
Часть 2

Музыкальные завоевания слова

Теперь, когда лежат перед нами в осколках великие ритмы литературы <...>, расплываясь в голосовую рябь, к инструментовке близкую, именно и ищем мы искусство, какое должно завершить транспозицию симфонии в Книгу или, говоря попросту, вернуть наше добро: ибо не из бесхитростных звуков, медью, струнами и деревом издаваемых, но, бесспорно, из разумной речи человеческой, апогея достигшей, воспоследует, как свод всепроникающих отношений, во всей полноте и очевидности своей — Музыка.

Стефан Малларме

Для чего, в самом деле, тимпан и флейту, претворенные в слово, возвращать в первобытное состояние звука?

Осип Мандельштам

В начале XX в. осознание того, что «в сущности музыка и поэзия одно и то же» (Новалис), распространялось на многие признаки литературного произведения — вплоть до выверенных веками правил его записи. Поэтическое слово переставало уместаться в рамках традиционной письменности, и потребность зафиксировать авторское слышание текста, запрограммировать искомое звучание порождала условные — «музыкальные» — обозначения, число которых часто ограничивалось лишь возможностями книгопечатания. Пробы «нотации» — интереснейший, хотя и сравнительно небольшой пласт «музыкального» творчества поэтов (см. в книге С. Е. Бирюкова [19: 206–220], а также интригующе краткий обзор в его статье «Введение в голосоведение» из «минималистского» издания «Футуристы. „Гилея“», которое сопровождает кассету с записью голосов поэтов-авангардистов [20]).

Преобладала другая, более классическая тенденция, служившая доказательством того, что самые значительные музыкальные завоевания легко уживаются с традиционной формой записи слова. В распоряжении поэта — лишь буквы русского алфавита и знаки препинания (плюс возможность расположить текст особым образом в пространстве листа). И все же присутствие «постороннего» фактора очень заметно.

А. В. Михайлову, одному из самых музыкальных исследователей литературы, удалось выразить в словах некое неуловимое ощущение, которое первым свидетельствует о присутствии музыки в слове: «Музыкальность весьма часто сказывается в „странной“ форме литературных произведений, над которыми билось не одно поколение литературоведов, и в ней заметный след тенденции „компоновать“ материал по закону более высокому, чем закон самого материала, — „лирически“ преобразовать материал» [117: 274]. Именно так воспринимаются многие произведения Белого, Хлебникова, Мандельштама — поэтов, опережающих многих и многих по части «странностей» формы и еще — по концептуальной значительности музыкальных идей. Их научные тексты, записи и рисунки, заметки по поводу сочиняемой вещи, входящие в ее же состав, наконец, сами произведения не только позволяют с достаточной основательностью ставить вопрос о присутствии музыкальных принципов формообразования, но и содержат указания на характер музыкальных заимствований.

Белый — старший в списке поэтов — «композиторов языка» (так поэт назвал себя в статье «Как мы пишем» — Белый 1988: 20): не по возрасту и даже не по времени создания первых «музыкальных» произведений. Главное, что определяет его старшинство, это полнота охвата различных сторон взаимодействия музыки и слова и теоретическое осмысление важнейших аспектов этого взаимодействия. В диалоге с Белым создавались многие произведения, так как после 1902 г., когда была опубликована Вторая «симфония», выбор «музыкального» направления предопределял ту или иную форму преемственности по отношению к Белому — пусть даже «с обратным знаком», как это было в случае Хлебникова и, в известной мере, Мандельштама. Творчество Белого — точка отсчета и для новаторов в области поэтической письменности. Не случайно в изданной посмертно (в 1916 г.) книге Божидара «Распевочное единство» «Символизм» Белого назван вещим. Знаменательно и существование именного экземпляра сборника поэтов-конструктивистов Зелинского, Чичерина и Сельвинского «Мена всех» с надписью: «Андрею Белому. А. Чичерин» (в фондах РГБ). Легко предположить, что получатель подарка узнал свой способ «звукозаписи», фиксирующий характерные искажения слов при пении в «цыганских» стихотворениях Сельвинского («Ночь-чи?», «Гит-таоры» — см. Сельвинский 1924), и воспринял как отклик на свои же идеи систему условных обозначений Чичерина, который (в период издания сборника) «думал использовать <...> выработанный для звуковой системы музыкой — такт с его ритмическими подразделениями, расчленениями и нотными обозначениями» (Чичерин 1926: 14; ср. Белый 1929: 77).

Глава 1

Вторжения в область языка

Самым заметным признаком приближения поэзии к музыке была приверженность к музыкальному интонированию стихов: в начале XX в. право поэтов называться «певцами» подтверждалось с особой настойчивостью. Сопоставляя различные манеры чтения, С. И. Бернштейн писал: «буквально поют свои стихи» Северянин, Липскеров, Каменский, иногда — Мандельштам, «прежде (то есть до 1922 г. — Л. Г.) — Андрей Белый» [17: 473]. Менее отчетливы приемы «музыкально-вокальной мелодии» у того же Белого в 20-е гг., у Ахматовой, Лозинского, Г. Иванова, Ходасевича, Пяста, Маяковского, Мандельштама, Гумилева, Шершеневича. Наконец, господство речевой системы мелодизации с примесью вокально-музыкальной характерно для Сологуба, Кузмина и особенно Блока [там же].

В числе «певцов» следует назвать и Крученых, от мощного голоса которого «зашкаливало», как пишет С. Е. Бирюков, магнитофон 50-х гг. [20: 5].

«Буквальное пение» чаще всего подразумевало использование известных мелодий — так сказать, сочинение стихов на *cantus prius factus*: Белый распевал свои стихи, «используя мотивы народных песен» (цит. по [3: 478]), в текстах его «симфоний» различимо множество парафраз на популярные напевы [82: 112, 511, 513, 516 и др.]; у Блока эпиграф из цыганского романса является во многих случаях «заданным мелодическим строем» стихотворения [171: 247–248; 184: 99–115; 95: 151–152]; в стихотворении Хлебникова «Воля всем» узнается напев «Варшавянки» («Вихрем бессмертным, вихрем единым, Все за свободой — туда!»); в «Небесных верблюдах» Елены Гуро одно из стихотворений сочинено «на мотив» финской народной песни «*Ala'itke atini*». Для литературного быта 1910–1920-х гг. были характерны и «снижающие» переложения стихотворного текста «на неадекватный мотив» [58: 224]. Впрочем, мелодии не только заимствовались. Сохранились нотные записи импровизированного пения-чтения Северянина и Маяковского, сделанные, соответственно, С. Ф. Дешкиным [192: 442–443] и П. И. Лавутом [84: 100, 111]. В обоих случаях очевидна опора на формулы бытовых музыкальных жанров: городского романса (у Северянина), марша, частушки (у Маяковского).

Изобретение грамзаписи обозначило начало новой эры не только в музыке, но и в поэзии: появилась возможность фиксировать чтение поэтов. По-видимому, первым, кто попытался расшифровать и проанализировать музыкальные особенности поэтического чте-

ния, был С. И. Бернштейн. Стремясь к точности высотных, ритмических, динамических характеристик, он изобрел целую систему обозначений, отчасти предвосхищая изобретения поэтов-авангардистов, отчасти идя параллельными путями. Естественное представление о соизмеримости малой, средней и большой величин, об усилении и ослаблении, повышении и понижении позволяло Бернштейну вводить обозначения пауз, динамического веса ударных слогов, их высотных соотношений («отдельные факторы акцентного веса — динамические, темпоральные, мелодические» [17: 463]). Особенно подробно была разработана градация ударений. Различались (и обозначались в расшифровках чтения): полное динамическое, усиленное, сильно и слегка редуцированное ударения.

Идея музыкальной фиксации речи носилась в воздухе. «Я заметил, что у людей богатой культуры голос чрезвычайно интонирует, имея большую амплитуду (или большой диапазон)», — писал М. Матюшин. «Слушая голоса сестер Гуро, я мысленно записывал нотными знаками и заметил, что их интонации требуют двойного хроматизма. В 1910 году я начал записывать четвертями тона различные повышения звука в природе, а также человеческие голоса» (Матюшин 1976: 139; ср. Матюшин 1915). В отличие и от Бернштейна, и от поэтов-авангардистов, Матюшин, будучи профессиональным скрипачом, обращается к нотации как таковой, хотя и нетрадиционной. Изредка в поэтических книгах встречается и нотопись, предназначенная не только для слуха, но и для глаза. Своеобразный синтез музыки, поэзии и графики (с преобладанием последней) представлен в лаконичном «Рамане» А. Чичерина (ил. 9). Обращает на себя внимание «гремучая смесь» нотных обозначений типа *gebundenes Melodram* или *Sprechgesang* в сочетании с последовательностью звуков натуральной скалы (7, 8, 9; 15, 16, 17 от до большой октавы) и к тому же с надписью «temp.», указывающей, как сказано в пояснении, на «баховскую» темпериацию.

В поисках новых форм записи слова. Пробы «нотации»: Божидар, Зданевич, Чичерин, Квятковский⁴⁸. Изобретения в области литературной «нотации» сосредоточены в сравнительно небольшом корпусе текстов. Как правило, они сопровождаются комментариями: поэты предлагают ключи к чтению тех или иных графических знаков (ситуация, хорошо знакомая по музыкальным сочинениям 50—60-х гг. XX в.). Чаще всего музыкальные заимствования связаны с элементами былого двуединства музыки и слова: метроритмом, динамикой, артикуляцией⁴⁹ — в их «культурных формах». Эксперименты ограничивались пределами синтаксиса: «ноти-

рованная» поэзия слишком лаконична для более масштабных музыкальных заимствований.

Наиболее ранней и самой простой по идее является уже упоминавшаяся система Божидаара. Здесь используются музыкально-ритмические группы условного деления («невмерен») типа дуолей («двоень») и триолей («троень»), посредством которых все стопы переменного метра становятся равнодлительными; применяются и знаки пауз. В «Пляске воинов» и «Солнцевом хороводе» из сборника «Бубен» вторжение триолей символизирует «Ярую, кружительную жизнь» (см. ил. 10).

Та же потребность в упорядочении метра, в измеримости пауз лежит в основе тактометрической системы Квятковского, которая была разработана в 1925–1929 гг. для группы поэтов-конструктивистов [29: 262]. «Поэты тянутся к такту», — пишет он в статье «Тактометр», подчеркивая, что «никто, кроме конструктивистов, не применял такта как систему, как метод» (Квятковский 1929: 225). Квятковский записывал стихи в четырехдольном метре, вводя паузы (всегда четвертные) в середине и в конце стиха. Количество слогов в тактах различно: подразумевается возможность растягивать, распевать или, напротив, сжимать слоги. Специально отмечаемые сдвиги ударений создают синкопы, а иногда, на стыках строк, и пятидольные такты, как в нашем примере («Лето в Белоруссии», 1922 — приведено по книге Гаспарова [29: 20]; см. также Квятковский 1966: 295–301):

Жизнь, / \ \ \ \ бей! / \ \ \ \ Жги! \ Ра-ас- куй! / \ \ \ \
И в пыль, / \ \ \ и в дым / \ \ \ Но- очей \ ка-амень! \

(/ \ — знак четвертной паузы; повторение гласной обозначает удвоение протяженности слога. — Л. Г.).

Система записи претерпевала изменения. В «Тактометре» Квятковский вводит музыкальные обозначения темпа и метра, и, главное, пользуется не только тактовыми, но и, так сказать, долевыми чертами:

ЛЕТО op.2

Allegro

4/4

| 1 четверть | 2 четверть | 3 четверть | 4 четверть |

| день, | голу- | бой | день | пей | — | даль! | — |

| день, | золо- | той | день, | хлынь | — | в боль! | — |

(в примечаниях автором предложены музыкальные расшифровки ритма: интересно, что в них тактовые черты иногда отсутствуют, а знак $\frac{1}{2}$ используется вместо γ . — Л. Г.).

Энергичные ритмы, столкновения акцентов в односложных словах («жизнь, бей! жги! куй!», «пей даль», «хлынь в боль»), биение долей в длительных, при этом жестко измеренных, паузах — все это музыкальные по своей сути эффекты, обусловленные использованием музыкального же метра и соответствующей тактовой записи.

Если у Божидара границы стоп становятся границами «тактов» независимо от положения акцента, то Квятковский располагает тактовые черты (или пробелы) в соответствии с музыкальными правилами — перед сильной долей, естественно за исключением тактов с синкопами.

Гораздо более объемна система обозначений А. Чичерина, сформировавшаяся десятилетием позже выхода в свет книги Божидара и предшествовавшая появлению тактометрической системы Квятковского. Подобно Бернштейну, он использует целую шкалу ударений различной силы (эквиваленты обозначений динамической шкалы в музыкальном тексте), правда, не характеризует их, как Бернштейн, а нумерует: «1 или / — главное ударение в слове, 2, 3, 4, 5 — градация второстепенных ударений в слове» (Чичерин 1924: 43). Аналогичный спектр ударений действует и в «конструэмах» — «единицах общей конструкции» (сравним с внутритактовыми акцентами и акцентной соподчиненностью тактов в «римановском» периоде [181]). Чичерин отмечает паузы, указывает на долготу (сравнительную протяженность) гласных и согласных звуков — без введения точных временных единиц. Исключение составляет специальный значок, указывающий на «неразрывный звук, равный по времени произнесения двум» (там же). Как часто бывает, ритмические характеристики смешиваются с артикуляционными. Вслед за «знаком долготы» выделяется «отрывистое (стокатное) звучание» и такое же, «стокатное», «начало долготы», то есть звукоизвлечение типа *sf*. Буквально воспроизводятся музыкальные обозначения акцентов и постепенного изменения динамики.

Скобки, простые и фигурные, выполняют функции фразировочных лиг. Они соединяют, в числе прочего, и слова, разделенные «звуковым дыхательным перерывом» (нечто вроде паузы между звуками, входящими в состав единой музыкальной фразы); при этом возможны сочетания нескольких лиг, указывающих на взаимодополняющие варианты членения текста. Возникает подобие вторгающегося каданса, например, в словосочетании «злыкавалій», в котором звук К — общий для «злык» и «кавалій», двух основных мотивов конструэмы:



Без специальных разъяснений Чичерин предлагает и нечто вроде партитуры. В «Эпической поэме „Степь“» («Ыпичский паэмы — сьтепь») «напевы», превращающие слово «ум», в плач ребенка: «М-му-у-а-маманя», поручены двум голосам, которые, подобно струнам или трубкам инструментов простейшей конструкции, могут издавать лишь по одному звуку — С и Cis; записан и третий голос: материнское «и!шшшш —» в конце строки (ил. 11).

Заслуживает внимания еще один значок, сам по себе не «музыкальный»: прямоугольник, которым выделены «комплексные звуки Московского произношения». Частота появления этих значков демонстрирует заботу автора, во-первых, о звуковой однородности текста (что присуще музыке в значительно большей степени, чем поэзии), во-вторых, о наличии конструктивной идеи, сравнимой с модуляцией из одного устоя в другой. Так, в пьесах II и III из цикла «ЧИТЫрі КНСТРУЭмы» (это своеобразное моление о дожде) осуществляется переход от «колючих» и «иссушенных» звучаний, главное из которых — «дѣжь», к «хлюпающим» «тл», «къл», «хъл», «тхъл»: «паттокі зхлюпят <...> зклипят», а затем и протяжному выдоху «фьиинууввффф» заключительной конструэмы IV, где использовано графическое обозначение *diminuendo* вместе с музыкальными значками акцентуации (см. ил. 12: автором отмечены только точные повторы выделенных звуко сочетаний).

Музыкальные замыслы Чичерина этим не исчерпывались. «За недостатком в типографиях знаков, тембры и интонации с точностью подлинника в этой книге шрифтоваться не могут», — пишет он в конце своей статьи из сборника «Мена всех», самого благополучного в этом смысле по сравнению с другими (ср. сборники «Плафь» и «Стык» — Чичерин 1922 и Чичерин 1925). О том же сетует и Зданевич, перечисляющий «метки», которые «апУщчины» в парижской книге 1923 года «лидантЮ фАрам»⁵⁰.

Опыты Зданевича исключительно интересны. Как и другие изобретатели новых форм записи литературного текста, он вправе заявить: «аснОва письмА слухавАя» (Зданевич 1923: 7)⁵¹. Однако состав избранных поэтом параметров звучания и, что очень существенно, сами звуковые решения во многом необычны. Идея «всечества», адресованная «всем формам искусства прошлого и настоящего», своеобразно преломилась и в музыкальных замыслах Зданевича. Корпус его опубликованных произведений не дает полного представления о форме воплощения музыкальных замыслов, однако приведенный в упомянутом предисловии совокупный список «меток», присутствующих и (по преимуществу) отсутствующих в тексте «лидантЮ фАрам», позволяет судить о масштабе притязаний.

Первое отличие Зданевича от многих других экспериментаторов в том, что его поиски связаны с драмой. Отсюда, по-видимому, протекает и другое, собственно «музыкальное» и, кажется, единственное в своем роде свойство: Зданевич использует одновременное, при этом полифоническое, звучание нескольких голосов. Идея фиксации словесного многоголосия, достаточно скромно представленная в «Степи» Чичерина, систематически разработана в пьесах Зданевича, образующих цикл «аслабълИчъя. виртЕп ф 5 дЕйствиах» (1918–1923 гг.). Здесь фигурируют ремарки: «хОрам», «аркЕстрам». Это впечатляющие произведения книжной графики — «великолепные типографские партитуры» [98: 200], набранные автором: Зданевич был не только поэтом, но и художником, графиком, типографским наборщиком своих книг. «Как музыкальные партитуры, они предназначены для зрения и для инструментального или (!) многоголосного исполнения, которое, однако, остается тайной для автора», — пишет Л. Магаротто [там же]. (Содержание этого тезиса не менее таинственно — как можно противопоставить инструментальное и многоголосное исполнение?) Действительно, трудно сказать, что именно подразумевал Зданевич, когда писал: «аркЕстрам», так как «оркестровые» реплики так же предназначены для актеров, как и хоровые. Но вряд ли исполнение тех и других было тайной для автора, чьи новации, возможно, апеллируют к хору древнегреческой трагедии.

Опыты Зданевича не воспринимались как музыкальные и, главное, как полифонические достижения авангарда. Через десять лет после тифлиских изданий его пьес Квятковский обсуждал возможности «полифонического стиха», создание которого могло бы привести к появлению небывалых форм литературной стиховой речи. Ценность этого запоздалого проекта в том, что Квятковский, по-видимому единственный из героев нашего исследования, прямо связывает поэтическую полифонию со звучанием хора греческой трагедии: «Свое завершение полифонический стих найдет в драме и трагедии, где каждое действующее лицо будет говорить своим языком, ритмизованным и темпированным только в присущей ему манере, на фоне <...> широкого аккомпанемента речитирующего хора <...>, превосходя достижения греческих трагиков» (Квятковский 1929: 248).

В пьесах Зданевича подразумевается как унисонное, так и полифоническое многоголосие. Об этом, в частности, говорится в предисловии к изданию «лидантЮ фАрам», заключительной пьесы цикла (см. ил. 13). Автор сообщает, что в издании опущены «метки» 1) удвоенного, 2) протяжного, 3) отрывистого [произношения]; 4) высоты, 5) силы [звука], 6) расстановки [актеров на сцене?], а также — 7) «паказАтиль хОда (слагОф вминУту)». Иными словами, здесь речь идет 1) о голосоведении (ср. удвоение тона в аккорде), 2), 3) о музыкальной

артикуляции: штрихи типа legato и staccato, 4), 5) о высоте и силе звука, 6) об акустических эффектах, которые возникают при определенном взаимном расположении источников звука, 7) о темпе. В тифлисских изданиях других пьес этого цикла можно распознать только «метки» удвоенного звука — крупный шрифт, высотой в две или несколько строк партитуры (см. ил. 14), которые были заменены повторениями буквы в каждой из строк в парижском издании (см. далее примеры из «лидантЮ фАрам»). О других деталях «нотации» можно только догадываться: вполне представимо лишь «метрономное» обозначение темпа.

Интересно, что ритмическая сторона звучания не оговорена. Такие пункты, как «удвОинава» и «протЯжнава», можно было бы прочесть как характеристики ритма, однако в первом случае остается открытым вопрос о протяженности основной величины, во втором же мы имеем дело с очевидной оппозицией «протЯжнава» и «атрЫивистава» звуков, что свидетельствует об артикуляционном значении «терминов». Тем не менее существует возможность судить и о ритмике: в «партитурах» Зданевича согласование вертикали осуществляется на основании временного равенства звуков — гласных и согласных. Следовательно, чтение предполагается ритмически ровное, иногда скандированное. Постоянная величина графического начертания буквы выполняет роль счетной метрической единицы и обеспечивает крепость (а заодно и читаемость) партитурной конструкции.

