

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1

ИМИТАЦИИ АНТИЧНОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ И МУЗЫКЕ XVIII–XIX ВЕКОВ

IMITATIONS OF ANTIQUE VERSIFICATION IN THE RUSSIAN POETRY AND MUSIC OF THE 18–19th CENTURIES

**Светлана Анатольевна Макарова
доктор филологических наук, Москва, Россия**

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

Аннотация

В статье рассматривается судьба гекзаметра и античных логоэдов в русской поэзии XVIII–XIX вв., сопряженной как с эстетикой классицизма, романтизма, «чистого искусства», символизма, так и с эволюцией отечественной версификации, теоретически ориентированной на метро-ритмические инновации и взаимодействие с музыкальным видом искусства. В свою очередь, процесс вербализации русской музыки, достигший на рубеже XIX–XX вв. вершинного звучания, был тоже связан с разнообразными экспериментами в области музыкальной метро-ритмики, в том числе и с уникальными опытами имитации античного стихосложения, — в статье подводятся художественные итоги встречных тенденций в отечественной культуре.

Ключевые слова: стих и музыка, ритмические системы музыкального искусства, квантитативные и квалитативные системы стихосложения, античная метро-ритмика, имитации и стилизации, гекзаметр, античные логоэды, «русские» логоэды.

Abstract

The article reviews the fate of hexameter and antique logaedic verses in the Russian poetry in the 18–19th centuries connected both to the aesthetics of classicism, romanticism, art for art's sake, sym-

bolism, and to the evolution of domestic versification theoretically focused on metric and rhythmical innovations and combination with music. In turn, the verbalization of Russian music that reached its apex at the turn of the 20th century was also due to diverse experiments in the field of musical metric rhythm system, including unique experiments of imitating antique versification, — the article summarizes the artistic results of countertendencies in the national culture.

Key words: verse and music, rhythmical systems of music, quantitative and qualitative versification systems, antique metric rhythmical system, imitations and stylizations, hexameter, antique logaoedic verses, “Russian” logaoedic verses.

Специфика античной версификации, во многом обусловленной синкретичным характером бытования слова и музыки, заключалась во времениизмерительной организации стиха, звучание которого зависело от чередования долгих и кратких слогов, а также звуковысотных мелодических ударений. Мора, или доля, — определенное время, соответствующее произнесению краткого слога, предопределяла как длительность долгих слогов, равных двум морам, так и возможность многочисленных внутрстиховых модификаций: ритмическое варьирование равных мор предполагало взаимозаменяемость стоп. Ритмическая подвижность возникала также в результате смещения цезур или использования переменных стоп, образующих строфические логаяды. При этом античное стихосложение самым непосредственным образом соотносилось с квантитативной системой музыкальной ритмики. Ямб, хорей, дактиль, анапест, амфибрахий, амфимакр, бакхий, хориямб, эпитрит, парапик, дасий, амебей, дисpondeй, париямбод и многие другие дву-, трех-, четырех-, пятисложные стопы античной метрики, их вариации и сочетания свидетельствуют не только о ритмическом богатстве античной версификации, но и о невозможности их адекватного воссоздания средствами европейских систем стихосложения — бóльшая часть античных стоп невоспроизводима и в русском стихе, квалитативном по принципам организации ударных и безударных слогов. С момента отделения слова от музыки меняется также характер музыкальной ритмики: возрастающая роль акцентности приводит в XVII в. к утверждению тактометрической системы, в которой звуковая длительность подчиняется чередованию сильных и слабых долей.

Между тем метро-ритмические возможности античного стихосложения вызвали неуклонный интерес русских поэтов XVIII–XIX вв., ориентированных на поиски то классицистически обоснованного эстетического образца или романтически иллюзорной гармоничности и красоты, то художественной отрешенности от актуальных проблем в «чистом искусстве» или жизнестроительных утопий в теории символизма. При этом самые распространенные размеры и строфические композиции античной лирики — гекзаметры и логаэды — вовлекались в художественные эксперименты по обновлению «ломаносовского стопосложения» и освобождению ритмики русского стиха от метрической скованности. Кроме того, настойчивые метро-ритмические инновации в отечественной версификации базировались на прочном эстетическом фундаменте, развивавшем в рамках романтизма, «искусства для искусства», символизма идеи словесной «музыки» и воплощения ритмического богатства музыкального искусства средствами стихотворной речи. В свою очередь, в русской музыке XVIII–XIX вв. наблюдалось встречное движение к античному искусству, словесному виду творчества, прежде всего в камерно-вокальных и музыкально-драматических жанрах: связанные с отражением особенностей стихотворных текстов, они способствовали поискам новых выразительных средств в области метро-ритмики и вербализации музыкального языка.

Цель данного исследования заключается в выявлении художественных тенденций, неотъемлемых от имитации античного стихосложения и обусловленных ритмом национальной речи, эволюцией русского стиха, логикой развития музыкального искусства в России. Материалом исследования становятся гекзаметры и логаэды русских поэтов XVIII–XIX вв., а также фортепианный цикл А. С. Аренского «Опыты с забытыми ритмами» (op. 28, 1893). В качестве методологической основы выступают принципы статистического, структурного, сопоставительного, историко-функционального исследования поэтических и музыкальных произведений, позволяющие сформировать целостное впечатление о национальной специфике развития культуры, устремленной к жизнотворческой идее синтеза искусств.

В истории русского стихосложения восемнадцатое столетие — период становления и утверждения силлаботоники —

отличалось сосуществованием нескольких тенденций. С одной стороны, это тенденции преемственности и отталкивания силлабического и силлабо-тонического стиха. С другой — неравномерное вхождение и смелый поиск новых силлабо-тонических форм. Еще В. К. Третьяковский и М. В. Ломоносов в своих трактатах о правилах сложения российских стихов заявили о возможности существования не только «чистых», но и, по определению Ломоносова, «смешанных» метров. Третьяковский узаконил дактило-хореический гекзаметр и опробовал его, в частности в «Тилемахиде» (1766); Ломоносов, наряду с дактило-хореическим, указал на возможность ямбо-анапестического смешения, дав образцы обоих в «Письме о правилах российского стихотворства» (1739). Так с момента реформирования в русском стихе стали одновременно нормативными силлабо-тонические формы как с правильным чередованием ударных и безударных слогов и, соответственно, постоянными междуударными интервалами (классические), так и с переменной последовательностью разносложных стоп и, следовательно, с вариативными междуударными интервалами в 1–2 слога (неклассические). Тем не менее процесс вхождения в русский стих двух разновидностей силлаботоники характеризовался чертами антагонизма и противоречия.

