

УДК 821.161.1

**МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ЛИРИКИ:
ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ АСПЕКТЫ
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО И РУССКОГО
ИСКУССТВА**

**MUSICALITY OF LYRICAL POETRY:
THEORETICAL AND LITERARY ASPECTS OF
INTERRELATION BETWEEN EUROPEAN AND RUSSIAN
ART**

Светлана Анатольевна Макарова
доктор филологических наук, Москва, Россия

Svetlana Anatol'evna Makarova
Doctor of Philology, Moscow, Russia

Аннотация

В статье прослеживается история взаимосвязей европейского и русского искусства, среди которых идея «музыки» слова была одной из самых востребованных и плодотворных, — не случайно словесная «музыка» не только имела широкое истолкование в философии, эстетике, филологической науке, но и получила стремительное развитие в поэзии барокко, романтизма, «чистого искусства», символизма. При этом музыкальность лирики осмысливалась совершенно по-разному — в статье обосновываются теоретико-литературные критерии музыкальности, связанные как с родо-видовой спецификой лирики, так и с особенностями стихотворной речи.

Ключевые слова: синтез искусств, межнациональные течения и направления, системы стихосложения, «музыка» слова в русской поэтике, критерии музыкальности, типология стихотворных форм.

Abstract

The paper looks into the evolution of interconnections between European and Russian art, in which the concept of music of word (verbal music) was most prominent. It can be exemplified by the fact that it was researched in philosophy, aesthetics, philology and was central to poetry of Barocco, Romanticism and Symbolism. At the same time musicality of lyrical poetry has been viewed from ab-

solutely different angles. The author defines theoretical and literary criteria of musicality related to the specifics of the poetic verse as well as the genre specifics of poetry. These methodological principles stem from a number of objective causes as the concept of music has evolved into a dynamic artistic trend. The first comprehensive theory of musical lyrical poetry in Russian poetics was propounded by A. Fet. Later Symbolism put this theory on the philosophical footing, taking it to its most developed form. On top of this, searching for musical expression of poetry brought about an array of studies in the field of poetic theory. Some musical theories of Russian poetry in the 19–20th centuries are relevant in the historic perspective only. Others serve as the basis for further analysis. One of the key premises which remain relevant up to this day is that poetry is an acoustic phenomenon, thus it correlates with the structure of musical art. The analysis of Russian lyrical poetry helps define two types of poetic music: harmonious and disharmonious. The history of Russian poetry proves that the criteria of musicality have evolved naturally including aesthetic and artistic trends, genre specifics, content structure, phonetic, rhythmic and melodic structure, intonation and syntactic structure and composition of poetic verse. These criteria are also applicable to European poetry. The theory of lyrical music in contemporary literary studies as well as in the 19–20th centuries serves in this paper as a foundation for defining musicality from the perspective of literary theory and poetic studies. These criteria help uncover both general approaches to musical lyrical poetry and its specific features, determined by the language, historic trends and ethnic traditions.

Key words: synthesis of arts, inter-ethnic trends, versification systems, verbal music in Russian poetry, musicality criteria, typology of poetic forms.

Введение. В истории мировой науки с музыкальностью лирики ассоциировались многочисленные метафорические представления, что создавало объективные сложности в научном истолковании данного феномена, — главной **целью** статьи является обоснование литературоведческого значения категории «музыкальность» и выявление критериев ее филологического анализа. **Материалом исследования** в статье становятся работы русских и зарубежных поэтов, ученых в области эстетики, теории и истории литературы, стиховедения. Широкий диапазон существующих интерпретаций позволяет сосредоточиться на теоретико-литературных, стиховедческих аспектах исследования — именно эта **методологическая основа**

приводит к возможности целостного, структурного, историко-функционального, сравнительно-исторического изучения музыкальности русской и зарубежной лирики.