С поразительным остроумием Зданевич воспроизводит классические типы музыкальной фактуры в виде «образцов» — построенный минимальной протяженности, содержащих, однако, все структурные признаки первоисточника. Читатель, знакомый с хоровой полифонией, легко распознает сопоставление соло и хорового унисона с последующей имитацией хорового «мотива» (у которого варьируется «затакт»):

1	басЯпша.	
2	пшшА.	пшшА.
3	пшшА.	шшА.
4	пшшА.	кшшА.
5	пшшА.	мшшА.
6	пшшА.	фшшА.

(«лидантЮ фАрам»)

В целом ряде таких построений опробованы различные расстояния имитации. В следующем примере вторящие голоса вступают не через одну, как в данном случае, а через три счетные единицы («затакт» по-прежнему варьируется):

1	мкЯ
2	скЯ
3	пгкЯ
4	фкЯ
5	тгкЯ

(«лидантЮ фАрам»)

Не менее выразительно и гетерофонное напластование, временами сливающееся в унисон, из пьесы «Остраф Пасхи» (см. ил. 14) ⁵².

Приведем также сочетание прихотливой «мелодии» с повторяющейся формулой «аккомпанемента»:

1 шгёОие капльинУбин Озрадад лаУяя вЫшкак
 2 От √ш Ох √п От √ф
 («згА Якабы»)

и две «вариации на basso ostinato» (с частично удержанным материалом верхнего голоса):

1 тАрьи. мЕили. Олуго. зОами.
 2 А. Э. О. У.
 1 калОсица. леилИрь. нЕыми. Еами.
 2 А. Э. О. У.
 («згА Якабы»)

«Полифонические» опыты Зданевича были отчасти предвосхищены В. Каменским в его «железобетонных поэмах» (Каменский 1914) — шрифтовых композициях, напечатанных на обороте желтой обойной бумаги. И у того и у другого звуковые эффекты были неотделимы от шрифтовых и типографских новаций. В мемуарах Каменский назвал свой метод взаиморасположения букв и цифр разного шрифта (в том числе и положенных горизонтально) «ритмическим»; он считал, что вид текста максимально проясняет его смысл («читаешь, как по нотам» — Каменский 1991: 582). Некоторые «поэмы» — зарисовки с натуры, сведенные к кратким перечислениям того, что видится и, особенно, что слышится («Пение, музыка, смех»; «Щолч хлыста — ковбоа крик — меткий выстрел стрел»). В поэме «Телефон» группировка слов, вместе с горизонтальными линиями, прочерченными между буквами и цифрами, создает подобие партитуры. Сходство не только зрительное. Поэму можно назвать музыкальной пьесой для телефонного разговора и уличного шума. Сольная партия начинается с «рЬрЬrrrrrrr——rrЬ» телефонного гудка; разговор идет под грохот железа, а затем под звуки похорон. Особая верстка слова «процессия» (в котором, по словам ав-

тора, «узкое „о“ положено горизонтально, что значит — гроб» — Каменский 1991: 582) фиксирует медленное, растянутое движение и соответствующее случаю звучание: «Музыка. Автомобили» (см. ил. 15).

Завершая этот беглый обзор, напомним о введении нотных обозначений — в чистом виде — в текст поэмы «Война и мир» Маяковского. Со свойственной ему решительностью поэт не пытается находить эквиваленты музыкальной записи (изобретать колесо), а попросту вводит нотные строчки: напев «блатной» песни и барабанную дробь, в равной степени лишённые слов («Тра-та-та...»), и отрывки молитв⁵³.

В книге «Русский стих 1890-х — 1925-х годов в комментариях» (раздел «Мелодическая и интонационная графика») М. Л. Гаспаров, наряду с «тактометрической» записью Квятковского, упоминает о «лесенке» Маяковского (начало стиха в ней «звучит более отрывисто, а конец — более плавно» [29: 20]) и «мелодических» опытах Белого, который «печатал почти каждое слово в отдельную строку (как бы выделяя его курсивом) и сдвигал части фраз вправо (как бы требуя соответственного повышения или иного напряжения голоса)» [там же]. Переводя комментарий Гаспарова на музыкальный язык, можно сказать, что «лесенка» Маяковского определяет, скорее всего, особенности звукоизвлечения. Перед нами вновь оппозиция *staccato* и *legato* («более отрывисто»/«более плавно»).

«Лесенка» Маяковского — самая известная из попыток с помощью типографских средств передать «сложные особенности интонации стиха» [там же]. Известны и опыты Белого. Однако прихотливая графика его стихотворных произведений скорее вызывает вопросы, чем предлагает решения. М. Л. Гаспаров, характеристики которого всегда предельно точны, ограничивается в данном случае кратким упоминанием о требовании «повышения или иного напряжения голоса». А в статье «Белый-стиховед и Белый-стихотворец» ученый называет попытки Белого зафиксировать «мелодию» стиха «трагически безрезультатными» [27: 511]. Далеки от ясности не только графические решения Белого, но и многие его разъяснения по поводу «музыкальной» техники: самый яркий пример — предисловие к «Кубку метелей» (Белый 1991: 252–255). Вполне понятно в этой связи скептическое отношение ряда исследователей к музыкальным идеям поэта [201; 204; 206]. И все же некоторая определенность достижима, особенно если обратиться к его прозе⁵⁴. И теоретические построения, и графика печатного текста, а главное — сами произведения позволяют реконструировать музыкальную концепцию, основные грани которой соответствуют музыкальным дисциплинам: ритмике, контрапункту, музыкальной форме и, в известной степени, инструментовке.

Ритмика, артикуляция, «мелодика» Андрея Белого. Вначале обратимся к ритмике — самой важной области музыки в произведениях Белого⁵⁵. Через ритмы устанавливается связь музыки со словом⁵⁶, ведь ритм мыслится как носитель «духа музыки» в поэзии (Белый 1910а: 219, 244). В ритмах озвучено то танцевальное начало, которое было заложено в «духовно-телесном составе» поэта [153: 174]. Ницшевское самоопределение «мой стиль — танец» соответствует и стилю Белого, внешняя танцевальность которого была прорывом внутренних ритмов⁵⁷. Для следования Ницше, которого Белый называл своим учителем в области ритма, не требовалось специальных усилий: танцевальность, как правило трехдольная, вальсовая, сама собою возникала в ранней прозе, наряду с трехсложностью многих стихотворений. Начиная с «Крещеного китайца», трехдольность определяет ритмическое устройство целых книг («Москва под ударом», «Московский чудак», «Маски»), звучит в отдельных главах мемуаров. Даже в «Мастерстве Гоголя», исследовательском шедевре Белого, задуманном как «сплетенье цитат» и наполненном гоголевской интонацией, в главе «Гоголь и Белый» вдруг закружились ритмы трехсложников — становится слышным голос автора:

Сим|фонии |Белого — |детский е|ще пере|пев прозы| Ницше; но в |
«Кубке ме|телей» на|лет этой |прозы не| толще ли|ста папи|росной
бу|маги; и |он носом |Гоголя| проткнут: в «Се|ребряном |голубе»; | ‡
симво|лизм, ‡ в|порх|нув ‡ | в |русскую |литера|туру из |фортки, от|
крытой в Ев|ропу, в Ва|лерию |Брюсове| ‡ скоро |стал — ‡ | ‡ класс
изу|ченья ла|тинских по|этов и |пушкинской |прозы, а | в Белом —
класс |Гоголя.

Гоголем |в нас пролил|ся... ‡ | ‡ до-клас|сический| стиль. ‡ ||

В романе «Петербург» трехдольность персонифицирована, она воплощена в плясе, в метаниях красного домино, вокруг которого «закру|жился с не|истойвой |силою | ‡ пыльный |столб». Вместе с домино и танцевальные ритмы мечутся, спотыкаются, пока наконец не отделяются от надевшего черно-красный костюм Николая Аполлоновича Аблеухова: зазвучал вальс, «и пошло — раз, два, три...» (Белый 1981: 58, 127, 157, 160).

Паузы в приведенных фрагментах — следование представлениям Белого. И в «Символизме», и в «Ритме как диалектике», и в «Мастерстве Гоголя» он мыслит ритмические единицы как звуки и паузы определенной протяженности. Система соответствий не всегда обоснована теоретически. Во многих случаях Белый «предъявляет» примеры или же вводит музыкально-ритмические уточнения высказываемых идей как нечто само собой разумеющееся. Таков фрагмент из Тютчева,

Силь-ней мы лю-бим и су-е-вер-ней

Белый продолжает пользоваться музыкально-ритмическими обозначениями и в поздних теоретических работах. В «Ритме как диалектике» обсуждается представление о такте, о целой ноте, о понимании стиха (в четырехстопном ямбе) как такта или четырехтактового построения (Белый 1929: 77). Многочисленные обращения к музыкальным понятиям — далеко не фигуры украшений. Белый-поэт практически воплощает то, о чем пишет Белый-теоретик. Музыкальное слышание метра окончательно складывается в романах московского цикла. То неопределенно долгое время, которое составляет паузу между строчками стихотворения, измерено в метризованной прозе. Литературный текст естественно и без натяжек делится на такты, при этом инерция, заданная ровной пульсацией долей, настолько велика, что уменьшение числа слогов между акцентами заставляет услышать паузы определенной длины в моментах цезур.

В «Мастерстве Гоголя» Белый предлагает следующую формулу ритмообразования (осознанную еще в период написания «Символизма», чему свидетельство — пример из Тютчева): «Слоговые пропуски дают паузу, равную времени произнесения пропущенных слогов; и обратно: неударный, принятый, например, за $\frac{1}{4}$, — дробится: вместо него — два неударных, равных $\frac{1}{8}$ (♩. — Л. Г.), три неударных, равных $\frac{1}{8}$ (♩♩ в размере $\frac{12}{8}$. — Л. Г.) и т. д., наращение лишних слогов ведет к ускорению; многосложные, например, „вывороченная“, вызывают к быстрому чтению; чем дальше неударный от последнего ударения, тем более он переходит в трель; <...> текст завивается голосовыми трелями; темп зависит от положения неударных; если их нарастание — до ударения, он — один; после —

другой. Наоборот: ударный, следующий за ударным, вызывает глубокую паузу: между ними: ухо, ловя темп целого (ямб, анапест), вынуждает голос то к паузе, то к ускорению» (Белый 1934: 219).

Обратим внимание: как пластично письмо Андрея Белого, даже в исследовании! Смысл и выражен в слове, и дан в его звучании. Мы слышим трель безударных:



За-ви-ва-ет-ся го-ло-со-вы-ми тре-ля-ми

и паузы, разделяющие последовательность акцентов:



у-хо, ло-вя темп це-ло-го

или:



у-хо, ло-вя темп це-ло-го

Белый-теоретик лишь мельком упоминает о ритмических построениях крупнее такта, однако в его вещах отчетливо слышны характерные ритмы музыкального синтаксиса. Насколько мы можем судить, в этой области Белый не имеет ни предшественников, ни последователей (в границах нашего материала).

Вот песенка-считалочка из «Котика Летаева», в которой пересказываются первые главы Книги Бытия. От отца Котик узнает



Об А-да-ме, о ра-е, об Е-ве, о дре-ве, о древ-ней зем-ле, о доб-ре и о зле.

(Белый 1922: 219) ⁵⁸.

Простейшей структуре восьмитакта (1+1+1+1+2+2) соответствует «клавиатура» всего из 13 букв. Напев переходит от тона А (Адам, рай) к тону Е, Еве. Из этого словечка в две буквы рождается все прочее: к «Еве» добавляется адамово Д и райское Р — мы узнаем о «древе», из которого вырастает «древняя земля», — и сама Ева-праматерь, и Адам, чье имя значит «земля». Как обычно, на 5-й и 6-й такты приходится кульминация: появляется новое окончание ритмической фигуры и сразу четыре новые буквы. А дальше — завершение, итог: О, Б, Д, Е, Р, З, Л, до сих пор скрытые в разных словах,

складываются вновь, чтобы напомнить «о добре и о зле», прежний ритм начала соединяется с новым ритмом окончания.

В вальсе из «Кубка метелей» звучат структуры дробления (4+2+2; 2+1+1; 2+2+2+1+1+1):

У-ро-ни-ла ру-ку к не-му на пле-чо: «Ну че-го вы, го-луб-чик, ну о чем вы, го-луб-чик?» «Э-то все толь-ко снит-ся, все снит-ся, вам снит-ся. Э-то вы на-я-ву, э-то вы на-я-ву? Э-то вы на-я-ву? Нет, во сне, вы во сне, да, во сне». (350)

Укрупнение и дробление единиц может подчиняться ритмической идее *crescendo* — *diminuendo*. Там же, в «Кубке метелей»:

(3)

Так. Ве-тер был выюж-ный, по-ю-щий. Бе-лый ру-кав, не-из-мен-но вы-рас-та-я, при-па-дал к до-мам, пе-ре-ла-мы-вал-ся, у-дли-нял-ся и у-сколь-зал: а за ним под-ни-мал-ся ру-кав, а за ним под-ни-мал-ся е-ще, и е-ще, и е-ще. (257)

Как всегда, форма подчеркивает смысл сказанного: рукав выросал и ускользал, вслед за ним величина слов возрастает от односложного «Так» к шестисложному «переламывался», после которого и впрямь происходит перелом, возвращение к коротким словам. То же и с фразой: 1+3+6(2X3)+3+6(3X2)+1+1. В конце фрагмента воспроизведен типичный пример заключительного дробления: вычленяется и повторяется последний оборот («а за ним поднимался еще, и еще, и еще»).

Вслед за Белым мы использовали паузы в их прямом значении. Однако в «Ритме как диалектике» это слово получает несколько иной — артикуляционный — смысл. Здесь нет ошибки: взять дыхание перед началом новой фразы невозможно без перерыва в звучании, хотя бы и минимального. Белый называет это «паузами интонации»: «перебой и игра межсловесных промежутков — могучее воздействие, подобное значению музыкальных интервалов; и если в ямбе схема слогового строения „2+2+2+2“, то можно сказать, что слоговой повтор подобен ходу на терцию, а в типе „4+4“ — на квинту; при интервале „2+6“ имеем терцию и септиму» (Белый 1929: 56). Как видно из цитаты, Белый подчеркивает музыкальную аналогию, переводя временные величины в высотные, мы же останемся в пределах ритмической нотации.

Схеме 2+2+2+2 соответствует	$\frac{4}{4}$	
4+4		
2+6		

Ощущение музыкальной артикулированности текста у Белого настолько реально, что иногда он «проговаривается», прибегая к прямым обозначениям, например, в «Московском чудеке»:

Мандро же, почуявши что-то, — надал простеца; дескать: это — напрасно; я — так себе: просто, стараясь избежать с т а к к а т о, он бархатным басом л е г а т о наигрывал, заговоривши об экспорте масла сибирского в Англию.

(Белый 1989: 188)

Упомянем и о фермате, которая отождествляется с «фигурой отстава» (Белый 1934: 225).

Артикуляционные (артикуляционно-ритмические) идеи Белого не всегда прямо связаны с музыкальными заимствованиями. Еще в книге «Символизм» он демонстрирует механизмы управления интонацией, взяв две фразы и меняя знаки препинания между ними: многоточие создает отрывистое произношение, точка с запятой — уменьшение паузы (смягчение цезуры), скобки вокруг фразы — ее ускорение, «проглатывание» и т. д. (Белый 1910а: 590). Позднее на артикуляцию указывают и графические приемы оформления текста — особенно прозаического. Система записи ориентирована на основную для музыкальной артикуляции дихотомию слитного или расчлененного последования звуковых единиц. Обилие «излишних» разделительных знаков препинания, которые разъединяют «и без того» короткие слова, а также разрывы строк указывают на non legato (staccato): естественно предположить, что увеличение таких средств

свидетельствует о более отрывистом произнесении, о появлении «пауз интонации» — вместе с обычными паузами.

Музыка — растворение раковин памяти
и свободный проход в иной мир: и —
открылось мне: —
— все, везде; ничего! —
— мне
и грустно, и весело.

(«Котик Летаев»)

Напротив, слитное начертание, отсутствие «чрезвычайных» знаков препинания и еще — наличие многосложных слов указывают на legato и значительное уменьшение пауз: прислушаемся еще раз к смене штрихов во фрагменте из «Московского чудака».

Повторение текста при смене расположения («расстава») слов также может свидетельствовать о смене штриха. Естественно услышать legato (и напев вроде «Старинной французской песенки» Чайковского) в таком расположении:

Есть край, где старый	(4)	
Замок		
В пучину бьющих		
Вод <...>		

и более отрывистое звучание при повторе:

Есть край,	(4)	
Где старый		
Замок		
В пучину		
Бьющих		
Вод <...>		

Ритмика, совместно с артикуляцией, составляет основу того, что Белый называл мелодией. Для Белого-теоретика «ритм» и «мелодия» — понятия почти тождественные: мелодия понимается им как «интонационный жест смысла», а ритм — как «интонационный жест рождения стихотворения в нас» (ср. Белый 1966: 457 и 1929: 28). Что же касается высотности, безусловного признака музыкальной мелодии, то она, по-видимому, и не подразумевалась Белым (как и другими поэтами музыкальной формации). Если в молодые годы он именно пел свои произведения, то позже стало ценным другое: во-первых, неповторимая, своя интонация, во-вторых, не собственно пение, а особого рода чтение.

Обособленный уровень звучания составляет игра с опасным и притягательным, симметричным по звуковому составу «магическим» именем ЧЕБ-Ы-ШЕВ, которое выделено ударным Е и главное — своим «личным» метром: дактилем с оглушительным акцентом на первом слоге (*sff* — так можно интерпретировать разрядку в тексте Белого). От дактилической стопы отбегают анапесты и амфибрахии, от ударного Е — прочие гласные. В первом предложении — А и О, с опасливым возвращением к Е в «бреде», во втором — более спокойное продолжение, после Е — только О (Ё). И ритмическая картина такая же: после неустойчивого восьмитакта $3(1+2)+2+3$ — идеальный квадрат $4+4$. Третье предложение, как и полагается, кульминационное: расширение до 14 тактов («налитие жил»!) сочетается с усилением дразнящих Е и охватом всей шкалы гласных — при резких скачках от У к И. Далее — спад. Всего 6 тактов, три Е и два У.



Еще один фрагмент. Котик рассказывает о сне, который увидел отец: беседуя с неким молодым философом о монадах, тот понимает вскоре, что перед ним — Христос, «Мировая Монада». Возникает рассказ в рассказе:

— «Э, э! Эти кудри, борода — э, э...Ти-ти-ти... Да ведь это... Христос?.. Вот так штука!»

— «И я ему пунктик за пунктиком. Я ему!»

Встал, протянул свою руку.

— «Он — встал. Он сказал: «Да, я с вами согласен!»

«Тогда я ему» — тут задетится папочка, косолапый и щурый от нежности: — «Мне ужасно приятно, что вы, так сказать, Мировая Монада — Центральная, знаете ли», — наддавил он — «и высших порядков по отношению к нашему, что, так сказать, принимаете...»

— «Поцеловались мы с ним!»

— «Я ему говорю» — щелкнул пальцами — «я — говорю: только, знаете «Отче» вот «наш» — безусловно монадологично, не спорю, а — все же» — принялся курносо над пальцами загибать точку зрения — «следовало бы, во-первых, слова «Отче наш» заменить выражением» — и на минуту задумался, и забасил вдруг восторженно:

— «Так например: «О» — басил он — «Источник Чистейшего Совершенства».

Остановился.

— «Иль так например: «О» — опять забасил — «Абсолют, так сказать...»

Вдруг совсем удивился — до крайних пределов, почти... до досады.

— «А он мне на это: «Да: вы бы, Михаил Васильевич, — без т а к сказать: «О, Абсолют», а не «так сказать, о, Абсолют!»

Я ему: «Да помилуйте, что вы, да разве...» А он — удивление, боль и досада теперь написались над папиным носом, под папиным носом — «А он...»

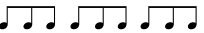
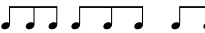
— «Он, представьте — исчез!» И свирепо развел он ладонями.

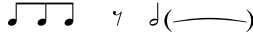
— «Вот так история!» (206–207)

Голос Котика расслаивается на свой и «папочкин», который, в свою очередь, делится уже натрое. Михаил Васильевич — рассказчик; участник разговора с «Мировой Монадой» и певец новой молитвы; он же воспроизводит реплики не сразу распознанного «философа».

