.А. Словораздел в контексте метро-ритмических инноваций русских символистов // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2016. № 4. С. 34–40.

366. Макарова С.А. Соотношение поэтической и музыкальной мелодики в жанре романса // Филологические науки. 1993. № 2. С. 80–89.

367. Макарова С.А. Стихотворное новаторство русских символистов: итоги и перспективы // Научное обозрение: гуманитарные исследования. 2017. № 1. С. 52–59.

368. Макарова С.А. Судьба неклассических метров в поэзии XVIII века (к проблеме генезиса русского дольника) // Проблемы метода, жанра и стиля в русской литературе. Межвузовский сборник научных трудов. Книга 6. Редакционная коллегия: Р.Т.Певцова, Н.Д.Котовчихина, А.С.Георгиевский. М., б/и 1998. С. 111–121.

369. Макарова С.А. Теоретические проблемы взаимодействия поэзии и музыки // Язык, литература, культура: традиции и инновации. М., 1993. С. 76–77.

370. *Макарова С.А.* «Трудолюбивый, как пчела, отец стихов “Тилемахиды”...» (Василий Кириллович Тредиаковский: жизнь и творчество) // Литература в школе. 2003. № 3. С. 2–7.

371. *Макарова С.А.* Устное народно-песенное творчество: к проблеме интермедальности и житнетворчества русского стиха // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 8. Ч.1. С. 43–48.

372. *Макарова С.А.* А.А.Фет и П.И.Чайковский: «двойное бытие» творческого диалога «поэтов-музыкантов» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. №12. Ч.3. С. 34–39.

373. *Макарова С.А.* Целостный анализ литературного произведения // Русская литература XIX века. Учебник для школ и классов гуманитарного профиля. Под редакцией С.А.Громова. 10 класс. Часть II. М.: Московский Лицей, 2002. С. 513–552.

374. *Макарова С.А.* Эволюция напевного стиха в лирике А.А.Фета // Русская речь. 2016. № 6. С. 12–27.

375. *Макарова С.А.* «Я ночного певца не спугну...» Мотив пения и образ ночи в лирике А.Фета и А.Блока // Русская речь. 2017. № 1. С. 16–24.

376. *Максимов Д.Е.* Брюсов. Поэзия и позиция // Максимов Д. Русские поэты начала века. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1986. С. 8–199.

377. *Максимов Д.Е.* Поэзия Валерия Брюсова. Л.: Гослитиздат, 1940. 300 с.

378. *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Ал.Блока. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1975. 526 с.

379. *Малахов С.А.* Как строится стихотворение. М.–Л.: Земля и фабрика, 1928. 79 с.

380. *Малишевский М.П.* Метротоника. Краткое изложение основ метротонической междуязыкой стихологии. М.: Издание автора, 1925. 126 с.

381. *Манн Ю.В.* Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М.: Аспект Пресс, 2001. 447 с.

382. *Марков А.В.* Историческая поэтика духовности. М.: Издательские решения, 2016. 78 с.

383. *Марков А.В.* Пальмы Сиона: 42 этюда об экфрасисе в поэзии. М.:

Издательские решения, 2016. 166 с.

384. *Марков А.В.* Теоретико-литературные итоги первых пятнадцати лет XXI века. М.: Издательские решения, 2015. 122 с.

385. *Мартыненко Л.Р.* Музыкальность поэзии XIX века как культурный феномен: Дис. ... канд. культурологии. Нижневартовск, 2011. 137 с.

386. *Махов А.Е.* *Musica literaria*: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.

387. *Махов А.Е.* «Музыка» слова: из истории одной фикции // Вопросы литературы. 2005. № 5. С. 101–123.

388. *Махов А.Е.* «Музыкальное» как литературоведческая проблема // Наука о литературе в XX веке (История, методология, литературный процесс). М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 180–193.

389. *Махов А.Е.* Подражание против гармонии: «Музыкальный словарь» Ж.-Ж. Руссо в контексте поэтики // Литературоведческий журнал. № 31. М.: ИНИОН, 2012. С. 21–38.

390. *Махов А.Е.* Ранний романтизм в поисках музыки. М.: Лабиринт, 1993. 126 с.

391. *Махов А.Е.* Структура средневекового образа и изобретение полифонии // Одиссей. Человек в истории: альманах. 2010–2011. М.: Наука, 2012. С. 117–143.

392. *Махов А.Е.* Трактат Августина «О музыке» как факт истории поэтики // Школа теоретической поэтики. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. С. 239–248.

393. *Махов А.Е.* Формирование теории лирики как литературного рода (к вопросу о роли музыкальных аналогий в истории поэтики) // Литературоведческий журнал. № 23. М.: ИНИОН РАН, 2008. С. 84–110.

394. *Маибиц-Веров И.М.* Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев: Книжное издательство, 1969. 350 с.

395. *Ментюков А.П.* Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX в. М.: Музыка, 1986. 86 с.