Согласно статистическим данным К. Д. Вишневского, наибольшее распространение в силлабо-тоническом стихе XVIII в. получили ямбы (82 %), а хореи (12,7 %) и трехсложники (2,1 %) были менее популярны и чаще ориентировались «на произведения, связанные с музыкальным исполнением» [Вишневский 1972: 206–207]. В то же время Вишневский указывает не только на неравномерное освоение трехсложников в XVIII в. (дактиль 39 %, амфибрахий 31 %, анапест 10 %, гибридные формы 20 %), но и на особенности их восприятия и бытования: «Высокий процент дактиля объясняется тем, что первоначально он выступает как строительный материал и для трехсложных силлабо-тонических размеров, и для логоэдов <...>. Стихотворцы XVIII в. слабо ощущали разницу между дактилем и простейшими логоэдами <...>» [Вишневский 1972: 204]. Что касается самих неклассических метров, то они, согласно исследованиям Вишневского, объединяют 3 % произведений XVIII в. и включают в свой состав логоэды, гекзаметры и некоторые «прочие» формы [Вишневский 1972: 258].

Во всех работах о гекзаметре одним из главных становится вопрос: почему в отечественной поэзии «<...> не только гекзаметр Тредиаковского, но и вообще гекзаметр был надолго под проклятием» [Бонди: 322]? Как известно, классический гекзаметр, один из самых популярных размеров в античной лирике, — это шестистопный безрифменный стих, состоящий из пяти дактилей (или спондеев) и заключительного спондея (или хорей), с внутристиховой цезурой. Транспонированный из квантитативной (времяизмерительной) в квалитативную (слоγοисчислительную) систему версификации, «русский» гекзаметр стал представлять собой дактило-хорейческий белый стих со свободным чередованием односложных и двусложных междуударных интервалов, в котором предпоследняя стопа — преимущественно дактилическая, а клаузула — женская. Причину столь явного неуспеха гекзаметра — первого смешанного размера в русской силлаботонике — исследователи единодушно находят в замене дактиля хореем на месте античного спондея, но объясняют его по-разному.

По мнению В. М. Жирмунского, «русский» гекзаметр являлся своеобразной антитезой «господствующего силлаботонического стопосложения» [Жирмунский: 202] и отличался ритмическим разнообразием, вызывавшим негодование пуристов. С. М. Бонди был убежден, что «уравнивать во времени промежутки от удара до удара <...> и при этом менять длительность доли, слога русские читатели XVIII века не умели» [Бонди: 323]. Концепция изохронности гекзаметрических стихов Бонди опровергнута экспериментально-фонетическими исследованиями. В то время как наблюдения Жирмунского представляются чрезвычайно важными, ибо подтверждаются результатами статистического стиховедения. Как отмечал К. Д. Вишневский в уже цитированной работе «Русская метрика XVIII века», в реформированном силлаботоническом стихе шел настойчивый поиск все новых и новых ритмов, а дактило-хорейческие гекзаметры были «<...> основаны на столь нерегулярном чередовании трехсложных и двусложных стоп и могли давать столь большое количество вариантов <...> что уже совершенно выходили за пределы силлаботоники» [Вишневский 1972: 143]. Таким образом, еще стихосложение XVIII столетия, не говоря о последующих, отличала борьба традиционных и новаторских форм и тенденций. К послед-

ним относились не только гекзаметры, но и многочисленные варианты логаяэдов.

Если гекзаметры среди неклассических метров XVIII в. составляли 0,2 % произведений, то логаяэдические конструкции — 1,7 %. Относительно высокий процент логаяэдических форм еще раз подтверждал стремление к поискам «<...> новых просодических средств, а именно, с попыткой имитировать античную метрику» [Вишневский 1969: 213]. Хотя среди шести стихометрических форм логаяэдов (3-, 4-, 5-, 6-, 7-, 8-ударных) и их нескольких разновидностей, выделенных Вишневским, преобладали все те же дактило-хореические смешения. Разница в ритмической организации логаяэдов заключалась в том, что в «<...> “коротких” модификациях дактило-хорея место усеченной (хореической) стопы было более постоянным, симметричным по отношению ко всему стиху» [Вишневский 1969: 214].

Так, в «Оде сафической» А. П. Сумароков обращается к сафической строфе — античному логаяэду с переменной метрикой и композиционно урегулированными междуударными интервалами. Три первых стиха сафической строфы имеют одинаковую структуру (0 ′ 1 ′ 1 ′ 2 ′ 1 ′ 1), в то время как строение заключительной строки — совершенно иное (0 ′ 2 ′ 1): «<...> Зрак твой в мысли, властвуя, обитает, / Непрестанно сердце тобою тает; / Весь наполнен ум мой тобой единой, / Мúки причиной <...>» [Сумароков: 65]. В «Оде горацианской» Сумароков использует другой античный логаяэд — алкееву строфу, в которой не менее явно наблюдается структурно упорядоченное чередование ударных и безударных слогов: в первых двух стихах присутствует композиционный повтор метро-ритмического рисунка (1 ′ 1 ′ 1 ′ 2 ′ 1 ′ 0), третья строка имеет сходство с четырехстопным ямбом (1 ′ 1 ′ 1 ′ 1 ′ 1), а четвертый стих — самый короткий в строфе (0 ′ 2 ′ 2 ′ 1 ′ 1): «Скажи свое веселье, Нева, ты мне, / Что сталося за счастье сей стране? / Здесь молния, играя, блещет, / Радостны грома селитра мечет <...>» [Сумароков: 67]. Анализ междуударных интервалов, обозначенных в предложенных схемах цифрами, со всей очевидностью свидетельствует о преобладании односложных интервалов над двусложными как в сафической, так и в алкеевой строфе, а это, в свою очередь, доказывает двусложную основу античных логаяэдов, чуждых националь-

ному ритму речи и оставшихся на периферии стихотворного процесса.

На композиционно урегулированный характер неравно-сложных междуударных интервалов в античных логоэдах указывал еще В. М. Жирмунский во «Введении в метрику» (1925). Он также высказал идею о том, что русские поэты XVIII–XIX вв. нередко создавали логоэды, в которых логика чередования междуударных интервалов не была связана с законами античной традиции: «Оригинальные логоэдические схемы <...> распространены довольно широко у русских поэтов XVIII века и могут рассматриваться как первый шаг к раскрепощению от традиционных ямбов и хореев в направлении чистого тонизма» [Жирмунский: 213–214]. Точке зрения Жирмунского близка концепция логоэдического стиха В. Е. Холшевникова. В статье «Логоэдические размеры в русской поэзии» исследователь убедительно разграничивает античные и «русские» логоэды, доказывая, с одной стороны, неорганичность античных логоэдов для русского стиха, связанную с их двусложной основой и отсутствием ярко выраженной ритмической инерции, с другой стороны, жизнеспособность «русских» логоэдов на трехсложной основе, возникших в XVIII в. «независимо от античных на почве русского стиха» и ставших «предками будущих дольников» [Холшевников: 128]. Действительно, в песнях А. П. Сумарокова «Благополучны дни...», «Где ни гуляю, ни хожу...», стихотворениях Г. Р. Державина «Снигирь», «Весна», написанных дактило-хореем, возникают новые логоэдические формы, пронизанные строчной стихометрической энергией и стабильным ритмическим перебоем, — актуализация ударных слогов в «русских» логоэдах выдвигает на первый план тоническую экспрессию слова, нивелируя при этом силлабическое строение стиха.

