

ОТЗЫВ

официального оппонента на диссертацию Макаровой Светланы Анатольевны «Музыкальность лирики как теоретико-литературная проблема (А.А. Фет и русские символисты)», представленную на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.01.08 — Теория литературы. Текстология.

Диссертация Светланы Анатольевны Макаровой посвящена актуальной теме музыкальности лирической поэзии. Само понятие лирики уже подразумевает музыкальность по крайней мере в трех аспектах: (1) историческом, как память о музыкальном сопровождении чтения и своеобразии мелодии как ритмическом и смысловом своеобразии лирического произведения; (2) техническом, как указание на богатую фонетическую инструментовку лирики и невозможность обойтись вообще без музыкальных метафор и образов при разговоре о лирических стихотворениях; (3) образном, как определенное сцепление образности, включающее в себе мотивации смены образов, близкие музыкальному строю, и одновременно спонтанное введение множества новых образов, включая образ лирического повествователя или “лирического героя”. Ни один серьезный литературовед, и тем более, теоретик литературы, не может пройти мимо этих трех аспектов, но в единстве, как равно необходимые и равно поддерживающие друг друга, они рассматриваются в диссертации С.А. Макаровой впервые. Этим определяется новизна диссертационного исследования: впервые в мировой науке обосновано, что лирическое своеобразие как указание на качественные изменения слова в лирическом жанре и лирическое своеобразие как необходимое поддержание музыкального строя в стихотворном произведении связаны настолько тесно, что ни один последующий анализ русской лирики после диссертации С.А. Макаровой не сможет обойтись без этого открытия.

Никого из литературоведов, как и специалистов по теории и истории искусства не удивляют такие выражения, как “живописный прозаический эпизод”, “архитектурно устроенное стихотворение”, “музыкальный пейзаж” (причем и в значении “картина, вызывающая музыкальные ассоциации” и “музыкальными средствами изображенная жизнь природного ландшафта”), “лирическое музыкальное произведение” или “лирический натюрморт” (тоже как в значении “стихотворение, описывающее вещи как натюрморт”, так и “натюрморт, дающий особо лиричный чувственный взгляд на изображенное). Все эти выражения не могут быть отвергнуты как якобы вспомогательные метафоры на пути к более строгим характеристикам явлений искусства: и простое чувство, не говоря уже о продуманной историко-литературной аргументации, сопротивляются такому вытеснению богатого лексикона интермедийных сравнений на периферию систематического теоретического познания. На самом деле они более чем осмысленные и точные не менее других теоретических терминов. Если мы называем что-то “живописным”, мы имеем в виду не просто наглядность, а оживающую наглядность, систему тех жестов живого, которые не дают усомниться нам, что перед нами живое, даже если оно скромно прячется на живописной плоскости. Если будем именовать что-то “поэтическим” или “лирическим”, то мы сразу увидим ту духовную событийность, о которой и не подозревали прежде: вершины патетических подъемов и небывалые ландшафты закономерностей, головокружительное чувство свободы и итоги пережитого и еще не пережитого — и это нам покажет живописное или музыкальное произведение. Наконец, если мы слышим “музыкальность” в лирике или живописной композиции, или говорим, что архитектура — застывшая музыка, то принимаем во внимание вовсе не только повторы, ритмы или модуляции, не доступные другим искусствам. Напомню, что слово *ритм* в изначальном смысле означало вовсе не повторяемость или

закономерное развертывание во времени, но само захватывание времени движением, течение жизни, в которое мы вовлечены настолько, что лишь оглянувшись, мы понимаем, что пока еще продолжается ход времени своим чередом. Поэтому лучше сказать о “музыкальности” как особой честности: звук, который не терпит насильственного извлечения, или даже при усилии ожидает поддержки со стороны вдохновения. Эта честность — возможность звучать не так, как потребовали обстоятельства, но как сам звук хочет, чтобы не сорваться, не упасть в инертность, не гаситься своей поспешностью, но прозвучать в чистоте еще не сбывшегося своего бытия.