396. *Мережковский Д.С.* Акрополь. М.: Книжная палата, 1991. 351 с.

397. *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной

русской литературы. СПб.: Типография Б.М.Вольфа, 1893. 192 с.

398. *Мережковский Д.С.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. 928 с.

399. *Мескин В.А.* Грани русского символизма: В.Соловьев и Ф.Сологуб. М.: РУДН, 2010. 424 с.

400. *Минералов Ю.И.* О статусе «исключений» в поэтике (из истории русской рифмы) // Русское стихосложение. Сборник статей. М.: Наука, 1985. С. 155–167.

401. *Минералов Ю.И.* Поэтика. Стиль. Техника. М.: Литературный институт им. А.М.Горького, 2002. 176 с.

402. *Минералова И.Г.* Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. М.: Флинта: Наука, 2009. 272 с.

403. *Минский Н.* При свете совести. СПб.: Типография Ю.Н.Эрлих, 1897. 228 с.

404. *Минский Н.М., Добролюбов А.М.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2005. 698 с.

405. *Миц З.Г.* Александр Блок и русские писатели. СПб.: Искусство СПб, 2000. 784 с.

406. *Миц З.Г.* Блок и русский символизм // Литературное наследство. Т. 92, кн. 1. М.: Наука, 1980. С. 98–173.

407. *Миц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство СПб, 2004. 480 с.

408. *Мисюров Н.Н.* Романтизм и его национальные варианты. Историко-культурный очерк. Омск: Издательство Омского государственного университета, 2010. 116 с.

409. *Михайлов А.В.* Музыка в истории культуры. Избранные статьи. М.: Московская государственная консерватория, 1998. 264 с.

410. *Михайлов А.В.* Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. С. 7–44.

411. *Михайлов А.В.* Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1981. С. 9–73.

- 412.** *Михайлов А.В.* Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.
- 413.** *Михайлов М.Л.* Полное собрание стихотворений. М.–Л.: Academia, 1934. 816 с.
- 414.** *Молчанова Н.А.* Поэзия Бальмонта 1890-х–1910-х годов: проблемы творческой эволюции. М.: МПГУ, 2002. 146 с.
- 415.** *Монахов С.И.* Трехсложные размеры в истории русской литературы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2008. 30 с.
- 416.** *Морозова Н.Г.* Экфрасис в прозе русского романтизма: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006. 21 с.
- 417.** *Москвин В.П.* Русская метафора: Очерк семиотической теории. М.: Издательство ЛКИ, 2012. 200 с.
- 418.** *Москвин В.П.* Теоретические основы стиховедения. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 320 с.
- 419.** Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология. Сост. В.Холшевников. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1983. 448 с.
- 420.** *Мышьякова Н.М.* Лирика А.А.Фета. Интермедиаальные аспекты поэтики. Оренбург: Издательство ОГПУ, 2003. 131 с.
- 421.** *Мышьякова Н.М.* Литература и музыка в русской культуре XIX века. Оренбург: Издательство ОГПУ, 2002. 159 с.
- 422.** *Мышьякова Н.М.* Стиль лирики А.А.Фета: Автореф. дис. ... канд. фил. наук. М., 1979. 15 с.
- 423.** *Нартыев Н.Н.* Поэзия З.Гиппиус: проблематика, мотивы, образы. Волгоград: б/и, 1999. 108 с.
- 424.** *Невзглядова Е.В.* Интонационная теория стиха. СПб.: Нестор-История, 2015. 157 с.
- 425.** *Недоброво Н.В.* Ритм, метр и их взаимоотношение // Труды и дни. 1912. № 2. С. 14–23.
- 426.** Неизданные статьи Андрея Белого (публикация А.В.Лаврова) // Русская литература. 1980. № 4. С. 160–177.
- 427.** *Некрасов Н.А.* Мечты и звуки. Стихотворения. Спб.: Типография Егора

Алипанова, 1840. 104 с.

428. Некрасов Н.А. Полное собрание стихотворений: В 3 т. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1967.

429. Некрасов Н.А. и русская литература. Тезисы докладов. Кострома: б/и, 1971. 145 с.

430. Некрасов Е.А. А.Фет, И.Анненский. Типологический аспект описания. М.: Наука, 1991. 127 с.

431. Николаев П.А., Курилов А.С., Гришунин А.Л. История русского литературоведения. М.: Высшая школа, 1980. 352 с.

432. Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. 680 с.

433. Ницше Фр. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Фр. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 57–158.

434. Новикова У.В. Иннокентий Анненский: основы эстетики. СПб.: Серебряный век, 2010. 152 с.

435. Носов С.Н. Аполлон Григорьев. Судьба и творчество. М.: Советский писатель, 1990. 192 с.

436. О Блоке. Сборник литературно-исследовательской ассоциации. М.: Никитинские субботники, 1929. 380 с.

