МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Макарова Светлана Анатольевна

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

Специальность 10.01.08 — Теория литературы. Текстология

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Москва – 2018

Работа выполнена на кафедре теории литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова

Официальные оппоненты: **Марков Александр Викторович,**
доктор филологических наук, доцент,
ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет», факультет истории искусства, кафедра кино и современного искусства, профессор

Махов Александр Евгеньевич,
доктор филологических наук,
ФГБУН «Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук» (ИНИОН РАН), Отдел литературоведения, ведущий научный сотрудник

Солнцева Наталья Михайловна,
доктор филологических наук, профессор,
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова», филологический факультет, кафедра истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, профессор

Защита диссертации состоится «24» января 2018 г. в 15 30 часов на заседании диссертационного совета МГУ.10.06 Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова по адресу: 119991, Москва, Ленинские горы, I корпус гуманитарных факультетов, филологический факультет, аудитория № 11 .

E-mail: teolit@philol.msu.ru

С диссертацией можно ознакомиться в отделе диссертаций научной библиотеки МГУ имени М.В.Ломоносова (Ломоносовский проспект, д. 27) и на сайте ИАС «ИСТИНА»: https://istina.msu.ru/dissertations/81176793/

Автореферат разослан «20» ноября 2017 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор филологических наук,
доцент А.А.Холиков

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Музыкальность лирики как теоретико-литературная проблема связана не только с особенностями музыкального вида искусства, но прежде всего с лингвистически обусловленной «материей» стиха, эволюцией стихотворной речи. В сравнении с другими национальными школами версификации теория и история русского стиха имеют серьезные отличия, продиктованные индивидуальными тенденциями общественно-исторического развития России, специфическими чертами отечественной словесности. Русская профессиональная литература начиналась со стихотворных жанров, но поиски национальной системы версификации оказались очень длительными, завершившись только в середине XVIII в., а утверждение и распространение различных стихометрических форм носили конфликтный и неравномерный характер. При этом отечественная поэзия в течение нескольких столетий была теоретически ориентирована на взаимосвязь с музыкой, что не могло не повлиять на «судьбу» стихосложения.

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

Необходимо отметить, что теоретические работы, посвященные «музыкальной» лирике, так ярко прозвучавшей в отечественной словесности XIX — начала XX вв. прежде всего в творчестве А.А.Фета и символистов, отсутствуют, как нет и теоретико-литературного определения категории «музыкальность» поэтического произведения. Чаще всего определения «музыка» стиха, музыкальность лирики, «музыкальная» поэзия[1] отличаются экспрессивной метафоричностью, эмоциональной оценочностью и отождествляются с понятием «лиризм», «поэтичность». Следовательно, специфичная литературоведческая категория, имеющая длительную историю развития, должна наполниться научно-теоретическим, стиховедческим смыслом. При этом важно выработать не только методы и приемы анализа «музыкальной» лирики, но и сделать обобщения о ее стилистических разновидностях, художественной эволюции.

Вместе с тем специальные теоретико-литературные работы о стихе А.А.Фета как динамично развивающейся художественной системе и стихе русских символистов, воспринимавших мэтра «чистого искусства» как «поэта-музыканта» (П.И.Чайковский) и в своем новаторском творчестве усиливших идею «музыки» стиха, тоже отсутствуют. Этот научный «пробел» необходимо ликвидировать еще и потому, что на данном этапе стали доступны научные издания символистов, которые в литературном процессе рубежа XIX–XX вв. были признаны авторами «второго» ряда. Но стихотворные сочинения Н.М.Минского, Д.С.Мережковского, А.М.Добролюбова, Ф.Сологуба, И.И.Коневского (Ореуса), Эллиса (Л.Л.Кобылинского), отличавшиеся серьезными инновационными находками, нельзя недооценивать в истории русского символизма и отечественной версификации. Исключив оценочные моменты из стиховедческого исследования «музыкальной» лирики Фета и символистов, определив законы преемственности и новаторскую роль их творчества, можно будет объективно констатировать наличие важнейших тенденций в развитии русской лирики, истории поэтических стилей второй половины XIX — начала XX вв.

[1] В диссертационной работе, вслед за литературной критикой и научными исследованиями XIX — начала XXI вв., понятия «музыка» стиха, музыкальность лирики, «музыкальная» поэзия используются как синонимичные.

Сопоставительный анализ фетовской и символистской «музыки» стиха, ставшей вершинным явлением в отечественной словесности, а также сравнительное исследование метро-ритмического строя и строфической организации позволят не только «встроить» творчество Фета и символистов в общую траекторию исторического взаимодействия стиха и музыки, но и определить их роль в реформировании русского стихосложения на рубеже XIX–XX вв.

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

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

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

Целью научного исследования становится выявление особой роли эстетических концепций, «музыкального» стиха А.А.Фета и русских символистов в контексте исторической динамики взаимодействия систем стихосложения с

музыкой и теоретико-литературное осмысление категории «музыкальность» поэтического текста.

Задачи диссертационного исследования обусловливаются поставленной выше целью:

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

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

• определить вклад русских романтиков первой половины XIX в. в эстетическое обоснование и художественное утверждение «музыкальной» поэзии;

• рассмотреть главные идеи и значение концепции «музыкальной» лирики А.А.Фета, сопоставив ее с теорией «чистого искусства» второй половины XIX в.;

• проанализировать творчество А.А.Фета как динамично развивающуюся систему не только с точки зрения художественного стиля, но и в плане стихотворной техники, осуществив статистические исследования метрики и строфики во всех поэтических сборниках;

• выявить поэтические средства, ведущие к «музыкальному» содержанию фетовских стихотворений, их звуковой выразительности, мелодической напевности, интонационной свободе;

• обнаружить главные грани фетовского творчества, которые оказались наиболее значимыми для теории и практики русских символистов;

• рассмотреть символистскую эстетику и поэтику «музыкального» стиха, обозначив при этом роль «старших» и «младших» символистов в развитии отечественного стиховедения, русской эстетической мысли и мировой философии музыки;

• осуществить статистические исследования метрики и строфики в поэтических сборниках «старших» и «младших» символистов, обратив особое внимание на

новаторские тенденции, количественное соотношение классических метров силлаботоники с инновационными формами русского стиха;

• проанализировать систему содержательных и художественных приемов, способствующих возникновению стихотворной «музыки» в поэзии символистов, выделив при этом инновационные средства;

• на основе проведенных исследований осмыслить категорию «музыкальность» лирического произведения, сопоставив существующие научные определения и представив теоретико-литературную, стиховедческую формулировку.

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

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

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

метро-ритмики силлабо-тонической версификации и динамики интонационных стилей русского стиха.

Учитывая результаты историко-литературоведческих работ отечественных ученых, признающих индивидуальный характер творчества некоторых поэтов и объективно находящихся «между» эстетическими школами рубежа XIX–XX вв., поэзия И.Ф.Анненского[2] и М.А.Кузмина[3] в диссертации не исследуется.

В-третьих, помимо поэтических сборников в диссертации анализируются многочисленные работы русских поэтов XIX в., А.А.Фета и символистов в области истории и теории лирического творчества, стиховедения, эстетики, философии. Объем анализируемого материала позволил осуществить целостное прочтение не только концепции словесной «музыки» в отечественной поэтике XIX в., но прежде всего эстетики и поэтики русского символизма.

Теоретико-методологическая основа диссертации определяется традициями академического литературоведения и стиховедения, связанными с анализом поэтических текстов в единстве содержания и формы, а также в широком историко-литературном и культурно-эстетическом контексте. В ходе рассмотрения художественных тенденций и этапов теоретико-литературных, стихотворных процессов используются историко-генетические, историко-типологические методики анализа. При интерпретации стихотворных сочинений А.А.Фета и русских символистов становятся необходимыми методы сравнительного, структурно-семантического, статистического исследования, а также приемы системного анализа через сопоставление эстетической теории и поэтической практики. В связи с данной темой, имеющей междисциплинарный характер, элементы музыковедческих методов анализа, углубляющих литературоведческие основы исследования, воспринимаются в качестве вспомогательных. Все указанные методы, методики и приемы исследования

---

[2] *Иннокентий Федорович Анненский.* 1855–1909. Материалы и исследования. М.: Издательство Литературного института имени А.М.Горького, 2009; *Минц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство СПб, 2004; *Новикова У.В.* Иннокентий Анненский: основы эстетики. СПб.: Серебряный век, 2010.

[3] *Богомолов Н.А., Д.Малмстад.* Михаил Кузмин. М.: Молодая гвардия, 2013; *Клинг О.А.* Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010.

подчиняются методологическим принципам отечественной филологической науки.

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

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

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

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

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

Основные положения, выносимые на защиту:

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

2. В результате версификационной реформы эпохи классицизма и окончательного освобождения стиха от внешнего воздействия музыки в русском стихосложении первой половины XVIII в. актуализируются лингвистические интонационно-ритмические ресурсы, позволившие обрести гармонию тонических и силлабических принципов, вторичный ритм. Становление национальной системы стихосложения, подчинение многообразных ритмических форм XVII в. силлабо-тоническому «единообразию» и развитие говорного стиха во второй половине XVIII в. способствуют родо-видовому самоопределению отечественной поэзии, ее противостоянию художественной прозе и музыкальному искусству.

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

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

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

6. Лирика А.А.Фета представляет собой динамично развивающуюся поэтическую систему, в которой в разные периоды творчества наблюдается смещение тематических, метро-ритмических, строфических, интонационных, композиционных, стилистических приоритетов при неизменности эстетической платформы «чистого искусства». В ходе художественной эволюции в фетовском творчестве усиливается роль «музыкальной» лирики, которая в XIX столетии остается непревзойденной и приносит Фету славу «поэта-музыканта».

7. «Музыкальная» лирика А.А.Фета входит в историю отечественной словесности как поэзия повышенного лиризма, содержательной обобщенности,

семантической ассоциативности, гармоничной соотнесенности всех структурных уровней стихотворного текста при ведущей роли напевного синтаксиса. Мелодические фигуры, основанные на приме повтора, усиливают «музыкальный» строй не только романсных стихотворений, но и лирических циклов, так и не получивших равнозначных интерпретаций в камерно-вокальных жанрах.