Итак, музыкальность как свойство явлений неотделима от музыки как вида искусства, абстрактными звукообразами воссоздающего эмоциональные процессы и глубоко воздействующего на душу человека. Непостижимость, магическая сила, всеохватность музыки послужила причиной 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 без особого труда опровергнуты современной наукой, объясняющей индивидуальное «сотворчество» всеобъемлющей властью музыкального ритма и интонационной памятью в «коллективном бессознательном», мифологизация музыкальности продолжается до настоящего времени, противоречиво транспонируясь то в философскую метафору «панмузыкальность» / «транзмузыкальность», то в научную «метаморфологическую» категорию, характеризующую прежде всего лирическую поэзию — как наиболее близкую музыке по звуковой природе.

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 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 архитектурной стихотворных сочинений. 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» [Михайлов: 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» синтаксические связи и спонтанные композиции, вызывающие аналогии с развитием музыкальной мысли. Мадригалы Ариосто поражают «музыкой» рифм и свободной ритмики. Музыкально-ритмические эксперименты поэтов Озерной школы — У. Вордсворта, С.Т. Колриджа, Р. Саути — приводят к системным сдвигам в стихосложении. Творчество К. Brentano заворачивает звуковой гармоничностью стиха. 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. В «музыкальной» поэзии романтиков, символистов Г. Фридрих обнаруживает диссонансность, суггестивность, отмечая при этом ослабление смысловой ясности и возрастание роли звучания, «музыкальных силовых полей» [Фридрих: 59—60].

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 взаимодействия 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 дек-

ларациями, 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 ведут 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, т. к. 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: 115]. Наблюдение многозначительное, но оставляющее вопрос о критериях музыкальности лирики открытым. В каких элементах поэтической фактуры, неразрывно связанной с лингвистическими особенностями европейских языков, материализуется «музыка» слова: в богатой звукописи, рифмовке, ритмике, мелодике интонационно-синтаксических фигур или, быть может, в композиции лирического сюжета, лексико-семантическом строе, экспрессивной образности, лиризме содержания?

Основная часть. 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 напевного стиля в творчестве В.А. Жуковского, А.А. Фета и символистов. К тому же с первой половины XIX в. начинается активная разработка категории «музыкальность» в русской эстетике и стиховедческих исследованиях, достигших вершинного уровня на рубеже XIX–XX вв.

Есть ли объяснения этой явной художественной тенденции в русском искусстве? Может быть, нацеленность лирики на «музыку» связана с расцветом музыкальной культуры в России? Но в первой половине XIX в. музыка 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: 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 в. Действительно, М.Ю. Лермонтов был хорошим музыкантом, но лермонтовский стих отличает напряженная дисгармоничность. 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. 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, но

М.И. Цветаева, прекрасно образованная музыкально, отказывает Пастернаку в лирической напевности: «Пастернак на песню не способен, потому что перегружен, перенасыщен <...>» [Цветаева: 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. 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.

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: 115, 135].

Поиски причин «особой» музыкальности русской поэзии не стоит транспонировать во «внешнюю» плоскость, даже, казалось бы, в столь ограниченную область музыкального вида искусства, и тем более абсолютизировать роль музыки в расцвете «музыкальной» лирики. Причины неуклонной тенденции взаимодействия поэзии и музыки в русской 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 русской 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 в. переросли в настоящую школу «музыкального» стиховедения. Поэты эпохи романтизма (В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, Е.А. Баратынский), «чистые лирики» (А.А. Фет, А.К. Толстой, Я.П. Полонский), символисты (В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, А. Белый, В.И. Иванов, А.А. Блок) 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 статье «Стиховедческая школа Лермонтова» Л.П. 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 [Гроссман: 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 «сладковзвучие», а А.М. Кубарев в «Теории русского стихосложения» обосновывает тактометрическую концепцию, на данном этапе опровергнутую. 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 непод-

ражаемо 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.

