

III. ARS COMPARATIONIS –
DIVADLO – VÝTVARNÉ UMĚNÍ – HUDBA

РУССКИЙ СТИХ И ПОНЯТИЕ МУЗЫКАЛЬНОСТИ НА ПРОТЯЖЕНИИ 20 ВЕКА (НЕСКОЛЬКО ЗАМЕТОК ПО ПОВОДУ РУССКОЙ ПОЭЗИИ)

HELENA FILIPOVÁ (PRAHA)

Настоящая статья является отрывком из более обширной работы, поставившей своей целью хоть частично определить функцию русской поэзии в литературном движении 2-ой половины 20 века. Проблему мы будем рассматривать с нескольких точек зрения, которые постепенно приведут нас к основным аспектам поэтического искусства. Надо иметь в виду, что наш угол зрения принадлежит не русскому глазу и уху, которое, - сравнивая свой поэтический опыт с русским и преподнося их чешской публике, находит иногда еще другие аспекты и коннотации.

1.

Первым аспектом является функция поэзии в общественно-культурном плане. Определение места поэзии в настоящее время приобретает особую важность, так как мы опять стоим на переломе эпох. Только сегодня поэзия не является больше тем средством, что раньше, она не воюет, она грустно только констатирует пустоту или хаос нашей жизни, или по-прежнему наслаждается красотой мира сего и пытается (к сожалению, не всегда в оригинальной форме) разгадать тайны бытия. Будто не действует уже тыняновский закон о "революции" (Тынянов 1965:29), преодолении автоматизации, приносящей собой новые формы. Для русского не звучит этот вопрос, может быть, с такой настойчивостью, как для чеха, так как в России все еще сохраняется поэзия свое особое место под солнцем, но все-таки... И в России становится поэзия немножко "унылее", и здесь чувствуется какая-то усталость поэтической мысли, а, с другой стороны, склонность к разрушению классической формы, для которой вжилось также название постмодернизм. Заключается она или в использовании верлибра, или в методах концептуализма. Важно, однако, учесть, что для дальнейшего плодотворного развития русской поэзии не имеет эта вторая тенденция большого значения (ср. стихи Г. Сапгира или, напр., Д. Пригова). Значит, и в настоящее "постмодернистское" время бытует в русской поэзии традиция классического русского стиха, направленная и к постижению гар-

монии и цельности. То, что она в большинстве случаев является скорее эпигонством, это уже другое дело, связанное, может быть, как раз с "постмодернистским" использованием оригинала. (Процентуальное сравнение сторонников "неклассического" и классического стиха можно было бы сделать только после сопоставления и систематического исследования более обширного корпуса текстов.)

2.

Итак, поэзия все та же, и в то время другая. В чем же дело? Мы попытаемся только начертнуть некоторые моменты, которые являются, по нашему мнению, важными для ее восприятия на протяжении 20 века. Отсюда вытекает вторая точка зрения, касающаяся структуры поэтического произведения и ее связи с содержанием. Особо этот вопрос касается аспекта т. н. музыки поэзии, понимаемой в первой половине 20 века иногда как родство этих двух искусств¹.

Во второй половине 20 века начинают поэты засматриваться на стих и музыку как на два отдельных искусства, и "музыка" стиха, заключающаяся на уровне соотношения ритма и семантики, становится композиционной необходимостью, но лишенной зачастую своего прежнего глубинного смысла.

3.

Третий из выше названного вытекающий аспект нашего подхода к современной русской поэзии представляет собой отношение русских поэтов к искусству (и не только музыкальному), представлено в виде некоей общей праосновы. Этот взгляд в бездну впитывает в себя отношения человека и Бога, космоса и хаоса, вопросы о сотворении мира и земного искусства как маленького отражения божественного духа². Любопытно при этом сравнить трансформацию отношения поэтов к искусству на протяжении 20 века.

В первой половине 20 века, в эпоху бурного развития новых поэтических средств и комбинаций, а также в эпоху, когда музыке отводилось огромное внимание, поэты стали озадачиваться вопросом родства поэзии и музыки.

¹ Хотя Б. Эйхенбаум в своих статьях от 1922 года *Мелодика русского лирического стиха и О звуках в стихе* сформулировал понятие музыки стиха как совокупность акустических приемов, вызывающих эмоциональное настроение в т. н. романтической поэзии (реализованных, однако, языковыми, а не музыкальными средствами), поэты того времени еще очень часто отождествляли звук музыкальный со звуком поэтическим.