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

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

10. Вслед за А.А.Фетом символисты продолжают масштабные инновации с фоникой, строфикой, мелодикой, композицией «музыкального» стиха, ставшего стилистически многоголосным, художественно дисгармоничным. Развитие «музыкальной» лирики приводит символистов не столько к музыке, сколько к активизации ритмики и разрушению напевности, синтезу стиха и прозы, нарушению родо-видового «баланса» в русской словесности. Проникновение «музыки» во внутреннюю структуру стиха завершается трансформацией и

музыкальности, и самого стиха. На рубеже XIX–XX вв. музыка вновь «участвует» в реформе отечественного стихосложения, прямо противоположной по результатам, — это обусловливает конфликтный характер взаимодействия стиха и музыки в вокальных жанрах XX в.

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

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

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

2. Историческое развитие русского стиха рассматривается в его отношении к музыкальному виду искусства, сопряженных как генетически в эпоху фольклорного синкретизма, так и в ходе эволюции художественных направлений XVII — начала XX вв.: идея синтеза слова и музыки отличала эстетику барокко, романтизма, «чистого искусства», символизма.

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

преемственности и содержательных изменений в эстетике романтизма, «чистого искусства» и символизма.

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

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

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

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

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

искусства, — результаты диссертационного исследования дают основание для «внелитературных», культурологических, эстетических обобщений.

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

Практическая значимость результатов диссертации заключается в их возможном использовании в ходе дальнейших научных исследований. Практическая реализация результатов видится также в их методическом применении в рамках филологических спецкурсов по теории и истории русского стиха, творчеству А.А.Фета, теории и истории русского символизма, музыковедческого спецкурса по основам вокального искусства. Результаты диссертации могут расширить научно-методический контекст в преподавании основных филологических курсов по теории литературы, истории отечественной словесности второй половины XIX в. и рубежа XIX–XX вв.

Апробация результатов исследования осуществлялась на научных конференциях. Основные теоретико-литературные, историко-литературные и стиховедческие положения были изложены в докладах «Многообразие

жизненного факта: от журналистских жанров до синтеза искусств» на III Межвузовской научной конференции «Литература. Кино. Телевидение» в МГУ имени М.В.Ломоносова (Высшая школа телевидения, 19 апреля 2016); «Русский стих: историко-литературные особенности развития и поиски национального стиля» на III Межвузовской научной конференции «Национальный стиль русской литературной классики» в Московском городском педагогическом университете (Институт гуманитарных наук, кафедра русской литературы, 22 апреля 2016); «”Чистое искусство” А.А.Фета и литературный процесс XIX в.: от романтизма к символизму» на Научно-практической конференции «От романтизма к символизму» в Литературном институте имени А.М.Горького (Москва, 16–17 ноября 2016); «”Музыка” стиха в эстетике А.А.Фета и русских символистов» на Михайловских чтениях в Институте мировой литературы имени А.М.Горького РАН (Отдел теории литературы, 14 декабря 2016); «А.А.Фет и русский символизм: метро-ритмическая эволюция стиха» на Международной научной конференции «Поэтика текста. Памяти Игоря Владимировича Фоменко» в Тверском государственном университете (Филологический факультет, кафедра истории и теории литературы, 10–11 февраля 2017); «”Музыка” слова в эстетике русского символизма: философская метафора или теоретико-литературная категория?» на V Международной научной конференции «Музыка — Философия — Культура» в Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского (Москва, 3–5 апреля 2017); «Поэтика стихотворного комментария А.Н.Скрябина к “Поэме экстаза” в контексте символистских инноваций с “музыкой” слова» на Международной научной конференции «А.Н.Скрябин в художественном контексте эпохи» в Мемориальном музее А.Н.Скрябина (Москва, 25–27 апреля 2017); «Музыкальность лирики А.А.Фета» на XVI Межвузовской научной конференции «Поэтика и компаративистика» в Коломенском государственном социально-гуманитарном университете (Филологический факультет, кафедра литературы, 20 мая 2017).

Научно-теоретические и учебно-методические итоги исследования представлены на авторском персональном сайте «Литература и музыка» — www.litermuz.ru, который одобрен и рекомендован для практического применения

Институтом системных проектов ГАОУ ВО МГПУ, Общероссийской общественной организацией «Ассоциация учителей литературы и русского языка» (официальный сайт Ассоциации — http://uchitel-slovesnik.ru, разделы — «Информационные ресурсы», « Интернет-ресурсы»).

Структура диссертации (497 с.), состоящей из Введения, 5 глав, Заключения и Библиографии, подчиняется сформулированной выше цели, поставленным задачам, теоретико-методологическим основам и особенностям анализируемого материала. Библиографический список состоит из 680 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность диссертационной работы, определяются объект, предмет и материал исследования, формулируются цель и задачи диссертации, раскрывается теоретико-методологическая основа исследования, указываются методы научной работы, перечисляются основные положения, выносимые на защиту, характеризуется научная новизна диссертации, рассматривается теоретическая и практическая значимость работы.

Первая глава «Музыкальность лирики: теоретико-литературные аспекты развития русского стихосложения» посвящена выявлению критериев музыкальности лирики, теоретико-литературным проблемам эволюции русского стиха в «долитературную» эпоху, период утверждения литературной версификации и «пореформенную» эпоху, когда наблюдалась конфликтная динамика во взаимодействии стихотворной речи и музыкального вида искусства.

В первом параграфе «Музыкальность лирики как теоретико-литературная проблема» обосновываются стиховедческие принципы рассмотрения музыкальности лирики в их соотнесенности с имманентными особенностями музыкального искусства.

Значение русской поэзии в мировом литературном процессе определяется ее последовательной ориентацией на взаимодействие с музыкой, способствовавшей возникновению музыкальности стиха, которая в XIX — начале XX вв.

теоретически осмысливается как поэтами-практиками, так и стиховедческой наукой. Научный интерес к категории «музыкальность», освобождавшейся от философской метафоричности и эстетической декларативности, обусловливает расцвет музыкальных теорий стиха (работы И.С.Рижского, А.М.Кубарева, В.И.Классовского, Ф.Е.Корша, Д.Г.Гинцбурга, Н.Н.Шульговского, Божидара (Б.П.Гордеева), М.П.Малишевского, Б.М.Эйхенбаума, В.М.Жирмунского и др.).

Стиховедческие исследования, а также многочисленные наблюдения в историко-литературных работах XX — начала XXI вв. позволяют обосновать теоретико-литературные критерии музыкальности, связанные с историческим развитием художественных течений и направлений, родо-видовой спецификой, характером лиризма, содержательными особенностями поэтического произведения. В единстве с содержательными аспектами выступают фонетические, интонационно-синтаксические, ритмические, композиционные компоненты стихотворного текста, соотнесенные с аналогичными структурными уровнями музыкальных сочинений. Теоретико-литературные критерии предполагают рассмотрение истории русской «музыкальной» лирики в многообразии ее стихотворных и стилистических форм при ведущей роли двух разновидностей музыкальности: гармоничной и дисгармоничной. Стиховедческие принципы исследования обусловливают научный характер определения категории «музыкальность», связанной с лингвистической основой и объективной «материей» стиха.

Сопоставительный анализ двух главных тенденций в развитии русской культуры — стремление к музыкальности стиха и «вербализации» музыки — позволяет провести широкие аналогии в процессах трансформации содержательного строя, интонационных стилей, мелодики и ритмики в поэтическом и музыкальном видах искусства XIX–XX вв. Но сравнение общих особенностей двух искусств — их звукового, экспрессивного, процессуального, ритмического характера — выявляет субстанциональное в «музыкальной» лирике: ее словесную природу и взаимосвязь с эволюцией русского языка.

Во втором параграфе «”Долитературная” эпоха русского стиха и народно-песенное творчество» рассматриваются противоборствующие

тенденции, направленные на становление ритмических и интонационных основ стихотворной речи.

Утвердившаяся в первобытном творчестве оппозиция музыкально-речевого и речевого типов фольклорного стиха была обусловлена синкретичным характером бытования художественных произведений, связанных с трудовыми, правовыми, обрядовыми, ритуальными функциями. Но наиболее значимым для становления русского стиха оказалось взаимодействие с музыкой — органически близким видом искусства по звуковой и ритмической природе. В научной полемике относительно приоритета слова или музыки в устном народно-песенном стихе периода первобытного синкретизма (М.П.Штокмар, М.Г.Харлап, Б.П.Гончаров, Д.Бейли, О.И.Федотов и др.) подтверждается правота тех исследователей, которые настаивают на доминировании музыки над словом. Анализ эмпирического материала свидетельствует о влиянии музыки с ее сформировавшейся системой выразительных средств на становление первичного ритма стиха, стабилизацию константных ударений, межстиховых пауз и тоничности слова в хронологически первой системе стихосложения. При этом установившаяся тоническая формульность и связанная с ней импровизационность народно-песенного стиха предопределили «дискредитацию» силлабических принципов организации текста.

В другой разновидности фольклорного творчества — речевом стихе, свободном от музыкального напева, происходило встречное движение обретения ритмических определителей текста, но результаты этого процесса оказались менее системными, ограничиваясь приемами словесных повторов, синтаксического параллелизма, экспрессивной рифмовки.

Прямо противоположные тенденции в истории отечественной версификации утвердило развитие молитвословного стиха, возникшего в процессе христианизации Руси. Опираясь на синкретизм религиозных обрядов, музыкальная декламация в молитвословии следовала за священными смыслами «божественного» слова, задавая ритмичность в чередовании интонационно-синтаксических периодов. Речитативная мелодичность спровоцировала подчеркнутое внимание к силлабической структуре и нивелирование акцентного

контура словесного текста, а также усиление говорных интонаций в молитвословном стихе.

В фольклорном творчестве, религиозном искусстве, а также в многочисленных произведениях древнерусской литературы X–XVI вв., в которых наметились тенденции к художественному украшению, усилению ритмичности текста, «плетению словес», концентрировалась стихотворная энергия, устремленная на дальнейшее противостояние прозе.

В третьем параграфе «Формирование литературного стиха: силлабическая версификация XVII века и музыка» исследуются процессы постепенного освобождения русского стиха от музыки и поиски национальной системы версификации.