Итак, в неклассических формах XVIII в. постепенно складывается тип метрического смещения, который становится относительно устойчивым: большинство гекзаметров и логоэдов написаны дактило-хореем. Отличаясь поисково-экспериментальным характером, дактило-хорей имел при этом довольно подвижную ритмическую структуру. Однако новый смешанный метр был четко различим и узнаваем на фоне правильного стопосложения, через сопоставление с которым оценивалось чередование двусложных и трехсложных стоп в неклассическом стихе. Метро-ритмические инновации не только не стали функ-

циональными, художественно воспринятыми, но и осмысливались как невладение «чистым» силлабо-тоническим стихом — смешанные метры для поэтического сознания XVIII в. были «неправильными».

Между тем имитации античного стихосложения и опыты с «русскими» логаядами нельзя недооценивать. За, казалось бы, незначительным смешением стоп стояли глубинные художественные процессы, направленные на максимальное раскрытие метро-ритмического потенциала силлаботонической версификации и обретение новых форм музыкальности русского литературного стиха, свободного от внешнего диктата музыкального искусства. Одним из первых эту идею сформулировал Сумароков в трактате «О стопосложении» (1771–1773): «Стопы не на благоволении нашем основаны, но на самом естестве, и суть основание музыки и толкований целого чувства <...>» [Сумароков: 385]. Теоретическая декларация Сумарокова получила практическое воплощение: поэт-классицист не только имитирует античную метрику, создает «русские» логаяды, обращается к жанру песни, но и апробирует трехсложные силлабо-тонические размеры в операх «Цефал и Прокрис», «Альцеста». Музыка выявляла в силлаботонике внутренние возможности, связанные со звуковым строем национального языка и метро-ритмической музыкальностью стихотворной речи.

В первой половине XIX в. метрический репертуар силлаботонического стиха претерпевает значительные изменения, обусловленные эстетикой романтизма: русская поэзия нацеливается на раскрытие «жизни сердца», человеческих чувств и переживаний, «музыки» души, ведущей к формированию напевного стиля. Согласно статистическим данным М. Л. Гаспарова, на традиционные ямбы начинают неуклонно наступать хорей и трехсложники: «Трехсложные размеры <...> решающий скачок <...> делают <...> между 1830-ми и 1840-ми годами; и, достигнув того же уровня, что хорей, — 20–25 %, — тоже остаются на нем, в среднем, до самого конца...» [Гаспаров: 51–52]. Среди трехсложных метров также происходят качественные сдвиги: на лидирующее место властно выходит амфибрахий (78 %), вытесняя популярный в XVIII в. дактиль (11,5 %) [Гаспаров: 63]. Активная борьба эстетических идей в первой половине XIX в., объединяющей антиклассицистические, сентименталистские, романтические, реалистические тенденции, неизбежно отра-

зилаась на структуре стиха и обнажила метрические приоритеты и художественные доминанты эпохи.

Вместе с тем неклассические метры так и остаются на периферии силлаботоники, составляя ничтожно малый процент (6,5 %), и в первые десятилетия XIX в. во многом развиваются под воздействием инерции предыдущего столетия. С одной стороны, на страницы печатных изданий 1810–1820-х гг. буквально выплескивается проблема «русского» гекзаметра. Теоретическая полемика вокруг сочетания дактилей и хореев в гекзаметре с большей очевидностью выявила как сторонников метрического смещения, так и его противников. При этом сторонники «русского» гекзаметра, как писал М. Ю. Лотман, были, в свою очередь, также далеки от единодушия: «Если одни из них (например, Востоков <...>), в противоположность Самсонову, видели в свободном чередовании “дактилей” и “хореев” одно из основных достоинств гекзаметра, позволяющих ему избежать монотонии александрийского стиха, то другие стремились как-то упорядочить это чередование» [Лотман: 48].

Теоретические споры были, безусловно, связаны с поэтической практикой эпохи: в первой половине XIX в. с гекзаметром экспериментировали А. Н. Радищев, А. Х. Востоков, Н. И. Гнедич, В. А. Жуковский, А. С. Пушкин и др. Но в этой связи чрезвычайно интересно замечание С. М. Бонди: «Может показаться странным и даже маловероятным, что Пушкин <...> так долго и с таким трудом овладевал довольно простой техникой русского гекзаметра. Между тем это <...> факт, и объяснение его кроется в понимании самого метода пушкинского творчества. Пушкин <...> никогда не был экспериментатором в области метрики» [Бонди: 345]. В первой половине XIX в. гекзаметр продолжал оставаться в числе новаторских стиховых форм: в единстве с метро-ритмическими инновациями последовало расширение содержательного диапазона смешанного размера.

Так, В. А. Жуковский пишет гекзаметром «Речь в заседании “Арзамаса”», полемизировавшего с «Беседой любителей русского слова»: «<...> Быть бычку на веревочке! быть Арзамасу Беседой! / Вы же, почетный наш баснописец, вы, нам доселе / Бывший прямым образцом и учителем русского слога, / Вы, впервой заседающий с нами под знаменем Гуся, / О, помолитесь за нас, погруженных бесстыдно в пакость Беседы! / Да спадет с нас беседная пакость, как с гуся вода! Да воскреснем!..»

[Жуковский: 214]. А. А. Дельвиг в стихотворении «Гений-хранитель (Сновидение)» пытается сообщить гекзаметру психологизм: «<...> Я твой гений-хранитель! Вижу улыбку укора, / Вижу болезненный взгляд твой, страдалец невинный, и плачу. / Боги позволили мне в сновиденьи предутреннем ныне / Горе с тобой разделить и их оправдать пред тобою. / Любят смертных они, и уж радость по воле их ждет вас / С мрачной ладьи принять и вести в обитель награды <...>» [Дельвиг: 146]. Но, несмотря на метро-ритмическую и содержательную раскованность, в поэзии первой половины XIX в. за гекзаметром все равно сохраняется статус «периферийного» размера — объемный «прозаизированный» стих продолжал звучать тяжеловесно и дисгармонично, не соответствуя главным эстетическим и стихометрическим тенденциям эпохи.

С другой стороны, в русском стихосложении продолжались эксперименты с античными логоадами. И вновь проблема античных логоадов встала в связи с обогащением метро-ритмических возможностей силлаботоники: в первой половине XIX в. происходил активный поиск средств выражения новой поэтической мысли, повышенного лиризма, углубленного психологизма, «музыки» стиха. Одним из первых к идее обновления русской метрики пришел А. Н. Радищев, афористично высказав ее в «Путешествии из Петербурга в Москву» (1790) — «стихосложение шагнуло один раз и стало в пень» [Радищев: 118], и теоретически сформулировал в работе «Памятник дактилохореическому витязю» (1801–1802). Но развить и воплотить эту идею суждено было другим.