² Тут стоит назвать философскую литературу от гностической философии по труды Шопенгауэра и Ницше.

Они выдвигали зачастую эмоции, порожденные песенным напевом и сохранившиеся в звуках речи. Поэтому они называли поэзию искусством звучков (и так они ее называют и в настоящее время,- ср. произведения французского поэта и критика Ж. Мальпюа) и указывали на их эстетическое воздействие. Звук, лежащий в основе поэтического и музыкального произведений, они считали материалом одинакового качества. (Может быть, недопонятая формулировка Эйхенбаума.)

Итак, особая музыка поэзии, комбинации гласных звуков, волновала не только русских поэтов (ср., напр., сонет Рембо про гласные звуки, который служил не раз и не два стиховедам для их размышлений о сути стиха). Проблеме "цвета" и музыкальным свойствам звуков уделяли внимание и футуристы, и поэт-акмеист О. Э. Мандельштам. И как раз его высказывания, изложенные прежде всего на языке поэтических фактов, т. е. в стихотворениях, являются для нас самыми интересными. И вовсе не потому, что он - с точки зрения сегодняшнего стиховедения плохо - сравнивает поэзию и музыку, а потому, что музыка представляла для него олицетворение мирового духа, олицетворение высших сил, постигающих тайны бытия. И эту философскую проблематику он ставит предметом своих стихотворений. А так как он весьма музыкален, то он стремится передать музыку как философскую категорию в своих стихотворениях. Вот почему "музыка" его стихов звучит непринужденно и она не зависит ни от каких теорий,- в ней реализуются законы "созвучия ритмического и семантического компонентов" автоматически. Следовательно, категория музыкальности заключается для нас на уровне переосмысления музыки в философско-культурном плане (в смысле Ницше или Шопенгауера), а только затем на уровне ритмико-семантическом. Вот почему является музыкальность стиха некоторых поэтов 1-ой половины 20 века совсем другой, чем у их последователей, хотя они формально выполняют законы акустического воздействия стихов. У них отсутствует первичный, философский план, переосмысливающий музыку как начало всех вещей. Но об этом позже.

Музыка отождествлялась с собственным внутренним миром Мандельштама, с его переживаниями. Он даже готов ее был защищать против мнений, будто музыка является пережитком символизма³ (Кац 1991:13). Тут наблюдается подобное смешение символистского и авангардного начал, что и у Пастернака. В этом аспекте мы усматриваем важнейший вопрос наших исследований: до какой степени отличается символистская стихотворная композиция от акмеистской и не является ли как раз философия музыки связующим звеном обоих направлений.

³ Об отношении Мандельштама к музыкальному началу нас осведомляет Б. А. Кац в своем труде *Полон музыки, музы и муки* (Ленинград 1991).

Ведь меняется лишь смысловой вес отдельного слова, а "музыкальность", базирующаяся на использовании акустических свойств речевого материала (хотя в несколько упрощенном синтаксическом виде), сохраняется.

Мандельштам и в размышлениях о естествознании приводит параллели с музыкой, музыка вписывалась и в описание его путешествий. Музыка и ее звуки нашли свое отражение в радиокомпозиции *Молодость Гете*. В 1920 г. Мандельштам откликнулся на оперу Глюка *Орфей и Евридика*, поставленную Мейерхольдом. Музыка ассоциируется у него с днями в 1911 году, со временем премьеры глюковской оперы, с петербургским музыкальным миром, ныне навсегда потерянным. Музыка - начало и конец человеческой жизни. Музыкальные переживания Мандельштам внедрил и в свои очерки (*Музыка в Павловске*), в прозу (*Концерты Гофмана и Кубелика*) и в эссе *Разговор о Данте*.