В XVII столетии, вошедшем в историю России как переходный период от культуры средневековья к Новому времени, возникла острая необходимость в литературной поэзии, способной соответствовать меняющимся формам государственной жизни, духовного бытия и светского быта.

Первые виршеписцы начала XVII в. и поэты Приказной школы 1630–1640-х гг. обращаются к неравносложной силлабике с парной рифмовкой, в которой просматривается связь с говорной разновидностью фольклора и прежде всего со структурной организацией раешного стиха. Виршеписцы первой половины XVII в. как будто намеренно дистанцируются от музыкального вида искусства — их сочинения, построенные на синтаксической просодии разговорной речи, звучат «немузыкально», «ненапевно».

Во второй половине XVII в., в связи с распространением эстетики барокко и благодаря опыту польской, украинской, белорусской версификации, в России утверждаются не только «высокая» интерпретация темы поэта и поэзии, но также первая литературная система стихосложения, имеющая риторическую основу и каноны изосиллабизма поэтических строк, обязательной женской рифмы и внутристиховой цезуры. Между тем поэты-силлабисты — Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев, Карион Истомин, Димитрий Ростовский, Стефан Яворский и др. — далеко не всегда придерживались заимствованных канонов, сообщая русскому стиху ритмическое многообразие форм и высокую технику

виршеписания. Кроме того, поэзия барокко приобрела в России просветительский и дидактический пафос, духовное и государственное значение.

С одной стороны, развитие силлабической системы стихосложения в России утвердило позиции литературного стиха, свободного от музыки. С другой стороны, эстетика барокко была ориентирована на синтез искусств, а значит, литературный стих оказался вовлечен в новые, нередко неожиданные, формы взаимодействия с музыкальным искусством. В России появляются многоголосные духовные песнопения, написанные силлабическим стихом; силлабические принципы версификации проникают в духовный стих, а религиозные псалмы трансформируются в светские канты с силлабической основой. Содержание барочной поэзии обогащается музыкальными образами, мотивами, сравнениями и метафорами «поэзия-песня», «поэт-певец». Вместе с тем и сама литературная силлабика второй половины XVII в. смогла освободиться от музыки далеко не полностью. Анализ ранних кантов XVII в. подтверждает верность гипотезы о речитативном распеве силлабического стиха (Б.В.Томашевский, И.П.Еремин, А.М.Панченко, Ю.М.Лотман, В.Е.Холшевников, О.И.Федотов и др.). Кроме того, исследование ранних кантов доказало, что музыка практически не воздействовала на тонизацию силлабики. Следовательно, первой литературной системе версификации, не соответствовавшей ритму национальной речи и «немузыкальной» с точки зрения мелодического голосоведения, потребовалась своеобразная музыкально-вокальная форманта, подкрепляющая как относительную изохронность силлабически урегулированных поэтических строк, так и стихотворную инерцию первичного ритма.

В четвертом параграфе «Роль музыки в утверждении и развитии силлабо-тонической системы стихосложения XVIII века» определяется значение версификационной реформы середины XVIII в. в ее отношении к музыкальному искусству и поэтической практике второй половины XVIII в.

Литературный процесс Нового времени активизировался в России с реформы стихосложения и отличался стремительным развитием поэзии, окончательно отделившейся от музыки и прошедшей в XVIII в. через эстетику классицизма, сентиментализма, просветительского реализма.

В «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735) В.К.Тредиаковского, «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) М.В.Ломоносова, трактате «О стопосложении» (1771–1773) А.П.Сумарокова обосновываются лингвистические основы, интонационные и морфологические особенности русского стихосложения, его тоническая природа, метрическая и звуковая гармония, что гарантировало системную противопоставленность литературного стиха и художественной прозы. С опорой на ритм национальной речи поэтам-реформаторам удается привести в органичное соответствие тонические и силлабические принципы стихосложения, результатом чего явилось упрочение вторичного ритма стиха — стопной организации поэтических строк с композиционно урегулированным чередованием ударных и безударных слогов. К тому же поэты-теоретики декларируют идею «поющегося стиха», «музыки» стоп, смещая тем самым внешнее воздействие музыки из области синкретизма в синтез музыкальности внутренних элементов стихотворного текста.

Теоретическая полемика Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова относительно приоритетных метров мало повлияла на стихотворный процесс второй половины XVIII в. — во многом благодаря поэтической практике Ломоносова в силлабо-тонической версификации сразу устанавливается ритмическая инерция неполноударных ямбических размеров. Полновластное доминирование ямбов обусловило утверждение говорного стиха, разновидностью которого можно считать ораторский стиль «риторической» поэзии. Говорная интонационная разновидность преобладала не только в творчестве классицистов, но и в поэзии сентиментализма, просветительского реализма. А.П.Сумароков, М.М.Херасков, М.Н.Муравьев, А.А.Ржевский, Н.М.Карамзин, И.И.Дмитриев, Г.Р.Державин и др. значительно расширяют тематический диапазон поэзии, обращаются к любовной лирике, жанрам песни, романса, но это не приводит к зарождению напевного стиля и стилистически убедительных форм лиризма, что объясняется недостаточным «объемом» эмоционального содержания и художественных средств на этапе становления силлабо-тонического стиха.

Окончательное отделение стиха от музыки в XVIII в. способствовало не только активному развитию двух самостоятельных видов искусства, но и

возникновению качественно нового принципа их взаимодействия, основанного на синтезе равноправных художественных систем. Благодаря вокальным жанрам музыка начала усваивать имманентные приемы словесного искусства, а отечественная версификация, прежде всего в жанре песни, обогатилась первыми образцами «музыкального» стиха.

Вторая глава «Идея “музыки“ стиха в русской поэтике XIX века и эстетические взгляды А.А.Фета» посвящена исследованию эволюции теории «музыкальной» лирики в отечественной поэтике XIX в.

В первом параграфе «Поиски “музыки” слова в отечественном искусстве первой половины XIX века» выявляется роль русского романтизма в становлении и развитии концепции «музыки» слова.

В первой половине XIX в. русская лирика как самостоятельный литературный род берет курс на взаимодействие с музыкальным видом искусства. В рамках романтической эстетики музыка воспринимается прежде всего как метафора, ведущая к панмузыкальности, «омузыкаливанию» космоса, человеческой души, слова. Музыка для русских романтиков — это мир завораживающих звуков, таинственных образов, экспрессии чувств и переживаний, к которому должна стремиться поэзия. Идея «музыки» слова в первой половине XIX в., в разной степени осмысленная В.А.Жуковским, К.Н.Батюшковым, Е.А.Баратынским, М.Ю.Лермонтовым, содержательно обогащает русскую лирику, сообщая ей новые темы и образы, разнообразие оркестровки. В поэтических произведениях звучит мотив пения, появляются нотные фрагменты, развиваются жанры песни и романса. В поисках «музыки» стиха русские романтики, прежде всего В.А.Жуковский, утверждают напевный тип интонации, усиливают лиризм поэтического высказывания.

В литературно-критических работах В.Ф.Одоевского, И.В.Киреевского, Н.А.Полевого, В.Г.Белинского появляются понятия «музыка» стиха, музыкальность поэзии. В теоретико-литературных работах И.С.Рижского, А.М.Кубарева со стиховедческих позиций рассматриваются явления напевной поэзии и музыкально-тактовой структуры стиха. Совершенно очевидно, что идея

«музыки» слова, воссоздающей богатое эмоциональное содержание, идейно обновляет как саму поэзию, так и литературную критику, стиховедение.

Вместе с тем на уровне художественной формы — за исключением напевного стиха, который, впрочем, так и не стал доминирующим в первой половине XIX в., — «музыка» слова в большей степени остается всего лишь эстетической декларацией. На пути к «музыке» стиха русские романтики, как и поэты, чье творчество было связано с иными эстетическими тенденциями, встречаются с серьезными лингвистическими, стихотворными препятствиями. Стремление выразить «невыразимое», создать благозвучие и гармонию стиха, применить нотацию к словесному тексту ограничивается исторически объяснимым несовершенством литературного языка, хронологически закономерной ограниченностью метрического репертуара.

Романтическая «музыка» стиха во многом осталась недосягаемой, но привела к глубоким системным изменениям искусство слова, в котором наметилось противостояние говорного и напевного стиля, «живописной» и «музыкальной» поэзии. Вовлеченные в процессы российского жизнестроительства, формирования национальной самобытности, утверждения новых тем, образов, жанров, форм и приемов, русские романтики и поэты с другими эстетическими приоритетами были исторически вынуждены сосредоточиться не на «музыке» стиха, а на более актуальных художественных проблемах.

Во втором параграфе «Концепция “музыкального” стиха в эстетике “чистого искусства” второй половины XIX века» рассматриваются содержательные особенности концепции «музыкальной» лирики в теории «искусства для искусства».

Во второй половине XIX в. в рамках «чистого искусства» происходит дальнейшее раскрытие понятия «музыкальной» лирики. Поэты «чистого искусства», бескомпромиссно отвергнувшие постановку конкретно-исторических проблем и эстетику гражданского направления, сосредоточились на раскрытии «вечных» тем и воссоздании красоты бытия, что закономерно отразилось в эстетизации и «омузыкаливании» окружающей действительности. Следовательно,

в «чистом искусстве» принципиально изменилось содержательное истолкование музыки, сохранившее богатую метафоричность, но ставшее более реалистичным.

Ясность содержания «музыкальной» поэзии, эстетическая изолированность от современной эпохи не только привели «чистых лириков» к идеям синтеза искусств, синкретизма культуры и истории, но также дали возможность обрести и осмыслить «музыку» стиха на уровне художественной формы. В своем эпистолярном творчестве, литературно-критических статьях А.А.Фет, Я.П.Полонский, А.К.Толстой углубляют разработку понятия стихотворной «музыки». «Чистые лирики» размышляют о фонике стиха, звучащей поэзии, «музыке» рифм, музыкальности метро-ритма, «музыкальной» специфичности композиционных и жанровых форм. Для «чистых лириков» еще более актуальными становятся разграничение «живописной» и «музыкальной» поэзии, поляризация напевного и говорного типов стиха, усиление лиризма и психологизма, противопоставление стиха и прозы.