В начале XIX в. со своими поэтическими и теоретическими сочинениями выступает А. Х. Востоков — один из главных представителей новаторского направления в русском стихосложении. В 1805–1806 гг. выходят в свет «Опыты лирические», в которых Востоков использовал неклассические метры для подражания античному стиху, при этом в одном из примечаний автор выразил самую суть своих метрических поисков: «Все сии пробы Дактилических и иных разноstopных стихов не для того выставлены, чтоб потребовать точного им подражания и хотеть на Русском языке именно Сафических, Алцейских <...> стихов. Нет; пусть бы это только побудило молодых наших поэтов заняться обработанием собственной нашей Просодии, не ограничиваясь в одних Ямбах и Хорях <...>» [Востоков 1935: 386].

Аналогичные идеи Востоков высказал в своем теоретическом труде «Опыт о русском стихосложении» (1817), в большей степени посвященном устному народному стиху. Сетую на засилие привычных ямбов и хореев, Востоков обрушивается, в первую очередь, на М. В. Ломоносова как на поэта-реформатора: «Спрашивается, зачем Ломоносов не избрал для Петриады своей <...> свободнейший какой-нибудь размер, например, анапестоямбический или дактило-хореический, которые он сам хвалит в письме своем <...>» [Востоков 1817: 24]. Чем меньшее распространение они получили, тем большее внимание уделяет Востоков немногочисленным образцам смешанных метров XVIII в., в особенности дактило-хорею А. П. Сумарокова. «Однако после Сумарокова долго никто из стихотворцев наших не следовал его примеру в употреблении дактило-хореев» [Востоков 1817: 63], — сожалеет Востоков.

Примечательным, на наш взгляд, является также тот факт, что в смешении неравносложных стоп и метро-ритмическом разнообразии поэзии Востоков видел не только стремление к музыкальному стиху древних, но также приближение к музыкальному виду искусства с его богатой и экспрессивной ритмикой. Востоков писал: «Такой образ стихотворства <...> может нравиться знатокам, а особливо, ежели разные меры со вкусом перемешаны, тогда оный всех ближе подходит к музыкальной симфонии» [Востоков 1935: 66]. Да и собственные поэтические опыты Востокова, ориентированные на подражание античным и народно-песенным стихам, в одних случаях — прямо, в других — косвенно, были связаны с музыкой. Таким образом, стремление к музыкальности в единстве с общепоэтическими новаторскими тенденциями являлись своеобразными движущими силами неклассических форм стиха второй половины XVIII — начала XIX в.

Вслед за Востоковым лирические опыты с имитацией античных логоэдов продолжили другие поэты, в частности А. А. Дельвиг. Но Дельвиг относился к античному материалу намного свободнее, он не стремился строго соблюдать метрические каноны логоэдов, а создавал свои, индивидуальные стиховые формы: «В священной роще я видел прелестную / В одежде белой и с белою розою / На нежных персях, дыханьем легким / Колеблемых; / Венок увядший, свирель семиствольная / И посох деву казали пастушкою; / Она сидела пред урною, из- /

ливающей / Источник светлый, дриад омовение <...>» [Дельви́г: 131].

В стихотворении «Видение (Кюхельбекеру)» с опорой на образы Зевса, Вакха, Киприды и др. воссоздается атмосфера античной архаики, воплощенной и в стихотворной форме: Дельви́г обращается к ямбо-анапестическому логаяду, в котором встречаются многочисленные межстиховые переносы и строфические перебои. В единстве с вариативными междуударными интервалами и неравносложными строками, переносы и перебои значительно усложняют формирование ритмической инерции, столь важной для звучания поэтического сочинения. Во второй строфе поэт осуществляет даже внутрисловесный перенос с метро-ритмическим перебоем (*из-ливающей*), позволивший Востокову сделать интересное предположение: «Такие, по-видимому, принужденные рассечения, встречающиеся у Пиндара и Горация, <...> принадлежат механизму музыки. <...> Мне кажется, что сии переносы могут и должны случаться только у тех сочинителей, кои в одно время и речи стихов и музыку на оные сочиняют как древние греки» [Дельви́г: 298].

Известный своими поисками «музыкального» стиха, А. А. Дельви́г создает строфический логаяд, ритмический рисунок которого складывается в результате стяжения амфибрахия, — в «Видении» преобладают двусложные междуударные интервалы, следовательно, античная стилизация Дельви́га, аналогично «русским» логаядам XVIII—XIX вв., имеет трехсложную основу: $1 \text{ — } 1 \text{ — } 2 \text{ — } 2 \text{ — } 2 / 1 \text{ — } 1 \text{ — } 2 \text{ — } 2 \text{ — } 2 / 1 \text{ — } 1 \text{ — } 2 \text{ — } 1 \text{ — } 1 / 1 \text{ — } 2$. Б. В. Томашевский писал о метрическом изобретательстве Дельви́га как о характерной черте его поэтического творчества: «Оно проявилось в стихах, стилизующих античные мотивы, и в имитациях русских песен. <...> Он просто изобретает новые, прихотливые метры. Все они характеризуются своеобразным сочетанием двух и трехсложных стоп» [Дельви́г: 55]. Но ни смелые метро-ритмические инновации, ни музыкально-стихотворные находки Дельви́га не стали продуктивными в поэтической традиции XIX в., сохранив значение интересных экспериментов, направленных на утверждение национальной специфики словесного искусства. Не имели поддержки и опыты с античными логаядами других поэтов первой половины XIX в. — благодаря прочной силлабической основе, ограничившей тоническую экспрессию, смешанные метры вос-

принимались далекими от русской просодии и часто оценивались как нехудожественные.

Напротив, «русские» логаяды первой половины XIX в., заметно изменившись по сравнению с образцами XVIII в., все стойчивее раскрывали тонический потенциал национального стихосложения. Так, В. А. Жуковский, наряду с дактило-хореическими построениями, активно использует ямбо-анапесты: не только в куплетах, романсах и ариях комической оперы «Богатырь Алеша Попович или страшные развалины», но также в вольных переводах с немецкого («К ней», «К Филону», «Жалоба пастуха»). Стремительное распространение трехсложных размеров, интерес к немецкой поэзии — тонической по преимуществу, популярность лирики Г. Гейне, переводившейся «русскими» логаядами, ямбо-анапестами, стяженными амфибрахиями или трехсложниками с переменной анакрузой, обусловили еще более значительное возрастание тоничности русского стиха.

В поэзии второй половины XIX в. отмеченные тенденции продолжают свое развитие: вслед за «переложениями» Ф. И. Тютчева, М. Ю. Лермонтова произведения Гейне прозвучали в переводах А. А. Фета, А. А. Григорьева, М. Л. Михайлова, весьма далеких от немецкой тоники, но последовательно нарушавших принципы отечественной силлаботоники. К тому же ямбо-анапестические логаяды становятся полноправными формами неклассической метрики, как, например, «русские» логаяды А. А. Фета «Свеча нагорела. Портреты в тени...», «Измучен жизнью, коварством надежды...», «В тиши и мраке таинственной ночи...».