Мандельштам очень часто в своих стихах изображал среду, в которой звучит музыка, будь это концерты, радиопередачи концертов, или просто домашнее музицирование. Тут соединяется в искусстве слова и визуальность, встречающаяся и у современных поэтов, но не достигающая такой цельности, что в пору 1-ой четверти 20 века. Стоит вспомнить образ скрипачки "с кошачьей головой во рту" (возникающий из корпуса скрипки и наклоненной к нему головы, приближающей губы к черному подбородку; Кац 1991:37). Тем самым выдвигается на передний план образ исполнителя музыки, являющегося ее олицетворением и берущего на себя историю музыки со всеми коннотациями: скрипачка наделена и магическими свойствами, она ассоциируется и с дьяволом-Паганини, и с другими "чертями", способными свести своей магией-музыкой человека с ума (там же). В отображение специфической мандельштамовской музыкальной среды вписываются и многочисленные стихотворения, тематизирующие шедевры мировой музыки и отождествляющие их с определенными культурными и географическими атрибутами. Не следует забыть также образы рояля (стихотворение *Рояль* и прозаический цикл набросков *Египетская марка*), где музыкальный инструмент ассоциируется и с миром детства. Он уподобляется "доброму комнатному зверю", которого надо хранить от простуды в пору петербургских морозов. Его личина ассоциируется также с уроками музыки в детстве, когда надо было приучать неуклюжие пока пальцы, ("Разве руки мои - кувалды?"), прежде чем они овладели клавишами ("Десять пальцев - мой табунок!/ И вскочил, отряхая фальды,/ Мастер Генрих, конек-горбунок"). В рояле объединяется красота и гармония искусства (выраженная также в лексическом плане, ср., напр., строку "Листа листал листы") с правдой о нашем бытии,- ведь он появился

здесь "ради сложности мировой" и в нем "...росли и переливались/ Волны внутренней правоты"). Стихотворение представляет собой одну из многочисленных аналогий между музыкой и литературой - обе они постигают суть мировой души.

Мандельштам понимал свое ремесло сродни музыкантскому. Он ссылается на мифологического певца, считает себя неведомым, но прямым наследником древних слагателей эпоса, не отделявших музыку от слова ("Я получил блаженное наследство-/ Чужих певцов блуждающие сны"). Он также подчеркивает физиологическое родство работы поэта и музыканта: перо и бумага предстают ему атрибутами голоса и губ. Губы роднят также работу поэта и флейтиста (см. ниже).

В то время, когда был Мандельштам прочно убежден в аналогии музыки и поэзии, удалось стиховедам сформулировать различия между обеими (важно учесть, что сходства и различия сформулировал еще Гегель). Наблюдения здесь уходят в сторону ритма, являющегося основным поэтическим фактором.

В. М. Жирмунский (*Теория стиха*:1956) находит в сходном развитии ритма одну из связей этих искусств. Ритм старше поэтического слова. Он ведет свое происхождение из той внешней сферы, которая находилась под общим влиянием танца и музыки.

Общее, однако, можно найти лишь в изначальном синкретизме - на следующей степени анализа надо принять во внимание тот факт, что уже на сравнительно ранней стадии развития литературы стихотворная речь отделяется от мелодического сопровождения и начинает жить самостоятельной жизнью как искусство слова, сохраняя в то же время некоторые качества породившей ее песни (Холшевников 1975:6).

Итак, ритм в поэзии возникает путем чередования слабых и сильных звуков, в то время как в музыке решающая роль отводится длительности отдельных звуковых единиц. Роль музыкального ритма зачастую заключается в объединении в стихе синтаксических и тематических единиц.

Мандельштам задумывался над сущностью феномена звука, который отождествлял с музыкальным тоном. "Родство поэта и музыканта Мандельштам видит прежде всего в актуализации звуковой материи, в конкретном воспроизведении интонационно-ритмической структуры, в реальном наполнении пространства звучанием" (Кац 1991:47). Стоит вспомнить и его стихотворение *Звук*, в котором дается описание его рождения. Любопытно сравнить выводы поэтов с выводами стиховедов,

которые иногда ярко отличались друг от друга, иногда, однако, пере-
кликались.

...Звуча - первенца в блистательном собраньи,
Что льется внутрь в продольный лес смычка,
И льется вспять, еще ленясь и мерясь,
То мерой льна, то мерой волокна,
И льется смолкой, сам себе не верясь,
Из ничего, из нити, из темна.

В. Жирмунский противопоставляет слово музыке как две
разнородные стихии. Он обращает внимание на тот факт, что слово не
создается специально для поэзии в качестве особо препарированного,
чисто художественного материала, каким пользуется музыка (ср. также
выводы Гегеля). Доказательства и аргументы можно найти в области
интонации и ритма.