Белый как бы проверяет различие «интонационных жестов», поручая одни и те же слова различным партиям своего «квартета» (Котик: «Встал, протянул свою руку»; отец: «Он — встал») или повторяя слова в том же голосе, но с новой ритмикой и артикуляцией («без так сказать: „О, Абсолют“, а не „так сказать, о, Абсолют!“»). Вообще же в этом «квартете» сочетаются: нейтральная интонация основного рассказчика; витьеватая, «птичья» речь «папочки», полная пауз, трелей и перескоков даже в повествовательной части («Он — встал. Он — сказал»); торжественное «О-Е» новой молитвы и слов, обращенных к «Мировой Монаде» («Он», «Отче», «О, источник чистейшего совершенства») и, наконец, ровная, складная речь «Мировой Монады».

В следующей ритмической партитуре зафиксированы разветвления «мелодии» от слов «и на минуту задумался». Голоса расположены снизу вверх, соответственно степени их интонационной аффектированности: наверху, в партии «контратенора», помещен голос «Мировой Монады», сам по себе спокойный, но выдающий скрытые восторги отца и Котика, который изображает сцену в лицах:

«Монада»		($\frac{6}{8}$)
Отец, собеседник «Монады»		($\frac{6}{8}$)
Отец-рассказчик		($\frac{6}{8}$)
Котик	($\frac{9}{8}$)  И на ми-ну-ту за-ду-мал-ся,	 и за-ба-сил вдруг вос-тор-жен-но: ($\frac{6}{8}$)

		
Иль	так на-при-мер: «О,	Аб-со-лют, так ска-
		
О-ста-но-вил-ся.	о-пять за-ба-сил	

			
		Да: вы бы, Ми-	ха-ил Ва-силь-ич,
			
зять...»	А он мне на э-то:		
			
Вдруг сов-сем у-ди-	вил-ся <...>		

				
без так ска-зать:	«О, Аб-со-лют», а не	«так ска-зать, о, Аб-со-	лют!»	<...>

Примеры скрытого многоголосия в изощренных «мелодических» построениях Белого естественно подводят нас к следующей теме.

Глава 2

Контрапункт

Понятие о контрапункте и контрапунктическая техника у Андрея Белого. «У специалистов до сих пор нет согласия, присутствует ли в „Сиренах“ заявленная автором музыкальная форма, „фуга с каноном“. Есть работы, где в тексте эпизода отыскиваются все элементы этой формы; но <...> при таком рвении фугу можно найти и в объявлении на столбе! Не будем поэтому входить в данный вопрос. Напомним лишь про набор из 58 бессвязных отрывков, которые от-

крывают эпизод», — пишет С. Хоружий в комментариях к 11-й главе романа «Улисс» Д. Джойса [51: 610].

В этом пассаже соединены очень типичные представления о «контрапунктической» технике в литературном произведении. «Бес-связность», нечитаемость текста еще в конце XIX в., благодаря Малларме, стала ассоциироваться с «контрапунктичностью»: характерно высказывание И. Коневского о «намеренно испорченном, не то иероглифическом, не то контрапунктическом языке Малларме» (цит. по [5: 141])⁵⁹. Типична и готовность найти фугу в «объявлении на столбе», и (особенно) потребность обойти вопрос стороной: к примеру, Дж. Янечек, в связи с некорректным, по его мнению, использованием в текстах Белого слова «контрапункт», почитает за благо избегать его вообще [204: 502]. Аргументом против серьезного отношения к полифонии в слове («полифонии» не в метафорическом, бахтинском, а в прямом значении) служит и то обстоятельство, что невозможно записать реальное словесное многоголосие, к тому же, как подчеркивает Р. Кейз, при чтении в каждый данный момент времени возможен только один вербальный звук [206: 35].

Фактурные опыты Зданевича доказали обратное. Он уравнивал речь и пение, решив, таким образом, проблему одновременного сочетания различных вербальных звуков. (Понятно, впрочем, что Кейз, статья которого посвящена «симфониям» Белого, имеет в виду традиционную форму записи литературного текста и монологическое, а не «хоровое» его звучание.)

Возможно ли всерьез говорить о полифонии, если не записывать слова «сабОрам»? — По-видимому, все же возможно.

«С юных лет в душе Белого одинаково звучат веления точной науки и голоса <...> хаоса». Эти слова Ф. Степуна [153: 167] сохраняют свою актуальность и тогда, когда речь идет об отношении Белого к музыке, в котором эмоциональное всегда сочеталось с рациональным. В ряде случаев вполне различимы «веления» музыкальной науки, и в частности — такой строгой дисциплины, как контрапункт. Белый подходит к своим музыкальным, и особенно к полифоническим, замыслам как ученый-экспериментатор: ставит опыт, получает ожидаемый результат и предлагает описание примененного им метода, что, впрочем, скорее затрудняет, чем облегчает понимание. Одно из самых темных мест у Белого-теоретика — следующий фрагмент предисловия к «Кубку метелей»: «В предлагаемой „Симфонии“ я более всего старался быть точным в экспозиции тем, их контрапункте, соединении и т. д.» (Белый 1991: 253). Как следует понимать утверждение, в котором под «контрапунктом» и «соединением» музыкальных тем понимается нечто различное? Ведь в общепринятом словоупотреблении «контрапункт тем» обозначает то же самое, что и «соединение», а

именно — совместное, одновременное проведение двух или более тем (мелодий), ранее звучавших порознь.

Вопрос о контрапункте в произведении литературы в данном случае оборачивается еще и вопросом о доверии к Белому-теоретику, аналитику собственной техники сочинения. Поэтому нам предстоит не только обсудить действительные возможности слова в области контрапункта, но и определить значения полифонических терминов, встречающихся у Белого. Внимательно читая научные и художественные тексты поэта, мы имеем возможность убедиться в том, что он с полной основательностью писал о своей полифонической технике и с пониманием использовал специальную терминологию.

Начнем с самого слова «контрапункт». Как известно, «контрапунктом» называют: 1 — дисциплину, 2 — совокупность различных мелодий («контрапункт тем А и В»), 3 — мелодию, присоединяемую к основной теме («новый контрапункт к теме А»). У Белого можно найти высказывания, в которых распознается то первое, то второе из перечисленных здесь значений:

Самое мое мировоззрение — проблема контрапункта.

(Белый 1989а: 196)

Под влиянием разговоров с Метнером и растущей не по дням, а по часам дружбы с ним переделываю 4-ю «симфонию»⁶⁰; героиня раздваивается в ней на 2 сестры (Тугаринова и Светлова); каждая имеет свою тему; в контрапункте 2-х тем — контрапункт «Симфонии».

(Белый 1979: 518)

Однако главное и, начиная с предисловия к «Кубку метелей», едва ли не единственное значение слова связано с теорией сложного контрапункта, автором которой является С. И. Танеев. В «Начале века» Белый упоминает о «Подвижном контрапункте строгого письма» (закончен в 1906, издан в 1909 г.) — знаменитом труде Танеева, который и по сей день является предметом гордости отечественного музыковедения: «Обнаружился ряд интересов связывающих: Греция, ритмика; скоро уже стали мы посещать его „вторники“ <...>. Я поздней получил от него ряд ценнейших, мне нужных весьма указаний, когда приступил к своей „ритмике“; он же заканчивал труд своей жизни: том по контрапункту...» (Белый 1990а: 512). Нет сомнений в том, что Белому были знакомы основы танеевской теории. Прямые ссылки на «Подвижной контрапункт» у него, по-видимому, отсутствуют, однако некоторые музыкальные детали теоретических построений настолько специфичны, что их источник не вызывает сомнений. Напомним уже цитированный фрагмент из «Ритма как диалектики»: «Если в ямбе схема слогового строения „2+2+2+2“, то можно сказать, что слоговой

повтор подобен ходу на терцию, а в типе „4+4“ — на квинту; при интервале „2+6“ имеем терцию и септиму». Числовые обозначения интервалов здесь противоречат общепринятым: терции (*tertia* — третья) соответствует 2, а не 3, квинте (*quinta* — пятая) — 4, а не 5 и т. д. Объяснение беловского пассажа содержится в начале первой главы «Подвижного контрапункта»: для алгебраической точности теории Танееву было необходимо уменьшить на единицу традиционные обозначения интервалов [156: 7]. Другой фрагмент — из «Мастерства Гоголя» — также служит доказательством знакомства Белого с танеевской теорией и, главное, раскрывает подразумеваемый им смысл слова «контрапункт»: «Повтор Гоголя — чисто контрапунктическая фигура: музыкальный прием, а не только средство изобразительности; повтор неотделим от ритмического хода, как в примере: „Наступает отец — поддается пан; наступает пан — поддается отец“ (СМ) ⁶¹: четыре пеона третьего (aaAa) чередуются с крест-накрест расположенными ямбами и одноударными:

aaAa | aA || aaAa | A
 aaAa | A || aaAa | aA
 (Белый 1934: 226).

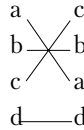
«Контрапунктическая фигура», вместе с выражением «крест-накрест», указывает на вертикально-подвижной контрапункт — вспомним танеевское обозначение противоположной перестановки: X. В примере из Гоголя первоначальным соединением является фраза «Наступает отец — поддается пан», а производным — ее измененный повтор. Два этажа в схеме свидетельствуют о том, что Белый как бы отождествляет последовательность двух элементов с их вертикальным сочетанием. Неудивительно поэтому, что в своих собственных вещах он предпочитает использовать подобные перестановки, оперируя по преимуществу строчками стихов или особым образом записанными группами строк в прозе — их расположение на листе напоминает сочетание нотных строк, объединенных акколадой. Вновь обратимся к «Кубку метелей». При повторении фрагмента:

Когда было, тогда будет, когда будет, тогда есть.
 Есть, было и будет.
 Но мир смерть забудет. (322)

меняется заключение: «Смерть мир не забудет» (322). Осуществлена перестановка:

Но	мир	смерть	забудет	a	b	c	d
Смерть	мир	не	забудет	c	b	a	d

Поставив буквенную схему вертикально, мы получим одну из фигур четверного контрапункта:

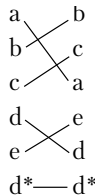


Приведем и более сложный пример — два фрагмента главы «Город» из начала «Кубка метелей»:

Так. <...>	a
Кто-то, знакомый, протянул сияющий одуванчик <...>	b
Все затянулось пушистыми перьями блеска, и перья, ластясь, почили на стеклах домов.	c
Тень конки, неизменно вырастая, падала на дома, переламывалась, удлинялась и ускользала.	d
Вечер был выюжный, бодрый. <...>	e
Тень конки, неизменно вырастая, падала на дома, переламывалась, удлинялась и ускользала.	d*
<...>	
Кто-то, все тот же, протянул над городом белый сияющий одуванчик: все затянулось пушистыми перьями блеска <...>.	b
И перья ласково щекотали прохожих <...>.	c
Так.	a
Ветер был выюжный, поющий.	e
Белый рукав, неизменно вырастая, припадал к домам, переламывался, удлинялся и ускользал <...>.	d
Все рукава, хохотом завиваясь, падали на дома <...>.	d*

(256–257)

Схема перестановки:



Еще нагляднее такие перестановки в стихотворном тексте: здесь участниками комбинаторной игры становятся равнодлительные строчки (см. [72]). Рассматриваемый прием Белого — слепок с перестановок в вертикально-подвижном контрапункте, хотя, подчеркнем

это особо, виртуозная комбинаторная техника не снимает различий между последовательным порядком чтения переставляемых строк и одновременным звучанием мелодий, меняющих взаимное расположение по высоте. (Только инопланетные археологи из «Структурной антропологии» Леви-Строса, пытаясь расшифровать оркестровые партитуры, читают нотные строчки последовательно.) Возможно, поэтому Белый избегает точной танеевской терминологии, пишет просто «контрапункт» (а не «вертикально-подвижной контрапункт»): ведь уточнение термина обозначало бы заведомо нестрогое его применение. Другие понятия танеевской теории сложного контрапункта тем более непригодны в данном случае. В то же время можно назвать музыкальную концепцию — старинное учение об *Ars combinatoria*, в котором различия между одновременным и последовательным сочетанием комбинируемых единиц не имеют определяющего значения: так, к ряду так называемых пермутаций относились перестановки определенного числа элементов, будь то последовательные ряды (abcd, acbd, adbc и т.д.) или одновременные сочетания:

a	a	a	
b	c	d	
c	b	b	
d	d	c	и т. д.

Источником учения, забытого задолго до начала XX века, была математика — предвосхищение той самой теории групп, которую советовал применять при сочинении музыки отец поэта, математик Н. В. Бугаев: подобно авторам старинных музыкальных концепций, он «требовал от мелодии переложения и сочетания; раз пущена мелодия, скажем, „абвг“, — Боже сохрани, если она повторится, пока не исчерпаны модуляции — бвга, вгаб, гвба и т. д. Вот если бы музыканта вооружить теорией групп!» (Белый 1990а: 23) ⁶². По всей вероятности, та же теория обсуждалась во время разговоров Н. В. Бугаева и С. И. Танеева в период создания теории подвижного контрапункта ⁶³.

Таким образом, область вертикально-подвижного контрапункта оказывается одним из частных, весьма специфических проявлений универсальной комбинаторной идеи. И Белый, несмотря на подчеркнуто музыкальное, «танеевское» понимание механизма перестановок, фактически исходит из самых общих представлений о комбинаторике: в его «контрапунктической» технике сошлись музыка и математика (непримиримое противоборство семейных влияний обернулось единством) ⁶⁴.

Комбинаторика и контрапункт. В какой степени уникальны комбинаторно-«контрапунктические» идеи Белого? Для того чтобы отве-

тить на этот вопрос, следует разделить безусловно связанные между собой понятия «комбинаторика» и «контрапункт».

Трудно найти другого поэта, кто был бы посвящен, как Белый, в теорию сложного контрапункта, и главное — кто отнесся бы к положениям музыкальной теории, адресованной музыке XV–XVI вв., как к источнику поэтического и литературно-теоретического вдохновения. Сквозь призму теории контрапункта он воспринимал и те внемузыкальные комбинаторные идеи, которые лежали в ее основе. Что же касается комбинаторики как таковой, то общие представления о ней, в самом чистом — математическом — изложении, были известны Белому от отца.

Однако математикой и музыкой не исчерпываются для поэта источники знаний о комбинаторике. Сама поэзия — род искусства, обладающий выраженной тягой ко всякого рода перестановкам повторяемых единиц. Средоточием этой техники были твердые формы Средневековья, распространившиеся, через французские влияния, в русской поэзии начала XX в.: «Увлечение ими <...>, — пишет М. Л. Гаспаров, — ни с чем не сравнимо» [28: 252]. И средневековые формы в чистом виде, и многочисленные, подчас значительно усложненные, их модификации встречаются у поэтов различных направлений (см. [29, раздел 7]). Дело не ограничивается твердыми формами как таковыми. Сама идея комбинаторики вдруг оказывается чрезвычайно актуальной. В Предисловии к «Опытам по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам» Брюсов пишет, в связи с классическими твердыми формами, о стихотворениях, в которых «многообразно комбинируется определенное число основных стихов» (III: 475). Приведем и примечательное высказывание относительно рифм: «Одно расположение рифм и число их может придать строфам почти бесконечную разнообразность. Алгебраическая „теория соединений“ дает огромные цифры для всех возможных перемещений рифм в строфе по 10–12 стихов» (III: 473). Кузмин, как и Брюсов, мастерски владевший подобной техникой сочинения, связывает перестановки и комбинации с проявлениями процессуального начала: «Движение состава. Обмен веществ. Сокращение, расширение, возвращение, перемещение» (цит. по [160: 366]). Нельзя не заметить, насколько взаимосвязаны в этих высказываниях музыка и математика, музыка и поэзия. В перечне Кузмина легко узнаются (вряд ли прямо подразумеваемые здесь) типичные приемы музыкального, в том числе и полифонического развития: к примеру, уменьшение и увеличение темы, возвращение первой темы и ее взаимные перемещения со второй.

Изначальное единство механизмов, определяющих суть приемов комбинаторики в музыке и поэзии, заметно невооруженным взглядом. К примеру, в секстине, где строки во всех строфах заканчивают-

ся одними и теми же шестью словами, правила перестановки напоминают фигуры вертикально-подвижного контрапункта, с той только разницей, что в секстине задается жесткий алгоритм перемещений. От краев к центру первой строфы, попарно, набирается последовательность окончаний: 6 — 1, 5 — 2, 4 — 3, которая во второй строфе выстраивается подряд, — и так шестикратно. Если сопоставлять каждый новый вариант не с предыдущим (на чем основано правило секстины), а с первоначальным (что соответствует правилам теории контрапункта), то получаются различные фигуры шестерного контрапункта (6 из 720 теоретически возможных):

a f	a c	a e	
b a	b f	b c	
c e	c d	c b	
d b	d a	d f	
e d	e b	e a	
f c,	f e,	f d	и т. д.

В формах, где переставляются целые строки, музыкальные аналогии не менее очевидны. Сравним две строфы из стихотворения Брюсова «В старом Париже. XVII век» (по форме это усложненная виллanelь; название отсылает к французским стихотворным формам XVII в.):

Холодная ночь под угрюмою Сеной,
 Да месяц, блестящий в раздробленной влаге,
 Да труп позабытый, обрызганный пеной.
 <...>
 Но труп позабытый, обрызганный пеной,
 Безмолвен, недвижим в речном саркофаге.
 Холодная ночь под угрюмою Сеной.

(первая и третья строки обменялись местами; вторая представлена только сохраненной рифмой — это аналог свободного голоса, который не участвует в контрапунктических преобразованиях).

В твердых формах нового образца интересна тяга к зеркально-симметричным комбинациям элементов. Так, в стихотворении А. Добролюбова из сборника «Natura naturans. Natura naturata» первая и последняя строфы связаны ракоходным порядком повторения строк. Взаиморасположение самих стрóf — еще один признак симметрии:

Звуки вечерние,
 Трепетно-тусклые,
 Сказка померкшая.
 Слезы священные.
 <...>

Слезы священные.
Сказка померкшая.
Трепетно-тусклые
Звуки вечерние.
(«Звуки вечерние...»)

Та же идея осуществлена в изящно-ироническом стихотворении Кузмина «Любви утехи». В производном соединении сварьированы 3-я и 4-я строки первоначального соединения:

Любви утехи длятся миг единый,
Любви страданья длятся долгий век.
Как счастлив был я с милою Надиной,
Как жадно пил я кубок томных нег.

Но долго после в томном жаре нег
Других красавиц звал в бреду Надиной.
Любви страданья длятся долгий век,
Любви утехи длятся миг единый.

Вовлечение всех без исключения строк, повторяемых целиком, в комбинаторную игру было присуще Северянину, «поэту с замечательным слухом и замечательным отсутствием вкуса» [29: 266]. По воспоминаниям Ю. Шумакова, С. Прокофьев считал, что в стихах Северянина присутствует контрапункт. «Смотрите, — сказал композитор, в первом четырехстишии: „В мое окно глядит луна“. Во втором — новый вариант: „Луна глядит в мое окно“. А вот третья строфа: „В мое окно луна глядит“. И наконец: „Луна глядит в окно мое“. Такой разработке может позавидовать любой ученый музыкант» [192: 432]. Композитор прочел наизусть несколько стихотворений, в том числе и единственный в своем роде «Квадрат квадратов»:

Никогда ни о чем не хочу говорить...
О поверь! — я устал, я совсем изнемог.
Был года палачом, — палачу не царить...
Точно зверь, заплутал меж поэм и тревог...

Ни о чем никогда говорить не хочу...
Я устал... О поверь! изнемог я совсем...
Палачом был года — не царить палачу...
Заплутал, точно зверь, меж тревог и поэм...

Не хочу говорить никогда ни о чем...
Я совсем изнемог... О, поверь, я устал...
Палачу не царить!.. был года палачом...
Меж поэм и тревог, точно зверь, заплутал...

Говорить не хочу ни о чем никогда!
 Изнемог я совсем, я устал, о, поверь!
 Не царить палачу!.. палачом был года!..
 Меж тревог и поэм заплутал, точно зверь!..

Северянин отбирает четыре — самых простых и симметричных — варианта перестановки из 24 возможных. По правилу, единому для всей строфы, переставляются трехсложные группы в составе строк; первоначальным соединением служит 1-я строфа, производными — 2-я, 3-я и 4-я. Вначале дается пермутация единиц внутри пар («Никогда ни о чем» — «Ни о чем никогда»):

1 2 3 4
 2 1 4 3,

затем попарно: 1 2 3 4
 3 4 1 2

и ракоходом (палиндромом): 1 2 3 4
 4 3 2 1.

Сочетание зеркальной симметрии и симметрии переноса определяет форму стихотворения «Рондолет»⁶⁵. В каждой смежной паре строф перестановка осуществляется по схеме: $\underline{a} \underline{b} \underline{c} \underline{d} | \underline{d} \underline{c} \underline{a} \underline{b}$.