Но на рубеже XIX–XX вв. в теории символизма стиховедческая разработка «музыкальной» лирики получила невиданный масштаб. Абсолютная уникальность русского символизма заключается в том, что поэты-модернисты с опорой на традиции мировой и отечественной философии не только синтезировали эстетику литературного и музыкального искусства, представив «музыку» слова в качестве метафоры, символа, мифа, но и всесторонне углубили поэтику «музыкальной» лирики в стиховедческом направлении, сообщив категории «музыкальность» системный теоретико-литературный характер. Символисты впервые в русской 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 в. стиховедческие разработки символистов были плодотворно продолжены представителями формальной школы в литературоведении: Б.М. Эйхенбаумом, В.М. Жирмунским, Б.В. Томашевским, 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. Н.Н. Шульговский в книге «Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения» осуществляет сравнение стихотворной структуры с построением бетховенских сонат. Божидар (Б.П. Гордеев) в работе «Распевочное единство» пытается изыскать в стихотворной речи единое размерное первоначало. 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. В указанных

работах бóльшую часть «музыкальных» наблюдений над стихом необходимо признать или чисто ассоциативными, «внешними», или исторически ошибочными — методами экспериментальной фонетики доказана их бесперспективность. Но стиховедческий размах в попытках выяснения природы музыкальности лирики не может не впечатлять.

Несмотря на то что в XX — начале XXI в. в русской 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 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, аналогично зарубежному литературоведению, совершенно очевидна и обусловлена уже тем, что в историко-литературных работах о творчестве русских и европейских поэтов самых разных художественных эпох и эстетических направлений очень редко удается обойти вопросы, связанные с взаимодействием лирики и музыки. В историко-литературных работах российских ученых XX — начала XXI в. 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.

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 осмысленный и неведомый. В «Фортепьянных сонетах», проникнутых «духом музыки» Ф. Ницше,

Анненский отражает представления о воздействии музыки на душу человека. 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: 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: 106, 302–307]. Идея о взаимосвязи явлений музыкальности слова с эстетикой различных художественных направлений и течений представляется чрезвычайно плодотворной, т. к. 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, ориентированные на музыкальные жанры, имеют общевидовые свойства: романсно-пе-

сенную архитектонику, напевную монотонию интонаций. 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 музыкальности в гражданских или философских стихотворениях, имеющих другие эстетические задачи, значительно сложнее. Следовательно, чрезмерно широкое распространение категории «музыкальности» 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: 54–75]. В этом же ключе о музыкальности

поэзии О.Э. Мандельштама рассуждает Я.М. Платек, отмечая «странный порядок» слов, окрашенных яркой эмоциональностью и «приравненных друг другу единой мелодией», — это провоцирует появление в тексте новых смысловых оттенков [Платек: 121]. Данные наблюдения над лексико-синтаксической структурой, образной организацией, приближающими 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 повторях, 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. Но художественные функции звукописи на разных этапах исторического развития русской 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 в., выделенные Б.М. Эйхенбаумом [Эйхенбаум: 328—338], находятся в 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, М.А. Пейсахович пишет о необычной архитектонике катренов в лермонтовском «Парусе», ведущей к усилению «образно-мелодического воздействия» [Пейсахович: 434—435]. В.А. Черных, вслед за И.Л. Лиснянской, признает новаторский характер «музыки» «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой. Своеобразие словесной «музыки» Ахматовой исследователи видят в индивидуальной строфической организации поэмы, интонационное голосоведение которой диссонируется ритмическими вариациями [Черных: 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. Но Эйхенбаум убежден в «отраженной мелодике» лермонтовского стиха, порожденной прихотливой ритмикой, — напевный стиль, усложненный «чуждыми элементами», в творчестве Лермонтова ослабляется [Эйхенбаум: 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: 378]. Между тем литературоведы стали упорно обнаруживать музыкальность стиха Маяковского за рамками классической напевности. Я.М. Платек убежден, что стихотворный стиль поэта-трибуна проникнут «песенными темами» революции [Платек: 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: 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 русской 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. В своем последовательном опровержении символистской панмузыкальности и абстракт-