Диссертация С.А. Макаровой продолжает лучшие традиции теоретических трудов о природе поэтического начала, стоящего за формальными решениями в поэзии, за теми формальными признаками, по которым мы опознаем поэзию как необходимо сбывшуюся. По сути, все эти труды разрывают порочный круг необходимости, в которое заключает время от времени себя даже самое скрупулезное знание, и показывает, как эта необходимость, внутри которой было так удобно работать, не может быть ни первым, ни последним словом филологического знания. К таким трудам нужно отнести критику русских символистов, несмотря на некоторую ее выпренность и неточность, и еще больше научные труды, которые находятся в постоянном споре с этим изводом критики, такие как “Проблема стихотворного языка” Ю.Н. Тынянова и “Ритм как диалектика” Андрея Белого. Изошренность названных трудов, требующих всегда обстоятельного комментария, объясняется именно необходимостью как можно точнее оспорить все неточности, которые мы поневоле усваиваем, если подходим к стихотворной ткани не музыкально, сразу же все встреченные факты принимая за временные или постоянные законы. Тынянов и Андрей Белый, как и Р. Jakobson и Ю.М. Лотман, понимали, что нужно сначала оспорить статус факта в поэзии, выяснив, каковы границы таких привычных фактов как ритм и рифма, семантика и

прагматика, показав их укорененность в иных решениях, чем те, которые наяву в историческом или другом прозаическом нарративе. Проза умеет поддержать сама себя, повторив для читателя неясное и обозначив границы полномочий значимых в ней слов; поэзия рвется за собственные пределы, зная только полномочность изобретательства, и поэтому ее способность означать коренится в ее свободе, а не в ее правилах. Эту свободу и можно назвать музыкой, имея в виду возможность музыки звучать как она есть, даже если мы поглощаем ее всю своим напряжением — сама музыка при этом замечает нам, что этого поглощения недостаточно. Так и в стихе, переключки, аллюзии, ассоциации, лирический сюжет поверх прозаического — все это те фигуры, те повороты, которые возвращают нас к чистоте внимания даже тогда, когда нам кажется, что мы простодушно приняли все факты поэзии.

Любой читатель исследования С.А. Макаровой признает, что исследование состоялось как глубоко самостоятельная серьезная работа. В этом исследовании поражает многое. Назову только некоторые из методологических достижений работы.

С.А. Макарова входит в мастерскую поэта не как в место, где собраны нужные инструменты, но как в то место, где приняты самые нужные решения.

С.А. Макарова говорит о музыкальном начале не как о способе оживить или драматизировать поэтическое высказывание, или вообще что-либо сделать с ним, но как о способе дать ему состояться и одновременно о способе сказать, что оно уже живое, что оно уже драматическое, уже предвосхищает собственные возможности и собственные повороты.

С.А. Макарова возвращает научный смысл представлению о пророческом значении настоящей поэзии: не в смысле интуитивного предугадывания будущего, как понимается в усредненном литературоведении, исходящего из “духа времени” или “стиля эпохи” и

подобных теоретических фантомов, но в смысле знания своего собственного размаха, который должен прозвучать с такой же убедительностью, как и сбыться. Это пророчество не о событиях, а о том, что бытие и основания благобытия убедительны даже при самом худшем повороте событий.

С.А. Макарова ведет нас по русскому литературному процессу от истоков новой поэзии через Фета к символистам не как по совершенствованию готовых разработок и обогащению их взятыми извне идеями и жестами, но как по истории спора традиции с собой, традиции, способной не приходить в отчаяние, при столкновении со своими пределами, но наоборот, осмысляющей эти тупики и возможности. Именно такое осмысление всегда в литературном процессе порождало новые жанры; С.А. Макарова впервые в литературоведческой науке показала, что оно порождало и новые формы “музыкальности”.

С.А. Макарова, наконец, осмыслила ключевое понятие “музыкальности” как критическое понятие, помогающее не только систематизировать некоторые эстетические явления, как это было в предшествующей науке, но и показать, в каких случаях поэзия раскрывает свой познавательный и инновативный потенциал. Эти выводы важны и для исследования любых переломных эпох, осуществляющих “пересборку” литературы, но и для интерпретации любых гибридных жанров. В продуктивности таких следствий из диссертационной работы сомневаться не приходится.

Фактологический материал собран и обработан безупречно, история вопроса изучена полностью, применяемые методы обоснованы, рассуждения логичны и убедительны, язык работы соответствует высоким нормам русского литературного языка. Работа обладает несомненной теоретической и практической значимостью.