Высказывание Прокофьева расставляет точки над *i* в наших рассуждениях о комбинаторике и контрапункте: у образованного музыканта, и, может быть, в первую очередь у композитора, техника подобного рода ассоциируется с приемами полифонического письма. Свою принадлежность «музыке прежде всего» подтверждает и Белый, когда, естественным для себя образом, предпочитает музыкальное обособление словесной комбинаторики — в отличие от Северянина, вполне беззаботно называвшего свои стихотворения «сонатами», «сонатинами», и Брюсова, автора «симфоний», «сонат», у которых не было идеи дать своим комбинаторным опытам музыкальное имя. Вряд ли относился к твердым формам как к упражнениям в подвижном контрапункте и Кузмин: при всей своей музыкальной образованности, он разделял музыку и поэзию и в редких случаях (как правило, не указывая на это) звал музыку на помощь поэтической музе.

И последнее о комбинаторике: где слово и музыка подчиняются единым законам, там и миф «сам третьей» присутствует непременно. «Правильная» последовательность элементов, обусловленная наличием определенного комбинаторного принципа порождения текста, характерна для мифоритуальной практики [162]. При этом комбинаторика соседствует с симметрией (ср. симметричные перестановки строк у Кузмина и Северянина). Обсуждая вопрос об использовании математической теории симметрии при описании многих текстов, принадлежащих различным культурным традициям (в том

числе и архаическим), В. Н. Топоров выделяет следующие возможности симметричных преобразований: движение, антидвижение, зеркальное движение и зеркальное антидвижение [там же: 79] — четыре «серийные» формы!

Мы в точке пересечения музыки и мифа.

К вопросу о возможностях многоголосия в литературном тексте. Обратимся теперь к проблеме многоголосия. Главным аргументом критиков, считающих слово «контрапункт» в текстах Белого лишь метафорой и избегающих вопроса о полифонии, контрапункте из-за несоответствия термина его общепринятым значениям, является невозможность многоголосия в литературе. Однако полифония не всегда представляет собой «сплошное», плотное переплетение голосов. Естественно вспомнить в этой связи о скрытом многоголосии, в каждом из «ярусов» которого складывается последовательность музыкальных тонов, сравнимая с отдельной мелодической линией. Нечто похожее происходит, когда рассказчик изображает диалог в лицах. Как уже было показано на примере фрагмента из «Котика Лебея», воспроизведение подобного эффекта осуществимо и в письменном литературном тексте.

Одна мелодия нередко «расслаивается» на две-три, и наоборот: несколько мелодий, точнее, партий многоголосия, могут образовать нечто вроде одноголосия, все звуки которого распределены по 1–2 между исполнителями. Так сочинялся гокет, в котором практически отсутствует одновременное пение (игра) участников ансамбля: звуку в одном из голосов соответствуют паузы в других. При необходимости, например при знакомстве с нотным текстом, один человек способен напеть такое многоголосие. Более того. Можно напеть, озвучить даже плотное многоголосие. Не воспроизвести полностью, но *обозначить* его основные контуры, «перескакивая» из голоса в голос, выхватывая самые существенные моменты звучания, — так поступает музыкант, читая полифонический текст, или, скажем, дирижер, указывая хористам моменты вступления главной темы в каждом из голосов. Эта практика, по-видимому, была хорошо известна Белому. И он не воспроизводит, но *изображает* одновременное звучание различных голосов. Прием, которым пользуется Белый, можно назвать звукозаписью (в отличие от слово-записи Зданевича). Фиксируются фрагменты многоголосия, наиболее отчетливо звучащие в данный момент времени. Именно таким образом и осуществляется «соединение тем». В демонстративно четко выполненных образцах из «Кубка метелей» темами служат перепевы известных мелодий, которые, действительно, экспонируются и соединяются. Белый ориентируется на классические правила полифонии, вос-

(В обоих случаях использован популярный во все времена прием объединения известных мелодий, восходящий к старинной технике *quodlibet*.)

Основу подобных приемов «полифонического» письма составляет смешение фрагментов, в которых репрезентированы различные тексты. О той же технике через полвека пишет Леви-Строс: «Необходимы специальные композиционные приемы, чтобы дать иногда почувствовать читателю одновременность этих фаз (фаз комментария к изложению мифов. — Л. Г.), одновременность, без сомнения, иллюзорную, потому что мы остались связаны порядком повествования. Однако для наших целей оказалось возможным найти приближенный эквивалент, чередуя линейное и диффузное изложение» [86: 26]. Диффузное изложение и есть главная находка Белого. Возможен и менее радикальный способ фиксации многоголосия — с использованием скрепляющей нити повествования. В «Исторической поэтике» (глава «Эпические повторения как хронологический момент») А. Н. Веселовский показывает, в частности, на примере «Песни о Роланде», каким образом достигается эффект одновременности событий, о которых рассказывается в «Песне»: «Мы бы сказали: пока Роланд трубит (умирает, рубит и т. д.), совершается то-то и то-то; старый певец несколько раз повторяет: Роланд трубит, и со всяким воспоминанием соединяется новая подробность, современная целому, единичному действию» [23: 98]. Белый пользуется и повторами, и приемами диффузного смешения различных текстовых потоков, и указанием на хронологическое единство происходящего: так решены «оперные» сцены романа «Серебряный голубь».

Главка «В чайной» (конец первой главы романа) — многоголосная сцена. Здесь прослушивается несколько планов стереофонического звучания, обладающих собственной интонационностью и характерными тембрами. В одном углу чайной «паршивый мужичонка» насккивает на рабочего «с подгнившим носом и *хриплым голосом*» — голос этот звучит, видимо, почти непрерывно, постепенно переходя от почти внятного: «Да ты сообрази, дубовое твое рыло, — сообрази ты: кто над землей трудится?» — к совершенно пьяному бормотанию: «Прррредоставим небо ворробьям... и водррузим... кррасное знамя <...> прро-ли-тарри-ата...». Очень отчетлив «*громкий гнусавый тенорок*» лиховского обывателя, бывшего семинариста, который «*распевал на манер дьячка*»: «Бысть ветер буйный, и занесе меня в кабак; и рекл ми целовальник: „Человече, чего хочеши?“ И отвечах ему: „Зелья водошного“». Этот «вздор», который он «*выкрикивает нараспев*», сам по себе двух-трехголосен (рассказчик и два собеседника). Более того, время от времени он подходит к молчаливо сидящему в стороне нищему Абраму (одно из

главных действующих лиц) и *шепчется* с ним — так возникает еще один «голос». Постоянно слышен *разговор про «еху лесную»*. И, наконец, «*все покрывала скрипом огромная гармоника*», а «*пьяные голоса тихонько подпевали: „Трааа-нсвааль, Тра-а-нсвааль, страа-наа маа-яя...“*». И позже «*гармоника хрипела, и голоса гудели: „Мааль-чишка наа-аа паа-зиц-цию...“*».

Мастерски решена кульминация, в которой Белый внезапно включает все голоса, кроме солирующего тенора:

— Ой ли, а не красный ли гроб? — вдруг возвысил голос лиховский обыватель так, что смолкла гармоника, перестали ребята дивиться «ехе лесной», и все головы обратились в одну сторону; но как же сверкали глаза лиховского мещанина: — Слушайте, православные, царство Зверя приходит <...>.

В другой сцене (главка «Вечереет») многоголосие возникает постепенно. Вначале слышится непрекращаемая «болтовня, шепотня» в поповском доме. Потом — «вдали запевают песню», все тот же «Трансвааль». «Вот, и еще, — указывает читателю-слушателю автор, — клинкнула <...> целебеевская колокольня; далеко продрожал этот звон; далеко, далеко от Целебеева отозвался тот звон». И еще: «Вдруг затеренькал вдали треугольник»:

Triangolo
«Тот звон» колоколов
«Этот звон» колоколов
Песня «Трансвааль»
Болтовня, шепотня

Полифония Хлебникова. Оркестровое многоголосие и хоровое сверхмногоголосие. Идея постепенного введения пластов звучания в «поле слышимости» очень значима и для Хлебникова. В двух его произведениях — рассказе «Песнь Мирязя» и поэме «Настоящее» — полифоническая идея определяет всю композицию, от начала до конца.

Фактурным прототипом музыкально-мифологической картины мира, которая разворачивается перед читателем «Песни Мирязя», является оркестровое многоголосие с концертирующими голосами (по форме «Песнь» — концертная симфония для мировой свирели с мировым оркестром). Solo исполняет юноша-первомирельщик, которого сменяет леший. Хлебников называет их игру пением: вместо привычного «Свирель пела» он пишет, воспользовавшись формулой Ницше: «Так пел отрок», «Так пел леший». Заменой итальян-

ских обозначений *tutti* и *solo* становятся словотворческие находки: «И многозвугодье и инозвучебица звучобо особь». Действительно, *solo* свирели, на которой играет юноша-первомирельщик, чередуется с игрой струнных («И в звучешнице верховенство взяли гусли»), а иногда свирель и струнные звучат вместе («Звонная песнь звонатой свирели <...> Лешие <...> играют как на гусях»). Временами солирует труба, тоже в сопровождении струнных: «И слетались мирязи звучать в трубу, и под звон миряных гусель и на неких нижних струнах рокот мерный выходил из голубых вод. <...> Мировые тела трубящих мирязей <...> медленно опускались на дно морское». Последовательность сочетаний может быть зафиксирована в схематической партитуре, где моменты отчетливого звучания инструментов обозначены условными ритмическими группами.

Так выглядит начало «Песни»:

Верхние струны	
Труба	
Свирель	
Ударные	
Гусли	
Нижние струны	

Несмотря на постепенное введение музыкальных инструментов и прочих источников звука, возникает ощущение, что хлебниковские гусли, дудочки и трубы звучат «всегда», точно так же, как играющие на них мирязи, леший и юноша-первомирельщик существуют от века. Смена солирующих инструментов, совместная игра отдельных групп (свирель+ударные, гусли+свирель и т. п.), звучание *tutti* — все это так же естественно и гармонично, как чередование дождя и жаркого солнца в летний день.

По способу выстраивания «партитуры» «Песнь Мирязя» представляет собой аналог полифонических сцен из «Серебряного голубя»: в обоих случаях предлагается последовательное описание элементов звучания, различных по тембру и пространственно обособленных.

У Хлебникова встречается и другой способ фиксации многоголосия, уже знакомый нам по опытам Белого: «звукозапись». Однако, в отличие от Белого, Хлебников мыслит громадными массами звучности: пример тому — поэма «Настоящее».

Замысел грандиозной звуковой «постройки», вмещающей всю многоплановость одновременно разворачивающихся событий, отражен в набросках поэмы⁶⁶: характер рисунков и записей убеждает в сознательном конструировании поэмы по принципу многохорной

партитуры (ил. 16). Два фрагмента, расположенные в центре листа, можно интерпретировать как своего рода партитурные записи. Одна из них включает «Хор богатых», «Хор бедных», «Хор пленных» — с пометкой: «Вместе и соло» (хоры должны звучать вместе и по одному). Линия слева, объединяющая строки, выполняет роль акколады, а заключающая эту запись пометка «Литургия восстания» указывает на жанровую направленность произведения. Округлые линии другой записи также подобны строчкам партитуры. Они очерчивают границы между звуковыми пластами поэмы, при этом центральная строчка (помеченная цифрой «2») соответствует уже упомянутой самостоятельной треххорной партитуре. Здесь указано: «народ», «бед<ные>», «<богатые>». На нижней строчке («3») — «Голос будущего». Этот голос окружает основной пласт звучания, но в то же время является его осью: в центре рисунка записано: «Будущ <...>»; там же помещен «Голос великого Князя», а на заднем плане, в продолжение строчки, указано: «Шум боя». Рисунки и краткое описание основных моментов действия предварены записью: «Фон город», которую можно понимать как указание и на декорации, и на звуковой фон происходящего — шум города. Наконец, снизу от рисунков размещается еще одна полифоническая пометка: «Соедин<ение> голосов толпы и будущего» — по-видимому, речь идет об одной из сцен.

В самой поэме узнаются не все участники звукового действия, указанные в партитурах наброска. Однако реализовано главное — идея одновременных сочетаний. Многоголосный, хоровой характер «Настоящего» подчеркнут названиями глав: «Голоса...», «Песни...», что соответствует «голосам» и «хорам» наброска. Вся поэма может быть истолкована как гигантская многоэтажная звуковая конструкция, почти каждый пласт которой, поначалу воспринимаемый как монолитное целое, обнаруживает собственную ярусную структуру. Такая иерархичность строения заложена в партитурах наброска. Следуя хлебниковским рисункам, попытаемся составить представление об устройстве поэмы.

Кажется удивительным, что «Настоящее» разбито на две неравные части. Первая — монолог Великого Князя. В отличие от первой, вторая часть имеет название («Голоса и песни улицы») и разделена на 12 глав разной величины. Таким образом, монолог, составляющий приблизительно $\frac{1}{5}$ текста поэмы, уравнивается с суммой всех прочих ее разделов (в составе которых четыре разрозненных реплики Князя общей протяженностью в 15 строк). К этой особенности строения поэмы мы еще вернемся.

Внешние признаки хлебниковской полифонической «звукозаписи» — это разрывы единой последовательности фраз; вторжение «чу-

жеродных» элементов, образующих свой, тоже дискретный, план последования; «перепутанный» порядок появления единиц и «лишние» повторения уже появлявшихся фрагментов текста. Хлебниковская техника, с одной стороны, подтверждает идею Леви-Строса о сочетании линейного и диффузного изложения, с другой стороны, вызывает и собственно музыкальные ассоциации.

В отличие от Белого, Хлебникова вдохновляла не полифоническая идея как таковая (тем более в ее теоретическом осмыслении), а слуховые впечатления: не исключено, что самое сильное из них связано со «Страстями по Матфею» Баха⁶⁷.

По воспоминаниям Д. и М. Бурлюков, Хлебников бывал в «Романовке» — общежитии Московской консерватории, где жила «главным образом беднота артистическая, учащаяся»: «Все собрания молодых поэтов и художников происходили в номере Маруси (Марии Бурлюк. — Л. Г.)». «Хлебников зиму 1912 года, перебравшись из Петербурга, жил в Москве и ежевечерне навещал нас в „Романовке“; обычно занимал место в кресле, около пианино» (Burliuk 1952: 16). В ту же зиму баховские «Страсти по Матфею» разучивались и готовились к постановке силами учащихся Московской консерватории, а также других музыкально-хоровых учреждений Москвы [89: 91]: «беднота артистическая», жившая в «Романовке», не могла не принимать участия в репетициях, и вероятность присутствия на них Хлебникова очень велика.

Тем самым, возможно, что прообразом разноголосого говора революционных толп в поэме «Настоящее» были *turbae* пассионов. Многие особенности хлебниковского текста в «полифонических» построениях вызывают прямые аналогии с баховскими хорами, особенно если иметь в виду характерные для хоровой имитационной техники разрывы единой последовательности слов, «перепутанный» их порядок, «лишние» повторы. Сравним:

Lass ihn kreu- Lass ihn kreu- Lass ihn kreu-zigen <...>

На о, На обух Господ, На о, На обух Господ <...>

Совпадает не только прием: «господа» и «цари» в хлебниковском хоре не могут не напомнить про Царя и Господа — распинаемого Христа⁶⁸.

Актуальна и другая аналогия. При поочередном звучании двух хоров (хора и солиста) принадлежность различным пластам звучания определяется благодаря фактурной, тембровой, интонационной, а также пространственной (в случае антифонного пения) обособленности чередующихся элементов, — хотя реплики следуют подряд и образуют единый горизонтальный ряд. Вновь обратимся к Баху и выпишем взаимоотрицающую последовательность фраз арии и сопровождающего ее хора (праведное бодрствование/«спящие» грехи):

Ich will bei meinem Jesu wachen, So schlafen unsre Sünden ein,
 Ich will bei meinem Jesu wachen, So schlafen unsre Sünden ein <...>

Сходным образом в «сплошном» хлебниковском тексте представлены самостоятельные пласты звучания.

Самый проникаемый вариант «звукозаписи» — неперсонифицированная последовательность реплик. Это основной тип письма в поэме «Ночной обыск», которая связана с «Настоящим» не только временем создания (ноябрь 1921 г.), но и сюжетно. «Мы слышим какие-то возгласы, разговоры, песни, какой-то сплошной многоголосый звуковой хаос», — пишет Р. В. Дуганов, назвавший «Ночной обыск» «радиопьесой» [53: 138, 139]. Приведем фрагмент разговора между хозяйкой дома и революционными матросами, которые явились с обыском:

— Вот, сколько есть —
 И немного жемчужин.
 — Сколько кусков?
 — Сорок?
 Хватит на ужин!
 Что разговаривать!
 Бери, хватай!
 Братва, налетай!
 И только!
 Не бары ведь!
 Бери
 Сколько влезет.
 Мы не цари
 Сидеть и грезить.

и распределим реплики «по партиям»:

(Старуха): Вот, сколько есть — И немного жемчужин.
 (Первый): Сколько кусков? Сорок?.. И только!
 (Второй): Хватит на ужин!.. Не бары ведь!
 (Третий): Что разговаривать! Бери, хватай! Братва, налетай!.. Бери
 сколько влезет. Мы не цари сидеть и грезить.

Легко представить и партитурную запись фрагмента, так как в этом многоголосии текст каждого из голосов представлен полностью.

Иначе обстоят дела в «ансамблевых» сценах «Настоящего». Здесь заметно как бы отсутствие некоторых реплик: они не попадают в запись звукового действия, из-за того, что «заглушены» более громкими или более близкими синхронными звуками (гл. 3):

Кто?
— Люди!
<...>
Пли!
— Одною меньше мухой
Пли!
Шашка сбоку!
— К сроку
С глазами борова
Свинья в котле.
— Здорово.
Рази и грей!
В посылке — олово.
Священник!
— Милости просим!
— Алых денег
Бросим!
— А, прапор! добро пожаловать!
Ты белый, а пуля ала ведь!
Городовой на крыше!
Прицелы выше!

(Еще один пример переключек с баховскими «Страстями». Сравним: «Sehet — Wen? — den Bräutigam» и «Кто? — Люди!»)

В «Allegro» кратких возгласов постепенно вырисовываются определенные персонажи: первый — командир, отдающий приказы (Пли!.. Прицелы выше!..), второй — наблюдающий за появлением врага (Шашка сбоку!.. Священник!.. Городовой на крыше!.. Пристав!..), третий — один из стрелков, сопровождающий прибаутками свои выстрелы (...Подан... Одною меньше мухой... А, прапор! добро пожаловать! Ты белый, а пуля ала ведь!); четвертый, видимо, не участвует в перестрелке, но внимательно следит за происходящим и комментирует каждый выстрел (К сроку... Здорово...). Если согласиться с тем, что «Настоящее» — «радиописьма» и только звуки доносят до нас смысл происходящего, естественно предположить, что каждый момент действия должен сопровождаться репликой. Судя по всему, последовательность реплик, сопровождающих выстрелы, следующая: обнаружение цели — приказ — прибаутки вместе с выстрелом — комментарий. Однако эта «четырёх-дольная» канва не всегда отчетлива: механистическая последовательность включения и выключения голосов противоречила бы характеру изображаемой сцены. Какие-то реплики не слышны (произнесены одновременно, заглушены выстрелом...), в том числе и некоторые приказы: после реплик наблюдателя «Шашка сбоку!» и «Священник!» не сказано

«Пли!», хотя, судя по комментариям, выстрелы (а значит и приказы) были; некоторые приказы, напротив, звучат без сигнала наблюдателя.

Многократное появление одних и тех же слов может стать признаком имитационной полифонической формы. Самый поразительный пример такого рода — хор «На о» из «Настоящего»:

Цари, цари дрожали,

Цари, цари дрожат!

На о,

На обух

Господ,

На о,

На обух

Господ,

На о,

На обух

Царей,

Царя,

Царя,

Народ,

Наро,

Народ,

Кузнец,

Моло,

Молотобоец.

Наро,

Народ,

Берет,

Бере,

Берет

Господ,

На о, на о царей

Берет

Кладет

Народ,

Моло,

Молотобоец.

Царе

Царей

На обух,

Пусть ус

Спокоятся

В Сиби,

В Сибирских су,
Сугро,
Сугробах белых.
Господ, господ кладет,
Кладет, кладет
Народ
Кладет,
Кладет
Народ,
Кладет белого царя,
Кладет белого царя! Белого царя!
Белого царя!
— Царя!
А мы! — А мы глядим, а мы, а мы глядим!
Цари, цари дрожат!
Они, они дрожат!

Если — в аналитических целях — снять «мешающие» повторы, останется «информативная» часть текста, нечто вроде пропосты кано-на (выделенные строки вступления и заключения мы выпускаем):

На обух господ, на обух царей. Царя, народ — кузнец, молотобоец — народ берет господ. Берет, кладет царей на обух. Пусть успокоятся в сибирских сугробах белых. Господ кладет народ, кладет белого царя!