Творчество Фета — мэтра «чистого искусства», создавшего завершенную концепцию «музыкальной» лирики и блестяще претворившего свою теорию в романсных композициях напевного стиха, можно по праву признать кульминационным воплощением основных эстетических и стихометрических процессов XIX в. Чрезвычайно значимо то, что многие теоретические проблемы, в частности вопросы о смешанных метрах, метрическом репертуаре русского стиха, немецкой тонике, лиризме, музыкальности лирики, в 1880-е гг. были вынесены на обсуждение в переписке А. А. Фета, К. Р. и П. И. Чайковского. Заметим, что выдающийся композитор-мелодист не остался безучастным к судьбе русского стихосложения, противоречиям метра и ритма, идее «музыки» слова и, в свою очередь, тоже обратился

к созданию «русских» логаяэдов и «свободного» стиха в текстах к собственным романсам («Страшная минута», «Так что же?», «Простые слова»). Это действительно уникально: магистральные направления отечественной версификации XIX в. теоретически и практически выверялись не только поэтами, но и композиторами, компетентными в области стиховедения.

Антологическая лирика и античные стилизации Фета — неотъемлемая часть его новаторского творчества, свидетельствующего о том, что в поэзии второй половины XIX в. классические гекзаметры и античные логаяэды претерпевают серьезные структурные изменения, подчинившись главным тенденциям развития русской версификации. Ю. Б. Орлицкий отмечает, что из 22 стихотворений Фета, написанных гекзаметром, только в одном используется чистая форма этого размера, все остальные, «<...> 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: 339]. Не менее интересно также то, что поэты «чистого искусства», теоретически заострившие проблему метро-ритмического обновления силлаботоники, достаточно часто транспонируют античные стилизации и «подражания древним» в классические силлаботонические размеры. Так, А. Н. Майков для «подражания» Сафо привлекает ямб («Зачем венком из листьев лавра...», «Звезда божественной Киприды...»), для «подражания» Анакреону — хорей («Пусть гордится старый дед...»), а не ранее утвердившиеся дактили или дактило-хореи.

В данном контексте теоретические обобщения становятся совершенно очевидными: оставшиеся в XVIII в. едва ли не единственным источником новаторских стихотворных форм, имитации античного стихосложения, последовательно удерживающие силлабическую урегулированность, в XIX в. начинают растворяться в многообразии классических и инновационных национальных форм, актуализирующих тоническое начало русского стиха. М. Л. Гаспаров отмечал: «Гекзаметр <...> разрабатывался с конца XVIII в., особенно деятельно в 1810–1820-х годах, когда им пишет на любые темы Жуковский, а на антологические — Тургенев и Фет, а потом он сразу исчезает из практики вплоть до наших дней. Вместе с ним <...> переживают подъем логаяэды <...> — имитации античных лирических строф; вместе

с ним они падают в середине XIX в.» [Гаспаров: 69–70]. Имитациями античного стихосложения с чертами говорного стиля не была достигнута и искомая музыкальность лирики, обретенная в XIX в. благодаря мелодическим возможностям трехсложных размеров и напевным ритмико-интонационным фигурам силлабо-тонического стиха.

Эпоха 1880–1890-х гг. становится для русской словесности «рубежной»: огромный опыт поэтических традиций вовлекается в беспрецедентно смелое новаторство, на смену предсимволистской лирике декаданса приходит жизнестроительное творчество символистов, фетовская концепция напевной лирики трансформируется в «музыку» стихотворных ритмов. На рубеже XIX–XX вв. конфликт силлабических и тонических отношений в русском стихосложении достигает своего максимума, а метрический репертуар радикально меняется: на фоне достаточно стабильной популярности ямбов и хореев наблюдается снижение роли трехсложников (с 31 % до 14,5 %) и резкое увеличение «прочих» (неклассических) размеров (с 1 % до 16,5 %) [Гаспаров: 51]. Это сигнализировало о начале масштабной реформы в отечественной версификации, в результате которой силлабо-тоника утратила монопольное господство и стихотворный процесс, направленный на возрастание тоничности слова, обрел черты полифоничности. Во всех этих «революционных» процессах обращение к античному искусству было во многом симптоматичным, ибо и метро-ритмические инновации, и «музыку» стиха русские символисты подключили к грандиозному мифотворчеству, через синтез искусств ведущему к спасительной мистерии, «хоровому» единству, соборному множеству. В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, В. И. Иванов и др. с новой энергией обращаются к античным имитациям и стилизациям, стиховедческим штудиям античной метрики. Но и на этот раз метро-ритмический потенциал античного стихосложения явно уступает многообразию выразительных возможностей «русских» логаязов, дольников, тактовиков, свободного и акцентного стиха.

Эпоха 1880–1890-х гг. стала «рубежной» и для русской музыкальной культуры — «литературоцентричной» в своих магистральных тенденциях. Вобрав в себя колоссальный опыт народно-песенных традиций и церковного пения, хоровых концертов и комических опер XVIII в., камерно-вокальных и музыкально-драматических жанров XIX в., ориентирован-

ных на синтез словесного и звукового искусств, музыка конца XIX в. обогатилась синтаксическими оборотами, речевой интонационностью, содержательной экспрессией, ритмическими формулами художественной словесности, что самым непосредственным образом отражало национальную специфику русской музыкальной культуры. На рубеже XIX–XX вв. музыка начинает устремляться не только к литературе, но и к внемузыкальным задачам философствования и жизнестроительства, что не могло не привести к усложнению жанровых, тональных, гармонических, интонационно-мелодических, метро-ритмических, агогических, композиционных отношений в музыкальном языке, тяготеющем к семантизации и символизации структурных элементов, эмансипации ритмического начала. Творчество П. И. Чайковского и А. Н. Скрябина, соотносимое с поэзией А. А. Фета и символистов, представляет собой вершинное проявление указанных тенденций в русской музыке, на рубеже столетий завершившихся общестилистической «революцией».

Несмотря на то что в русской музыке XVIII–XIX вв. господствовала тактометрическая система, имеющая принципиальные отличия от квантитативной ритмики античной эпохи, но обладающая огромным арсеналом имманентных метро-ритмических средств, классическая древность привлекала внимание композиторов возможностью воссоздания мифологических сюжетов и образов, интерпретации исторических героев, проведения идейно-содержательных параллелей, поисков архаического стиля. Оперы Ф. Д. Арайи «Цефал и Прокрис» (1755), А. Н. Верстовского «Новый Парис» (1829), А. Г. Рубинштейна «Нерон» (1877), Н. А. Римского-Корсакова «Сервилия» (1902) и т. д. — важные вехи русской культуры в освоении античного мира.

На рубеже XIX–XX вв. «античный репертуар» русской музыки пополняется оперой С. И. Танеева «Орестея» (1894) и поэмой А. Н. Скрябина «Прометей» («Поэма огня», ор. 60, 1908–1910). Последнее сочинение связано с художественно-философскими поисками Скрябина, которые перекликались с идейными доминантами известнейшего образа древнегреческой мифологии, вовлеченными не только в жизнетворческие утопии композитора-символиста, но и беспрецедентный по масштабности синтез искусств: философская поэма «Прометей» была написана для увеличенного состава симфонического оркестра, органа,

фортепиано, хора, особая роль в этом музыкальном действе отводилась партии света.