Промежуточные выводы диссертации поражают не просто своей основательностью, но еще и неожиданностью: мы не просто узнаем то, что должны были узнать, довольствуясь чувством исполненного долга, но смотрим на знакомые явления как на те, с которыми мы познакомились на радость себе. Например, такой промежуточный вывод:

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. (с. 208)

Рядовой филолог сказал бы просто о тонкой звукописи или, при большей склонности к аналитизму, о сложном сочетании благозвучия с различными звуковыми приемами. С.А. Макарова говорит о завуалированности, о сложной диалектике открытости и сокрытости, и о той цельности, которая любит скрываться, если мы вспомним известное речение Гераклита, именно потому, что она иначе как скрывшись, не может заявить себя в своей непосредственности. И вот уже перед нами не простой мастер Фет, который умеет время от времени дать поразительные и подкупающие примеры гармонии, как это было бы в средней филологической работе. Перед нами душа, умеющая отрешаться от своих предрассудков, от своей же инерции, от своей же концентрированности, ради того, чтобы слушать с тем вниманием, которое достойно только мысли. Это душа, пробующая свободу на вкус, как ту самую тонкую инкрустацию, которая ценна именно прихотливостью свободного выбора, а этот свободный выбор может быть развернут только мелодикой лирического синтаксиса, потому что любое другое развертывание будет не апологией свободы, а насилием. Ценность исследования С.А. Макаровой нельзя не видеть в таком умении делать выводы, которое продуктивно не только для тех, кто хочет делать похожие выводы, но и кто хочет

рассуждать о столь же значимых предметах, отвечая их желанию быть сказанными.

В диссертации есть целые образцовые исследования отдельных стихотворений, как стихотворения “Сияла ночь. Луной был полон сад...” (с. 232–237). В таких исследованиях сопоставляются развитие музыкальных тем, развитие описательного потенциала лирики и развитие психологии переживаний, что исключительно значимо не только для литературоведения, но и для всего современного гуманитарного знания.

Действительно большое замечание к работе у нас только одно — это отсутствие в работе определения одного из ключевых терминов для всей аргументации — термина “лиризм”. Автор исследования утверждает, что “в интимной, суггестивной поэзии лиризм выходит на первый план” (с. 37), “многозначность образов может отличать и прозаический текст, пронизанный высокой степенью лиризма” (с. 38), далее лиризму приписывается “характер”, “объем”, говорится о внутренней стихии лиризма (с. 96). Но что такое лиризм — ни разу не определено. Мы знаем шуточное противопоставление лиризма историческому повествованию у А.К. Толстого:

Лиризм, на все способный,
Знать, у меня в крови;
О Нестор преподобный,
Меня ты вдохнови.

Уже в этой шутке поэта мы видим два значения слова “лиризм”: безудержность вдохновения и отказ от последовательного повествования ради сближения непохожего. Конечно, оба значения “лиризма” можно объединить словом “фантазия”, и очень часто в диссертации хочется заменить слово “лиризм” словом “фантазия”, если отрешиться от бытового понимания фантазии как конструирования и вернуться к античному пониманию фантазии как представлению чего-то поразительного, как к

неизбывной репрезентации, вдруг вторгающейся в ход событий, наподобие театра-райка или “бога из машины”, фокуспокуса или зрелища для всех. Но ясно, что “лиризм” не может сводиться к фантазии даже в самом глубоком понимании этого слова, так как подразумевает определенное развертывание высказывания и сюжета, пусть и не по законам прозаического повествования. Можно было бы предложить определять лиризм как такое развертывание высказывания, в котором не просто целое не сводится к сумме своих частей, но каждая часть может быть пережита как более значительная, чем то целое, которое скорее только ориентирует нас в мире переживаний и фантазий, чем производит знание.

Некоторые мелкие замечания: употребление выражения “маленькая трагедия” (с. 50) как жанрового обозначения, что вряд ли можно назвать достаточно обоснованным с точки зрения творческой истории и жанровой специфики этих драматических произведений Пушкина; не совсем точно говорить, что стих Тредиаковского был назван “позднее... силлаботоническим” (с. 86), так как у Тредиаковского уже были термины “тонический” и “стопа”, а слово “силлаба” он не употреблял лишь потому, что считал, что в науке поэтике неприменим термин науки грамматики: “слоги токмо одни должность их в сих стихах исправляют” (Новый и краткий способ...). Также не вполне точен тезис, что русские поэты XVIII в. стремились “поставить силлабо-тоническое стихосложение исключительно на лингвистическую основу” (с. 92) — на самом деле, они, как и любые классицисты, исходили из непреодолимости разрыва между природой и культурой, а следовательно, не могли перейти на позицию лингвистического аргумента, который открыт позднее, в эпоху романтизма, когда язык стал пониматься как природный апофеоз культуры.