Наибольшее число повторов приходится на начальную фразу: «На обух...». Так обозначено подключение новых «голосов», поющих те же «песни», однако самостоятельно, на своем месте и в свое время. Представим себе поющие толпы на площади, которые появляются постепенно; звуки пения и выкриков, перекрывая друг друга, доносятся в смешении, возникают перебивы, повторы (один хор уже пропел, а другой только начал петь то же самое). Все это записано в хлебниковском тексте «как слышится». Словообрыв в начале вызывает естественные ассоциации с песней «Во ку, во кузнице», которая может считаться одним из прототипов «На о», тем более что центральный образ хлебниковского хора — народ-кузнец. Однако фольклорная аналогия объясняет лишь строение начальной фразы, а не всего хора. Допустив, что Хлебников записывает таким образом имитацию:

НА ОБУХ ГОСПОД

НА О (бух господ)

мы получаем ключ к расшифровке многоголосной конструкции целого (не случайно Коневской уравнивает иероглифическое и контрапунктическое письмо!). В. П. Григорьев первым услышал хлебников-

ское многоголосие: «„Голоса и песни улицы“ из поэмы „Настоящее“ интересны тем, что написаны будто сразу для многоголосного пения. Создается впечатление, что композитору остается только записать нотными знаками мелодию, уже определенную словами, причудливыми, но орфографически безупречными обрубками слов и их сочетаниями, а затем раздать партии исполнителям...» [48: 126, а также 43: 131].

Если переписать слова хлебниковского текста таким образом, чтобы повторы распределились между строчками партитуры, становится различимым остов многоголосия:

На обух господ	
На о	
На обух господ	На обух царей
На о	На о (и т. д.)

Следующая стадия реконструкции — определение числа партий (строк) партитуры и заполнение «пустующих» мест в каждой партии. Исходя из того, что «лишние» повторы служат указанием на появление в зоне слышимости новых голосов, можно выделить восемь партий, вступающих одна за другой. Предположим, что в каждой из партий полностью пропеваается одна и та же «песня» — реконструированная версия хлебниковского текста, то есть что хор «На о» имеет форму канона.

Скандирование задает ровную пульсацию длительностей: «На-о-бух-ца-рей». Поэтому естественно принять слог за единицу отсчета времени — в том числе и в моментах перерывов между фразами «песни». Эти перерывы обнаруживаются при аналитическом распределении повторяющихся слогов, слов, словосочетаний по партиям партитуры. К примеру, первые полностью пропетые, и при этом различные, фразы в начале хора «На о» (их естественно отнести к одной и той же партии) разделены паузой величиной в девять долей: «На обух господ» — [«На о, На о-бух Гос-под, На о»] — «На обух царей».

В первой половине хора форма канона выдерживается неукоснительно — текст «песни» (включая протяженность пауз) идентичен в разных голосах. Затем, от слов «На о, на о царей», канон сменяется все более свободными имитациями, далее — сопоставлениями групп по 4 голоса и, наконец, «аккордовым tutti».

Приведем две аналитические партитуры хора «На о». В первой версии [37: 110–111] использованы нотные обозначения ритма. Вторая — словесная партитура, в которой временное равенство слогов подчеркнуто средствами верстки; здесь уточнен текст «песни», а вместе с ним и вся структура многоголосия. Подчеркнутыми и заглавными буквами выделен передающийся «по эстафете» из голоса в голос хлебниковский текст в его неизменном виде — это «отчетливо слышные» моменты звучания разных хоровых партий.

На о - бух гос - под,

I хор

На о - бух гос - под,

II хор

На о - бух гос - под,

III хор

IV хор

На о - бух ца - рей, Ца - ря на - род, На - род, куз - нец, мо -

о - бух ца - рей, Ца - ря, на - род, На - ро(д) куз - нец, мо - ло - то -

на о - бух ца - рей,

на о - бух ца - рей,

div. мо - ло - то - бо - ец.

ло - то - бо - ец,

бо - ец,

ца - ря на - род,

ца - ря, на - род,

На - ро(д) куз - нец, мо -

на - о - бух гос - под,

на о - бух гос - под,

Бе - рет гос - под

Бе - рет() гос - под

div. мо - ло - то - бо - ец

на - род куз - нец, мо - ло - то - бо - ец

ло - то - бо - ец

div. мо - ло - то - бо - ец

ца - ря, на - род

ца - ря, на - род куз - нец, на - род,

Бе - рет, кла - дет

Бе - рет, кла - дет

ца - ря, на - род

на - род мо -

мо - ло - то - бо - ец

на о - (бух) ца - рей ца -

о - бух ца - рей, ца - ря, на -

на о - бух гос - под

о - бух гос - под

ца -

бе-		рет	гос-		под							
бе-	рет	гос-	под									
рей	на	о-	бух		пусть		ус-	спо-	ко-	ят-	ся	в си-
о-	бух				пусть	ус-	спо-	ко-	ят-	ся	в си-	бир-ских
БУХ			пусть		ус-	спо-	ко-	ят-	ся	В СИ-	БИР-	СКИХ СУ-
ПУСТЬУС-		СПО-		КО-	ЯТ-	СЯ	В СИ-	БИР-	ских	су-	гро-	бах

бир-	ских	СУ-	ПРО-	БАХ	БЕ-	ЛЫХ				
СУ-	ПРО-	бах	бе-	лых				КЛА-	ДЕТ	
про-	бах	бе-	лых				ГОС-	ПОД	КЛА-	ДЕТ
бе-	лых				ГОС-	ПОД	кла-	дет	на-	род

КЛА- ДЕТ НА- РОД (гос- под)									
КЛА- ДЕТ НА- РОД (гос- под)	КЛА- ДЕТ БЕ- ЛО- ГО	на- род (гос- под)	КЛА- ДЕТ БЕ- ЛО- ГО	на- род (гос- под)	КЛА- ДЕТ БЕ- ЛО- ГО	на- род (гос- под)	КЛА- ДЕТ БЕ- ЛО- ГО	на- род (гос- под)	КЛА- ДЕТ БЕ- ЛО- ГО

кла-	дет	БЕ-	ЛО-	ГО	ЦА-	РЯ!				ЦА-	РЯ!
кла-	дет	БЕ-	ЛО-	ГО	ЦА-	РЯ!				ЦА-	РЯ!
кла-	дет	БЕ-	ЛО-	ГО	ЦА-	РЯ!				ЦА-	РЯ!
кла-	дет	БЕ-	ЛО-	ГО	ЦА-	РЯ!				ЦА-	РЯ!
ЦА-	РЯ!				кла-	дет	БЕ-	ЛО-	ГО	ЦА-	РЯ!
ЦА-	РЯ!				кла-	дет	БЕ-	ЛО-	ГО	ЦА-	РЯ!
ЦА-	РЯ!				кла-	дет	БЕ-	ЛО-	ГО	ЦА-	РЯ!
ЦА-	РЯ!				кла-	дет	БЕ-	ЛО-	ГО	ЦА-	РЯ!

Тот же принцип взаимопроникновения фрагментов, представляющих различные текстовые потоки, определяет и строение «Настоящего» в целом.

Чем крупнее «смешиваемые» построения, тем сложнее организовать целое: возникает необходимость в некоем «вертикальном» измерении формы. И действительно, соотношение голосов и песен, образующих партитуру «Настоящего», подобно пучку мифов, собранных Леви-Стросом в аналитическую партитуру. А совпадения между головами и песнями, свидетельства одновременности их звучания, — того же рода, что и леви-стросовские парадигмы — «гармоническая вертикаль» его партитуры.

Выделим вначале горизонтальные линии и пласты, образующие многоголосие поэмы. Каждый из голосов «Настоящего» мыслится как непрерывный. К примеру, разрозненные реплики, продолжающие монолог Великого Князя, в сущности, слиты и могли бы читаться подряд:

Что? Уже начинается? (*Смотрит на часы*) Да, уже пора! <...> Да, уже начинается!.. (2-я гл.) Началось! Оно! (4-я гл.)

Так же непрерывно звучат голоса и песни, хотя они не всегда отчетливо слышны в перенасыщенном звуковом пространстве. Первая из песен — «На о» — неоднократно возобновляется в 1-й главе и отголоском доносится в конце 8-й. Сходным образом частушка «Мы...» (гл. 2, 4, 8) несколько раз попадает в поле слышимости. Частушка подчинена песенному принципу сцепления стихов, действующему не только внутри фрагментов, но и между ними:

(гл. 2)	Мы писатели ножом! Священники хохота, Священники выстрелов. <...> Мыслители винтовкой, Мыслители брюхом!
(гл. 4)	Мы писатели ножом! Священники хохота, <...> Невесты острога, Свободные художники обуха. <...> Художники обуха. Невесты острога.
(гл. 8)	Мыслители винтовкой.

(ротовушки «Тай-тай, тарарай», чередующиеся с основными строками, здесь выпущены).

В частушку «Мы...» вторгаются отголоски какой-то другой, почти не различимой, песни, отпочковавшей от стиха «Невесты острога»: «Сына родила! <...> В воду бросила!» (гл. 2, 4). Доносятся и краткие, разрозненные стихи еще одной песни: «Раска, Раскаты грома, Горя, Горят хоромы» (гл. 4, 8, 10). Присоединение все новых и новых песен образует хоровое *crescendo*, которое продолжается вплоть до 8-й главы. Обратное движение, постепенный уход на задний план и далее — за пределы звуковой «сцены» — приходится на 9-ю и особенно 10-ю главы. Круг песен второй половины поэмы (начиная с гл. 5) напоминает о хорах Мусоргского, в которых чередуются «общий» и «крупный» планы звучания — реплики составляющих толпу людей. В начале звучит песнь о ноже. Это целый клубок голосов и песен, занимающих всю 5-ю, конец 6-й, часть 7-й, вторую половину 9-й и 10-ю главы: чеканные «революционные» ритмы («Граждане города...», «Иди беднота...») чередуются с частушкой «Ах вы, сони!», звучание хорового *tutti* переходит в пение женских голосов, обобщенное потом в монологе Прачки (о Прачке, одном из ведущих хлебниковских символов, см. [53: 243, 256–261]). Той определенности границ между самостоятельными песнями, которая была свойственна первой половине поэмы, здесь нет. Поэтому ограничимся выделением частушки о ноже, возникающей в недрах песни о ноже, подобно тому как сама песня постепенно прорисовывается в многоголосых призывах к возмездию. В отличие от равномерной ритмики частушки «Мы...» (Мы пи-са-те-ли но-жом), в частушке о ноже пара быстрых слогов равнодлительна одному долгому:

(гл. 5) Порезали ножи,	
Хотят лезвием	
Баловаться с барьем,	
По горлу скользя.	
Целоваться с барьем,	
Миловаться с барьем,	
Лезвием секача	
Горло бар щекоча,	
Лезвием скользя, —	
А без вас нельзя!	
(гл. 7) Я белье мое всполосну, всполосну!	
А потом господ	

Полосну, полосну!⁶⁹

<...>



Ты пойдешь, удалый ножик,

Около сережек!



Наряду с песнями выделяются и голоса. Их разграничение не строго комплементарно: песни бывают разноголосыми, а выделившийся в общем звучании голос может петь разные песни — хлебниковские названия глав в этом отношении очень точны. Наиболее отчетливы голоса Великого Князя, Прачки, «дочери народа», женские голоса 2-й, 4-й, 5-й глав, голоса, доносящиеся с места боя.

Список звучащих в поэме голосов и песен подобен перечню слева от акколады в музыкальной партитуре. Выстраивая саму партитуру, выделим вначале два основных пласта — голос Великого Князя и голос Народа (сумма голосов и песен улицы — ср. «народ» наброска). Именно это деление зафиксировано в тексте поэмы, состоящей из двух неравных частей. Расположим параллельными рядами совпадающие мотивы в нескольких начальных «тактах» двухголосного «контрапункта»:

Вел. Кн.	оппозиция черное/белое, «...клич: „царей долой“»	«Суровую волею голи глаголы висят на глаголе»
Народ	оппозиция черное/белое (2, 3, 6-7, 8 гл.) «На обух царей» (2 гл.)	«Столичная голь <...> Как знамя глаголь <...> Ножи — они зеркало воли» (5 гл.)
Вел. Кн.	«На дереве царей <...> Дрожат листы»	«И лезвием по горлу защекочет»
Народ	«Цари дрожали, Цари дрожат!» (2)	«Лезвием секача Горло бар щекоча» (5 гл.)
Вел. Кн.	«И буду я висеть на виле»	«Среди сугробов рудники»
Народ	«На вилы, / Железные вилы подыдем...» (8 гл.)	«В сугробах белых» (2 гл.)

Вел. Кн.	«<...> извинить И палача и плаху»	«Железным голосом секиры»
Народ	«И будет народ палачом без удержа» (8 гл.)	«Уж лежат на секирах» (5 гл.)

Следующий шаг — обособление еще одного пласта звучания. Назовем его «отголоски боя» (ср. с записью «Шум боя» в наброске). Сюда входят 3-я глава («Кто? — Люди!..») и примыкающие к ней отдельные стихи 9-й и 12-й глав. Неочевидное единство этой драматической линии подтверждается сравнением с поэмой «Ночной обыск», которая является, так сказать, смежным звуковым миром по отношению к «Настоящему». Начало 3-й главы «Настоящего» — выстрелы и возгласы — расширенный вариант фрагмента «Обыска», начинающегося словами: «Где винтовка, детка?..», а 12-я глава (конец «Настоящего») — прямое повторение одной из сцен «Обыска»:

Рыжие усики.	Золотые усики. <...>
Что, барышня, трусите?	Очень белая барышня,
Гноя знак.	Так вы побелели
— Что, барышня, боязно?	Еще до нашего прихода?
(«Настоящее»)	(«Ночной обыск»)

Далее, ориентируясь на другой рисунок наброска, можно увеличить число строк партитуры, выделяя самостоятельные голоса и песни улицы, слитые в голосе Народа. Некоторые моменты совпадений внутри этого пласта выявляют «вертикальное» измерение формы. Особую связующую роль выполняет частушка «Мы...»: едва ли не каждая ее строка — «случайные» словосочетания, скрепленные единой грамматической конструкцией, — содержит слова, фразы, совпадающие по смыслу, а иногда и звучащие «в унисон» со словами и фразами других песен и голосов.

Последний шаг в увеличении партитурных строк — фиксация многоголосия самих песен улицы. Это восемь голосов в хоре «На о»; как минимум два голоса в песне про раскаты грома («Раска, Раскаты грома»); двухголосие частушки «Мы» (ротовушки «Тай-тай...», чередующиеся с основными строками, звучат, скорее всего, непрерывно); четыре строки добавляет в партитуру «квартет» 3-й главы. Таким образом, в двух основных пластах звучания содержится более двух десятков голосов:

Голос Вел. Кн. (1)**Голос Народа:**

«На о...» (8)

«Мы...» (2)

«Раскаты грома» (2)

Песни о ноже

Женские голоса 2-й, 4-й, 5-й глав, Прачка

«Песня Сумрака»

Песня «дочери народа»

Песня о богатых (ср. «хор богатых» наброска)

Отголоски боя (4)

Аналитические реконструкции хлебниковских текстов превращают «звукозапись» в «слово-запись», то есть в реальные напластования слов, по образцу партитур Зданевича. Таким образом, круг возможностей замыкается: полифоническую фактуру можно записать в виде многоэтажной словесной конструкции или же зафиксировать «бессвязные» отрывки, в которых репрезентировано многоголосие.

Если задаться вопросом об основных свойствах полифонии как рода музыки, то ответ будет, по-видимому, следующим: во-первых, это сам феномен многоголосия, состоящего из самостоятельных мелодических линий, во-вторых — комбинаторика, в которой издавна было сосредоточено рациональное, интеллектуальное начало полифонии. Именно эти две сферы представлены в опытах Белого и Хлебникова. Белый (кажется, единственный из поэтов) осознал двуединство основных начал полифонии и смог осуществить их эквивалентный «перевод» на язык слова. У Хлебникова отсутствует «полифоническая» комбинаторика, однако в «многоголосии» он пошел неизмеримо дальше Белого: в одном случае перед нами виртуозные и остроумные приемы, воспроизводящие различные типы контрастного двухголосия в небольших построениях, в другом — грандиозная сверхмногоголосная конструкция, охватывающая все без исключения разделы большой поэмы.

Глава 3

Формообразование

Вопрос о присутствии музыкального начала в форме литературного произведения и вполне традиционен, и в то же время традиционно проблематичен. Стремление уловить «заметный след тенденции „компоновать“ материал по закону более высокому, чем закон самого материала» [117: 274], нередко оборачивается произвольностью толкований. Трудно найти точку отсчета. В «музыкальном» про-

изведении литературы обращают на себя внимание «лишние» повторы, но повторность лежит в основе любой музыкальной формы. Одна и та же вещь может показаться и сонатой, и фугой, и рондо [73: 151]. Тем не менее исследователи продолжают находить и, что гораздо важнее, писатели продолжают сознательно создавать музыкальные формы в слове. Конечно, степень серьезности и основательности музыкальных намерений может быть очень различной. Часто все сводится к названию, которое создает некий музыкальный колорит. Таковы многие «симфонии» и «сонаты». Н. Брюсова, автор статьи «Музыка в творчестве Валерия Брюсова», писала о стихотворениях брата, названных «Сонатами»: «Одно из них — в нескольких частях („циклическая музыкальная форма“, как сказали бы музыканты), другое в виде диалога. Почему это соната, все-таки музыканту было бы неясно» [22: 124].

Следующая ступень приближения к музыке связана с воспроизведением поверхностного уровня формы — особенно привлекательной в этом отношении оказалась все та же соната. Продолжим чтение Н. Брюсовой: «„Воспоминание, симфония 1-я, патетическая в четырех частях, со вступлением и заключением“ (см. Брюсов 1918. — Л. Г.) построена “в сонатной форме”, то есть в ней действительно, как в сонатной форме, есть вступление, экспозиция, разработка, реприза и кода, а после коды еще заключение, чего в сонатных формах обычно нет. <...> Есть повторность тем, возвращение их в разработке и репризе. Есть и обозначения темпа и динамики: „*piu vivace, adagio, forte, piano*“ <...>. Перед тем, как написать „симфонию“, Валерий Яковлевич подробно расспрашивал меня и Б. Л. Яворского о форме симфонии.

Вот такой именно представлял он себе музыкальную форму. Видел в ней ее внешние стороны: многократную повторность тем, раздельность частей <...>, перемены темпа, метра и ритма <...>. Но, да позволено будет сказать это, не такую является музыка для музыканта» [там же: 125]. (Ср. с убедительным выводом Е. Эткинда о том, что в «симфонии» Брюсова «оказалось множество пустых, лишних слов, которые служат лишь набивкой для искусственной композиции, наложенной извне» [194: 400].)

Максимально облегченная вариация на ту же форму, но без каких-либо лишних слов, представлена в стихотворении Северянина с красноречивым названием «Элементарная соната» (Северянин 1988). Приведем экспозицию вместе со вступлением и репризу:

О, милая, как я печалюсь! о, милая, как я тоскую!
Мне хочется тебя увидеть — печальную и голубую...

Мне хочется тебя услышать, печальная и голубая,
Мне хочется тебя коснуться, любимая и дорогая!

Я чувствую, как угасаю, и близится мое молчанье;
Я чувствую, что скоро — скоро окончится мое страданье.

Но, Господи! с какою скорбью забуду я свое мученье!
Но, Господи! с какою болью познаю я свое забвенье!
<...>

Не надо же тебя мне видеть, любимая и дорогая...
Не надо же тебя мне слышать, печальная и голубая...

Ах, встречу боюсь рассеять желанное свое страданье, —
Увидимся — оно исчезнет: чудесное лишь в ожиданьи...

Но все-таки свиданье лучше, чем вечное к нему стремленье,
Но все-таки биенье мига прекраснее веков забвенья!..

Так же изящно (и так же поверхностно) выполнена сонатная форма в северянинском цикле из семи стихотворений под названием «Соната „Изелина“» (Северянин 1923).

Подобные опыты схематического воспроизведения общих очертаний музыкальной формы в условиях другого художественного языка показывают, что следование образцу сводится в конечном счете к вопросу о числе и расположении повторов. Здесь отсутствует потребность в особых механизмах адаптации музыкальных правил к условиям литературного произведения. Не случайно Белый, тщательно разъясняющий свои принципы музыкального конструирования формы, обходит стороной вопрос о схеме. Все, что связано с «поверхностью» формы, для него очевидно и при этом не слишком существенно. Однако и Белый отдает дань «поверхностному» формостроению, с присущим ему чутьем выбирая для этой цели не сонатную, а простые, прежде всего куплетные, формы.