Не менее исторически примечательной представляется также творческая деятельность М. Ф. Гнесина, увлеченного в эпоху Серебряного века концепцией синтеза искусств и модернистскими экспериментами. В начале 1900-х гг. на материале древнегреческой драматургии Гнесин создает теорию музыкального чтения, основанного на принципах античной метрики, а в 1908–1914 гг. читает курс лекций по музыкальному чтению для актеров студии В. Э. Мейерхольда в Петербурге. Более того, Гнесин пишет музыку к трагедиям «Антигона» Софокла и «Финикиянки» Еврипида в постановке Мейерхольда, где тоже использует элементы музыкального чтения [Кривошеева: 10–12]. Начинания Гнесина приобретают особый смысл в контексте небывалого интереса к «живому слову» в отечественной науке 1910–1920-х гг.: в Институте декламации В. К. Серёжникова (Москва), Институте живого слова (Петроград), Государственном институте слова (Москва) велись серьезные наблюдения над звучащей речью и ее музыкальными составляющими.

Вместе с тем на рубеже XIX–XX вв. была предпринята еще одна уникальная попытка обращения к античному искусству. Речь идет о фортепианном цикле А. С. Аренского «Опыты с забытыми ритмами» (ор. 28, 1893–1894), нередко называемом «Наброски на забытые ритмы», «Эссе в забытых ритмах», — таковы варианты перевода названия, представленного в первом издании на французском языке: “Essais sur des rythmes oubliés”. Но целостный анализ фортепианного цикла требует предварительного комментария.

В русской музыке рубежа XIX–XX вв. А. С. Аренский (1861–1906) развивал принципы мелодизма П. И. Чайковского, прокладывая пути новаторскому творчеству С. В. Рахманинова и А. Н. Скрябина, — Аренский был их наставником по композиции в Московской консерватории. Талант Аренского — композитора-лирика, тяготевшего к отражению напряженной эмоциональности и малым композиционным формам, в большей степени раскрылся в камерно-вокальных и инструментальных жанрах. При этом творчество Аренского с редкой глубиной оказалось сопрячено встречным тенденциям словесного и музыкального искусств. На протяжении всей жизни Аренского, как никакого другого композитора-мелодиста рубежа

веков, привлекает «музыкальная» поэзия А. А. Фета: на напевный стих «чистого лирика» написаны романсы «Встречу ль яркую в небе зарю» (ор. 6), «Я пришел к тебе с приветом» (ор. 10), «Осень» (ор. 27), «В тиши и мраке таинственной ночи» (ор. 38), «Давно ль под волшебные звуки» (ор. 49), «Вчера, увенчана душистыми цветами» (ор. 60) и др., а также необычные в жанровом отношении сочинения — три вокальных квартета для смешанного хора в сопровождении виолончели («Серенада», «Угасшим звездам», «Горячий ключ», ор. 57). Аренский не остается безучастным к исполнению былинного стиха — в 1892 г. он слушал и записывал напевы Ивана Рябинина, выступавшего в Малом зале Московской консерватории: неподражаемым результатом художественного переосмысления русского народно-песенного творчества стало, пожалуй, самое известное сочинение композитора — «Фантазии на темы Рябинина» для фортепиано с оркестром (ор. 48, 1899) [Цыпин: 88]. Аренскому интересны инновации с необычными литературными жанрами, вокальными интерпретациями прозы, а также античными стилизациями: в 1903 г. композитор создает мелодекламацию «Нимфы» (ор. 68, № 3) на текст стихотворения в прозе И. С. Тургенева.

Но даже в контексте столь разнообразных музыкальных трактовок стихотворных и прозаических форм словесного искусства обращение Аренского к имитациям античного стихосложения представляется абсолютно исключительным случаем. Фортепианный цикл «Опыты с забытыми ритмами» объединяет шесть миниатюр: «Логаэды», «Пеоны», «Ионики», «Сари», «Алкейская строфа», «Сапфическая строфа». Только одна из них, «Сари», связана с имитацией стихотворного метра аруза (аруда), возникшего в арабской поэзии, — квантитативного по принципам организации долгих и кратких слогов, аналогично античной системе версификации. В остальных пьесах цикла задействована античная метрика. Не случайно сочинение Аренского посвящено Ф. Е. Коршу — известному русскому ученому-классику, востоковеду, автору исследования «О русском народном стихосложении» (1896–1901), написанного в традициях музыкальных теорий стиха, которые стали особенно популярными в 1910–1920-х гг. благодаря работам Д. Г. Гинцбурга, Божидара (Б. П. Гордеева), Б. М. Эйхенбаума, В. М. Жирмунского, М. П. Малишевского. Если Корш в своем стиховедческом ис-

следовании музыкально нотирует ритмику народной поэзии и интонационные интервалы разговорной речи, то Аренский встраивает метрику античного и арабского стиха в музыкальную фактуру: «Нотному тексту в первом издании предшествуют схемы различных форм античного стихосложения, использованного композитором в ритмике пьес цикла» [Аренский: 71].

Между тем предпосланные абстрактные схемы античных стихотворных форм предстают в звучащей музыке самыми неожиданными гранями. Прежде всего отметим, что в имитациях античной версификации возможности музыкальной метроритмики несоизмеримо больше в сравнении с силлабо-тонической системой отечественной поэзии — именно поэтому метроритмику фортепианных пьес Аренского целесообразно сопоставлять не с русскими стихотворными имитациями, а именно с античными схемами-образцами, предполагающими вариативность мор и заменяемость стоп. Композитор достаточно свободно трактует звучание долгих и коротких слогов, то сохраняя за ними метрическую значимость, то трансформируя их в короткие безударные длительности и даже паузы.

Как известно, логоэдических конструкций в античном стихосложении достаточно много, но в фортепианных «Опытах с забытыми ритмами» «Логоэды» — это прежде всего дактилохореи с вариативной клаузулой. В «Пеонах» Аренский обыгрывает преимущественно ритмику четвертого пеона, нередко обращаясь и к пеону первому. «Ионики» структурируются комбинациями нисходящего ионика (два долгих и два кратких слога) и ионика восходящего (два кратких и два долгих слога). Квантитативная метрика в «Сари» воссоздается постоянной трехтактной формулой с долгим и сильным началом каждого такта. А вот к «Алкейской строфе» Аренского можно смело делать подтекстовку — композитору удалось передать чередование ямба-анапестических и дактило-хореических строк, свойственных античным имитациям в русской поэзии (см. выше «Оду гораццианскую» Сумарокова). Ту же самую операцию с подтекстовкой можно осуществить и в «Сапфической строфе» Аренского (см. выше «Оду сапфическую» Сумарокова). Со всей очевидностью в фактуре фортепианных миниатюр исходные античные метры выполняют функции реминисценций, которые не просто доминируют в общей структуре цикла, но и предопределяют характер ритмического развития.