437. Образное слово А.Блока. Сборник статей. М.: Наука, 1980. 216 с.

438. Овчаренко О.А. Русский свободный стих. М.: Современник, 1984. 206 с.

439. Огарев Н.П. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1956. 917 с.

440. Огаркова Н.А. Принципы взаимодействия поэзии и музыки в русской советской камерно-вокальной музыке 70-х годов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1982. 22 с.

441. Оголевец А.С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Музгиз, 1960. 522 с.

442. Оголевец А.С. Специфика выразительных средств музыки. М.: Советский композитор, 1969. 589 с.

443. Океанский В.П. Художественный мир К.Д.Бальмонта: поэтическая

метафизика ноктюрна. Шуя: Шуйский филиал ИвГУ, 2013. 123 с.

444. *Опарина Ю.М.* Музыка слова и слово в музыке: поэзия А.Блока в произведениях отечественных композиторов: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014. 482 с.

445. *Орагвелидзе Г.Г.* Стих и поэтическое видение (на материале французской поэзии второй половины XIX века). Тбилиси: Издательство Тбилисского университета, 1973. 196 с.

446. *Ореус И.И.* Стихотворения и поэмы. СПб.–М.: ДНК, Прогресс-Плеяда, 2008. 298 с.

447. *Орлицкий Ю.Б.* В.Я.Брюсов в истории стиха и прозы // В.Я.Брюсов и русский модернизм. Сборник статей. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С.74–79.

448. *Орлицкий Ю.Б.* Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: РГГУ, 2008. 845 с.

449. *Орлицкий Ю.Б.* Русский гексаметр и свободный стих в творчестве А.А.Фета // Поэтический текст и текст культуры. Владимир: б/и, 2000. С.102–113.

450. *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. 685 с.

451. *Орлов В.Н.* Александр Блок. М.: Гослитиздат, 1956. 262 с.

452. *Орлова Е.* Романсы Чайковского. М.–Л.: Музгиз, 1948. 164 с.

453. *Орлова О.А.* Интонационный строй песенно-романсной лирики В.А.Жуковского и А.А.Дельвига // Славянский стих. Стиховедение, лингвистика, поэтика. М.: Наука, 1996. С. 104–108.

454. *Орлова О.А.* Стих Я.Полонского и проблемы ритмической эволюции русского стиха XIX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Донецк, 1973. 19 с.

455. *Останкович А.В.* Традиционные строфические формы и их жанрово-строфические единства в русской поэзии. Ставрополь: Альфа Принт, 2013. 281 с.

456. Очерки истории языка русской поэзии XX века. М.: Наука, 1994. 272 с.

457. *Павлова В.И.* Исследование стиха методами экспериментальной фонетики // Теория стиха. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1968. С. 211–217.

458. *Пайман А.* История русского символизма. М.: Республика, 2000. 415 с.

459. *Панченко А.М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л.: Наука,

Ленинградское отделение, 1973. 278 с.

460. *Паперный В.* Блок и «Происхождение трагедии» Ницше (к проблеме Блок и Ницше) // Творчество А.А.Блока и русская культура XX века. Тарту: ТГУ, 1975. С. 107–112.

461. *Паперный З.С.* О мастерстве Маяковского. М.: Советский писатель, 1957. 456 с.

462. *Пахолкина М.В.* Эдгар По, литературный критик, поэт и прозаик, и традиции символизма. М.: Прометей, 2003. 108 с.

463. *Пейсахович М.* Строфика Лермонтова // Творчество М.Ю.Лермонтова. 150 лет со дня рождения. М.: Наука, 1964. С. 417–491.

464. Песенный фольклор Мезени. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1967. 367 с.

465. *Петренко Т.Ф., Слепакова М.Б.* Синтез искусств в современном французском художественном тексте. Пятигорск: ПГЛУ, 2012. 154 с.

466. *Петрова Г.В.* А.А.Фет и русские поэты конца XIX — первой трети XX века. СПб.: Астерион, 2010. 196 с.

467. *Петрова С.А.* Поэзия Александра Добролюбова: к проблеме творческой индивидуальности: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2008. 199 с.

468. *Петрова Т.С.* «Певучая сила» поэта Константина Бальмонта // XXIV Бальмонтские чтения. Сборник статей. Иваново: Епишева О.В., 2012. 199 с.

469. *Печоров Г.М.* Новаторское стихосложение В.В.Маяковского: строфика, ее графика, ритмика и рифма. М.: б/и, 2000. 180 с.

470. *Пинежанинова Н.И.* Фоностилистический аспект звуковой организации стиха (на материале поэзии А.Блока): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1992. 16 с.

471. *Пискунов В.М.* Музыка и символизм: музыкальный звукоряд поэмы «Первое свидание» // Пискунов В.М. Чистый ритм Мнемозины. М.: Альфа-М, 2005. С. 147–174.