Простые формы. В куплетных формах музыкальное начало выступает не как высшее по отношению к слову, но как равное, ведь куплетность в музыке — наследие ее некогда неразрывной связи со словом. Для стихов куплетность настолько естественна, что не требует специального обсуждения. Иное дело проза, даже проза Белого, которая остается таковой при всех ее поэтических свойствах. Куплетность во 2-й «симфонии» и в «Кубке метелей» — музыкальное заимствование, тем более что Белый ориентируется на излюбленный им романтический тип песенности, для которого характерны не столько словесные, сколько мелодические повторы (ср. чередование неизменного припева и строфы в средневековых формах устной поэзии и более поздних образ-

цах того же рода). Поводом к появлению куплетных форм становится цитирование известных напевов — к примеру, в первой части 2-й «симфонии», где куплет включает «отыгрыш», подводящий к началу вокальной части (общий план сцены), сольный запев и хоровой припев (расположение текста мое. — Л. Г.):

Молодой демократ сидел, убаюканный цыганским мотивом <...>.

Пел военный <...> : «Под чагующей лаской твоею <...>»

И хор молодых фразников и девиц подхватывал:

«Поцелуем дай забвенье, муки сердца исцели!!<...>»

Молодой демократ, глядя на поющих, думал <...>.

Военный <...> пел: «Пусть гассудок твегдит мне суговый <...>»

Хор подхватывал. Фразники и молодые девицы

раскачивали головами вправо и влево <...>. (112)

Здесь Белый прибегает к куплетной форме, описывая сцену исполнения куплетной песни. Однако чаще бывает по-другому: в отсутствие каких-либо упоминаний о пении, о музыке, форма выстраивается благодаря чередованию попарно сходных построений⁷⁰. Так, в главе «Деточка» (3-я часть «Кубка метелей») прозаические запевы чередуются со стихотворными откликами припевов (расположение текста авторское):

Она ниспала с небес пустых, но атласных.

Лукаво серебряная ее туфелька застряла там в снежке,
как месяц застревает в облаке <...>.

Месяц, серп —
алмазная туфелька.

Ах,
небесной жены больше нет —
нет: без жены пройдет много лет!..

Ах, без весны умрет белый свет.

Ах, месяц, серп —
оледенелый: ах, алмазная туфелька!

(Белый 1991: 370)

Встречаются и более сложные образцы музыкальной строфичности. К примеру, в главе «Зацветающий ветер» из «Кубка метелей» «солнечные» строфы чередуются с почти идентичными по тексту строфами, где рассказывается о «небесных» героях — то о ней, то о нем; здесь, в свою очередь, сменяют друг друга два блока повторений: зачин «Здравствуй, здравствуй...» и, ближе к концу строфы, — «Пора.., Пора...».

«Кубок метелей» — своего рода энциклопедия песенных форм. Не случайно эта вещь (с ее мистической образностью) появляется в

один год со статьей «Песнь жизни» (1908), где говорится, что к песне, в которой когда-то были слиты воедино поэзия и музыка, обратится музыка на пути к мистерии (Белый 1911: 142). Если в статье песня именуется островом, куда зовет Заратустра, то в «симфонии» Белый откликается на «музыкальные номера» знаменитого творения Ницше, в частности на куплетное строение новеллы «Семь печатей (или: пение о Да и Аминь)» из главы «Другая танцевальная песнь».

Следующая градация приближения к музыкальной форме — сочетание узнаваемой «оболочки» с интенсивными внутренними процессами. У Белого, особенно в «Кубке метелей», такая ситуация возникает из-за того, что простые формы не только имеют функцию вставных номеров, как романс в исполнении картававшего военного, но и входят в состав сложноорганизованных больших разделов (ср. трехчастную главную партию в составе сонатного *allegro*).

Уже упоминавшаяся глава «Город» из «Кубка метелей» — пример ясной, легко воспринимаемой трехчастной формы, которую при этом отличает множественная производность материала и комбинаторные перестановки элементов в репризе; сходным образом устроена трехчастная форма в «Концерте» Гуро (см. далее).

Список идентифицируемых простых форм замыкают вариации. Насколько вариационность как принцип повторения свойственна «музыкальным» сочинениям поэтов, настолько вариации как форма редки. Тем более удивительно встретить стройный, конструктивно выверенный цикл вариаций, напоминающий о хоральных обработках (каждая фраза мелодического первоисточника последовательно подвергается развитию). Это — «Замирающие» из «Музыкальных картин» Добролюбова — одного из предшественников Белого в области музыкальных исканий (Добролюбов 1895).

Первая строфа стихотворения в прозе служит темой «вариаций», точнее, это нечто вроде *cantus prius factus*, из которого последовательно берутся фразы в качестве основных «тематических» элементов следующих построений:

Одиноко мне. Гой ты, заморянин! Слышишь?
стучат... Я стар... я изнемог.

Ты ли это, Молодая?

Где ты, Кира? — Это ты!

Войди же, Ирочка!

Не грусти...

Initium каждой последующей строфы (или, иначе, маленького стихотворения в прозе) повторяется в середине и в конце, что соответствует правилам стихотворного рондо и в то же время свидетельствует о «музыкальной» организации. Однако этим дело не исчерпывает-

ся: в конце строфы вместе с начальной фразой повторяются примыкающие к ней фрагменты темы — бывшие и будущие рефрены соседних строф. Из *initium*-ов органично вырастают целые строфы, в которых к повторам ключевых фраз присоединяются другие повторы: короткие, поначалу почти бессвязные фразы «распеты», теперь они входят в состав слитного построения. Приведем третью «вариацию»:

Я стар... я изнемог. С рассветом вышел я в далекий путь. Мне жутко, мне страшно в широкой равнине. Люди, откройте мне ваши не приветливые черные двери. Мои серебристые волосы серебрятся снегом, в очах моих мутно, мне холодно. Люди, откройте, откройте мне ваши не приветливые черные двери и пустите меня обогреться.

Я стар... я изнемог.

Слышишь? стучат. Я стар... я изнемог.

«Молекулярные силы языка»: принцип симфонизма в прозе Белого. Что же в музыкальной форме, помимо общих ее очертаний, может воспринять и воспроизвести поэт?

За ответом мы вновь обращаемся к «симфоническому» творчеству Белого: тенденции, которые намечались в течение десятилетий, особенно — в жанре стихотворений в прозе [8], именно у него нашли самое смелое и последовательное воплощение. Уже первые «симфонические» опыты Белого позволили П. Флоренскому сделать вывод о главном принципе его музыкального письма: «„Симфонии“ Андрея Белого есть попытка устранить все возмущающие причины и дать речи выкристаллизоваться в свободной среде, дать возможность для молекулярных сил языка идти по их естественным путям и сложить организованное изнутри целое, а не аморфную массу» [178: 159]. Действительно, решающая роль принадлежит словосочетаниям, отдельным словам, даже фонемам. Именно на уровне мельчайших единиц текста осуществляются повторы, варьирование, обновление, постепенное преобразование и обнаружение внутреннего тождества — основные виды музыкального развития, адаптированные Белым к условиям нового для них художественного материала. Подобно музыкальным тонам в составе различных звуко сочетаний, мелодическим интервалам в составе мотивов и т. п., «молекулы» поэтического языка обуславливают скрытую связь «всего со всем». Так достигается «непрерывность музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимался как независимый, среди множества остальных» [41: 7]. Свойства симфонизма, сформулированные И. Глебовым (Асафьевым) в 1918 г., узнаются в разъяснениях Белого по поводу «Кубка метелей» (1907 г.) — принцип в обоих случаях один и тот же. Правда, в каждом из разъяснений акцентируется одна из составляю-

щих двуединого результата: согласно асафьевской концепции, процессуальность развития проявлялась в постоянном обретении качества «инакости», для Белого же главным итогом развития было выявление изначально заложенного тождества различных элементов (идея вечного возвращения). В предисловии к «Кубку метелей» он пишет о двух группах тем, взаимодействие которых образует «ткань всей симфонии»: при этом внутри каждой группы темы родственны друг другу — так, три темы 2-й части «по конструкции, в сущности, составляют одну тему» (Белый 1991: 253).

Принцип производности одного из другого действует на всех уровнях: в частях, в главах, в отрывках и стихах. Следуя разъяснениям Белого, мы видим, как может при повторении изменяться отрывок, обозначенный неизменной буквой в авторской схеме (α — общий элемент глав «Золотая осень» и «Слезы росные»):

Было холодно и ясно. <...> Седой	Было тепло и бело. <...>
друг надвинул широкоую шляпу <...>:	Шут надвинул колпак <...>:
«Этот мир — погибший». <...>	«Я уж теперь шут погибший.
[Светлова:] «Я больна».	Я уж таю».

как, посредством все нового и нового объединения словосочетаний, целых предложений, изначально не связанных между собой, формируется ткань «Симфонии»:

Глава «Сумбур»

Адам Петрович шел <...>.
Знакомые абрисы домов высились неизменно. <...> Говорили все о том же, все о том же...
Все уйдет. Все пройдет. Уходя, столкнется с идущим навстречу.

Мистический анархист встречал гостей. <...>
Слегка напоминал он образ Корреджио — все тот же образ.

В статьях вопили: «Мы, мы, мы!» <...> Златовласый анархист <...> кричал <...>: «Кто запретит мне все перепутать?» Нулков взвыл: «Ну конечно, никто!» <...>
Открыл глаза. Набежала слеза.

Главы-источники

Адам Петрович спешил <...>.
Знакомые абрисы домов высились неизменно. Говорили все о том же, все о том же...
Все уйдет. Все пройдет. Уходя, столкнется с идущим навстречу. («Бархатная лапа»)

Ему навстречу выбежал мистический анархист <...>.
Напоминал Христа в изображении Корреджио — все тот же образ. («Бусы и бисер»)
Жеоржий Нулков <...> кричал: «Мы, мы, мы!». <...> В окне вздохнули: «Кто может заснежить все?» Вьюга сказала: «Ну конечно, я!» <...>
Открыл глаза. Пятна света

Пятна света по потолку бежали бежали обратно по потолку.
обратно: убегали безвозвратно. («Мед снежный»)

Сами отрывки и их последовательность в пределах главы организованы по тому же принципу. «Изоощренная образная орнаментика, рождающаяся в бесконечных и безудержных вариациях сравнительно небольшого количества тем и мотивов» [82: 31], закладывается на стадии экспозиции тем. Богатство и изысканность словаря оборачиваются редким единством. Повторы слов, словосочетаний, традиционно считавшиеся чем-то инородным для прозы, здесь естественны и необходимы — в той же степени, что и повторы мотивов, ритмических и фактурных формул в музыкальном произведении (см. главу «Типы повторов» в книге Н. А. Кожевниковой «Язык Белого» [78]). В очередной раз обратимся за примером к главе «Город» из первой части «Кубка метелей»: музыкальное развитие строится здесь на взаимодействии двух многократно повторяемых элементов. Каждый из них обладает постоянной грамматической конструкцией, заполнение которой основано на игре повторов и обновлений словарного состава.

В рамках обозримого текста мы имеем возможность проследить, как действует механизм последовательного порождения всего звучащего материала из нескольких начальных элементов, которые, в свою очередь, связаны между собой отношениями скрытого родства.

Основные проведения первого мотива (а):

Кто-то, знакомый, протянул сияющий одуванчик. <...>

Все затянулось пушистыми перьями блеска, и перья, лапаясь, почли на стеклах домов. <...>

Кто-то, знакомый, сидел в конке. Пунсовый фонарь, отражаясь, дробился в тающем снеге. <...>

Кто-то, все тот же, кутила и пьяница, **осыпал** руки лакея серебряными, ледяными рублями: все проструилось в метель из его кошелька, и метельные деньги блистали у фонарей. <...>

Кто-то, все тот же, банкир и скряга, **подставлял** в метель свой мешок: все насыпалось туда метельными рублями, серебром, гудящим о крыши, вывески, фонари.

Основные проведения второго мотива (в):

Тень конки, неизменно вырастая, падала на дома, **переламывалась, удлинялась и ускользала**. <...>

Отражение мчалось на лужах, на рельсах впереди конки; **чертило** камни пунсовым блеском, **дробилось и пропадало**. <...>

Толпы учащихся, с лекций выбегая, **дробились** вдоль улиц, **бросали** в метель свои книжные знания, **глупели и оснежались**.

Тучи снегов, над домами взлетая, **дробились** сотнями зашелестевших страниц, перед носом студента **мелькали** и **рассыпались**. <...>

Проститутка, все так же нападая, **тащила** к себе то банкира, то пьяницу, **раздевалась**, **одевалась**, опять **выбегала** в метель. <...>

Белый **рукав**, неизменно вырастая, **припадал** к домам, **переламывался**, **удлинялся** и **ускользал**. <...>

Все преобразования исходных мотивов, как и все сопоставления мотивных групп между собой, в конечном счете сходятся в едином первомотиве симфонии — метельном вихре. При этом образные трансформации подтверждаются трансформациями словесных построений: как всегда у Белого, смысл и выражен в слове, и дан в его музыкальном звучании. Сопоставляемые ряды (а) и (в) объединены между собой общими словами: «дом», «конка», «отражаться» («отражение»), «дробиться», «рассыпаться» («насыпаться»), «банкир», «пьяница». В каждом из рядов повторения отдельных слов не только подчеркивают сходство рифмующихся друг с другом построений, но и создают характерный для музыкального развития эффект постоянной изменчивости мельчайших частиц в составе однородного потока.

В «Кубке метелей» одни и те же слова десятки раз становятся материалом различных синтаксических «ячеек» неизменной конструкции:

Тень конки, неизменно вырастая, падала **на дома**. <...>

Тучи снегов, **над домами** взлетая <...>

Проститутка, все так же нападая <...>

порядок слов меняется при повторении:

Но мир смерть забудет. (a b c d)

Смерть мир не забудет. (c b a* d)

повторяемые внутри фразы слова сокращаются (и переставляются) или заменяются в последующих проведениях:

Когда было, тогда будет, когда будет, тогда есть. Есть, было и будет. (322)

(x a y b x b y c)

(c a b)

Когда было, тогда будет, когда будет, тогда есть.

Если было, то будет, если будет, то есть.

Что было, то будет, что будет, то есть. (322, 325, 372)

«С материалами фраз я хотел поступить так: как Вагнер с мелодией: я был обречен разбить образ в вариации вихрей звучаний и блесков», — писал позднее Белый про «Кубок метелей» (Белый 1990:

125). Можно сказать иначе: в вариациях «вихрей звучаний и блесков» складывался единый образ «Кубка метелей». Приведем и вагнеровскую цитату (из письма к М. Везендонк): «Особая ткань моей музыки <...> обязана крайне чуткому ощущению, указывающему мне на посредничество и внутреннюю связность всех моментов перехода внешне разобщенных настроений друг в друга. Мое тончайшее и глубочайшее искусство я могу назвать теперь искусством перехода: резкое и внезапное стало мне противно... Мое величайшее мастерство в искусстве тончайших постепеннейших переходов определенно выступает в большой сцене второго акта „Тристана и Изольды“. Начало этой сцены представляет переливающуюся через край жизнь в ее усиливающемся возбуждении, конец — священнойшую, глубочайшую тоску по смерти.

Таковы опоры; посмотри теперь, дитя, как я связал эти опоры, как от одной перевозжу к другой. Это и есть тайна моей музыкальной формы» (цит. по [130: 81])⁷¹. Бесчисленны примеры «тончайших постепеннейших переходов» и у Белого, обладавшего, по выражению П. Флоренского, «гениальной интуицией тождества внутренней природы вещей и явлений, повидимому вполне разнородных — способностью сближения» [176: 99]⁷². Проследивая цепочки последовательных превращений, отождествлений, можно, к примеру, узнать, что комнаты, коридоры, переходы — пространства квартиры, которые постепенно осваивает маленький Котик Летаев,

...напоминают нам наше тело, преобразуют нам наше тело; показывают нам наше тело; это — органы тела... вселенной, которой труп — нами видимый мир; мы с себя его сбросили: и вне нас он застыл; это — кости прежних форм жизни, по которым мы ходим; нами видимый мир — труп далекого прошлого; мы к нему опускаемся из нашего настоящего бытия — перерабатывать его формы; так входим в ворота рождения; переходы, комнаты, коридоры напоминают нам наше прошлое, прообразуют нам наше прошлое; это — органы... прошлой жизни...

(Белый 1991: 32–33)

Перед нами типичный образец техники измененных повторов, постепенного обретения новых смыслов, уравнивающих пространство (комнаты — тело человека — тело вселенной) и время, «наше прошлое». Мы узнаем также, что комнаты — заколдованный лес, «если вступишь, то не вернешься обратно» (28), но иногда оказывается: «прохождение комнат — игра: мы, играя, вернемся» (205). Комнаты — ковши: «зачерпнули за окнами мраку», они — «как аквариум» (250). Они же — «комнаты звука», «звукокомнаты», их «выращивал» Котик: «налево, направо откладывал их от себя; в них откладывал я себя: средь времен» (52).

Техника постепенных преобразований часто приводит к взаимообратимости полюсов. Так, в «Кубке метелей», где происходит «борьба Логоса с хаосом за обладание женственным началом природы» [152: 74], в мистическом треугольнике главных героев выявляются (в результате множественных сближений, повторов с подменами слов, отождествлений) отношения «близнечного родства», связывающие Светлову и Адама Петровича, Адама Петровича и Светозарова и, в известном смысле, Светлову и Светозарова, что подчеркнуто родством их имен. Тройное родство обнаруживается и тогда, когда к диалогу вечно вторящих друг другу Адама Петровича и Светловой присоединяется — на свой лад — Светозаров:

Здравствуй, здравствуй!

Это я прилетела шептать о воскресении, потому что все воскреснем — милый, мой милый — и увидимся там. (306)

Здравствуй, здравствуй!

Это я, — время, — несусь за тобой шептать о смерти, потому что все умрем и протянемся в гробах. (315)

Здравствуй, здравствуй!

Это я вернулся сказать о воскресении, потому что мы воскреснем и увидимся там. (336)

Повторы и взаимопроникновения элементов «молекулярного» уровня, повторы фраз, при которых меняется заполнение сохраненной синтаксической схемы, порождают цепочки последовательных превращений, отождествлений и образуют чрезвычайно разветвленную, множественную систему связей. Все повторяющиеся слова, словосочетания, фразы с преобразуемыми элементами общей конструкции появляются многократно, то обновленные, то в одном из прежних вариантов. Последовательный ряд преобразований одного мотива может разворачиваться на протяжении всей вещи, смешиваясь и взаимодействуя с десятками других, постоянно разветвляющихся рядов. Измененный повтор — главный прием мотивной работы у Белого. Процесс преобразования может уводить сколь угодно далеко, но контуры исходного построения всегда прослеживаются, так как в значимых моментах композиции, в том числе и при завершении разделов, звучат точные повторы. Так устроена статья «Формы искусства»: в конце второй части повторено завершение первой — тезис о том, что музыка подобна основному тону, а прочие искусства — обертонам (Белый 1910а). Тот же принцип работы с материалом действует и на крупных масштабных уровнях. Форма в таких случаях подобна вариационному циклу. В 3-й «симфонии» («Возврат») темой становится вся первая часть (плюс множество отдельных мотивов, входящих в ее состав). Вто-

рая часть написана как вариация (инобытие героя), финал — как вариация на вторую часть, а кода финала возвращает первоначальный облик темы (что обычно для вариационных циклов).

«Мифосимфонические тождества» и сонатная форма у Белого.

«Симфонизм» как качество внутренней организации текста в произведениях, названных «симфониями», естественно подразумевал ориентацию и на сонатную форму. В целом ряде сочинений Белого узнаются сонатные контуры — не только в художественных сочинениях, но и в статьях: к примеру, в «Луге зеленом» (Белый 1910) достаточно ясная сонатная форма с женскими образами в побочной партии (Душа-Красавица-Эвридика-Катерина-Россия...) и событиями 1905 года в разработке. Однако во многих случаях присутствие того или иного классического композиционного прототипа трудноопределимо. И дело вовсе не в том, что Белый всегда изобретает что-то необычное или следует каким-то особенным образцам — как, к примеру, в «Кубке метелей», прототипом которого была 1-я Соната Метнера [82: 518]: у Белого конец первой части предвосхищает все дальнейшее развитие, конец второй («В монастыре») — четвертую и отчасти третью части, конец третьей («Синева Господня»), где в первый раз одерживается победа над драконом-временем, переходит в змееборческую линию финала; в метнеровской же сонате первое Allegro замкнуто, однако в конце второй и затем третьей части предвосхищается последующий тематизм, а в финале звучат темы первой и третьей частей.