Мандельштам говорит о слиянии зрения и слуха: оба чувства явля-
ются единым процессом рецепции искусства. Потеряв зрение, человек
становится немым, и наоборот (ср. стихотворение *Ламарк*: "Зренья нет,-
ты зришь в последний раз. // Он сказал: «Достаточно полнозвучья./ Ты
напрасно Моцарта любил./ Наступает глухота паучья»..."). Зрение и
слух представляют собой аналогию слова и музыки, являющихся двумя
одинаковыми продуктами, вырастающих из одного корня праматерии,
суть которой - молчание (ср. стихотворение *Silentium*). Из него родился
звук - музыкальный и словесный. Отсюда вытекает понимание музыки
не только в структурном плане, но и в плане идейном - она понимается
как проблема бытия. В том-то и заключается разница между понимани-
ем тогда и ныне: музыка была сутью жизни, и поэтому Мандельштам
или Пастернак превращали ее гаммы в язык поэзии. (И поэтому ее спо-
собность выразить, постигнуть суть бытия на языке слов, подражающих
настоящей музыке, привела стиховедов к заключению, что поэзия - по
своей сути разговорный язык, а не музыка, что стих не равен такту, а
сегменту речи.)

Кац предлагает для мандельштамовской концепции особое слово
"музыкософия" (с. 42), которая заключается в осмыслении основных
философских проблем человечества. Музыка осмысливается как фено-
мен историко-культурного процесса, идущего через иудейскую, эллин-
скую и христианскую стадии. С последней Мандельштам связывает
высший расцвет музыкального искусства. Поэтому Кац замечает, что
почти всю историю европейской культуры Мандельштам готов рас-

сматривать сквозь призму истории музыки. Два свойства музыки - певучесть и динамичность - выходят на первый план. В христианстве поэт ценит музыкальную динамичность: оно осознало необратимость потока времени, оно дало музыке свободу и породило "Палестрины песнь", и "многосложный крик" баховского органа (стихотворение *В хрустальном омуте какая крутизна!*).

В некоторых стихотворениях поэт совершает путешествие наподобие инициационных обрядов, приводящих адепта к эпифании - проявлению и познанию Бога. У Мандельштама заключается эта высшая степень познания в познании музыки. Так, например, в стихотворении *Я в львиный ров и крепость погружен* поэт спускается в глубину прабытия, надеясь увидеть прамать - музыку. Его путешествие ведет прямо в недры мировой музыки, в музыку Африки и Америки, мостом к которой (львиным рвом) является пение негритянки Мариан Андерсон (Кац 1991:54). Но поэту пока еще не суждено добраться "туда", пока он только заглянул за черту бытия, сопровождаемый восторгом, будто орган сопровождает женский голос (образ, укладывающийся вполне в поэтику Пастернака). Подобная позиция наблюдается в стихотворении *Я по лесенке приставной...* Тогда поэт поднимается вверх (а значит, оппозиция вверх-вниз у него стирается - оба направления ведут в недры бытия⁴), чтобы слиться со звездным небом - космосом, надеясь увидеть в нем высшее, представленное на этот раз как "золинский чудесный строй". Смерть уподобляется возврату "в родной звукоряд".

Эпифания Божественного начала, т. е. музыки, находит свое проявление в каждом из нас, в поэте самом, и - в природе. Так в стихотворении про песни Шуберта уподобляется орган гудящему лесу и песни Шуберта - родной колыбели (мы предполагаем, что колыбель эта - деревянная, порожденная как раз этими самыми деревьями). Подобное слышится уже в 1911 году в стихотворении *Дождик ласковый...*, в котором описывается звонкий звук его капель, похожий на "непонятный язык". В нем сливаются на момент все противоречия ("И сольются в одном ощущеньи/ Вся жестокость, вся кротость на миг") и этот миг похож на момент прозрения, мистический обряд познания Бога и смысла жизни. Ощущение ее сути, сопровождаемое вдохновением и вездеприсутим страданием, реализуется в сочетании "Полон музыки, музы и муки", в словах, наделенных древней магией⁵. Таинственный голос природы, вытекающий из мировой души музыки, выражен в стихотворении 1922 г. *Сосновой рощины закон...*, в котором слышится звук леса, вы-

⁴ Ср. нашу статью *Vladimir Vysocký jako básník (ne)zasvěcení*. В: *Slavia* 71, Praha 2002, с. 147-164.

⁵ Исторично сочетание слов "муза" и "мука" дает Кац в указанном сочинении на с. 10-11.