472. *Платек Я.* Верьте музыке. М.: Советский композитор, 1989. 352 с.

473. *Платек Я.* Под сенью дружных муз. М.: Советский композитор, 1987. 232 с.

474. *Подворная А.В.* И.Анненский: между классикой и модернизмом. Омск: Издательство ОмГПУ, 2015. 97 с.

475. *Полонский В.В.* Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 472 с.

476. *Полонский В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. М.: Наука, 2008. 285 с.

477. *Полонский Я.П.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1954. 548 с.

478. *Польшикова Л.Д.* Интонация как проблема поэтики: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. 23 с.

479. *Полянский Н.Н.* Особенности французского стиха конца XIX — середины XX веков: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1972. 330 с.

480. *Поспелов Г.Н.* Лирика среди литературных родов. М.: Издательство Московского университета, 1976. 208 с.

481. *Поттосина В.Г.* Синтез искусств в теории и раннем творчестве Андрея Белого (Цикл «Симфонии»): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 181 с.

482. *Потяркина Е.Е.* К.Д.Бальмонт и русская музыка рубежа XIX–XX веков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. 29 с.

483. *Поценья Д.М.* Проза А.Блока. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1976. 136 с.

484. Поэзия и музыка. Сборник статей и исследований. М.: Музыка, 1973. 300 с.

485. Поэтика и стиховедение. Межвузовский сборник научных трудов. Рязань: РГПИ, 1984. 106 с.

486. Поэтика. Стихосложение. Лингвистика. Сборник статей. М.: Азбуковник, 2003. 463 с.

487. Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века. Хрестоматия. М.: Высшая школа, 1988. 368 с.

488. Проблемы музыкального ритма. Сборник статей. М.: Музыка, 1978. 293 с.

489. Проблемы стиховедения. Сборник статей. Ереван: Издательство

Ереванского университета, 1976. 276 с.

490. Проблемы теории стиха. Сборник статей. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1984. 256 с.

491. *Протопопов В.В.* «Иван Сусанин» М.И.Глинки. М.: Издательство Академии наук СССР, 1961. 420 с.

492. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 6 т. Т.6. М.: Правда, 1969. 511 с.

493. *Пчелина О.В.* Философский символизм Д.С.Мережковского. М.: Спецкнига, 2012. 152 с.

494. *Пяст В.А.* Современное стиховедение. Ритмика. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1931. 375 с.

495. *Радищев А.Н.* Памятник дактилохореическому витязю // Радищев А.Н. Стихотворения. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1975. 272 с.

496. *Радищев А.Н.* Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность: ода. Проза. Л.: Художественная литература, 1984. 264 с.

497. Ранние формы искусства. Сборник статей. М.: Искусство, 1972. 479 с.

498. *Рижский И.* Наука стихотворства. СПб: Типография В.Плавильщикова, 1811. 352 с.

499. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1982. 440 с.

500. *Роговер Е.С.* Романсы П.И.Чайковского на стихи А.А.Фета // Афанасий Фет и русская литература. XX Фетовские чтения. Курск: КГУ, 2006. С.143–146.

501. *Роднянская И.* Слово и «музыка» в лирическом стихотворении // Слово и образ. Сборник статей. М.: Просвещение, 1964. 228 с.

502. *Розанова Ю.А.* История русской музыки. Т. 2, кн.3. Вторая половина XIX века. П.И.Чайковский. М.: Музыка, 1981. 310 с.

503. *Розенберг И.С.* «...Я отношусь к стихам, как музыкант...». О взглядах П.И.Чайковского на поэзию и его поэтическом творчестве // П.И.Чайковский и русская литература. Ижевск: Удмуртия, 1980. С. 210–223.

504. *Розенталь Б.* Мережковский и Ницше (к истории заимствований) // Д.С.Мережковский: мысль и слово. М.: Наследие, 1999. С. 119–135.

505. *Руднев П.А.* Введение в науку о русском стихе. Тарту: ТГУ, 1989. 120 с.

506. Руднев П.А. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX — начала XX в. // Теория стиха. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1968. С. 107–144.

507. Руднев П.А. Метрика Александра Блока: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1969. 25 с.

508. Руднев П.А. Метрический репертуар А.Блока // Блоковский сборник: В 2 т. Т. 2. Тарту: ТГУ, 1972. С. 218–267.

509. Руднев П.А. Метрический репертуар В.Брюсова // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван: Айастан, Советакан грох, 1973. С. 309–349.

510. Руднев П.А. О некоторых проблемах современного советского стиховедения // Вопросы романо-германского языкознания. Ученые записки. Коломна: б/и, 1966. С. 63–102.

511. Руднев П.А. О соотношении монометрических и полиметрических конструкций в системе стихотворных размеров А.Блока // Русская советская поэзия и стиховедение. Материалы межвузовской конференции. М.: б/и, 1969. С. 227–236.