Очертания музыкальной формы, охватывающей целую часть цикла, чаще всего скрыты: к примеру, в первых частях 2-й и 4-й «симфоний» настолько много событий, персонажей и всевозможных деталей, столько повторов самого разного свойства, что исследователю, решившему отыскать контуры безусловно подразумеваемой автором формы, трудно «распределить» материал, решить, какие события и персонажи относятся к одной «партии», какие к другой. Очевидно, что Белый не просто следовал известной схеме (как, к примеру, Брюсов), что действующие в его «симфониях» механизмы формообразования не исчерпываются правилами «многократной повторности тем, раздельности частей» [22] и т. п. И в теории, и в «симфонической» практике Белый пришел к осознанию того, что, устремляясь к музыке, максимально приближая слово как материал своего искусства к музыкальному материалу, писатель с неизбежностью приходит к мифу. В сочинениях Белого, в той же степени, что и в музыке, и в мифе, основополагающую роль играет «тождество внутренней природы вещей и явлений, повидимому вполне разнородных» [176: 99]. Слушание музыки, восприятие мифа и чтение «симфонических» вещей Белого в равной степени

подразумевает «непрерывную реконструкцию» первоначальных построений, которые необходимо «держать в уме» [208: 49].

Попытаемся определить, какие музыкальные свойства литературного произведения являются носителями мифологического начала. А для этого уточним, в чем же, собственно, проявляется единство музыки и мифа. Следуя Леви-Стросу и обращаясь к музыкальной классике (на которую и ориентировались создатели «симфоний» в слове), можно установить следующие соответствия:

В мифе:

В музыке:

1. Система оппозиций

оппозиции мужского/женского,	мужское/женское как тип контрастных сопоставлений;
четного/нечетного,	четное/нечетное в метрике, в последовательности тактовых групп;
верха/низа	верх/низ в высотной и регистровой организации;
горизонтالي/вертикали	мелодическая и гармоническая составляющие как горизонтальное и вертикальное измерения звучащего целого и т. д.
и т. д.	

2. Временная организация

изоморфизм циклических структур: день (утро—ночь), год (весна—зима), жизнь (рождение—смерть) и тождество внутри каждого вертикального ряда (утро—весна—рождение) и т.п.;	подобие временных процессов на различных уровнях формы; функциональная триада i:m:t («рождение—жизнь—смерть» волны музыкального развития) в масштабах всей формы
--	--

3. Пространственная организация:

единство вертикали и горизонтали

трехчленная мировая вертикаль; мировое древо как система структурирования вертикали и горизонтали; озвученное мировое пространство, «мировая партитура»;	музыкальная партитура, читаемая по вертикали и по горизонтали; структура оркестрового звучания как отражение трехчленной мировой вертикали, оркестровый аккорд в функции мирового древа (см. [14: 60]);
--	---

4. Отношения трансформации и тождества

постоянно решаемая проблема тождества: «все» становится «всем»; определяющая роль прецедента: нет ничего нового, всякое явление — трансформация, отождествление, возвращение.

постоянно решаемая проблема тождества: производность, трансформации музыкального материала; определяющая роль начального тематизма, повторы как основа формообразования.

«Сопоставление мифа и музыки стало одной из популярных тем музыкальной науки с тех пор, как <...> Леви-Строс <...> обратил внимание на имманентную, глубинную структурную общность этих двух форм человеческого творчества», — пишет Л. Акопян в книге, одна из глав которой называется «Мифотворчество и музыка в XX веке» [4: 138]. И все же вопрос о соотношении музыки и мифа до сих пор остается не вполне проясненным — об этом свидетельствует и упомянутая книга ⁷³. Общие принципы структурирования, которые открыты Леви-Стросом и на которые часто ссылаются исследователи, а именно — их общая с музыкой временная природа, подобие мифемы (структурной единицы мифа) музыкальному мотиву, вряд ли являются достоянием лишь той музыки, которую можно назвать «неоархаической» (а возникший в результате феномен — музыкальным «мифологическим неоархаизмом» [4: 141]).

Спорно и понимание фундаментальной леви-стросовской оппозиции природы и культуры (сырого и вареного) как основания для вывода о том, что «всякая музыка развитой цивилизации, поскольку она базируется на функциональной системе тонов, соотносенных друг с другом по высоте <...>, целиком принадлежит сфере культуры», а потому не может считаться носительницей мифологического начала; что даже в «мифологически ориентированных текстах» Вагнера и Стравинского музыка «является скорее вторичным, неспецифическим средством передачи мифологического содержимого, поскольку мастерам музыки Нового времени в принципе чужды некоторые неотъемлемые качества архаического мифотворчества» [там же: 139].

Обратимся к Леви-Стросу. В его концепции с мифом соотнесена прежде всего музыка «эпохи великих музыкальных стилей» [208: 45], то есть XVII–XIX вв.; Леви-Строс пишет о «формах современной (в смысле „не архаической“. — Л. Г.) музыки», которые «уже были в мифах до возникновения ее самой» [209 IV: 578], именно эта музыка «как бы переоткрывала структуры, уже существовавшие на уровне мифа» [208: 50]. Конечно, в XVII–XIX вв. универсальные структурообразующие идеи принимали «культивированные» формы, но суть от этого не менялась.

Высвобождение мифологического начала происходит в творчестве Вагнера. Прежде всего в музыке, в самых сокровенных тайнах музыкального письма, воплотилась гениальность Вагнера как мифостроителя: сошлемся на статью А. Л. Порфирьевой — пример глубокого проникновения в процессы музыкального мифотворчества [130]⁷⁴. Что же касается «функциональной системы тонов», являющейся достоянием «культуры», а не «природы» [4: 139] и потому якобы исключаящей присутствие в музыке природного и, следовательно, мифологического начала, то и здесь дело обстоит несколько иначе — ведь в любой системе есть свои первоэлементы, свое «природное сырье».

«Если вода, — пишет И. А. Барсова, — одна из фундаментальных стихий мироздания, первоначало всего сущего в космологии вообще и в „Кольце нибелунга“ в частности, то в начале Vorspiel из „Золота Рейна“ мы присутствуем при сотворении музыкального космоса из той первоосновы, которой владел музыкант Нового времени. Это — интервалы натурального звукоряда, слагающиеся в трезвучие» [14: 65; см. также 33: 17]. И последнее в той же связи — об оппозиции природа/культура (сырое/вареное) [4: 139 и др.], отчасти уже «откомментированной» в цитате из статьи И. А. Барсовой. Основным свойством системы оппозиций является способность каждой данной оппозиции входить в отношения тождества с множеством других. Поэтому, в частности, «противопоставления, относящиеся собственно к культуре [чужой (коллектив) — свой, женский — мужской, здешний (земной) — нездешний (небесный или подземный), вода — огонь, профанический — сакральный и др.], имеют свое выражение и в кулинарно-пищевом коде», то есть в противоположности сырого и вареного [161: 427]. Иными словами, оппозиция природы и культуры не замыкается на самой себе, а, через отношения трансформации и тождества, может привести к весьма далеким, на первый взгляд, областям значений.

Все доказательства структурной общности музыки и мифа как знаковых систем адресованы глубинным уровням организации. Наличие «общего знаменателя» не исключает самостоятельности сравниваемых величин. Музыка Нового времени, осуществляющая функции мифа [208: 46], — явление автономное. В той же мере, что и миф, взятый в его повествовательном срезе, миф как «в словах данная чудесная личностная история» [91: 578].

Краткий перечень структурных соответствий между сравниваемыми языковыми системами позволяет убедиться в правоте Леви-Строса: действительно, музыка «эпохи великих музыкальных стилей» заново открыла «структуры, уже существовавшие на уровне мифа». И вот — эти структуры, в их музыкальном оформлении, вновь возвращаются к мифу через посредство слова. Миф оказывается «ловуш-

кой», в которую попадает слово, стремящееся стать музыкой, ведь слово — первичный материал мифа. Если же учесть, что одним из важнейших образцов для Белого были «мифосимфонические тождества Вагнера» (Порфирьева), — мифотворчество, как результат следования литературы по музыкальному пути, предопределено.

Как именно происходит превращение музыки, «обремененной видимостью», в миф? Как различить то и другое, и имеет ли это смысл, если музыкальные структуры и есть структуры мифа?

В мифотворчестве триединство мифа, музыки и слова присутствует постоянно — не случайно вопрос о музыке нередко обсуждается в исследованиях, посвященных неомифологическим тенденциям XX в. [109: 306–308]. Вместе с тем ответ не может быть однозначным. Во многих случаях различие мифологического и музыкального начал, по-видимому, бессмысленно: «превращение» музыки в миф уже совершилось.

И все же многие произведения литературы создавались именно как музыкальные: здесь мы имеем дело не с изначальной способностью музыки, как некой «первичной мелодии», «вновь родить из себя миф» [121 I: 123], не с «трепетом ритмов и гармонических пульсов, которыми пронизано все вечносущее» (Белый 1971: 128), а с «культурными» формами музыки, утвердившимися в XVII–XIX вв. — в их литературной «транскрипции».

Однако чем музыкальнее произведение литературы, тем оно мифологичнее. И для того чтобы понять, как устроена его музыкальная форма, подчас необходимо прежде всего осуществить мифоведческий анализ. Только тогда можно будет пройти сквозь «заколдованный лес» немислимого для музыкального произведения множества событий, бесконечных уподоблений, повторений... Ведь если хотя бы условно выделить в триединстве словесный, музыкальный и мифологический уровни, представив их в виде геологических слоев, то музыка, совсем как в теоретических построениях Белого, окажется в самой глубине.

Обратимся к первой части 2-й «симфонии» (не смущаясь мнением о ней автора⁷⁵) и попытаемся, при помощи мифологической реконструкции, внести некоторые уточнения в существующие описания ее сонатной формы (см., в частности, [145]).

Начнем с временной структуры.

Время «симфонии» — циклическое. Годовой цикл охватывает всю вещь в целом, а троекратно повторенный дневной цикл организует события первой части. Эти три дня похожи один на другой. А все ночи уподоблены смерти: «Все спали. <...> Иные казались мертвыми»; «Ночью все спали. <...> Утром хоронили тифозного больного». Ночью застрелился демократ, сошел с ума философ (и как бы умер, исчез со страниц «симфонии»), ночью же одному из персонажей снится

Рождество: ведь ночь-зима-смерть не только завершают цикл, но и символизируют переход к зарождению нового — дневного, годового, жизненного цикла. Естественно связать ночь как завершение фазы с заключительными разделами музыкальной формы, которые «чреватые» переходами к следующим построениям: это окончания экспозиции и разработки.

Обнаруживает себя и «внутренняя тождественность внешне различных явлений» — неотъемлемое свойство мифа. Последовательный ряд трансформаций и отождествлений представляют собой женские образы «симфонии» — модификации единого ОНА. Принцип все тот же: многочисленные повторения с подменами элементов, «тончайшие постепеннейшие переходы» от одного образа к другому. Первая «она» — вечная скука голубого небесного свода. Вскоре после начала первой части и скука, и обособившаяся от нее Вечность спускаются вниз, на землю. У скуки — невидимые, туманные очертания. Вечность же становится женщиной в черной одежде. Она отражается в зеркале, двоится, и вот уже две бледные женщины в черном появляются в ночные часы («Обе были похожи друг на друга»). «Сказка», «голубая нимфа» — безымянная красавица 2-й «симфонии» — поначалу, в течение первой части, вне этих тождеств, хотя в одну из ночей окно с двумя грустными женщинами в черном как бы отражается в открытом окне сказки, и темное горе на ее лице отражает черноту их одежд. В сцене на кладбище (где похоронен застрелившийся демократ) сказка видит свое отражение и подобие в монашке с бледным лицом и в черных одеждах (еще одна «сестра» женщин в черном), а в третьей части Вечность, в своей новой ипостаси, оказывается мистической возлюбленной Мусатова, влюбленного в «реальной» жизни в сказку. Сближение Вечности и сказки подчеркивается еще и тем, что сказка видится Мусатову «Женой, облеченной в солнце», которая является в Откровении после того, как Ангел возвестил о конце времени (и воцарении вечности — Откр 12, 1; 10, 6; 11, 15). К концу «симфонии» сказка замещает Вечность, шептавшую: «Будут новые времена и новые пространства...». Теперь и сказка обладает полнотой знания о мире: «Перед ней раскрывалось грядущее, и загоралась она радостью... Она знала» (Белый 1991: 193).

Выявив тождества и «сократив» их, мы имеем возможность определить основные контрастные сферы музыкальной формы.

Естественно предположить, что ряд женских образов, возглавляемый сказкой, — группа тем побочной партии. Оппозиция мужского и женского, присутствующая в сонатном архетипе в виде «героических» и «женственных» образов главной и побочной партий, безусловно известна Белому. И Душа-Красавица... в «Луге зеленом», и сказка 2-й «симфонии», и Светлова в «Кубке метелей» тому подтверждение.

В целом же форма первого «allegro» 2-й «симфонии» выглядит следующим образом: тема вечной скуки, Вечности, которой открывается «симфония» и которая появляется вплоть до конца финала, — явная лейттема и одновременно — источник последующих тематических преобразований, трансформаций, отождествлений. Комплекс тем, символизирующих суету жизни и суету духовную, входит в состав главной партии: здесь и вся улица вместе с духовым оркестром, прохожими, поливальщиками и прочими «ужасами» (заканчивая описание первого дня своего творения, автор сообщает: «Много еще ужасов бывало...»), и философ со своей Критикой чистого разума, и Поповский, развивающий мысль о вреде анализа и преимуществе синтеза, и демократ, осыпаящий Поповского бранью в конторе либеральной газеты...

В побочную партию, наряду с женскими образами, входит и тема модного магазина (выделенная Л. Силард в качестве побочной [145: 319]). Заключительная партия, материал которой использован и в разработке, при переходе к репризе, — описание ночи-смерти, о котором мы уже упоминали.

Общие границы формы, таким образом, следующие. Первый дневной цикл напоминает первую экспозицию, в которой еще не представлена основная тема побочной партии — сказка пока не появилась. Второй день, очень похожий на первый, — повтор экспозиции. Теперь тему модного магазина оттесняет на второй план новая тема побочной: сказка проехала по улице в экипаже. И заключительная «звучит» иначе: вечером демократ вспоминает о сказке, а ночью она появляется в окне и говорит «Скука!» (в другом окне две женщины в черном). Снова ночь — переход к разработке. В течение короткого «разработочного» дня исковыряли асфальт, демократ написал письмо сказке, черная гостья пришла к философу... Третья, последняя ночь — переход к репризе: философ сошел с ума, демократ застрелился. В репризе философа, зачитавшегося Кантом, свезли в сумасшедший дом, сказка купила безделушки в модном магазине (две темы побочной соединились), вечером поехала в концерт, на котором вновь, как в начале «симфонии», зазвучали «гаммы из неведомого мира», а среди присутствующих появилась Вечность (лейттема в коде).

Повторяемость событий подчеркивается специальными указаниями: «Снова...», «И опять...». С не меньшей тщательностью фиксируется одновременность событий: «В тот час...», «В тот самый момент...». Так возникают полифонические наложения, позволяющие представить «партитуру» происходящего. Вот строчка «партитуры» протяженностью в две доли «такта» мифосимфонического времени (122–123):

Сказка с сестрой	В ту пору к декадентскому дому подкатил экипаж; из него вышли сказка с сестрой, полусказкой.	В тот самый момент, когда полусказка простилась со сказкой
Коты		и когда серый кот побил черного и белого;
Монашка	В ту пору в Новодевичьем монастыре усердная монашка зажигала лампадки <...>	
Дорм. Ив. и Гриша		когда неосторожный Гриша разбил мячиком стакан Дормидонга Ивановича,
Молодой человек и старушка	В тот час молодой человек вонзил шило в спину старушке <...>	а старушка шамкала в одиноком переулке: «Караул»,
Макс Нордау		давали обед в честь Макса Нордау <...>; сегодня прогремел Макс Нордау, <...> а теперь он сидел в «Эрмитаже» <...>.
Пустая бочка		Мимо «Эрмитажа» рабочий вез пустую бочку; она грохотала.
Храм Спасителя	В тот час Храм Спасителя высился над пыльной Москвой святым великаном.	

Такого рода полифонические напластования подтверждают общую способность мифологических текстов к преобразованиям горизонтали в вертикаль. В нашем примере «аккорд» второй доли «такта» принадлежит теме суеты, а на первой доле тот же «аккорд» сочетается с мотивами храма и монашки — предвестниками ликующего пения в конце «Симфонии» («Се же-ни-ии-ииих гря-дет в поо-луу-ууу-ууу-нооо-щии...»).

«Оставшись сугубо индивидуальным жанровым образованием, — пишет А. В. Лавров во вступительной статье к изданию четырех «симфоний» Белого, — они („симфонии“. — Л. Г.) не породили сколько-нибудь значимой литературной школы: чужие опыты в „симфоническом“ духе — такие, как поэма „Облака“ (М., 1905) Жагадиса (А. И. Бачинского) или <...> „Эсхатологическая мозаика“ П. А. Флоренского (1904) — вариация на темы „Северной симфонии“ — были единичными и всецело зависимыми от „оригинала“ <...>. От „симфоний“, и главным образом от последней из них, прослеживается прямая линия преемственности к орнаментальной стилистике, обозначившей одно из основных направлений обновления русской прозы 1910-1920-х годов» [82: 33]. Среди критиков, пришедших к выводу о бесперспективности «симфонии», наиболее авторитетным был сам поэт, который в книге «Между двух революций» писал о «невозможности симфонии в слове» (Белый 1990: 125); на это высказывание обычно ссылаются те, кто хочет аргументировать свою скептическую оценку «симфоний» Белого [194: 405]. И все же симфоническая идея не была исчерпана с окончанием «Кубка метелей». Расширяя список А. В. Лаврова, обратимся к поэтам, в чьем творчестве заметно воздействие «симфонических» идей Белого.

«Симфонизм» Елены Гуро. Одним из первых и явных откликов на «симфонию» Белого стали произведения Елены Гуро — автора нескольких на удивление музыкальных книг в импрессионистическом духе, в которых прихотливо сочетаются поэзия и проза. Среди записей поэтессы по поводу книги «Небесные верблюжата» примечательны следующие строки: «Вольные ритмы <...> Проза — почти стихи. Куски фабул, взятые как краски и как лейтмотивы. <...> Музыкальный симфонизм» (Гуро 1993: 32). Запись датирована 1910-м г., между тем как «официальной датой рождения» термина «симфонизм» считается 1918 г. [120].

Гуро следует правилам музыкального формообразования в «транскрипции» Белого — но, конечно, по-своему. Ей безусловно чужда чрезмерность Белого — невероятное количество взаимодействующих элементов, изощренная комбинаторика. Естественно, отсутствует и

грандиозная «симфоническая» концепция. Но основные идеи восприняты. Техника повторения слов, входящих в состав различных построений и обеспечивающих «непрерывность музыкального сознания», определяет структуру «Концерта» (стихотворение в прозе из книги «Шарманка»). В подражание Белому, можно сказать, что в «Концерте» две темы: «заснеженный город» и «длинноносый скрипач». Их связывает ряд общих элементов. В заключительной части стихотворения (это реприза музыкальной формы) темы объединены.

КОНЦЕРТ

(Тема А)

Город с тобой заговорил. Ты проснись под раскаты дробей. Ты увидишь: блестят фонарики, скользят по стенам. Городские звездочки лучистые — падают к нам.

Мы полетим над улицей. Нити фонарей длинные. Бусинки, улыбнувшись, все запутали. Вдруг раскрылась хрустальная чашечка и переломила искры. Темная чаша огоньков. Желтые, красные, белые сиянья заперты в рамках...

В груди зарыдала в ответ лампочка самая родная. Трепетала, рыдала и дрожала самая родная лампочка.

(Тема В)

В белой комнате колонны сверкают хороводом — торжественная дверь.

Вышел со скрипкой в черном платье узкий, длинноносый. Звездочки летят со смычка, желтые полосы. Волосы его слабы, длинны и бледны улыбки. Точно растерял он осенние звездочки здесь нечаянно, — и удивился.

Вышел на ногах согнутых черный, узкий, сломанный, но зато особенный, — поверь.

(Соединение тем А и В)

Все городские фонарики станут венцом вокруг него...

По доверчивому бархату высыпали звезды, звезды...

Выйди длинноносый, с длинной улыбкой, из белой залы. Сегодня улицы в искрах, в бусинках белых запутаны, и сиянья в окошках живут родные. Понесут тебя белые сиянья на лунных крыльях над длинными улицами вверх до кроткого бархата, что мигает сверху синими ресницами...

Пойдем!

Возможно, что непосредственным прообразом «Концерта» была глава «Город» из «Кубка метелей»: и там, и там — снежный вечер, по-

ездка по городу, сверкающие звезды фонарей... У Гуро — скрипач со смычком, у Белого (в следующей главе) — «призрачный смычок», скользящий вдоль струн. Совпадает целый ряд ключевых слов. Но главное — система повторов.