Теоретические идеи «чистых лириков» корреспондируют с их поэтической практикой. В поисках «музыки» стиха поэты «чистого искусства» — А.А.Фет, А.К.Толстой, А.А.Мей, Я.П.Полонский, А.Н.Майков — продолжают традиции русских романтиков, экспериментируют с силлабо-тонической метро-ритмикой, пытаясь все дальше увести версификацию от ритмической инерции «усталых» ямбов (Н.П.Огарев) в сторону напевных трехсложных метров, вариационных междуударных интервалов в строке. Повышенный лиризм поэтов «чистого искусства» способствует трансформации композиционных законов — напевный стих, переживший во второй половине XIX в. период расцвета, начинает звучать в интонационно раскованной форме романсной композиции.

Благодаря теории и практике «чистого искусства» в литературной критике полновластно укоренилась категория «музыка» стиха, музыкальность лирики, «музыкальная» поэзия (статьи А.А.Григорьева, А.В.Дружинина, В.П.Боткина, Н.Н.Страхова). Идея «музыки» в единстве с другими историко-литературными тенденциями объективно вела к эпохально значимым обретениям в лирическом творчестве, необходимости дальнейших поисков имманентных экспрессивных

приемов, а значит, по сугубо национальному пути развития отечественного стихосложения.

В третьем параграфе «А.А.Фет как теоретик “чистого искусства”. Фет и музыка» всесторонне анализируется концепция «музыкальной» лирики А.А.Фета и роль музыкального искусства в жизни и творчестве поэта.

В рамках «чистого искусства» А.А.Фет представил первую и единственную в русской культуре XIX в. целостную концепцию «музыкальной» лирики в неразрывности ее философского истолкования, содержательных особенностей, художественной формы и психологии творчества. Отрицая значение рационального, научного познания и морали, дидактики в лирическом роде литературы, Фет выстраивает свою эстетическую теорию на идеалистической основе с особым акцентом на иррациональных принципах творчества. Не отказываясь от реалистического метода в искусстве, Фет максимально сужает предмет «музыкальной» поэзии до красоты окружающей действительности, а значит, гармонии мироздания, что объективно совпадает с содержанием музыкального вида искусства. Панмузыкальность, эстетизация и «омузыкаливание» реального мира становятся для Фета философским фундаментом для обоснования содержания «музыкальной» лирики.

Выдвигая идею художественного новаторства, Фет проецирует ее на то нетрадиционное воссоздание действительности, которое обусловлено индивидуальным лирическим восприятием. Фет убежден, что лиризм должен воплощаться в динамике эмоциональных переживаний и «подвижности» чувств, что соответствует процессуальной и временнóй природе музыкального искусства. Фет приближает к музыке семантику образов и идей, считая, что они должны обладать такой степенью обобщенности, которая ведет от ясной конкретики к ассоциативности, полисемии. Музыкально обобщенное содержание воплощается также в интонационном строе стиха. Синтез максимально лиричного, многозначного содержания и интонационной экспрессии в «музыкальной» поэзии — не что иное, как «песня», «пение».

Носителем напевной сущности мира и лирического творчества является «поэт-певец», отмеченный знаком избранничества. «Поэт-певец» должен не только

овладеть «музыкальной» сущностью мира, но и, обретя особое «музыкальное» настроение, передать их в «пении». В выражении музыкально-лирического содержания поэту придется преодолеть языковую ограниченность и привлечь на помощь звук, музыку, вызывая у читателя, слушателя необходимость лирического сотворчества, сопереживания.

В своей теории Фет не менее подробно раскрывает вопросы художественной формы «музыкальной» лирики. Согласно Фету, на читателя, слушателя лирика будет воздействовать именно «музыкой» стиха — ритмами, рифмами, строфикой, а значит, мастерством стихосложения. Стих в теории Фета категорично противопоставлен прозе — у версификации свои непреложные законы и приемы.

Выразившая лирическое содержание эпохи, эстетика Фета не имела должного признания во второй половине XIX в., но получила неподражаемо талантливое раскрытие в его собственной лирике. Любимая Фетом фортепианная и вокальная музыка Л.Бетховена, Ф.Шопена, М.И.Глинки вошла не только в образный строй его произведений, но и в интонации напевного стиха, романсной лирики.

Третья глава «Стих А.А.Фета и музыка», основанная на исследовании всех поэтических сборников «чистого лирика», посвящена рассмотрению эволюции поэтического стиля, метрического и строфического репертуара, содержательно-художественных особенностей «музыкальной» лирики Фета.

В первом параграфе «Становление стихотворного стиля в сборнике “Лирический Пантеон” 1840 года» анализируются художественные поиски А.А.Фета раннего периода творчества.

В первом поэтическом сборнике А.А.Фета «Лирический Пантеон» 1840 г. (40 оригинальных стихотворений) формируются те содержательные и образно-тематические приоритеты, которые останутся неизменными и определят дальнейшую эстетическую платформу поэта. Темы любви, красоты, природы; стихотворения в антологическом роде; образы ночи, звезд, луны, месяца, соловья, певца; мотивы песни и пения, к которым последовательно обращается ранний Фет, можно рассматривать в качестве эстетического «прообраза» «чистого искусства» 1840 — начала 1890-х гг. «Лирический Пантеон» пронизан мажорной

тональностью, энергией молодости, восхищением красотой мира — все это в совокупности сообщает раннему сборнику Фета яркую эмоциональность, ставшую характерной чертой его творчества в целом.

Фет, продолживший традиции В.А.Жуковского, настойчиво ищет лирические интонации, которые бы органично передали богатство его чувств и переживаний. Но художественные поиски не перерастают в завершенную интонационную систему, индивидуальный поэтический стиль. Девятнадцатилетнего Фета увлекает многое: балладные и фольклорные образы, разговорные и напевные интонации, повествовательные и изобразительные приемы, античность и современность, реальность и фантастика, открытая эмоциональная экспрессия и скрытая динамика лирического сюжета. Но богатое эмоциональное содержание ранний Фет пытается воплотить через разнообразные сюжетные ситуации, что вступает в противоречие с лирическими интонациями. К тому же стремление к объемным стихотворным композициям способствует усилению эпических, «прозаических» элементов. В поисках собственного интонационного стиля Фет экспериментирует со строфикой, пытаясь «вырваться» из власти мелодически ограниченных катренов (40%). Но в найденных астрофических формах (30%) и стихотворениях с нетождественными строфами (17,5%) актуализируются говорные интонации. Яркая эмоциональность и лирическое содержание оказываются в плену «чуждых» художественных форм.

На пути к собственному поэтическому стилю Фет, склонный к художественным «дерзостям», не мог не привлечь к экспериментам метро-ритмику. Аналогично строфике, в метро-ритмическом строе «Лирического Пантеона» намечаются противоречия между традициями и новаторством. Явно пренебрегая хореем (10%) и трехсложными метрами (10%), Фет вовлекает классический ямб (65%) в область инноваций с силлабической и стопной структурой произведений. Увлекаясь разностопными формами ямба, Фет ищет варианты строфического голосоведения. Новые интонации появляются и в тех ритмах, которые связаны с вариациями междуударных интервалов в дактиле и гекзаметре. Вместе с тем беспрецедентно смелой для сборника 1840 г. является попытка отказаться практически от всех законов силлабо-тонического стихосложения в экспериментальных формах, которые можно назвать

предверлибром. Классический ямб и абсолютно новые стихометрические формы (15%) оказались в творчестве раннего Фета очень близки: старое и новое подчинялось единой необходимости — обретению свободной лирической интонационности. Но метро-ритмические инновации в «Лирическом Пантеоне» вновь вели Фета к говорному стилю. «Музыка» стиха пока не звучала.

Во втором параграфе «Сборники стихотворений 1850, 1856, 1863 годов: многообразие новаторских форм, эволюция напевного стиля, утверждение “музыкальных” приемов» выявляются основные художественные тенденции зрелого периода творчества А.А.Фета.

Анализ 278 стихотворений из трех сборников — «Стихотворения» 1850 г., «Стихотворения» 1856 г., «Стихотворения: в 2 частях» 1863 г. — показал, насколько изменился характер поэтического творчества Фета в 1840 — начале 1860-х гг. В зрелый период творчества — в рамках «чистого искусства» — значительно расширяется поэтическое содержание: Фет обращается к античной, любовной, патриотической тематике, пишет о природе, музыке, философских вопросах, поэте и поэзии, создает бытовые зарисовки. Тематическое многоголосие способствует формированию поэтического стиля, имеющего черты завершенности. В поэтическом стиле проявляются как повышенная эмоциональность, так и интонационное многообразие лирических переживаний, углубленный психологизм.

В творчестве Фета середины XIX в. встречаются описательные, повествовательные, «живописные», аналитические стихотворения, при этом реалистичное отношение к воссоздаваемым явлениям окружающей действительности нередко принимает черты импрессионистичности. В стихотворениях зрелого периода творчества звучат декламативные, говорные, напевные интонации. Бесспорной заслугой Фета становится окончательное утверждение напевного стиха в качестве самостоятельной интонационной разновидности. Стремление Фета к объединению лирических произведений в определенные тематические и жанровые группы приводит к формированию лирических циклов, «книги стихов».

В середине XIX в. в творчестве Фета происходят серьезные изменения в области стихотворной формы. «Чистый лирик» практически отказывается от крупных строф и композиций с нетождественными строфами (1,4%). Свои стихометрические и интонационно-мелодические эксперименты Фет концентрирует на астрофических сочинениях (43,5%) и классических катренах (46%), в которых идет по пути нарушения строфической завершенности и объединения нескольких строф в композиционное целое. К поискам новых принципов строфического голосоведения, призванных воплотить свободное интонационное развитие лирических переживаний, добавляются инновации с метро-ритмикой, не совпадающие с общими стихометрическими тенденциями эпохи. В фетовском творчестве середины XIX в. увеличивается роль напевных хореев (22,3%) и трехсложников (21,9%), уменьшается количество ямбических размеров (44,6%). Фет продолжает экспериментировать с гекзаметром, логаэдами и формами «свободного» стиха (11,2%), «раскачивая» междуударные интервалы и вместе с тем общие принципы силлабо-тонического стихосложения. Главные тенденции новаторских поисков очевидны: Фет успешно пытается усилить напевные интонации стиха, минимизировать эпичность, «прозаизацию», повествовательность лирики. Но в случае с метро-ритмикой фетовские эксперименты не становятся функциональными — в середине XIX в. отступления от силлаботоники воспринимаются нарушением классического стихосложения.