512. Руднев П.А. Стихотворение А.Блока «Все тихо на светлом лице...» // Поэтика и стилистика русской литературы. Сборник статей. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1971. С. 450–455.

513. Руднева А.В. Русское народное музыкальное творчество. М.: Издательское объединение «Композитор», 1994. 224 с.

514. Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1986. 291 с.

515. Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения, публикации. М.–Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1966. 296 с.

516. Русская наука о литературе в конце XIX — начале XX века. М.: Наука, 1982. С. 188–262.

517. Русская советская поэзия и стиховедение. Материалы межвузовской конференции. М.: б/и, 1969. 280 с.

518. Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. В честь 60-летия М.Л.Гаспарова. М.: РГГУ, 1996. 336 с.

519. Русский фольклор. Т.XIV. Л.: Институт Русской Литературы, 1974.

326 с.

520. Русский фольклор. Материалы и исследования. Т.5. М.–Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1960. 471 с.

521. Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985. 328 с.

522. Русское стихосложение XIX века. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М.: Наука, 1979. 455 с.

523. *Ручьевская Е.А.* О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.–Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1966. С. 65–112.

524. *Ручьевская Е.А.* Слово и музыка. Л.: Музгиз, Ленинградское отделение, 1960. 56 с.

525. *Сабанеев Л.* Музыка речи. Эстетическое исследование. М.: Работник просвещения, 1923. 190 с.

526. *Сазонова Л.И.* Литературная культура России: раннее Новое время. М.: Языки славянских культур, 2006. 894 с.

527. *Сазонова Л.И.* Поэзия русского барокко (вторая половина XVII — начало XVIII в.). М.: Наука, 1991. 263 с.

528. *Сайко Е.А.* Фридрих Ницше в пространстве книжной культуры Серебряного века («русская ницшеада» и символизм) // Книга. Исследования и материалы. М.: Наука, 2012. С.152–166.

529. *Сарычев В.А.* Эстетика русского модернизма: проблема «жизнетворчества». Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1991. 320 с.

530. *Сафронова Е.Г.* Интонация и стиль стиха (на основе экспериментальных данных) // Исследования по теории стиха. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1978. С. 85–92.

531. *Сахаров В.И.* Романтизм в России: эпоха, школы, стили. Очерки. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 256 с.

532. *Седельникова О.В.* Художественная критика А.Н.Майкова в контексте русской словесной культуры 1840–1860-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.

Томск, 2013. 48 с.

533. *Сельвинский И.* Я буду говорить о стихах. Статьи. Воспоминания. Студия стиха. М.: Советский писатель, 1973. 504 с.

534. Силлаботоника и русский футуризм. Ломоносов — Третьяковский — Хлебников — Крученых. М.: Совпадение, 2012. 272 с.

535. *Сильман Т.И.* Заметки о лирике. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1977. 223 с.

536. *Скок Т.Н.* «Миры поют, я голос в этом пенье»: художественный космос и архитектоника лирических книг К.Д.Бальмонта. Омск: Амфора, 2011. 194 с.

537. *Скрябин А.Н.* Письма. М.: Музыка, 1965. 720 с.

538. *Скрябин А.Н.* Поэма экстаза. Текст // Бандура А. Скрябин. Поэма экстаза. М.: Классика – XXI, 2009. С. 36–47.

539. Словарь литературоведческих терминов. Редакторы-составители Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.

540. Слово и музыка. Материалы конференций памяти А.В.Михайлова. Вып. 2. М.: Московская государственная консерватория, 2008. 256 с.

541. Слово и музыка. Памяти А.В.Михайлова. Материалы научных конференций. М.: Московская государственная консерватория, 2002. 358 с.

542. *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977. 204 с.

543. *Соколов О.* О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Эстетические очерки, выпуск 5: Сборник. М.: Музыка, 1979. С.208–233.

544. *Соллертинский И.И.* Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. М.: Музгиз, 1962. 48 с.

545. *Солнцева Н.М.* Диалог художественных систем // История русской литературы Серебряного века (1890-е — начало 1920-х годов). Реализм. Т.1. М.: Юрайт, 2017. С. 238–242.

546. *Солнцева Н.М.* Репутация куклы. М.: Водолей, 2016. 170 с.

547. *Солнцева Н.М.* Традиции духовных стихов в ранней лирике С.А.Есенина // Сергей Есенин и русская история. Москва – Константиново – Рязань, 2013. С.

244–261.