ного «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: 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: 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. Действительно, стихотворные и музыкальные сочинения предполагают звучание в определенных временных границах и, соответственно, общие принципы композиционного развития: контраст, репризу, вариационность. Неудивительно, что в российском литературоведении, вслед за зарубежными исследованиями, параллели между поэтической и музыкальной архитектурой стали проводиться весьма настойчиво, особенно в работах второй половины XX — начала XXI в. В стихотворениях «К вельможе», «Я помню чудное мгновенье...» А.С. Пушкина обнаруживались аналогии с сонатной формой, в сюжетостроении лирики А.Н. Апухтина, Я.П. Полонского, А.А. Фета — приемы контрапункта и симфонизации; в стихотворении В.Я. Брюсова «По твоей улыбке сонной...» распознавались черты сонаты без разработки, а в поэмах А. Белого «Первое свидание» и А.А. Ахматовой «Поэма без героя» — принципы сонатно-симфонического цикла. Законы музыкаль-

ной композиции транспонировались даже в крупные жанры лирического цикла, книги стихов: Ю.Б. Орлицкий не отказывает сборнику Е.М. Винокурова «Музыка» в «музыкальном построении сверхстиховой целостности» [Орлицкий: 318].

Надо объективно признать, что некоторые исследовательские аналогии в области взаимодействия поэтической и музыкальной композиции механистичны и формальны. Представляется невозможным сопоставление малых литературных жанров рассказа, стихотворения с крупными музыкальными формами сонаты, симфонии. Подобным сравнениям сопротивляется прежде всего сам материал двух искусств. Между тем не стоит отвергать подобные методы исследования принципиально, т. к. филолог с музыкальным образованием и музыковед с литературной «школой» заметят композиционные аналогии в самых органичных проявлениях, что подтверждает правильность идеи о близости эстетических законов временных искусств. 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: 341], для поэта-музыканта Б.Л. Пастернака по закону контрапункта была написана поэма М.И. Цветаевой «Крысолов» [Кац: 32]. Следовательно, характер сопоставлений должен быть естественным и «неметафоричным»: только в аспекте сложной двуплановости стиля, тонких художественных аналогий возможно выстраивание литературоведческих концепций, входящих в специфичную сферу музыкознания.

Итак, определяя теоретико-литературные принципы исследования музыкальности лирики, необходимо иметь в виду ее художественную обусловленность как эстетикой литературных направлений или течений, так и родо-видовыми формами 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, соотношенных 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. Понятия «музыка» стиха, музыкальность поэзии, «музыкальная» лирика 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.

Выводы. Теоретико-литературные, стиховедческие критерии музыкальности позволяют анализировать европейскую и русскую лирику на основе единых принципов, неотделимых от музыкального вида искусства как универсального межнационального «языка», объективно выявляя при этом как общие моменты, так и национальные особенности содержательного строя и художественной формы «музыкальной» поэзии. Конечно, невозможно отрицать факт огромного влияния на русскую лирику эстетики европейских художественных направлений и версификационной техники различных национальных школ. Но Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев, Карион Истомин, утвердившие в русской словесности XVII в. эстетику барокко и — в рамках первого межнационального течения — поэтику синтеза искусств, далеко не всегда соблюдали каноны силлабического стихосложения, продиктованные структурными законами польских виршей. Не способствовали формированию чисто тонической системы версификации и переводы из Гейне, осуществленные в XIX в. Ф.И. Тютчевым, М.Ю. Лермонтовым, А.А. Фетом, М.Л. Михайловым, А.А. Григорьевым, — несмотря на использование новаторских метроритмических приемов «музыкальной» лирики, Гейне так и остался в XIX столетии «русским», силлабо-тоническое стихосложение было не готово к системным трансформациям, обеспечивающим эквиритмичный перевод немецкой тоники. Между тем русский стих оказался способным отреагировать