росшего из арф и виол. Тонические стихи уподобляются крику иволг, и гомеровский гекзаметр уподобляется дневному равновесию в стихотворении *Есть иволги в лесах...* Далее сравнивается этот день с цезурой, в закончение которой извлекается из тростника целая нота. И это все на фоне идеального будто классического ландшафта с пасущимся скотом.

Раз является музыка воплощением прабытия, то она должна осуществляться не только в величавой природе, гармонии и красоте, но и в пошлых буднях. К такому заключению поэт приходит в 1921 г., когда заслушивается пением вокзала, огромного стеклянного и железного мира. Он весь содрогается в судорогах новой жизни, и хотя старый мир (представленный трансформацией цитаты о разговаривающих звездах "И ни одна звезда не говорит") уносит громоздкий вагон куда-то прочь, то все-таки еще поэт слышит "пенье аонид" в "скрипичном воздухе", "фортепьянный рокот" и горячий пар "слепит зрачки смычков" как отголоски музыки универсума, которая никогда не смолкает ("Но, видит Бог, есть музыка над нами,-"). Мандельштаму, однако, кажется, будто перевернутый вверх ногами мир мчится навстречу своему концу, т. е. молчанию: музыка звучит нервно ("весь в музыке и пене/ Железный мир так нищенски дрожит", "Скрипичный строй в смятении и слезах"; розы, выросшие в тени старой жизни, гниют в парниках). Кажется, будто пробуждается "дикое начало ночного хора", ассоциирующееся с хаосом перед сотворением мира. Только здесь - в абсолютном ничто - музыка умолкает ("На тризне милой тени/ В последний раз нам музыка звучит"). А в 1937 г. превращается сладостное ощущение "жизни и муки" в гибель: в стихотворении *Флейты греческой тэта и йота* уподобляется умирание напрасному бегу за флейтистом, извлечшем из мифического инструмента "родное море". Но все поэты, в том числе и Мандельштам сам, всю жизнь гонятся за разгаданием тайны и стараются подражать мифическому сотворительному делу. Но когда им это удается, когда они "наполняются морем" как той стихией, которая породила поэтическую меру,- то их сразу искусство поглощает, убивает. За разгадание тайны бытия человек-художник должен поплатиться своей жизнью, чтобы снова родиться в высшем, духовном порядке, отождествляющемся у Мандельштама с "родным звукорядом". Однако, в игре слов "море", "мера", "мора" и "мор" слышится не только общее философское начало, но и сугубо русское, выражающее еще и тягу России во время послереволюционной суматохи (Кац обращает внимание на отождествление гибели с русским фольклорным мором, и с коннотацией слова "мера" как уголовного кодекса; с. 50).

Достаточно вышеприведенных примеров, чтобы понять: чем больше поэт проникся жаждой музыки, чем теснее она связана с его философ-

ской концепцией, тем ярче и звонче музыка его стиха, тем продуманнее и гармоничнее соотносятся ритмический и семантический компоненты. Так, например, стихотворение-трактат *Бетховен* построено на повторении звуков слова "глухой", в стихотворении *Жил Александр Герцович...* о музыканте, играющем все время Шуберта, все исходит из лексемов "Шуберт" и "сердце" (как орган, в котором зарождается и музыка, и любовь к ней), развивающихся в разных вариациях. Простой, почти песенный ритм тут переливается в поэтический при помощи короткой строфы с чередованием четырех- и трехстопного ямба. Вышеупомянутое стихотворение о греческой флейте все построено на комбинациях гласных звуков, наподобие работе губ флейтиста.

Подобно рассматривал музыку Б. Пастернак, но он постепенно переосмыслил ее единство с поэтическим искусством и прочертил ту грань, которую чуть позже или чуть раньше, или, может быть, параллельно, начертнули и стиховеды. В 1913 г. он в эссе *Символизм и бессмертие* говорит: "Значение единственного символа музыки - ритма находится в поэзии. Содержание поэзии - есть поэт как бессмертие. Ритм символизирует собою поэта". Ритм присущ лирике и музыке - и его посредством определяется Пастернаком качество музыки, воплощающей божественное начало. Подобно Шопенгауэру, усматривает Пастернак в сочетании ритма и мелодии отражение движения воли. Отношение обоих элементов уподобляется ссоре и примирению. Пастернак уподобляет это отношение смерти и возрождению. И музыка сможет открыть платоновские праобразы, находящиеся вне времени простора. В прозаическом фрагменте *Сейчас я сидел у раскрытого окна* уподобляется ритм падения мальчика с коня ритму трехдольному, синкопированному ритму га-лопа и падения.