Не вполне ясно для нас замечание автора: “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” (с. 156). Если речь в этой фразе о том, что Фету был важен синтез слова и музыки в поэтике цыганского романса и откровенность (даже обнаженность) этических и эстетических принципов в цыганских произведениях, то тогда вряд ли можно делать вывод сразу об органичности эстетических приоритетов, скорее, нужно говорить о том, что Фет стремился к синтезу природы и культуры, и что цыганское пение представлялось ему одной из преимущественных форм на пути к этому синтезу.

Утверждение “Музыкальность фетовской лирики сигнализировала русской музыке и отечественному стихосложению о грядущей неизбежности художественных изменений, чреватых революционными потрясениями” (с. 265) в последней его части не может быть доказано средствами литературоведческого исследования.

Не совсем точным нам представляется определение: “Красота для Фета — это гармония, а значит, эстетическая соразмерность, художественная согласованность, синкретичное единство” (с. 145). Если “соразмерность” и “согласованность” эксплицируют принцип гармонии, то “синкретическое единство” принципиально негармонично: синкретизм, понимаем ли мы его в религиозном смысле или в смысле Исторической поэтики Веселовского, основан на необходимости ритуального восполнения тех первичных структур познания мира, которые обладают заведомой неполнотою — почему в синкретическую эпоху один и тот же смысл может быть представлен и повествовательно, и перформативно, без

ущерба для смысла при переодевании его в разные одежды мифов и ритуалов.

Также следует указать на некоторые ошибки редакционной подготовки текста диссертации: прежде всего, “субстанциональный” вместо “субстанциальный” по всему тексту, а также некоторые изъязыны пунктуации. Отмечено несколько неаккуратных фраз, например, “законы стихосложения в их сущностных проявлениях — ритме, размере и рифме” (с. 153): без ритма, размера и рифмы невозможны законы стихосложения, поэтому, наверное, надо говорить о них, как о сущностных условиях, а сущностными проявлениями считать системы стихосложения. Во фразе “Источники этой музыки «теурги» видели в далеком трансцендентном” (с. 311) возможно смешение трансцендентного и трансцендентального: так как трансцендентное не может быть познано, но является императивом, то оно может определять источники, но не содержать в себе источники, в отличие от трансцендентального, которое и производит необходимые условия собственного познания.

Но все эти замечания относятся к недостаткам изложения, неизбежным в столь новаторской работе и не ставят под сомнение глубину и основательность исследования и полную обоснованность промежуточных и окончательных выводов.

Итак, диссертационное исследование Светланы Анатольевны Макаровой — новаторская работа, открывающая новые перспективы теоретического исследования жанров, жанровых форм, литературного процесса целых эпох и на переломах эпох, художественных приемов и решений, композиционных, повествовательных и звуковых принципов. Работа впервые показывает, как звуко-смысловая диалектика не представляет собой только принцип выразительности, пусть даже самый сильный, вообще не ограничивается эстетической выразительностью, но меняет сами жизненные решения, саму решительность поэта и саму

решительность в литературном процессе. Эта диалектика и внесла свой вклад в мировой размах русской литературы, от Пушкина через Достоевского и Толстого до Мандельштама, Пастернака и далее. “Жизнетворчество” перестает быть обстоятельством образа действия, а оказывается реализованной на практике одной из интерпретаций этого более глубокого процесса.

Содержание автореферата и публикаций отражает основные положения и выводы научно-квалификационной работы С.А. Макаровой.

Диссертация С.А. Макаровой соответствует требованиям п.2 Положения о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова от 27 октября 2016 года. Ее автор, Макарова Светлана Анатольевна, заслуживает присуждения искомой ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.01.08 — Теория литературы. Текстология.

Доктор филологических наук
по специальности 10.01.08 —
Теория литературы. Текстология,
профессор кафедры кино и современного искусства
факультета истории искусства
ФГБОУ ВО «Российский государственный
гуманитарный университет»
10.01.2018 г.

А.В.Марков

Подпись А.В. Маркова удостоверено Юр. И.Ю. Березина
Заместитель начальника Управления кадров