Удивительно то, что метро-ритмические «формулы» античного стихосложения не ограничивают художественную фантазию Аренского. Напротив, композитор обнаруживает в античной метрике ритмические компромиссы и максимально раскрывает их потенциал, используя пунктирный ритм, синкопирование, дробление сильных и слабых долей. Аренский обращается исключительно к сложным (6/8), смешанным (5/8) и переменным размерам (6/8 — 3/4; 3/4 — 6/8), подчеркивающим как асимметричность стихотворных прообразов, так и фортепианной метро-ритмики. К тому же композитор обильно использует неквадратную фразировку: Аренский усложняет музыкальный синтаксис античных имитаций и наиболее распространенные двутакты, четырехтакты, восьмитакты заменяет трехтактами, пятитактами, расширенными периодами. В. Н. Холопова отмечает: «Большого внимания в русской музыке заслуживает неквадратность структур. Этот яркий вид несимметричного ритма был предметом живого интереса у русских музыкантов и в XIX веке рассматривался в одном ряду с несимметричными размерами <...>» [Холопова: 153]. Пытаясь обнаружить дополнительные источники для обогащения музыкальной метро-ритмики, Аренский вовлекает античное стихосложение в интереснейший художественный эксперимент, подчиняя его национальным традициям и главным тенденциям русской музыкальной культуры.

В единстве с превалирующими функциями реминисцентной метро-ритмики выступают различного рода трансформации всех структурных уровней музыкальной ткани. Начнем с того, что во всех пьесах фортепианного цикла сохраняется доминирующее значение мелодики: кантиленной или танцевальной. Подчас складывается впечатление, что Аренский пытается что-то рассказать слушателям — настолько обильно инструментальные мелодии пропитаны речевыми мотивами (первая и третья части «Сари», «Сапфическая строфа»). «При этом мелодии композитора — льющиеся обычно широкой и плавной струей, пронизанные русскими народно-песенными интонациями — накладывают на лучшие из его произведений явственный отпечаток национальной характерности» [Цыпин: 41].

Яркая мелодика «Опытов с забытыми ритмами» погружается в сложную фортепианную фактуру: преимущественно арпеджированная или аккордовая, музыкальная ткань начинает неудар-

жимо расслаиваться в результате того, что главные мелодические голоса расцвечиваются многочисленными подголосками, жемчужными россыпями эффектных пассажей, вариационными инкрустациями. Некоторые миниатюры, перекликающиеся с сочинениями Ф. Шопена, отличаются глубоким лиризмом («Логгаэды», «Сапфическая строфа»). Другие — наделяясь жанровым ореолом, звучат то бравурно, то прихотливо, вызывая аналогии с фактурой фортепианных произведений Ф. Листа: в репризных частях «Пеонов» и «Алкейской строфе» можно распознать элементы мазурки, в средней части «Пеонов» и «Сари» — черты баркаролы. Все пьесы цикла исполняются в одном из перечисленных темпов: умеренном (*moderato*), быстром (*allegro*), подвижном (*andantino*); только в «Иониках» наблюдается неоднократный контраст темпов (*andante* — *allegro* — *andante* — *allegro*). Но многообразие художественных приемов фортепианной фактуры, включая ритмическое дробление долей и динамизацию, нередко приводит к ощущению контекстуальных видоизменений темповых обозначений, усиливая общее впечатление структурной подвижности цикла.

Ладо-гармонические и тональные отношения не добавляют «Опытам с забытыми ритмами» устойчивой стабильности. Во многом благодаря вариационному и секвентному развитию в фортепианных миниатюрах очень часто происходят то фрагментарные, то непрерывные тональные отклонения; в одних случаях — закономерные, в других — неожиданные модуляции. Тональные отношения нередко затушевываются усложненными аккордами и гармонически неоднозначными диссонансами, как, например, в «Алкейской строфе». Аренский использует также экспрессивные возможности мажоро-минорного контраста: в средней части «Пеонов» ля-минор сменяется на ля-мажор; аналогична композиционная модуляция из си бемоль-минора в си бемоль-мажор в «Сари»; в «Иониках» начальный ре бемоль-мажор несколько раз приходит на смену до диез-минору, которым и завершается вся пьеса.

Вместе с тем неустойчивость прихотливой метро-ритмики и неквадратной фразировки, текучесть смысловых периодов и приемов формообразования, подвижность фактурного развития и агогических нюансов, ладо-гармоническая и тональная изменчивость в «Опытах с забытыми ритмами» мастерски уравновешиваются ясностью и простотой композиции. Именно

композиция выступает своеобразным «каркасом», который обуславливает гармоничность многочисленных структурных инноваций. Только в «Алкейской строфе» Аренский использует двучастную форму, во всех остальных пьесах композитор обращается к трехчастной архитектонике — композиция фортепианных миниатюр прозрачна для восприятия и легко узнаваема.

Невозможно не согласиться с Г. М. Цыпиным: «Воссоздание античного образа не входит в планы автора “опытов” <...> Аренского увлекают <...> диковинные ритмические комбинации. Обладая богатым мелодическим воображением, он создает на их основе те же живописные фортепианные пьесы, что и обычно, разве что причудливее, ритмически пикантнее остальных» [Цыпин: 73]. Невозможно не акцентировать и то, что музыкальные имитации античной метрики в фортепианном цикле Аренского усложняются всевозможными ритмическими приемами тактометрической системы, несколько не уступающими в своей экспрессии возможностям квантитативного стихосложения, что неизбежно приводит к новаторскому переосмыслению национального опыта и экспериментам с другими элементами инструментальной фактуры — не будем забывать, что уже в 1890-е гг. происходит стремительный расцвет раннего творчества А. Н. Скрябина. Русская музыка рубежа XIX—XX вв. уверенно вступала в эпоху модернизма.

Элегантный по форме, эмоционально открытый по приемам высказывания музыкальной мысли, изысканный по ритмике и мелодике, фортепианный цикл «Опыты с забытыми ритмами» А. С. Аренского так и остается в истории русской музыки XVIII—XIX вв. едва ли не единственным образцом имитации античного стихосложения, — при всей явной значимости, проникновенной задушевности, ненавязчивой красоте — всего лишь «опытом» и, к сожалению, незаслуженно «забытым опытом».

Историческая судьба имитаций античного стихосложения в отечественной поэзии и музыке XVIII—XIX вв. глубоко оригинальна и примечательна.

Во-первых, античные имитации и стилизации на протяжении нескольких столетий представляют собой неуклонную художественную тенденцию, связанную с эстетикой и поэтикой классицизма, романтизма, «чистого искусства», символизма и ориентированную на новаторские поиски метро-ритмического разнообразия, музыкальности русского стиха, «речевой»

семантики музыкального высказывания, а также на расширение образно-тематических, идейно-содержательных возможностей гекзаметра и логоэдов.

Во-вторых, едва ли не единственные в отечественной поэзии XVIII в. образцы, написанные смешанными метрами, имитации античной версификации, сразу отодвигаясь на периферию стихотворного процесса, в XIX — начале XX в. оказываются в полифоничном контексте национальных художественных форм, направленных на тонизацию русского стиха. Эксперименты с гекзаметром и античными логоэдами не становятся функциональными, выявляя противоречия между силлабической и тонической организацией, вариативностью междуударных интервалов и формированием ритмической инерции. Античные имитации, сохранявшие преимущественно двусложную основу, остаются чуждыми русской просодии.