Итак, граница между поэзией и музыкой - зыбка. Музыкальность для Пастернака - качественный критерий при различии искусства и не-искусства. На примере слова и музыки приводится в 6 отрывке эссе *Несколько положений* различие между прозой и поэзией. Проза, будучи связана с категорией речи, вызывает впечатление нехудожественной конструкции (реалистические признаки), в поэзии подчеркивается ее музыкальное начало, связанное с понятием "свободного индивида". Музыка свойственна роль связующих звеньев между разными парадигмами ("Этот альт - только дек поднебесий,/ Якорами напетая вервь...", рифма "ангел/триангль" и т. п. определяют музыку как признак божественного женского пола - обозначение женского голоса. Подобно тоже в стихотворении *Хор*). В стихотворении *Пиршества* уподобляется горькость строфы опойному напитку дионисийского начала. Слово "строфа" ассоциируется с музыкой и лирикой. На основе этих свойств Пастернак мо-

жет приписывать музыке и поэзии категорию мужского и женского начал, соединяющихся в Боге, или - в музыке (ср. стихи *Скрипка Паганини* с мандельштамовским стихотворением о скрипке). Значит, музыка и у Пастернака приобретает философскую ценность, она сопровождает его как реальный факт его жизни. И в связи с тем он внедряет ее в свою философскую систему, которая, как недавно показала немецкая славистка А. Улиг⁶, устремлена к приобретению цельности и гармонии в изначальном бытии соответственно гностическому учению. Улиг также удачно показала, какую роль играла музыка в качестве проявления мировой души в русской софиологии в символистском искусстве. Приведенные ею цитаты нацелены на то, чтобы показать как раз этот аспект пастернаковской философии, но в то же время они вторично раскрывают важнейшие проблемы тогдашнего понимания поэзии и ее "музыкальных" категорий.

Музыка - это система, в которой каждый член самостоятелен, и в то же время является - наподобие монаде - частью целого. В стихотворении *Из суеверья* границы уподобляются музыкальному событию ("пенье двери"; Улиг 2001:68). Со свойствами музыки ассоциируется также понимание символизма и футуризма и отношение к этим двум течениям самого поэта. Старое, символистское движение он характеризует как устаревшую уже аполлинскую систему, которую надо преодолеть в новом футуристском движении (*Черный бокал*; Улиг 2001:72).

Музыка и размышления о ней встречаются также в *Охранной грамоте*. Композитор Скрябин уподобляется поэту Маяковскому. Улиг показывает путем сравнения женственной музыки и мужского композитора Скрябина соединение обоих в изначальном андрогинном существе. Однако, творческая эволюция Пастернака, в которой происходит смешение лирического и эпического начал, приводит его постепенно к переосмыслению прежних позиций. Музыка с тех пор приписываются признаки реалистического жанра. В эссе *Заметки переводчика* получает музыка, как и всякое искусство, признак предметности, представленной содержанием (реализм) и признак не предметности, ассоциированной с романтически понимаемой звуковостью (Улиг 2001:157).

"Сжатость английской фразы - залог ее содержательности, а содержательность - порука ее музыкальности, потому что музыка слова состоит не в его звучности, а в соотношении между его звучанием и значением. В этом смысле английское стихосложение предельно музыкально".

⁶ Uhlig, A.: *Die Dimension des Weiblichen im Schaffen Boris Leonidovič Pasternaks*. München 2001.

Интересно сравнить высказывание Пастернака с теоретической формулировкой Эйхенбаума, выражающей в принципе ту же самую мысль. Итак, вместе с тем, как Пастернак уходит от символистских позиций, он уделяет большее внимание категории литературности, и - языку. А так как и у него является музыка составной частью человеческого и космического бытия, он переносит внимание на отвлеченные, таинственные звуки человеческой речи, фиксированной в языке.

В изречении, относящемся к эссе *Люди и положения*, предваряющем итоги версологии, Пастернак показал чуткое внимание к стихотворному и музыкальному ритму:

”Белый вел курс практического изучения русского классического ямба... Я не посещал работ кружка, потому что, как и сейчас, всегда считал, что *музыка слова* - явление совсем не акустическое и *состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания*”. (Курсив мой – Г. Ф.)