В 1840 — начале 1860-х гг. в творчестве Фета формируется новый тип лиризма, связанный не с называнием, изображением, а с выражением напряженной эмоциональности. Это приводит к расцвету «музыкальной» лирики. Содержание «музыкальной» поэзии становится максимально обобщенным, неопределенным, субъективным; усиление музыкальности происходит в силу «компрессии» смысла, особой роли тропов, усложняющих прямые значения лирического высказывания. «Музыкальное» содержание воплощается гармоничной «музыкой» стиха, в которой особая роль принадлежит вокализму эвфонии, ритмико-мелодической монотонии, напевности интонационно-синтаксических фигур. Эволюция напевного стиха способствует утверждению романсной композиции,

отличающейся свободным интонационным развитием и многочисленными ритмико-мелодическими фигурами, основанными на приеме повтора.

Необходимо особо подчеркнуть, что «музыкальная» лирика — это только часть многогранного творчества Фета. Но сила и роль напевного стиха оказались столь впечатляющими, что закрепили за Фетом славу «поэта-музыканта».

В третьем параграфе «Сборник “Вечерние огни” (1883 — начало 1890-х гг.) как вершина “музыкальной” лирики А.А.Фета» определяются содержательно-художественные особенности позднего периода творчества «чистого лирика», на основе структурного анализа делаются выводы о главных стилистических чертах напевного стиха Фета.

Исследование 286 оригинальных стихотворений из пяти выпусков сборника «Вечерние огни» А.А.Фета 1883 — начала 1890-х гг. доказывает, что при всей неизменности «вечных» тем в поздний период творчества усиливается звучание мотивов усталости, разочарования, боли, старости, смерти, появляются дидактические и ораторские интонации, нравственная и религиозная проблематика. Духовно сопротивляясь эпохе декаданса, Фет продолжает славить красоту окружающего мира, природу, творчество, вечность, космос, преодолевая пессимистические настроения мажорными интонациями, оптимистичными идеями и оставаясь поэтом «чистого искусства». В «Вечерних огнях» значительно сокращается количество описательных и повествовательных произведений, уменьшается интерес к говорному стиху. Вместе с тем «музыкальная» лирика, напевный стих, романсные стихотворения достигают вершинного звучания.

В разделе 3.1 «Фонетические приемы создания “музыки” стиха» рассматривается фонетический строй пяти выпусков «Вечерних огней» А.А.Фета.

Напевный стих в «Вечерних огнях» имеет черты фонетического благозвучия, которое возникает благодаря аллитерирующим сонорным «н», «м», «л», «р» и ассонирующим «а», «о», «е», сообщающим фетовским произведениям вокальную форманту, усиление тонального элемента и снижение шумовых компонентов. Аллитерации и ассонансы выполняют сугубо эстетическую нагрузку — крайне редко Фет идет по пути звукоподражания, но даже в этих случаях стихотворная

фоника не выходит на первый план и не берет на себя функции звуковой «эмансипации», «семантизации» и тем более символизации.

В разделе 3.2 «Метрический репертуар» представлены результаты статистического анализа метрики «Вечерних огней» А.А.Фета.

По сравнению с ранним и зрелым периодами творчества метрическая основа «Вечерних огней» становится более «классичной» с точки зрения силлаботонической версификации: Фет меньше экспериментирует с разностопными композициями, «свободным» стихом, логаэдами и гекзаметром (2,1%). Из традиционных метров силлаботоники на первый план выходят ямбы (61,2%) и трехсложные размеры (26,9%) с явным приоритетом анапеста (12,6%). Активное освоение трехсложных метров свидетельствует как об усилении монотонного голосоведения в «Вечерних огнях», так и о гармоничном соответствии мелодики и ритмики напевного стиха.

В разделе 3.3 «Мелодические законы лирического синтаксиса и романсной композиции» исследуется роль интонационно-синтаксических фигур в структуре поэтического произведения, композиционные законы романсной лирики позднего периода творчества А.А.Фета.

В «Вечерних огнях» Фета напевный стих звучит так экспрессивно убедительно и стилистически завершенно прежде всего благодаря композиционным законам романсного голосоведения. В 1883 — начале 1890-х гг. Фет практически отказывается от крупных строф, астрофических сочинений (7,8%) и композиций с нетождественными строфами (1,4%). Наиболее частотными строфическими единицами в «Вечерних огнях» являются традиционные катрены (80,8%), но Фет нарушает границы четверостиший, используя строфический перебой. Куплетных стихотворений в сборнике «Вечерние огни» не так много, преобладают произведения с романсной композицией. Интонационно-синтаксическая симметричность, композиционная импровизационность достигается благодаря лексическим повторам, параллелизму стихов, разнообразным формам анафоры. Это самые распространенные мелодические фигуры в «Вечерних огнях». Достаточно редкое обращение Фета к эпифоре, эпаналепсису, эпанастрофе, спирали — очень ярких композиционных оборотов —

еще раз подтверждает идею о том, что Фет не абсолютизирует значение какого-то одного структурного элемента в напевном стихе.

В разделе 3.4 «Музыкальные принципы в структуре лирического цикла» осуществляется опыт целостного прочтения архитектоники лирического цикла «Мелодии» в качестве сонатной композиции.

Нельзя пренебрегать тем фактом, что, начиная с «Лирического Пантеона» 1840 г., Фет стремится к объединению самостоятельных произведений в лирические циклы, которые в измененном составе повторяются в последующих сборниках. Так происходит и с лирическим циклом «Мелодии». Музыкальное название наводит на мысль о мелодическом единстве композиции цикла, а анализ архитектоники стихотворной книги подтверждает аналогию с сонатной формой в музыке. При этом художественно значимыми в структуре лирического цикла становятся лейтмотивные образы ночи, лучей, звезд, луны, месяца, как и вариационные принципы их развития, что позволяет сделать вывод о содержательной полисемантичности, смысловой ассоциативности книги стихов, а также «ноктюрности» фетовской лирики позднего периода творчества.

В четвертом параграфе «Лирика А.А.Фета в вокальном искусстве XIX–XX веков» рассматриваются художественные противоречия вокальных интерпретаций «музыкальной» лирики.

Несмотря на то что фетовские стихотворения способствовали появлению огромного количества вокальных сочинений в русской музыке XIX–XX вв., надо признать, что ни один романс А.Е.Варламова, С.И.Танеева, П.И.Чайковского, А.С.Аренского, С.В.Рахманинова и др. на слова Фета не вошел в «золотой» фонд вокального искусства. Причины этого художественного парадокса максимально емко раскрывает несостоявшийся «творческий диалог» Фета и Чайковского. П.И.Чайковский как никто другой слышал, чувствовал и ценил внутреннюю «музыку» фетовского стиха. Но, прекрасно знавший теорию русского стихосложения, понимавший масштаб личности Фета, неустанно читавший фетовские произведения, Чайковский оставлял их, когда речь шла о создании вокальных сочинений, — композитором написано всего пять романсов на

незначительные стихотворения «чистого лирика». «Музыкальная» поэзия Фета не нуждалась в вокальном переосмыслении и чисто звуковом переинтонировании.

У необычного «творческого союза» Фета и Чайковского был также глубинный исторический и теоретический подтекст. Выдающийся композитор-мелодист Чайковский, пожалуй, впервые так очевидно почувствовал грандиозную опасность «музыки» стиха для вокальных жанров и одним из первых остановился на пути интерпретации «музыкальной» лирики средствами звукового искусства. Лирическая поэзия в ее вершинном выражении лишала музыку и имманентного эмоционального содержания, и независимой звуковой формы. «Музыкальная» поэзия Фета подошла в своем развитии к такому содержательному и художественному «рубежу», когда требовались системные изменения как в соотношении слова и музыки в вокальных жанрах, так и в самом музыкальном языке. Музыкальность фетовской лирики сигнализировала русской музыке и отечественному стихосложению о грядущей неизбежности художественных изменений, чреватых революционными потрясениями.

Четвертая глава «Миф русских символистов о жизнетворчестве “музыки” стиха на рубеже XIX–XX веков» посвящена анализу стиховедческих и философских аспектов теории «музыкальной» лирики в эстетике первых русских модернистов, ее национального своеобразия в контексте мировой философии музыки.

В первом параграфе «Поэтика и эстетика стиха в теории русского символизма: роль “музыки” и “ритма” в духовном возрождении личности и общества» в ходе всестороннего исследования концепции «музыкальной» поэзии определяется вклад символистов в развитие отечественного стиховедения и русской эстетики.

В теоретическом наследии русского символизма рубежа XIX–XX вв. концепция «музыкальной» лирики получает не просто дальнейшее развитие, но воистину грандиозный размах и вершинное звучание — в литературно-критических статьях, теоретических работах, эпистолярном творчестве о «музыке» слова, синтезе искусств в большей или меньшей степени писали практически все «старшие» и «младшие» символисты. Вслед за русскими романтиками символисты

углубляют осмысление содержательных аспектов «музыкальной» поэзии, а также продолжают детальную разработку вопросов художественной формы «музыкального» стиха, начатую поэтами «чистого искусства» и А.А.Фетом. Достаточно быстро преодолев декадентство и чистый «эстетизм», воспринимая поэзию не иначе как религией, усвоив идеи теургического искусства и соборного всеединства В.С.Соловьева, символисты берут курс на «спасение» личности и общества средствами «новой» культуры. Практическую реализацию поставленных задач первые русские модернисты видят в синтезе искусств при ведущей роли музыки, художественные приемы которой проникают в стихотворную речь.