В-третьих, огромное значение имитаций античного стихосложения заключается в том, что они способствовали раскрытию метро-ритмического потенциала силлабо-тонической версификации и утверждению «русских» логоэдов на трехсложной основе, близкой естественному ритму национальной речи. «Русские» логоэды XVIII–XIX вв., написанные дактило-хореем и ямбо-анапестом, становятся предтечами инновационных форм, возникших в результате реформы отечественной версификации рубежа XIX–XX вв. и актуализировавших тоническую экспрессию слова.

В-четвертых, имитации античного стихосложения, неотделимого от музыкального искусства, осуществлялись в единстве с настойчивыми поисками музыкальности русского стиха, чрезвычайно важной для поэтики романтизма, «чистого искусства», символизма. Так и оставшись «прозаизированными» образцами говорного стиля, гекзаметры и античные логоэды XVIII в. предшествовали национальным формам «музыкального» стиха, раскрывшего редкое многообразие стилистических разновидностей в поэзии XIX — начала XX в.

В-пятых, в музыкальном искусстве, метро-ритмическое многообразие которого не имеет объективных ограничений, не существовало прямой необходимости обращения к имитациям античного стихосложения. Античная культура обогатила русскую музыку интересными образами, сюжетами, идеями. Но в тех исключительных случаях, когда метрика античного стиха под-

ключалась к художественным экспериментам, она подчинялась интонационно-мелодическим и метро-ритмическим тенденциям, определявшим национальную специфику русской музыкальной культуры.

Достигнув небывалых высот взаимодействия во встречаемых процессах, словесное творчество и музыкальное искусство рубежа XIX–XX вв. стали неумолимо обнаруживать общие художественные результаты. С одной стороны, «перестройку претерпела <...> вся система музыкального языка <...> Ритм как фактор организации музыкального времени стал играть новую, иногда и первостепенную роль <...>» [Холопова: 221]. В свою очередь, русская версификация, нацеленная на реформирование классической силлаботоники, тоже актуализировала выразительные возможности ритмики, что неизбежно завершилось общестиллистическим обновлением стихотворной речи. Роль имитаций античного стихосложения в этих процессах не стоит ни преувеличивать, ни приуменьшать. Ее стоит оценивать объективно, а значит, высоко.

Литература

Аренский А. С. Опыты с забытыми ритмами (Логаэды. Пеоны. Ионики. Сари. Алкейская строфа. Сапфическая строфа) // Аренский А. С. Избранные произведения: Для фортепиано. Москва: П. Юргенсон, 2005. С. 42–71.

Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр // Бонди С. М. О Пушкине: Статьи и исследования. Москва: Художественная литература, 1978. С. 129–258.

Вишневский К. Д. Русская метрика XVIII века // Вопросы литературы XVIII века. Пенза: б.и., 1972. С. 129–258.

Вишневский К. Д. Становление трехсложных размеров в русской поэзии // Русская советская поэзия и стиховедение. Москва: б.и., 1969. С. 207–217.

Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении. Санкт-Петербург: Морская типография, 1817. 174 с.

Востоков А. Х. Стихотворения. Москва: Советский писатель, 1935. 466 с.

Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. Москва: Наука, 1974. 488 с.

Дельви́г А. А. Полное собрание стихотворений. Ленинград: Советский писатель, 1959. 370 с.

Жирмунский В. М. Теория стиха. Ленинград: Советский писатель, 1975. 664 с.

Жуковский В. А. Стихотворения. Ленинград: Советский писатель, 1956. 846 с.

Кривошеева И. В. Античность в музыкальной культуре Серебряного века: Музыкально-театральные искания. Москва: б.и., 2000. 23 с.

Лотман М. Ю. Гекзаметр в поэтических системах новоевропейских языков // Динамика поэтических систем. Труды по метрике и ритмике. Тарту: ТГУ, 1987. С. 40–75.

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

Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность: ода; Проза. Ленинград: Художественная литература, 1984. 263 с.

Сумароков А. П. Стихотворения. Ленинград: Советский писатель, 1935. 486 с.

Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. Москва: Советский композитор, 1983. 280 с.

Холшевников В. Е. Логаэдические размеры в русской поэзии // Холшевников В. Е. Стихovedение и поэзия. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1991. С. 123–134.

Цыпин Г. М. А. С. Аренский. Москва: Музыка, 1966. 179 с.

References

Arenskij A. S. Opyty s zabytymi ritmami (Logaedy. Peony. Ioniki. Sari. Alkejskaya strofa. Sapphicheskaya strofa) // Arenskij A. S. Izbrannye proizvedeniya: Dlya fortepiano. Moskva: P. Yurgenson, 2005. S. 42–71.

Bondi S. M. Pushkin i russkij gekzametр // Bondi S. M. O Pushkine: Stat'i i issledovaniya. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1978. S. 129–258.

Vishnevskij K. D. Russkaya metrika XVIII veka // Voprosy literatury XVIII veka. Penza: b.i., 1972. S. 129–258.

Vishnevskij K. D. Stanovlenie trekhslzhnykh razmerov v russkoj poezii // Russkaya sovetskaya poeziya i stikhovedenie. Moskva: b.i., 1969. S. 207–217.

Vostokov A. Kh. Opyt o russkom stikhoslozhenii. Sankt-Peterburg: Morskaya tipografiya, 1817. 174 s.

Vostokov A. Kh. Stikhotvoreniya. Moskva: Sovetskij pisatel', 1935. 466 s.

Gasparov M. L. Sovremennyy russkij stikh. Metrika i ritmika. Moskva: Nauka, 1974. 488 s.

Del'vig A. A. Polnoe sobranie stikhotvorenij. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1959. 370 s.

Zhirmunskij V. M. Teoriya stikha. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1975. 664 s.

Zhukovskij V. A. Stikhotvoreniya. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1956. 846 s.

Krivoshcheva I. V. Antichnost' v muzykal'noj kul'ture Serebryanogo veka: Muzykal'no-teatral'nye iskaniya. Moskva: b.i., 2000. 23 s.

Lotman M. Yu. Gekzametrv poeticheskikh sistemakh novoevropejskikh yazykov // Dinamika poeticheskikh system. Trudy po metrike i ritmike. Tartu: TGU, 1987. S. 40–75.

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

Radishhev A. N. Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu. Vol'nost': oda; Proza. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1984. 263 s.

Sumarokov A. P. Stikhotvoreniya. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1935. 486 s.

Kholopova V. N. Russkaya muzykal'naya ritmika. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1983. 280 s.

Kholshevnikov V. E. Logaedicheskie razmery v russkoj poezii // Kholshevnikov V. E. Stikhovedenie i poeziya. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, 1991. S. 123–134.

Czypin G. M. A. S. Arenskij. Moskva: Muzyka, 1966. 179 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 Anatolyevna Makarova; Doctor of Philology; svetlanamakarova658@gmail.com; research interests: theory of literature, versification study, musicology, history of the Russian literature of the 18 — beginning of 20th centuries, interaction of literature and music.