на смелые инновации французских поэтов-верлибристов, но и в данном случае переводы В.Я. Брюсова, Ф. Сологуба и др. из П. Верлена, С. Малларме, А. Рембо переросли в сугубо «индивидуальное» — в творчестве первых русских модернистов рубежа XIX—XX вв., всецело ориентированных на приближение лирики к экспрессии музыкального вида искусства, появились дольники, тактовики, различные формы свободного и акцентного стиха, с очевидной неизбежностью сигнализовавшие не просто об инновационном пафосе, но о начале грандиозной реформы отечественного стихосложения.

Идея «музыки», популярная во многих национальных культурах Западной Европы, получила индивидуальное развитие не только в русской школе версификации и стиховедческой науке, но также в отечественной эстетике. Философские концепции эпохи Античности, Средневековья, Просвещения, иенских романтиков, А. Шопенгауэра, Р. Вагнера, Ф. Ницше, согласно которым музыка интерпретировалась и как высший вид искусства, математически стройная гармония формы, и как духовная первооснова бытия, непостижимая эмоциональная стихия, звукообраз человеческой души, были глубоко усвоены и творчески переосмыслены в эстетике русских романтиков (В.А. Жуковский, В.Ф. Одоевский), теоретическом наследии А.А. Фета — мэтра «чистого искусства», создавшего целостную концепцию «музыкальной» лирики. Но только в эстетике русских «младосимволистов» (А. Белого, В.И. Иванова, А.А. Блока) музыкальность стиха сопрягалась с рождением «нового» искусства XX столетия, способствующего преодолению индивидуализма, воскресению соборности, рождению человека-артиста, отражению ритмов революционной эпохи и тревожного звучания «мирового оркестра». В «жизнетворчестве» души и «жизнестроительстве» общества — идейные особенности русского символизма в его сопоставлении с европейским, а также содержательные итоги развития концепции «музыки» слова в отечественной эстетике. Русской культуре XIX — начала XX вв. оказалось созвучно не просто «слово», а «музыкальное слово», отмеченное углубленным психологизмом и повышенной эмоциональностью звукового вида искусства, что, безусловно, отражает интенсивность духовных поисков личности, стремительную «диалектику души» общественной жизни и динамичность исторических процессов в России.

Литература

Аношкина-Касаткина В.Н. Русский романтизм. В.А. Жуковский. А.С. Пушкин. Москва: ИИУ МГОУ, 2014. 400 с.

Васильев С.А. «Воин не наступившего царства...» (Поэтический стиль Велимира Хлебникова). Москва: МГПУ, 2015. 320 с.

Гроссман Л.П. Стиховедческая школа Лермонтова // Литературное наследство. Т. 45–46 (М.Ю. Лермонтов). Ч. II. Москва: Издательство АН СССР, 1948. С. 255–288.

Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. Москва: Художественная литература, 1965. 356 с.

Кац Б.А. Пробужденный музыкой // «Раскат импровизаций...»: Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака. Ленинград: Советский композитор, 1991. С. 5–36.

Кац Б.А., Тименчик Р.Д. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Ленинград: Советский композитор, 1989. 336 с.

Махов А.Е. Ранний романтизм в поисках музыки. Москва: Лабиринт, 1993. 126 с.

Михайлов А.В. Слово и Музыка. Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций. Москва: Московская государственная консерватория, 2002. С. 6–23.

Невзглядова Е.В. Интонационная теория стиха. С.-Петербург: Нестор-История, 2015. 157 с.

Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. Москва: РГГУ, 2002. 685 с.

Паперный З.С. О мастерстве Маяковского. Москва: Советский писатель, 1957. 456 с.

Пейсахович М.А. Строрфика Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. Москва: Наука, 1964. С. 417–491.

Платек Я.М. Верьте музыке. Москва: Советский композитор, 1989. 352 с.