Русские символисты акцентируют многозначность, неопределенность, обобщенность содержания «музыкальной» поэзии, которая бы побудила читателей и слушателей к активному сотворчеству и сопереживанию. Разрабатывая стиховедческие проблемы «музыкальной» лирики, символисты обращают внимание на завершенность поэтического стиля, огромное значение звуковой и мелодической архитектоники стихотворного текста. Но по сравнению с эвфонией и напевностью вопросы поэтической ритмики становятся для русских символистов подчеркнуто значимыми, что объясняется метро-ритмическими инновациями самих модернистов. В трактовках стиха символисты опираются на субъективные ощущения, когда размышляют о семантизации звуков в поэтической строке (К.Д.Бальмонт), на музыковедческие приемы, когда используют нотацию и аналогии с музыкальной интерваликой (А.Белый). Осознавая стихотворное произведение системно с точки зрения структурных единиц, русские символисты смещают роль художественных средств в «омузыкаливании» стиха с напевно-мелодического уровня на поэтическую ритмику. При этом со стихотворной ритмикой символисты связывают воплощение ритмов современной эпохи, противоречий реальной жизни, тревожной души человека рубежа XIX–XX вв.

Вместе с тем лирическая поэзия, как и категории «музыка», «ритм», получают в теории русского символизма философскую интерпретацию, что связано с панмузыкальным видением бытийных явлений, культурных феноменов, исторических тенденций, творческого процесса, психологии личности. Музыка трактуется символистами не только как первооснова бытия, но и как ритмический,

диалектически развивающийся феномен — значит, «музыкальной» лирике сообщается динамическое значение и «действенная» роль. Буквально все в мироздании, убеждены символисты, пронизано ритмическими волнами музыки, но в области творчества музыкальными ритмами охвачена прежде всего личность автора, передающего духовные ритмы и музыку жизни всему человечеству: не случайно вопросы психологии творчества, роли поэта и значения поэзии в эстетике русского символизма выходят едва ли не на первый план.

Музыка, ритм в теории «младосимволистов» становятся не только образами-символами, но и мифом: о поэте-теурге, способствующем преодолению индивидуалистических настроений и возрождению соборного общества, о нравственной силе божественных отзвуков в реальной действительности. Символистское мифотворчество распространяется на магические возможности музыкально-стихотворной речи, равнозначные гипнотическому воздействию заговора, заклинания, а также на идею необходимости эстетических отголосков бытийной музыки во «всеедином» организме соборного множества, отзывающегося на мистически-пророческое слово поэта-теурга.

Во втором параграфе «Символистская концепция жизнетворчества стиха как национальная модель панмузыкальности в истории мировой философии музыки» выявляется национальное своеобразие теории стихотворной «музыки» «младосимволистов», непосредственно сопряженной с историей мировой философии музыки.

Философскую концепцию музыки, ритма, «музыкальной» лирики в наиболее развернутом виде раскрывают «младосимволисты», демонстрируя ее неразрывную связь с мировой музыкальной философией эпохи античности, средневековья, Возрождения, Просвещения, романтизма. Но философия музыки Р.Вагнера и Ф.Ницше оказывается наиболее актуальной для российской жизни рубежа XIX–XX вв. постановкой общефилософских проблем человеческого индивидуализма, личной свободы, роли культуры, прошлого, настоящего и будущего человечества. Опираясь на философию В.С.Соловьева, «младосимволисты» переводят художественные и философские идеи Вагнера, Ницше в острополемичную тональность. Русским символистам созвучны вагнеровские поиски синтеза

искусств, лейтмотивных принципов развития формы, приоритета мелодии в художественном произведении. Русским «младосимволистам» близки размышления Ницше о необходимости мифотворчества, характере античной трагедии, «дионисической» сущности поэзии, вездесущей природе «духа музыки». Но в теоретических рассуждениях Вагнера и Ницше о способах преодоления индивидуализма, рождении нового искусства, реформе синтетичных жанров драмы и оперы, возрождении «дионисической» всеобщности русским модернистам не хватает теургического пафоса, мистериального размаха, духа соборности, идеи «хорового» всеединства народа.

«Музыкальная» поэзия в масштабных философских системах Вагнера, Ницше и русских «младосимволистов» интерпретируется как значимый элемент в общем синтезе искусств, призванный воздействовать на слушателей магическими созвучиями, ритмически организованным временем, напевностью интонаций, многозначностью семантики. Но у Вагнера роль «музыкальной» поэзии в структуре оперной драмы объективно умаляется, так как всю мощь нравственно-эстетического воздействия реформированной оперы композитор оставляет за оркестром. Ницше и вовсе считает природу словесного и музыкального искусств различной, а степень их синтеза в «музыкальной» лирике весьма условной. Только у русских «младосимволистов» «музыка» стиха с ее «действенной» ритмикой возводится едва ли не на вершины «синтетичного» Олимпа, погружаясь при этом в «футуристический» контекст духовного жизнетворчества личности и жизнестроительства соборного общества. Безграничный философский идеализм русских модернистов смыкается с конкретно-историческими проблемами «рубежной» эпохи, которые в конечном счете необходимо было преобразить «музыкой» стиха.

Попытки символистов определить «русского Вагнера» в мифологизированных образах П.И.Чайковского и А.Н.Скрябина, способных творить грядущую мистерию, оказались безуспешными. Не стали плодотворными для «младосимволистов» и поиски «чистой» звуковой формы в духе философии Э.Ганслика — «музыкальная» лирика для русских модернистов ассоциировалась прежде всего с глубоким содержанием. Благодаря грандиозным художественно-

философским представлениям и замыслам русские символисты встроили «музыку» стиха в онтологию, диалектику, психологию творчества, религиозную философию, исторический прогресс человечества.

Пятая глава «Символистский стих и музыка», основанная на исследовании поэтических сборников «старших» и «младших» символистов (4751 оригинальное стихотворение), посвящена выявлению преемственных связей творчества А.А.Фета и символистов, художественного своеобразия метрического и строфического репертуара, стилистических особенностей «музыкальной» лирики первых русских модернистов.

В первом параграфе «"Музыкальная" лирика А.А.Фета в теории и практике русского символизма» рассматриваются содержательные грани символистского мифа о Фете, характер влияния творчества «чистого лирика» на эстетику и поэтику русских модернистов, поиски индивидуального стиля сквозь призму «музыкальной» лирики Фета.

Во многом благодаря первому посмертному изданию «Лирических стихотворений» Фета 1894 г. и эстетическим работам В.С.Соловьева «чистый лирик» сразу воспринимается русскими символистами как «символист до символизма», «поэт-музыкант», для которого главными художественными принципами были панэстетизм и панмузыкальность. В 1890-е гг. В.Я.Брюсов отталкивается от теоретических работ Фета для создания концепции модернистской поэзии. Эстетика Фета влияет на формирование не только теории лирического творчества «старших» символистов, но и философии теургического искусства «младосимволистов». На фоне стремительно меняющейся жизни рубежа XIX–XX вв., эпохальных запросов «действенной» культуры и в контексте развития художественных взглядов поэтов-символистов В.Брюсов подчиняет творчество Фета реалистическим тенденциям, К.Бальмонт — эстетике импрессионизма, А.Белый — «поэзии-религии», А.Блок — искусству революционной эпохи. Но абсолютно все символисты одинаково настойчиво мифологизируют главную особенность фетовский лирики — музыкальность.

Между тем фетовский стих становится востребованным для сугубо индивидуальных поисков музыкальности лирического высказывания. Брюсову Фет

дорог как великий «учитель» «музыкальных» форм и смыслов в их целостности и гармоничности. Бальмонт, художественно переосмысливая фетовское творчество, усиливает «музыкальное» содержание и символику звукописи в стихотворном произведении. Для Белого стих Фета — это прежде всего «музыкальный трамплин» для метро-ритмических экспериментов. Блоку чрезвычайно созвучна напевная стихия фетовского лиризма.

Никого не оставив равнодушным, Фет на разных этапах творчества был для русских символистов то центростремительным, то центробежным вектором. Но только для А.А.Блока «чистый лирик» стал глубинно переживаемой духовной величиной. Анализ поздней лирики Фета периода «Вечерних огней» (1883 — начало 1890-х гг.) и ранних циклов первого тома из «трилогии вочеловечения» (1898–1904) Блока показывает как огромную близость художественного мировосприятия, лирического таланта Фета и Блока, так и их серьезные различия, во многом обусловленные эпохой рубежа веков. Исследование образа ночи и мотива пения в творчестве двух поэтов показывает путь Блока к усилению трагического миропонимания, апокалиптичных настроений, конфликта земного и идеального, дисгармоничных ритмов и интонаций, диссонансного характера лиризма и устремленности к идее грядущего спасения. Революционная эпоха приводит Блока к антифетовской теме, что объясняется исключительно личными идейными противоречиями «младосимволиста», но не опровергает и общую тенденцию русских символистов как на индивидуальное переосмысление фетовского творчества, так и на его индивидуалистичное подчинение раскрытию собственного лирического «я».

Во втором параграфе «Метрический репертуар символистской поэзии: традиции и инновации, итоги и перспективы» на основе статистических результатов исследования определяется роль русских символистов в реформе отечественной версификации рубежа XIX–XX вв. и исторической динамике взаимодействия систем стихосложения с музыкой.

Ориентируясь на ритмическую экспрессию музыкального вида искусства, русские символисты продолжают фетовские инновации с силлабо-тонической метро-ритмикой. Классические метры — прежде всего двусложные —

преобладают в символистском творчестве: ямбы — 48,7%, хореи — 16,4% (всего 65,1%); дактили — 7,7%, амфибрахии — 7,9%, анапесты — 8,8% (всего 24,4%). Но символисты предельно «расшатывают» стопные, метрические, силлабические принципы классического стихосложения, что провоцирует усиление тоничности, доминирование ритмики слова. В рамках экспериментов с силлаботоникой символисты используют разностопные и полиметрические композиции, сверхдлинные и сверхкороткие размеры, цезурные усечения и наращения, необычные графические решения стихотворных сочинений. В результате гармоничный баланс слоговых и акцентных элементов утрачивается. В поисках индивидуальных ритмов символисты стремятся освободиться от каноничной метрики, что приводит к обособлению фраз, лексем, а значит, к противоречиям классической мелодики и инновационной ритмики. Метро-ритмическое новаторство символистов способствует проникновению в напевный стих интонаций говорного стиля, изменению общего строфического голосоведения. Максимальное «напряжение» ритмической энергии силлабо-тонической системы версификации перерастает в конфликт ее субстанциональных элементов, кризис метрической основы и трансформацию всего структурного и стилистического строя русской поэзии.