- 548.** *Соловьев В.С.* Литературная критика. М.: Современник, 1990. 421 с.
- 549.** *Соловьев В.С.* Смысл любви. М.: Современник, 1991. 526 с.
- 550.** *Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1974. 350 с.
- 551.** *Соловьева Е.Е.* «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» // *Stephanos*. 2016. № 2(16). С. 110–128.
- 552.** *Сологуб Ф.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2000. 680 с.
- 553.** *Сорокина Л.Н.* Языковые средства музыкальной организации стиха у символистов // *Исследования по стилистике художественной речи*. Алма-Ата: КазГУ, 1984. С. 153–162.
- 554.** *Сорочан А.Ю.* Статьи А.А.Фета в контексте истории русской критики // *Афанасий Фет и русская литература. XVIII Фетовские чтения*. Курск: КГУ, 2004. С.177–183.
- 555.** *Степанов А.Г.* Семантика стихотворной формы: фигурная графика, строфика, enjambement: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2004. 22 с.
- 556.** *Степанова И.В.* Слово и музыка. Диалектика семантических связей: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1999. 38 с.
- 557.** *Степанова М.А.* Феномен музыки в статьях В.Ф.Одоевского // *Национальный стиль русской литературной классики*. М.: МГПУ, 2014. С. 133–141.
- 558.** *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М.: Искусство, 1988. 285 с.
- 559.** 175 лет со дня рождения Афанасия Афанасьевича Фета. Сборник научных трудов. Курск: КГПУ, 1996. 274 с.
- 560.** *Страхов Н.Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб.: Типография братьев Пантелеевых, 1888. 247 с.
- 561.** Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам. Сб. XII. Отв. ред. Ю.Лотман. Тарту: ТГУ, 1981. 184 с.
- 562.** *Ступель А.* В.Ф.Одоевский. Л.: Музыка, 1985. 96 с.
- 563.** *Сумароков А.П.* Избранные произведения. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1957. 607 с.

- 564.** *Сумароков А.П.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1935. 486 с.
- 565.** *Сухова Н.П.* Лирика Афанасия Фета. М.: Издательство Московского университета, 2000. 80 с.
- 566.** *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.
- 567.** Теоретические наблюдения над историей музыки. Сборник статей. М.: Музгиз, 1978. 270 с.
- 568.** Теория стиха. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1968. 316 с.
- 569.** *Терехина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И.* «За струнной изгородью лиры...»: Научная биография Игоря Северянина. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 576 с.
- 570.** *Тимашков А.Ю.* Интермедальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2012. 23 с.
- 571.** *Тимофеев Л.И.* Александр Блок. М.: Издательство Московского университета, 1957. 182 с.
- 572.** *Тимофеев Л.И.* Основы теории литературы. М.: Учпедгиз, 1959. 447 с.
- 573.** *Тимофеев Л.И.* Очерки теории и истории русского стиха. М.: Гослитиздат, 1958. 415 с.
- 574.** *Тимофеев Л.И.* Слово в стихе. М.: Советский писатель, 1982. 342 с.
- 575.** *Тимофеев Л.И.* Теория стиха. М.: Гослитиздат, 1939. 232 с.
- 576.** *Титаренко С.Д.* Мифопоэтика Вячеслава Иванова в контексте идей русского символизма: истоки, генезис, стратегии: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2013. 47 с.
- 577.** *Тиханчева Е.П.* Брюсов о русских поэтах XIX в. Ереван: Айастан, 1973. 188 с.
- 578.** *Тиханчева Е.П.* Брюсов о Фете // Брюсовские чтения 1980 года. Сборник статей. Ереван: Советакан грох, 1983. С. 151–170.
- 579.** *Толстой А.К.* Собрание сочинений: В 4 т. Т.4. М.: Правда, 1980. 591 с.
- 580.** *Толстой А.К.* Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. М.: Terra — Книжный клуб; Литература, 2001. 384 с.
- 581.** *Томас Элиот.* Избранное. Религия, культура, литература. Т. I–II. М.:

Российская политическая энциклопедия, 2004. 752 с.

- 582.** *Томашевский Б.В.* О стихе. Л.: б/и, 1929. 328 с.
- 583.** *Томашевский Б.В.* Русское стихосложение. Метрика. Пг.: Academia, 1923. 156 с.
- 584.** *Томашевский Б.В.* Стилистика и стихосложение. Л.: Учпедгиз, Ленинградское отделение, 1959. 535 с.
- 585.** *Томашевский Б.В.* Стих и язык. М.–Л.: Гослитиздат, Ленинградское отделение, 1959. 471 с.
- 586.** *Третьяков В.К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов // Третьяков В.К. Избранные произведения. М.–Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1963. С. 365–420.
- 587.** *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. М.–Л.: Академия наук СССР, 1960–1968.
- 588.** *Тургенев И.С.* Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1970. 472 с.
- 589.** *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. 318 с.
- 590.** *Тюлин Ю.А.* Строение музыкальной речи. М.: Музгиз, 1962. 208 с.
- 591.** *Тютчев Ф.И.* Лирика: В 2 т. М.: Наука, 1965.
- 592.** *Тютчев Ф.И.* Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1980.
- 593.** *Файн С.В.* Поль Верлен и поэзия русского символизма (И.Анненский, В.Брюсов, Ф.Сологуб): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1994. 24 с.
- 594.** *Фатеева Н.А.* Синтез целого. На пути к новой поэтике. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 352 с.
- 595.** Федор Сологуб: биография, творчество, интерпретации. Материалы IV международной научной конференции. СПб.: ИПК «Коста», 2010. 470 с.
- 596.** *Федоров Ф.П.* Жуковский: слово и звук // Музыка и незвучащее. М.: Наука, 2000. С.143–158.
- 597.** *Федотов Г.* Стихи духовные (Русская духовная вера по духовным стихам). М.: Прогресс, Гнозис, 1991. 192 с.
- 598.** *Федотов О.И.* Между Моцартом и Сальери (о поэтическом даре Набокова). М.: ФЛИНТА: Наука, 2014. 400 с.