Терехина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И. «За струнной изгородью лиры...»: Научная биография Игоря Северянина. Москва: ИМЛИ РАН, 2015. 576 с.

Фридрих Г. Структура современной лирики: от Бодлера до середины двадцатого столетия. Москва: Языки славянских культур, 2010. 344 с.

Цветаева М.И. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Минск: Народная Асвета, 1988. 479 с.

Черных В.А. Об Анне Ахматовой. Избранные работы. Москва: Азбуковник, 2016. 247 с.

Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Ленинград: Советский писатель, 1969. 551 с.

References

Anoshkina-Kasatkina V.N. Russkij romantizm. V.A. Zhukovskij. A.S. Pushkin. Moskva: IJU MGOU, 2014. 400 s.

Vasil'ev S.A. "Voin ne nastupivshego czarstva..." (Poeticheskij stil' Velimira Khlebnikova). Moskva: MGPU, 2015. 320 s.

Grossman L.P. Stikhovedcheskaya shkola Lermontova // Literaturnoe nasledstvo. T. 45–46 (M.Yu. Lermontov). Ch. II. Moskva: Izdatel'stvo AN SSSR, 1948. S. 255–288.

Gukovskij G.A. Pushkin i russkie romantiki. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1965. 356 s.

Kacz B.A. Probuzhdyonnyj muzykoj // "Raskat improvizacij...": Muzyka v tvorchestve, sud'be i v dome Borisa Pasternaka. Leningrad: Sovetskij kompozitor, 1991. S. 5–36.

Kacz B.A., Timenchik R.D. Anna Akhmatova i muzyka: Issledovatel'skie ocherki. Leningrad: Sovetskij kompozitor, 1989. 336 s.

Makhov A.E. Rannij romantizm v poiskakh muzyki. Moskva: Labirint, 1993. 126 s.

Mikhailov A.V. Slovo i Muzyka. Muzyka kak sobytie v istorii Slova // Slovo i Muzyka. Pamyati A.V. Mikhailova. Materialy nauchnykh konferencij. Moskva: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2002. S. 6–23.

Nevzglyadova E.V. Intonacionnaya teoriya stikha. S.-Peterburg: Nestor-Istorija, 2015. 157 s.

Orliczkij Yu.B. Stikh i proza v russkoj literature. Moskva: RGGU, 2002. 685 s.

Papernyj Z.S. O masterstve Mayakovskogo. Moskva: Sovetskij pisatel', 1957. 456 s.

Peisakhovich M.A. Strofika Lermontova // Tvorchestvo M.Yu. Lermontova. 150 let so dnya rozhdeniya. Moskva: Nauka, 1964. S. 417–491.

Platek Ya.M. Ver'te muzyke. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1989. 352 s.

Teryokhina V.N., Shubnikova-Guseva N.I. "Za strunnoj izgorod'yu liry": Nauchnaya biografiya Igorya Severyanina. Moskva: IMLI RAN, 2015. 576 s.

Fridrikh G. Structura sovremennoj liriki: ot Bodlera do serediny dvadcatogo stoletiya. Moskva: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2010. 344 s.

Czvetava M.I. Sochineniya: V 2 t. T. 2. Minsk: Narodnaya Asveta, 1988. 479 s.

Chernykh V.A. Ob Anne Akhmatovoj. Izbrannye raboty. Moskva: Azbukovnik, 2016. 247 s.

Eijkhenbaum B.M. O poezii. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1969. 551 s.

Сведения об авторе: Светлана Анатольевна Макарова; доктор филологических наук; svetlanamakarova658@gmail.com; сфера научных интересов: теория литературы, стиховедение, музыковедение, история русской литературы XVIII – начала XX вв., взаимодействие литературы и музыки.

The author's profile: Svetlana Anatol'evna Makarova; Doctor of Philology; svetlanamakarova658@gmail.com; field of scientific interests: theory of literature, versification, music science, history of Russian literature 18th – beginning of 20th, interaction of literature and music.