Символисты не останавливаются на указанных экспериментах с силлабо-тоническим стихом. Логаэдически упорядоченные стяжения междуударных интервалов символисты транспонируют в композиционно не урегулированные перебои, что приводит к возникновению новой стихометрической формы: дольника — самой популярной инновационной разновидности стиха в творчестве символистов (2,5%). Дальнейшие инновации символистов связаны с варьированием и «раскрепощением» структуры междуударных интервалов в поэтической строке. Расширение междуударного интервала от 0 до 3 слогов способствует появлению тактовика (1,3%) и многочисленных переходных форм от силлаботоники к тонике, которые не поддаются однозначной стиховедческой трактовке. Еще большее увеличение междуударных интервалов от 0 до 4 приводит к возникновению первых образцов декламационно-тонического стиха (0,3%), а освобождение стихотворной строки от метрической урегулированности,

изотонизма, изосиллабизма и рифмовки доказывает присутствие в поэзии символистов «правильных» верлибров (0,7%). Все эти стихотворные формы обнажают еще более очевидный конфликт классической мелодики и инновационной ритмики, процессы «девальвации» напевной интонационности, ее преодоления средствами говорного стиха, а также усиления прозаизации поэтической речи.

Несмотря на то что инновационный пафос символистов не носил откровенно нигилистический характер — новаторские формы занимали в символистском творчестве 10,5%, — важно признать, что с этого момента монополия силлаботоники в русском стихе была навсегда разрушена и возникло то многообразие стихометрических разновидностей и поэтических систем, которое доказывает содержательное богатство и художественную полифоничность национального стихосложения.

Для поэтического творчества символистов идея художественной ориентации на музыкальный вид искусства оказалась чрезвычайно плодотворной и в единстве с другими литературными тенденциями способствовала эпохально значимому обновлению отечественной версификации. Максимальное раскрытие «музыкальных» возможностей силлаботоники и дольников в творчестве символистов переросло в трансформацию музыкальности, стих начал постепенно дистанцироваться от музыкального искусства. Эти процессы наиболее отчетливо проявились в акцентном стихе и верлибре, ориентированных на сугубо словесную выразительность и литературную самодостаточность. Аналогичные тенденции были характерны для стихотворной реформы середины XVIII в. — метро-ритмическую революцию рубежа XIX–XX вв. в определенном смысле можно рассматривать как историческую «репризу» творческого «отказа» стиха от музыки.

В третьем параграфе «Новаторские приемы создания “музыки” стиха в области семантики, фоники, интонации, строфики, композиции, родо-видовых форм» исследуются разнообразные стилистические формы «музыкальной» поэзии, художественные приемы создания стихотворной «музыки» в творчестве русских символистов.

Символистские эксперименты с «музыкой» стиха распространились не только на метро-ритмику, но и на другие структурные элементы поэтического текста. Декларации о создании «новой» поэзии, поэзии-религии, теургического искусства привели русских символистов к опыту молитвословия, духовного стиха. Попытки молитвословных, «мистических» стилизаций в творчестве символистов способствовали усилению монотонного голосоведения. Кроме того, серьезное расширение тематического диапазона повлияло на общий интонационный строй символистской лирики: стихотворная «музыка» зазвучала не только с напевными интонациями, но и во всем многоголосии риторических, говорных, декламативных тональностей.

На уровне фонетической организации текста стихотворная «музыка» символистов тоже значительно усложнилась. В стремлении к звуковой выразительности музыки символисты актуализировали приемы звукописи, звукоподражания, что спровоцировало «эмансипацию» фоники. К тому же звуковые обороты, метро-ритмические ходы наделялись символическими значениями. Но звуковая и ритмическая символизация уводила поэтические сочинения модернистов от стихии непосредственных лирических переживаний, стилистического равновесия всех элементов художественной формы. Претензии на магию поэтической речи, эффекты заклинания и заговора вновь обернулись трансформацией мелодизма и усилением говорных интонаций.

Русские символисты значительно расширили инновации в области композиции. Несмотря на то что классические катрены составляли большую часть строфического репертуара символистов (64,1%), доля астрофических стихотворений (10,8%), композиций с нетождественными строфами (6%) была тоже достаточно велика. В единстве с настойчивым обращением к самым разным строфическим формам (от моностиха до 12-стишия), указанные строфические разновидности позволили обрести многообразные принципы развития строфического голосоведения, свободное воплощение лирического сюжета и интонационной системы произведения.

Кроме того, для активизации «музыкальных» возможностей поэтической речи символисты использовали динамические приемы развития стиха по аналогии

с музыкальными темпами (Andante, Adagio и др.), лейтмотивные и полифонические принципы структурирования архитектоники, а также построение крупных поэтических жанров по законам, вызывающим ассоциации с музыкальными формами сонаты, симфонии. Символистам оказалось недостаточно содержательного объема малых поэтических жанров, в своем творчестве модернисты обратились к опыту создания лирических циклов, книги стихов, что привело к прозаизации стиха, взаимопроникновению стиха и прозы, родо-видовой «революции» в отечественной словесности рубежа XIX–XX вв.

В стилистическом многообразии «музыкальной» поэзии русских символистов напевный стих претерпел серьезные изменения. Он приобрел содержательную абстрактность и художественную диссонансность. Усиление фонетических и метро-ритмических элементов, а также сообщение лирическим героям, ситуациям, сюжетам, пространственно-временны́м отношениям максимально неопределенных, обобщенных смыслов транспонировало напевную поэзию из образной системы лиризма в более отвлеченную тональность художественных символов. Необходимо особо подчеркнуть, что вслед за А.А.Фетом в рамках поэтики символизма только А.А.Блок поставил напевную лирику на беспрецедентно высокий уровень развития. Напевному мелодизму Блок придал тревожное звучание ритмов эпохи рубежа XIX–XX вв., гениально выразив дисгармонию внутреннего мира человека и эмоциональных настроений общества.

На основе исследования символистского творчества можно сказать, что первым русским модернистам удалось задействовать практически весь «музыкальный» потенциал отечественной словесности, воссоздав колоссальное эмоциональное содержание революционной эпохи и поставив «музыкальный» стих в двойственную ситуацию преодоления и гармоничной музыкальности, и классического стиха. Достигнув максимально разнообразной «музыки» стиха, символисты уводили лирику от музыки к прозе.

В четвертом параграфе «Лирика символистов в вокальном творчестве русских композиторов XX века» обосновываются выводы относительно наметившегося конфликта стиха и музыки в камерно-вокальных жанрах XX в.

С.В.Рахманиновым, С.И.Танеевым, Н.Я.Мясковским, С.С.Прокофьевым и др. написано большое количество романсов, пьес для голоса с фортепиано, мелодекламаций на символистские тексты, но «музыкальная» поэзия русских модернистов не получила равноценного прочтения в вокальном искусстве конца XIX–XX вв. Инновационная метро-ритмика лишала поэтические произведения символистов ярко выраженной мелодичности — вслед за стихом происходит усложнение ритмики, гармонии, композиции и в вокальных произведениях, которые тоже отступают от традиции мелодического развития музыкальной мысли. Анализ вокальных сочинений на стихотворные тексты символистов доказал, что в романсах XX в. начинают преобладать интонации говорного стиля, прозаических ритмоформул, декламационной мелодики. Несмотря на то что композиторы выдвигают встречное музыкальное движение, обращаются к приемам метризации и формульного прочтения обновленной ритмики, «музыкальный» стих символистов звучит в романсах скованно и неестественно. Музыка перестает выполнять свою главную художественно-содержательную функцию — интонационного обобщения вокальной фактуры и идет вслед за индивидуальными ритмическими оборотами, разрушая композиционное единство романсов.

Смещение звуковых приоритетов с мелодики на ритмику приводит вокальное творчество к системным изменениям во взаимоотношениях стиха и музыки. Гармония силлабо-тонического стихосложения и музыкально-тактовой системы разрушается, на смену ей приходят подчинение стиха законам музыкального искусства, упрощенное прочтение поэтических текстов и отождествление стиха и прозы в вокальных интерпретациях. Начало этих процессов — в трактовке «новой музыки» символистской поэзии, но в вокальных жанрах XX в. они получат стремительное развитие, все больше дистанцируя стих и музыку. Количественный размах синтезирования в творчестве русских символистов, переросший в качественные историко-культурные процессы, лишил взаимодействие стиха и музыки как художественной органичности, так и содержательной плодотворности.

В **Заключении** обобщаются главные результаты диссертационной работы и намечаются возможные перспективы исследования данной темы.

Выявление главных тенденций исторического развития русского стиха в его отношении к музыкальному виду искусства, определение роли музыки в версификационных реформах середины XVIII в. и рубежа XIX–XX вв. представляются перспективными для дальнейших исследований в области стиховедения. Декларативная переориентация поэтического творчества футуристов на изобразительное искусство, преодоление напевности в декламационно-тоническом стихе и верлибре, появление новых разновидностей дисгармоничной «музыки», безусловно, объясняются эстетическими и общестилистическими процессами в отечественной словесности XX в. — специальное теоретико-литературное исследование указанных художественных трансформаций в истории русской версификации может углубить представление о музыкальности стиха и исторических особенностях взаимодействия двух звуковых искусств.

Целостный анализ художественного развития идеи «музыкального» стиха в отечественной поэтике XIX — начала XX вв., сопоставление концепций «музыкальной» лирики в эстетике А.А.Фета и символистов открывают возможности для дальнейшей разработки эстетики русского модернизма, сравнительного изучения теоретического наследия символистов, акмеистов и футуристов в их проекции на проблемы стихосложения. К тому же системный анализ символистских работ в области теории и истории стиха позволяет более обоснованно раскрыть своеобразие музыкальных концепций русской версификации XX в. и осуществить исследование преемственных связей символистской теории стиха с развитием отечественного стиховедения XX в., прежде всего с формальной школой.