Любопытно это изречение сравнить с выводами Тимофеева, а впоследствии - Холшевникова. В то время, когда еще многие поэты застре-вали в “музыкальных теориях”, Пастернак уже вполне осознавал суть дела - разницу между стихотворным и музыкальным ритмом.

Б. Томашевский (1959) сформулировал разницу между прозаическим и стихотворным ритмом, и тем самым их ограничил от сферы ритма музыкального. Сравнение прозаического и стихотворного текстов показывает, что и в прозаической, и в стихотворной речи наблюдаются однородные явления: расчлененность речи на интонационные группы, чередование ударных и безударных слогов и т. д. В стихотворной речи, однако, они упорядочены, организованы, очень отчетливо и непосредственно воспринимаются слухом и воздействуют на читателя эстетически. Более подробное определение отличающих признаков стихотворной речи от прозаической подтверждает, что речевой материал, лежащий в основе стихов, тот же самый, но подвергается иному членению. Дальнейшие итоги анализа приводит в своих трудах В. Е. Холшевников (1975:6-8). Сравнив речевой и стихотворный ритм с ритмом музыкальным, он пришел к заключению, что главное отличительное свойство стихотворной речи - ритмичность - отличается по своему характеру от ритма музыкальных произведений: музыкальный ритм непрерывен, такт от такта нельзя отделить произвольной паузой. Если в мелодии появляется пауза, то она входит в счет ритмических долей и длительность ее

строго ограничивается. Стихотворная речь лишена непрерывности ритма: каждый стих начинает ритмический ряд как бы снова. Паузы между стихами и внутри стиха могут быть разной длительности и не входят в счет ритмических единиц. Он стремится предостеречь публику от всех "появляющихся время от времени «музыкальных» («тактометрических») теорий стихотворного ритма. Суть их сводится к тому, что речевой ритм отождествляется с музыкальным, а стих - с музыкальным тактом, равным по длительности произношения другому такту" (Холшевников 1987). Он возражает против "тактометрии" А. П. Квятковского, изложенной в его *Поэтическом словаре*. Квятковский предлагает универсальную систему, согласно которой "внутренняя мера" стиха одинакова и в гомеровском гекзаметре, и в русской частушке, и в силлабо-тонических виршах, и, например, у Маяковского. Не только время произнесения слогов, но и паузы внутри стиха якобы строго ограничены по длительности, как в музыке. Такую систему, в обоснование которой Квятковский не приводит никаких доказательств, называет Холшевников "антинаучной". Итак, в заключение этой части мы повторим его определение стихотворного ритма: "В стихе нет ничего, кроме того, что есть в языке. В разговоре, на вывесках, ... постоянно встречаются словосочетания, которые в стихотворном контексте звучали бы как стихи ("ремонт велосипедов" - 3-стопный ямб...). Но то, что случайно и незаметно в прозе, организовано и ясно слышно в стихах".

Сегодня стали раздумия о музыке более отвлеченными, поэты, хотя и наслаждаются ее чудом, они явно видят ту грань, которая проходит между обоими искусствами. Может быть и поэтому, что все уже вроде объяснено. Сегодняшние поэты сделали предметом своего творчества саму жизнь, причем жизнь до некоторой степени хаотичную, натуральную. А если они и наслаждаются ее прелестью, то они просто продолжают традицию своих предшественников. Поэтому и не поражают нас сегодня стихи, посвященные природе, настолько, как у Лермонтова или Тютчева. Большинство поэтов не сопереживают в так тесной связи с миром природы. И поэзия города тоже уже "написана". Остается лишь Россия (вечный источник вдохновения), ее поэтические традиции, и грань веков, ведущая в "бездну", нигде в конце пути не видится прежняя надежда. Вот почему становится современный стих тяжелее, и предметом поэзии сделалась экзистенциальная тяжесть, возвращение к "пра"материи. Но там, где Мандельштам и Пастернак слышат музыку как начало всех вещей, слышат современные поэты - молчание. И это все сказывается в языке поэзии. Без проникновения лирического субъекта музыкой сводится большая часть сегодняшней поэзии в сторону