- 599.** *Федотов О.И.* Основы русского стихосложения: Теория и история русского стиха: В 2 книгах. М.: Флинта: Наука, 2002.
- 600.** *Федотов О.И.* Основы теории литературы: В 2 частях. М.: Владос, 2003–2008.
- 601.** *Федотов О.И.* Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир: ВГПИ, 1981. 122 с.
- 602.** *Федякин С.Р.* Об одной особенности образа музыки в поэзии Иннокентия Анненского // Иннокентий Федорович Анненский. 1855–1909. Материалы и исследования. М.: Издательство Литературного института имени А.М.Горького, 2009. С.586–592.
- 603.** *Фет А.А.* Вечерние огни. М.: Наука, 1979. 816 с.
- 604.** *Фет А.А.* Воспоминания. М.: Правда, 1983. 494 с.
- 605.** *Фет А.А.* Лирический Пантеон. М.: Типография С.Селивановского, 1840. 112 с.
- 606.** А.А.Фет. Материалы и исследования. Вып. 1. М.–СПб.: Альянс-Архео, 2010. 552 с.
- 607.** А.А.Фет: Материалы и исследования. СПб.: Контраст, 2013. 880 с.
- 608.** *Фет А.А.* Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1959. 897 с.
- 609.** А.А.Фет. Поэт и мыслитель. К 175-летию со дня рождения А.А.Фета. Сборник научных трудов. М.: Наследие, 1999. 310 с.
- 610.** *Фет А.А.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1982. 462 с.
- 611.** *Фет А.А.* Стихотворения. М.: Типография Н.Степанова, 1850. 166 с.
- 612.** *Фет А.А.* Стихотворения. СПб.: Типография Э.Праца, 1856. 213 с.
- 613.** *Фет А.А.* Стихотворения: В 2 частях. М.: К.Солдатенков, 1863.
- 614.** *Фет А.А.* Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1986. 750 с.
- 615.** А.А.Фет. Традиции и проблемы изучения. Сборник научных трудов. Курск: б/и, 1985. 184 с.
- 616.** *Фридрих Г.* Структура современной лирики: от Бодлера до середины

двадцатого столетия. М.: Языки славянских культур, 2010. 344 с.

617. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.

618. Харлап М.Г. О стихе. М.: Художественная литература, 1966. 150 с.

619. Харлап М.Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. 102 с.

620. Хворостьянова Е.В. Ритмическая композиция русского стиха: историческая типология и семантика: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2009. 45 с.

621. Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с.

622. Холопова В.Н. К вопросу о специфике русского музыкального ритма (Русские музыкальные дактили и пятидольники) // Проблемы музыкального ритма. Сборник статей. М.: Музыка, 1978. С. 164–229.

623. Холопова В.Н. Мелодика. М.: Музыка, 1984. 88 с.

624. Холопова В.Н. Музыкальный ритм. М.: Музыка, 1980. 71 с.

625. Холопова В.Н. Область бессознательного в восприятии музыкального содержания. М.: ПРЕСТ, 2002. 24 с.

626. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М.: Советский композитор, 1983. 281 с.

627. Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы I Российской научно-практической конференции. Москва–Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. С. 55–76.

628. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2013. 496 с.

629. Холшевников В.Е. В.М.Жирмунский — стиховед // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1975. С. 643–660.

630. Холшевников В.Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1972. 168 с.

631. Холшевников В.Е. Стиховедение и поэзия. Л.: Издательство

Ленинградского университета, 1991. 256 с.

632. *Хопрова Т.А.* Музыка в жизни и творчестве А.Блока. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1974. 150 с.

633. *Христиансен Б.* Философия искусства. Пг.: б/и, 1911. 292 с.

634. *Худенко Е.А.* Жизнетворчество как метатекст: Мандельштам — Зощенко — Пришвин (30 – 40-е гг.). Барнаул: АлтГПА, 2011. 165 с.

635. *Цветаева М.* Сочинения: В 2 т. Минск: Народная Асвета, 1988.

636. Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. М.: Наука, 2004. 621 с.

637. *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: В 17 т. М.: Музыка, 1953–1981.

638. Чайковский П.И. Танеев С.И. Письма. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 185 с.