Определение принципов, методов и приемов анализа «музыкальной» поэзии, теоретико-литературное осмысление категории «музыкальность» стихотворного произведения, рассмотрение эволюции «музыкальной» лирики в творчестве А.А.Фета и символистов делают возможным дальнейшее исследование «музыки» стиха. Представляется перспективным изучение напевной лирики XX в. в ее художественной соотнесенности с другими интонационными стилями русской поэзии XX в., а также в сопоставлении с напевным стихом А.А.Фета и А.А.Блока. Исследование данных проблем позволит выявить общие тенденции в эволюции

напевного стиха XIX–XX вв. Чрезвычайно интересным станет анализ новаторских форм взаимодействия стиха и музыки в поэзии 1910–2010-х гг.: различных способов мелодекламации, «инкрустирования» нотных фрагментов и музыкальных произведений в литературные тексты. Наконец, историческое противостояние стиха и прозы в литературном процессе XVIII–XIX вв. не исключало возможность художественных поисков музыкальности прозаических произведений, что на рубеже XIX–XX вв. переросло в явное стремление к синтезу стиха, прозы и музыки. Системное изучение теоретических аспектов и историко-литературных тенденций в развитии «музыкальной» прозы XIX–XX вв. будет способствовать широкому обобщению не только внутрилитературных процессов, но и исторической динамики видов искусства в русской культуре.

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ДИССЕРТАЦИИ ОТРАЖЕНЫ В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ АВТОРА:

Монографии

1. Макарова С.А. От «чистого искусства» к «жизнетворчеству» стиха: А.А.Фет и русский символизм. Монография. М.: Азбуковник, 2017. 375 с.

Научные и методические издания

2.1. Макарова С.А. Методические рекомендации к курсу «Русская литература XIX века» в школах и классах гуманитарного профиля. 9–10 классы. М.: Московский Лицей, 2004. 182 с.

3.2. Макарова С.А. Русская словесность: история, теория, методика преподавания. Избранные статьи. М.: Азбуковник, 2014. 398 с.

4.3. Макарова С.А. Русский стих и музыка. Избранные работы. М.: Лексрус, 2015. 360 с.

5.4. Макарова С.А. Дольник в русском стихосложении. Учебное пособие. М.: Московский Лицей, 2015. 328 с.

Публикации в рецензируемых научных изданиях,
определенных Ученым советом
Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова

6.1. Макарова С.А. Соотношение поэтической и музыкальной мелодики в жанре романса // Филологические науки. 1993. № 2. С. 80–89.

7.2. Макарова С.А. Особенности музыкального прочтения ритмики дольника в вокальных жанрах // Филологические науки. 1996. № 2. С. 24–34.

8.3. Макарова С.А. Лирика А.А.Фета. X класс // Литература в школе. 1998. № 6. С. 104–109.

9.4. Макарова С.А. Принципы сонатной формы в лирическом цикле // Филологические науки. 1999. № 2. С. 16–25.

10.5. Макарова С.А. «Вхожу я в темные храмы…» А.А.Блока // Литература в школе. 2000. № 8. С. 24–27.

11.6. Макарова С.А. «Трудолюбивый, как пчела, отец стихов “Тилемахиды”…» (Василий Кириллович Тредиаковский: жизнь и творчество) // Литература в школе. 2003. № 3. С. 2–7.

12.7. Макарова С.А. «Се Пиндар, Цицерон, Вергилий — слава россов, неподражаемый, бессмертный Ломоносов…»» // Литература в школе. 2003. № 4. С. 2–6.

13.8. Макарова С.А. Изучение рассказа А.И.Куприна «Гранатовый браслет». XI класс // Литература в школе. 2007. № 7. С. 22–27.

14.9. Макарова С.А. «Письмо о правилах российского стихотворства» М.В.Ломоносова и реформа русского стиха рубежа XIX–XX вв. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 7. Ч. 3. С. 30–35.

15.10. Макарова С.А. Напевный стих А.А.Фета и метро-ритмические инновации в лирике символистов // Научное обозрение: гуманитарные исследования. 2016. № 7. С. 147–154.

16.11. Макарова С.А. Устное народно-песенное творчество: к проблеме интермедиальности и жизнетворчества русского стиха // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 8. Ч. 1. С. 43–48.

17.12. Макарова С.А. Жизненный факт: от журналистских жанров до лирики и синтеза искусств // Научное обозрение: гуманитарные исследования. 2016. № 8. С. 81–90.

18.13. Макарова С.А. «Вечерние огни» А.А.Фета: «чистое искусство» или предсимволизм? // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 9. Ч. 1. С. 37–40.

19.14. Макарова С.А. Эволюция напевного стиха в лирике А.А.Фета // Русская речь. 2016. № 6. С. 12–27.

20.15. Макарова С.А. Словораздел в контексте метро-ритмических инноваций русских символистов // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2016. № 4. С. 34–40.

21.16. Макарова С.А. А.А.Фет и П.И.Чайковский: «двойное бытие» творческого диалога «поэтов-музыкантов» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 12. Ч. 3. С. 34–39.

22.17. Макарова С.А. Стихотворное новаторство русских символистов: итоги и перспективы // Научное обозрение: гуманитарные исследования. 2017. № 1. С. 52–59.

23.18. Макарова С.А. «Музыка» стиха в эстетике А.А.Фета и русских символистов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 1. Ч. 2. С. 37–41.

24.19. Макарова С.А. «Я ночного певца не спугну…» Мотив пения и образ ночи в лирике А.Фета и А.Блока // Русская речь. 2017. № 1. С. 16–24.

25.20. Макарова С.А. Метро-ритмический репертуар символистов в контексте динамического развития русского стиха // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 2. Ч. 2. С. 42–46.

26.21. Макарова С.А. Русская версификация XVII века и музыка // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 3. Ч. 1. С. 26–31.

27.22. Макарова С.А. Миф русских символистов о «музыке» стиха // Русская речь. 2017. № 3. С. 10–20.

Публикации в других журналах, научных сборниках, главы в учебных пособиях и материалы конференций

28.1. Макарова С.А. Законы мелодики в жанрово-композиционной структуре лирического цикла «Мелодии» А.А.Фета (сб. «Вечерние огни») // Литературный процесс: традиции и новаторство. Межвузовский сборник научных трудов. Под редакцией Е.Ш.Галимовой. Архангельск, 1992. С. 61–83.

29.2. Макарова С.А. Теоретические проблемы взаимодействия поэзии и музыки // Язык, литература, культура: традиции и инновации. М., 1993. С. 76–77.

30.3. Макарова С.А. Е.А.Боратынский и М.И.Глинка: моделирование элегической эмоции // Венок Боратынскому. Материалы I и II Российских Научных чтений. Научный редактор В.И.Попков. Мичуринск, 1994. С. 148–150.

31.4. Макарова С.А. Концепция напевной интонации Б.М.Эйхенбаума в ее связи с развитием музыкальных теорий стиха // International Conference on “Russian Formalism, Modern Literary Theories and Indian Poetics”. India, New Delhi, 1994. S. 24–25.

32.5. Макарова С.А. Звуковая картина мира в поэтическом творчестве А.А.Фета // Язык и культура. Третья международная конференция. Доклады. Составитель С.Б.Бураго. Киев,1994. С. 205–212.

33.6. Макарова С.А. Вопросы «музыкальной» поэтики стиха в теории русского символизма // Проблемы метода, жанра и стиля в русской литературе. Межвузовский сборник научных трудов. Книга 6. Редакционная коллегия: Р.Т.Певцова, Н.Д.Котовчихина, А.С.Георгиевский. М., 1998. С. 37–47.

34.7. Макарова С.А. Судьба неклассических метров в поэзии XVIII века (к проблеме генезиса русского дольника) // Проблемы метода, жанра и стиля в русской литературе. Межвузовский сборник научных трудов. Книга 6. Редакционная коллегия: Р.Т.Певцова, Н.Д.Котовчихина, А.С.Георгиевский. М., 1998. С. 111–121.

35.8. Макарова С.А. Поэзия второй половины XIX века // Русская литература XIX века. Учебник для школ и классов гуманитарного профиля. Под редакцией С.А.Громова. 10 класс. Часть I. М.: Московский Лицей, 2002. С. 383–436.

36.9. Макарова С.А. Николай Алексеевич Некрасов // Русская литература XIX века. Учебник для школ и классов гуманитарного профиля. Под редакцией С.А.Громова. 10 класс. Часть I. М.: Московский Лицей, 2002. С. 437–483.

37.10. Макарова С.А. Афанасий Афанасьевич Фет // Русская литература XIX века. Учебник для школ и классов гуманитарного профиля. Под редакцией С.А.Громова. 10 класс. Часть I. М.: Московский Лицей, 2002. С. 543–581.

38.11. Макарова С.А. Особенности литературного процесса 1880–1890-х годов // Русская литература XIX века. Учебник для школ и классов гуманитарного профиля. Под редакцией С.А.Громова. 10 класс. Часть II. М.: Московский Лицей, 2002. С. 361–392.

39.12. Макарова С.А. Целостный анализ литературного произведения // Русская литература XIX века. Учебник для школ и классов гуманитарного профиля. Под редакцией С.А.Громова. 10 класс. Часть II. М.: Московский Лицей, 2002. С. 513–552.

40.13. Макарова С.А. «Музыкальность» поэтического произведения // Искусство в школе. 2016. № 3. С. 26–30.

41.14. Макарова С.А. «Живописность» прозаического произведения // Искусство в школе. 2016. № 4. С. 34–38.

42.15. Макарова С.А. Русский стих: историко-литературные особенности развития и поиски национального стиля // Национальный стиль русской литературной классики. Материалы III межвузовской научно-практической конференции (Москва, 22 апреля 2016 года). Редакционная коллегия: Г.И.Романова, С.А.Макарова; ответственный редактор С.А.Васильев. М.: Литера, 2017. С. 69–81.

Подписано в печать 15.11.2017 г.
Формат 60x84 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Усл. печ. л. 3,0. Тираж 150 экз. Заказ № 177.

Отпечатано в копи-центре «СТ ПРИНТ»:
Москва, Ленинские горы, МГУ, 1 Гуманитарный корпус.
e-mail: globus9393338@yandex.ru тел.: 8 (495) 939-33-38.