эпигонства и застревания в определенной модели, которую можно назвать также "формой без содержания". Описывая факты пошлой действительности или выражая раздумия по поводу человеческой жизни, не основанные ни на какой философской системе, утрачивает либозвучие иногда свой смысл. И поэтому тяготуют сегодня многие поэты к верлибру и белому стиху. Может ли он вытеснить естественные свойства русского речевого материала? И может он стать следующей степенью в развитии русской поэзии? На эти вопросы пока ответить нельзя. Раздумия о сегодняшнем состоянии поэзии вызывают еще один важнейший вопрос. До сих пор речь шла о "музыкальности" стиха, будто она является порождением первой половины 20 века. Она, конечно, существует с времен Пушкина, хотя он и его последователи уделяли музыке как философской категории малое внимание. Но они выражали в своих стихах эстетические идеалы времени, надеющегося на торжество человеческого ума и духа. Тогда было это содержание способно пробудить в стихах форму созвучия, тяготения к гармонии. В настоящее время, конечно, такой надежды нет. И поэтому большинство стихов лишено той настоящей "музыкальной" прелести, какая слышится в стихотворениях, написанных сто лет раньше. Кажется, будто авангардистская и неоавангардистская поэзия в России стала последним изобретением русского стихосложения. Но поэзия все-таки продолжает существовать. И ее нельзя обходить стороной. И сегодня в ней встречаются мотивы музыки или живописи, звучат они, однако, более отвлеченно и не в качестве философской категории.

В качестве примера можно было бы назвать поэзию А. Кушнера, которую Й. Бродский назвал "сочетанием поэтики гармонической школы и акмеизма"⁷. У нас, к сожалению, не хватает места на то, чтобы раскрыть суть поэзии А. Кушнера, но в общем можно сказать, что он стремится к акмеистскому выражению, однако впечатление от его поэзии совсем другое. Его творчество явно показывает, что семантический компонент стиха является организационным звеном и что ему подчиняется компонент ритмический.

Такое настроение, следовательно, исключает мандельштамовское использование феномена музыки. Кушнер укрывается от пошлых будней, он обращается и к музыке (а Мандельштам слышал музыку и в пошлых буднях, так как музыка для него - сама жизнь), и к поэзии, в которой он косвенно называет имена художников-композиторов и живописцев. Он, следовательно, использует музыку на уровне "метаискусства",

⁷ Бродский, Й.: *Поэзия суть существования души* (Из выступления на встрече с А. Кушнером в русском институте при Бостонском университете). В: Литературная газета 1990, 22 августа.

одной лишь доли духовного Акрополя, который позволяет ему прожить на фоне серой советской жизни подлинное счастье. Он прибегает не к самой музыке, а к традиции философской русской поэзии. Он обращается к ней не только в стихотворениях, но и в ряде литературоведческих эссе. Поэтому для нас очень любопытно сравнение с Мандельштамом или Пастернаком - некоторые кушнеровские стихотворения используют мандельштамовские метафоры. Но для приведения конкретных доказательств и анализов потребуется отдельная статья.

Намеченные нами проблемы открывают, однако, очень важный вопрос: поэзию А. Кушнера можно читать как своего рода "палимпсест", он обращается преимущественно в классической форме к интертекстовым цитатам своих предшественников. Он не разрушает, но также не продолжает строить оригинальное мироздание русской поэзии (он только перестраивает). Не является ли эта тенденция, присущая не только одному Кушнеру, одним из проявлений, или - по крайней мере - сопровождением русского постмодернизма?

Список основной литературы

1. Гаспаров, М.: *Русский стих*. Учебный материал по стиховедению. Даугавпилс 1989.
2. Гегель, Г. Ф. В.: *Эстетика*. М., 1963..
3. Жирмунский, В.: *Теория стиха*. Л., 1975.
4. Жирмунский, В.: *Поэтика*. Л., 1979.
5. *Проблемы теории стиха*. Л., 1984.
6. *Стиховедение. Хрестоматия* (составитель Л. Ляпина). М., 1998.
7. Тимофеев, Л.: *Теория литературы*. М., 1956.
8. Томашевский, Б.: *Стих и язык. Филологические очерки*. М., Л., 1959.
9. Тынянов, Ю.: *Проблема поэтического языка*. М., 1965.
10. Холщевников, В.: *Стиховедение и поэзия*. Л., 1972.
11. Холщевников, В.: *Мысль, вооруженная рифмами*. Л., 1987.
12. Холщевников, В.: *Стиховедение и поэзия*. Л., 1991.
13. Эйхенбаум, Б.: *Сквозь литературу*. М., 1924.
14. Эткинд, Е. Г.: *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Л., 1974.