639. *Червенка М.* Смысл и стих. Труды по поэтике. М.: Языки славянской культуры, 2011. 464 с.

640. *Черемисина Н.В.* Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М.: Русский язык, 1982. 208 с.

641. *Чернец Л.В.* В творческой лаборатории А.А.Фета // Мир романтизма: материалы юбилейной конференции. Т. 18. Тверь: Тверской государственный университет, 2016. С. 157–168.

642. *Чернец Л.В.* «Как слово наше отзовется...». Судьбы литературных произведений. М.: Высшая школа, 1995. 239 с.

643. *Чернец Л.В.* О литературных друзьях А.А.Фета // Историко-функциональное изучение литературы и публицистики: истоки, современность, перспективы. Сборник материалов Международной научно-практической конференции. Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2012. С. 389–393.

644. *Черных В.А.* Об Анне Ахматовой. Избранные работы. М.: Азбуковник, 2016. 247 с.

645. *Чернышевский Н.Г.* Заметки о Некрасове // Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1939. С. 742–755.

646. *Чугунова Е.Е.* «Океан — мое сердце...» (к вопросу о триаде «Блок — Вагнер — Ницше») // Александр Блок: Исследования и материалы. СПб.: Издательство «Пушкинский дом», 2011. С. 163–177.

647. *Шапошникова В.В.* Словообраз «песня» в книге Бальмонта «Будем как солнце» // XXIV Бальмонтские чтения. Иваново: Издатель Епишева О.В., 2012. С. 169–178.

648. *Шенгели Г.А.* Техника стиха. М.: Гослитиздат, 1960. 312 с.

649. *Шенгели Г.А.* Трактат о русском стихе. М.–Пг.: Государственное издательство, 1923. 184 с.

650. *Шеншина В.А.* А.А.Фет-Шеншин. Поэтическое мирозерцание. М.: Добросвет, 2003. 256 с.

651. *Шестаков В.П.* Гармония как эстетическая категория. М.: Наука, 1973. 256 с.

652. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Перевод А.Фета. СПб.: Типография М.М.Стасюлевича, 1881. 490 с.

653. *Штокмар М.П.* Исследования в области русского народного стихосложения. М.: Издательство Академии наук СССР, 1952. 423 с.

654. *Шульговский Н.Н.* Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения. СПб.: Издание товарищества М.О.Вольфа, 1914. 525 с.

655. *Эйхенбаум Б.М.* О звуках в стихе // Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу. Сборник статей. Л.: Academia, 1924. С. 201–208.

656. *Эйхенбаум Б.М.* О поэзии. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1969. 551 с.

657. *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.–Л.: Издательство АН СССР, 1961. 372 с.

658. *Эллис.* Стихотворения. Томск: Водолей, 2000. 288 с.

659. *Эткинд Е.Г.* Поэтический перевод в истории русской литературы // Мастера русского стихотворного перевода. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1968. С. 5–72.

660. *Якобсон Р.* О чешском стихе. Преимущественно в сопоставлении с

русским. Берлин: Гос. изд. РСФСР, 1923. 120 с.

661. *Якобсон Р.* Стихотворные прорицания Александра Блока // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 254–272.

662. *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. М.: Наука, 2006. 524 с.

663. *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции Жуковского. Томск: Издательство Томского университета, 1985. 286 с.

664. *Яскевич А.С.* Ритмическая организация художественного текста. Минск: НАВУКА І ТЭХНІКА, 1991. 208 с.

665. *Allen W.* Philosophies of Music History. A study of General Histories of Music. 1600–1960. N.Y., 1962.

666. *Bartlett R.* Wagner and Russia. N.Y., 1995.

667. *Chatman.* A theory of meter. Hague, 1964.

668. *Cooce D.* The Language of Music. L.; Oxford; N.Y., 1974.

669. *Gross H.* Sound and Form in Modern Poetry. Univ. of Michigan Press, 1964.

670. *Grossman J.D.* Valery Brusov and the riddle of Russian decadence. Berkeley: Univ. of California press, 1985.

671. *Gustafson R.F.* The Imagination of Spring. The Poetry of Afanasy Fet. New Haven; London, 1966.

672. *Hinton L.* Sound symbolism. Cambridge: Cambridge univ. press, 1997.

673. *Kembal R.* Alexander Blok: A study in rhythm and metre. The Hague, 1965.

674. *McLaughlin T.* Music and Communication. London, 1970.

675. *Merriam A.* The Antropology of Music. Vanston, 1964.

676. *Meyer L.* Music, The Arts and Ideas. Chicago; London, 1967.

677. *Morrison S.* Russian opera and the symbolist movement. Berkeley: Univ. of California press, 2002.

678. *Pyman A.* A history of Russian symbolism. Cambridge, 1996.

679. *Steinberg A.* Word and Music in the Novels of Andrey Bely. Cambridge, 1982.

680. *Unbegaun B.O.* Russian versification. Oxford, 1956.