Изложение тем

Город, городские
фонарики, фонарей
Ты проснись... Ты увидишь... Выйди... Пойдем!
звездочки, звездочки, звездочки
Мы полетим над улицей

длинные, длинноносый, длинны

длинны <...> улыбки
Бусинки <...> запутали
переломила
искры
белые сиянья
лампочка <...> родная, белые
сиянья заперты в рамках
Вышел, Вышел
В белой комнате

Соединение тем

городские
фонарики
звезды, звезды
Понесут тебя <...> на лунных
крыльях над <...> улицами
длинноносый, с длинной, над
длинными
с длинной улыбкой
в бусинках <...> запутаны
сломанный
в искрах
белые сиянья
сиянья в окошках живут
родные
Выйди
Из белой залы

Наконец, последний общий штрих — легкий отголосок излюбленного приема Белого, «контрапунктическая» перестановка слов:

Лампочка самая родная.
Самая родная лампочка.

Музыкальные опыты Елены Гуро не ограничены рамками миниатюры. Целая книга — «Небесные верблюджата» (Гуро 1914) — также подчиняется правилам музыкального формообразования (некоторый намек на это дан в середине книги, где появляются названия «Адажио» и «Finale»). Композиция «Верблюджат» также построена на повторениях, но на этот раз повторяются не отдельные слова, а отчетливо обозначенные мотивы или даже целые сюжетные линии.

В своих разъяснениях по поводу «Кубка метелей» Белый именует такие повторы проведениями темы: «Для того, чтобы вполне рассмотреть переживание, скользящее в любом образе, надо понимать, в какой теме этот образ проходит, сколько раз уже повторялась тема образа и какие образы ее сопровождали» (Белый 1991: 254). У самого Белого темы повторяются (конечно, с изменениями и трансформациями) многократно — во 2-й «симфонии», в «Кубке метелей», «Котике Летаеве», «Глоссолалии». Гуро значительно упрощает задачу, оставаясь в

пределах того же композиционного принципа. В «Верблюжатах» каждая тема проводится, как правило, дважды. В отличие от Белого (который «был обречен разбить образ в вариации вихрей звучаний и блесков»), Гуро стремится к монолитности художественного материала. Для нее техника объединения различных тем, которая была опробована в «Концерте», отступает на второй план в условиях большого сочинения. Изложение одной темы занимает несколько главков, идущих подряд (иногда — с небольшими «интермедиями»). Их родство могут подчеркивать повторяющиеся названия. К примеру: «Солнечный сон», «Наконец солнце», «Дети солнца» или, в другом месте: «Июнь», «Июнь — вечер», «Вечер». В каждой из глав тема не столько развивается, сколько излагается, разворачивается по-новому. Возникает особый эффект дления — нечто совсем иное, чем непрерывность интенсивного развития вагнеровского толка. Книга в целом напоминает симфоническую поэму с характерной для нее модификацией сонатной формы, основные разделы которой трактуются как части сонатно-симфонического цикла.

Общие очертания формы в «Небесных верблюжатах» следующие.

Ряд главков образует вступление, где намечаются основные сюжетные линии: 1 — ожидание лета; 2 — юноша-верблюжонок, собрат героини — поэт, такой же неловкий, как она, с такой же лошадиной челкой; 3 — «нестерпимая любовь» ко всему живому и главное — к вообразаемому юноше-сыну. Перечислим некоторые соответствия между экспозицией и репризой.

Тема главной партии. В экспозиции: «Я глуп, я бездарен, я — неловок, но я молюсь вам, высокие елки» (Гуро 1914: 13). В репризе: «Я вовсе ничего не достоин, я бездарен, бездарен» (92).

Второй мотив той же темы. В экспозиции: «Здесь я даю обет: никогда не стыдиться настоящей самой себя <...>, не конфузиться, когдаходишь в гостиную, и как бы много ни было там неприятных гостей, не забывать, что я поэт» (14). В репризе: «Мне уже 34 года, но я убежала от собственных гостей...» (113); «...Не решилась остановиться завязать и мимо всех прошла с развязанным башмаком...» (91).

Тема побочной партии. В экспозиции: воображаемый «дорогой мальчик», мальчик Вася, которого ненавидели взрослые, юноша, который простудился и умер, молодой безумец, которого заставили жить в темном, сыром каменном ящике, «еще один мальчик», которого увели от матери... (21–38). Через 70 страниц, в репризе, эта тема появляется вновь. Вначале рассказывается про супружескую чету: приютили, а потом выгнали мальчика. Следом — проведение той же темы, но, так сказать, в мажоре: «Наконец-то поэта, создателя миров, приютили». Однако доминирует бесконечная «минорная» тема жалости: «Одному мальчику обижали мать...» (107–112). В тему

«нестерпимой любви» входит еще один, важнейший для Гуро, лейт-мотив, нашедший наиболее полное свое воплощение в романе «Бедный рыцарь»: в конце экспозиции вспоминается рыцарь печального образа (32, 35), а в конце репризы появляется прохожий, который похож на дворянина из Ламанчи (117).

Между экспозицией и репризой располагается самый большой раздел «Небесных верблюжат» — некое подобие медленной части симфонического цикла. Летняя лень, сонные ритмы, остановившееся время... — вводя эти и другие подобные мотивы, Гуро мастерски создает ощущение *Adagio* задолго до того, как появляется само слово. В составе «летней» части выделяются два самостоятельных раздела: по-видимому, оба адресованы М. Матюшину⁷⁶. Первый — скрипичный, струнный («Твоя скрипка сошла с ума...», «Струнной арфой качались сосны...», «У юных сосен стволы — струны» и т. д.). Второй раздел (с лейтмотивом «Ты веришь в меня?») особенно примечателен. По форме это сюита в духе музыкальных сочинений Матюшина — последовательность очень кратких разнохарактерных частей (главки «Вдвоем», «Адажио», «Этюд молодой сосны» <...>, «Финал»).

«Небесные верблюда», как и «Бедный рыцарь» Гуро, — произведения в равной степени музыкальные и мифологичные⁷⁷. Конечно, потребность в мифотворчестве — прежде всего свойство личности Гуро (как, впрочем, и многих ее современников). Свидетельство тому — миф о юноше-сыне: «мифопоэтическая фикция» биографии и центральный мотив творчества [164: 228]. Присутствие мифологического начала объясняет и особенности строения текстов Гуро, которые во многом подобны «пучкам мифов». Многочисленные, и при этом очень прозрачные, варианты повторяемых мотивов (в первую очередь — входящих в состав все того же мифа о юноше-сыне) кажутся иллюстрацией к высказыванию Леви-Строса о соотношении вариантов внутри одного мифа: «смесь бессилия и настойчивости выразить главное» [209 I: 14].

«Сонатина» Кузмина. Если у Гуро музыкальная техника связана по преимуществу с уровнем слов и словосочетаний, то единичный опыт Кузмина в жанре «сонатины» показывает, каковы в этом плане возможности фоном.

Для Белого, особенно в «Кубке метелей», фонемы в качестве строительного материала музыкальной формы также актуальны — правда, наряду с более крупными единицами (что естественно при значительных масштабах его сочинений). Основные герои «Кубка метелей» наделены определенными звуковыми характеристиками — символами. Распространяя музыкальные значения и на фонетический уровень организации текста (не оговоренный Белым в предис-

ловии), можно интерпретировать систему аллитераций как некий эквивалент высотной системы, может быть — тональных отношений между основными темами «симфонии». У Кузмина, в отсутствие иерархической системы «музыкальной» организации, повторы и противопоставления звуков становятся эквивалентами и тематических, и тональных отношений.

В «сонатине» под названием «Английские картинки» в утрированно быстром темпе чередуются персонажи и микроскопические сюжеты. На протяжении первых четырех строк читатель знакомится с Броуном, которого автор призывает «бритвой бряк!», с охриплым флейтистом, с боязливой Бетси и с Уэлсом в кожаной куртке. Кузмин словно демонстрирует отличия маленькой сонаты от большой симфонии: вызывающая краткость изложения воспринимается как антитеза «симфонического» стиля Белого.

АНГЛИЙСКИЕ КАРТИНКИ

(Сонатина)

Бери, Броун! бритвой, Броун, бряк!
Охрипый флейтист бульк из фляг.
Бетси боится бегать в лес.
В кожаной куртке курит Уэлс.

Стонет Томми на скрипке.
Облетели липки...
Простите, прогулки!
Простите, улыбки!
В неметеном дому
Шаги — гулки,
Спущен флаг...
К чему?

Джин, Броун! Джигу, Броун! У дров дремать.
Постным блином поминать покойную мать.

Что нам до Уэлса, что до Бетси?
Будет пора дома насидеться.
В смятых шляпках торчат ромашки,
По площади плоско пляшут бумажки...
Бодрись, Броун, бомбейский князь!
Не грядь в грязь.
Фонарь... Что такое фонарь?
Виски, в висок ударь!
Ну!

«Пташечки в рощице славят согласно
Все, что у Пегги приятной прекрасно!»

Морской черт,
Не будь горд!
Я самому лорду
Готов дать в морду.

«Лишь только лен мой, лен замнут,
Слезы из глаз моих побегут».

В тексте стихотворения, перенасыщенном аллитерациями, слышны устойчивые звуко сочетания, определяющие «основные тоны» данного построения: это пятикратное БР первого стиха, ПЛ-ФЛ-БЛ-ФЛ второго, РТ-РД-РД-РД в рифмах четырехстишья, где соседствуют «лорду» и «в морду», и т. п. (повторы согласных — «характерная черта кузминского почерка» [105: 63]). Оппозиция первых двух стихов БР — ФЛ, спрятанная в рифму «бряк — фляг», задает тон всему последующему развитию. Точнее сказать, противопоставляются «грубое» Р и «нежное» Л, к которым присоединяются все новые и новые согласные, составляющие основу звуковой ткани. Впрочем, и гласные в этом сплошь рифмованном тексте играют большую роль.

В первой строфе осуществляется модуляция от Р к Л. Их противопоставление в пределах двух первых строк напоминает о классической теме главной партии, лирический элемент которой является предвестником побочной. Тихие ТС и ЛС знаменуют переход к новому устою. Вплоть до конца второй строфы Р оттеснено на второй план и если и звучит, то в «тихих», мягких сочетаниях: КР(Т), ПР(СТ); соответственно, усиливается Л: «облетели липки», «улыбки», «гулки», «флаг». Окончательный перелом от Р к Л происходит в слове «прогулки»: ПР — ЛК.

Сфера Р маркирована именем «Броун»: оно звучит 5 раз, при поддержке фонически близких слов «бери», «бряк», «бодрись», а также — «дров» («В» как вариант «У», особенно в «английском» контексте). Переходному ТС соответствует Бетси. Переходность ТС подтверждается вполне неожиданным образом. Повторы «для уха», преобладающие в стихотворении: в лес — Уэлс, бульк из фляг — гулки <...> флаг, сменяются повторами «для глаза»: БеТСи бойТСя, БеТСи — насидеТЬСя; кроме того, ТС переходит в СТ: «стонет», «простите», «постным». Наконец, Л соответствует имя Уэлс, предвосхищенное рифмой «в лес». Заметим, что в «переходном» имени Бетси соединились Б от Броуна и Е-С от Уэлса: так осуществляется модуляция из «главной» сферы в «побочную».

В третьей, «разработочной», строфе имена звучат в другом порядке: Броун — Уэлс — Бетси. Усиливается область Л: «По площади плоско пляшут...». На старосонатный манер, «разработочная» строфа начинается после глубокой цезуры измененным повторением начала (удвоенное восклицание с именем Броун), а реприза («Бодрись, Броун...»), в которой БР усилено ГР, НР, ДР, начинается без цезуры, «на гребне волны». Вслед за отклонениями к новым звуковым устоям, в самом конце утверждается Л, к которому присоединяются М (только что звучавшее вместе с Р: «морской», «морду») и заявившее о себе в «репризе» З, — без единого Р: «Лишь только лен, мой лен замнут, Слезы из глаз моих побегут».

Несмотря на то что «сонатина» Кузмина по протяженности не больше, чем «Элементарная соната» Северянина, и тоже по-своему элементарна, ей присущ один из важнейших признаков музыкального письма — отношения производности между мельчайшими (уже не «молекулярными», а «атомарными») элементами языка.

Приемы «оркестрового» письма: лейттембры у Белого и Кузмина; «оркестровое» crescendo в «Песне Судьбы» Блока и трагедии «Владимир Маяковский». В литературных сочинениях присутствуют и такие признаки симфонического развития, как лейтмотивная техника и непрерывность становления. Лейтмотив — пожалуй, главный медиатор не только между музыкой и литературой (начиная с XIX в.), но и между дисциплинами, их исследующими. Феномен литературного лейтмотива хорошо изучен (см., к примеру, [214]). Другое дело — использование лейттембров: в музыке это класс приемов, непосредственно примыкающий к лейтмотивам, а в литературе, на первый взгляд, вещь невозможная. И все же примеры такого рода существуют: конечно, у Белого, к которому сходятся почти все музыкальные пути русской литературы начала XX в., и у Кузмина.

«Серебряный голубь» — доказательство того, что Белый иногда сознательно «инструментует» свои вещи: одну из линий романа сопровождает тембр треугольника (*triangolo*). Звучание инструмента, входящего в состав симфонического оркестра, естественно, никак не связанное с реальным планом повествования в романе о русских сектантах, трактуется поэтом как тембр-символ, озвученное число 3. Поначалу инструмент звучит «сам по себе» — никто из персонажей на нем не играет:

Вдруг зателенькал треугольник. Это пьяная сволочь шаталась вокруг. (187)

— Тили-тили-бим-бом, — задилинькал в углу треугольник; три мужика хлебали из блюдечка чай, а вокруг них толпилась кучка; то были захожие по осени мужики. (203–204)

После, когда рассказ про мужиков и дилинькающий треугольник пошел по третьему кругу, оказывается, что играет на инструменте третий из трех:

Была осень: и появились с ней три осенних мужика: один мужик говорил, что покажет свою машинку, другой мужик разъяснял, какая звезда п л а н и д а, а какая и нет, третий мужик шибко дилинькал в треугольник; четвертого мужика — не было.

— Тили-тили-бим-бом. (204)

Не меньшая редкость — сочетание нескольких лейттембров в «Римских чудесах» Кузмина. Введение каждого из персонажей сопровождается музыкальной характеристикой: голос Рыжей звучал «пророчески пещерной флейтой», Елена — «трубой разливалась», голая старуха «ударяла по медному тазу для бритья и пела», при появлении «незнакомца» доносились «пронзительные пробежки высокой арфы» (Кузмин: 492, 497, 498).

Столь же немногочисленны известные нам приемы типа оркестрового *crescendo* — кажется, единственная из музыкальных идей, происхождение которой не связано с «симфоническими» вещами Белого. Движение к кульминации за счет усиления динамики и увеличения массы звучности, как и в музыке, воплощается через переход от отчетливого «звучания» отдельных тембров к оркестровому *tutti*: вспомним хлебниковское «многозвучье», сменяющее точные указания на игру свирели, гусель и трубы. В этом отношении очень характерно блоковское «мировое *crescendo*» из «Песни Судьбы» (ремарки к 5-й картине):

Изредка доносится глухой рокот и свист ползущего поезда. <...> Некоторое время стоит тишина. Издали доносится пение раннего петуха. Проползает поезд. И опять тишина. Потом набегаветер <...>, шуршит в крапиве и доносит звон колокольчика, торопливое громохание бубенцов и конский топ. Где-то близко останавливается тройка. // Тишина. Далекий рокот поезда. Петухи начинают перекличку — все дальше и дальше. Утренник налетает, шелестя все смелей и вдохновенней. — И медленно возрастая и ширясь, поднимается первая торжественная волна мирового оркестра. Как будто за дирижерским пультом уже встал кто-то, сдерживая до времени страстное волнение мировых скрипок <...> Лебедь кричит и бьет крылами <...>.

Фаина: «*Приди ко мне <...>».*

Весь мировой оркестр подхватывает страстные призывы Фаины. Со всех концов земли набегают волны утренних звонов. Разбивая все оковы, прорывая все плотины, торжествует победу все море миро-

вых скрипок. <...> // Лебедь умолк. Только море мировых скрипок торжествует страсть. <...> Лебяжьим, трубным голосом кричит Фаина. // <...> Вздрагивают разбуженные ее голосом бубенцы тройки. — Через мгновенье раздается окрик ямщика, свист и конский топ; голос колокольчика, побеждая бубенцы, вступает в мировой оркестр, берет в нем первенство, а потом теряется, пропадает, замирая где-то вдали на сияющей равнине.

(Двойная черта означает границу между различными ремарками.)

Поначалу слышны все последовательно включающиеся голоса. Они не приводят к усилению звучности и гаснут: рокот и свист поезда — тишина; пение петуха, поезд — тишина; ветер, звон колокольчика, гроыхание бубенцов и конский топ — останавливается тройка (прекращается ее звучание, уступая место человеческим голосам). Затем все меняется: тишина, далекий рокот поезда и — приводящее к первой волне мирового оркестра *crescendo* росо а росо, порученное петухам и ветру: «Петухи начинают переключку — *все дальше, все дальше*. Утренник налетает, шелестя *все смелей и вдохновенней...*». В оркестровом *tutti* различимы лишь, так сказать, вокальные партии — крики лебеда и Фаины, прочее же названо предельно обобщенно: мировым оркестром или же морем мировых скрипок (звучание которых у Блока фактически тождественно звучанию мирового оркестра).

Как только *crescendo* сменяется *diminuendo*, проступает звучание отдельных звуков, как вначале, до *tutti*: почти все голоса звукового пейзажа появляются вновь — и бубенцы, и конский топ, и колокольчик, и ветер. Окрик и свист ямщика заменяют рокот и свист поезда. Звуки мирового оркестра удаляются — звучащий поблизости скромный колокольчик берет в нем первенство! Все заканчивается стоном и рыданием ветра.

Общая композиция 5-й картины «Песни Судьбы» на редкость музыкальна и симфонична: три волны звукового нарастания, наличие двух тем, исполняемых «земной» и «запредельной» частями «мирового оркестра», подключение вокальных партий в кульминации, настоящая реприза с объединением основных тем в конце (бубенчик вступает в мировой оркестр), наконец, сама идея *crescendo* — *diminuendo*.

Другая трактовка «мирового *crescendo*» представлена в трагедии «Владимир Маяковский». В отличие от Блока, для которого «эстрадой», где располагаются инструменты мирового оркестра, является весь земной шар, Маяковский ограничивается «городом в паутине улиц». У Блока охваченное звуками пространство стремительно расширяется по мере возрастания *crescendo*. Чем мощнее звуковая волна, тем дальше ее источник: к моменту главной кульминации утренние звоны набегают «со всех концов земли». У Маяковского пространство

остается неизменным — в таких условиях *crescendo* «растет по экспоненте»: последовательность ремарок в первой части трагедии соответствует обозначениям *crescendo poco a poco* — в партитуре с постоянно увеличивающимся числом голосов. В самом общем виде здесь можно увидеть предвосхищение знаменитого оркестрового *crescendo* в «Болеро» Равеля (включая кульминацию-обрыв в конце). Однако *crescendo* Маяковского лишено постепенности и длительности, присущих «Болеро»: ситуация раскаляется докрасна в считанные минуты:

Проходящие приносят еду <...>. // Сцена постепенно наполняется. <...> Стали беспорядком <...>. // Окружают. // Все в волнении. // Еще тревожнее. // Тревога. Гудки. За сценой крики «Штаны, штаны!» <...> // Тревога выросла. Выстрелы. Начинает медленно тянуть одну ноту водосточная труба. Загудело железо крыш. // Вступают удары тысячи ног в натянутое брюхо площади. // Волнение не помещается. <...> // Безумие надорвалось.

Последовательное появление всех действующих лиц — аналогия постепенного подключения инструментов, приводящего к оркестровому *tutti*. Динамическое усиление (по типу перехода от шепотов к крикам) передано через перечень постоянно возрастающего числа источников звука: гудки, крики, выстрелы, гудение трубы и крыш, барабанный бой тысячи ног — «духовые» и «ударные», никаких «скрипок». Параллельно, в основном тексте, происходит свое нарастание тревоги и звучности. Перечислительное *crescendo* — пожалуй, единственный из «симфонических» приемов, различных у Маяковского.

Музыкально-теоретические построения Белого, в которых он разъясняет технику своих сочинений, запись «Музыкальный симфонизм» в авторском разборе «Небесных верблюжат» Гуро — свидетельства сознательного использования музыкальных приемов письма, принципов музыкальной композиции. Как в большинстве подобных случаев, мысли автора о методе сочинения данной вещи вынесены за ее пределы. Однако так происходит не всегда. В рамках «симфонической» традиции существует произведение, в котором не только объединены многие из уже известных нам черт, но и разъяснены — в самом художественном тексте.

Это — «Египетская марка» Мандельштама. В ней безусловно заметен «след тенденции компоновать материал по закону более высокому, чем закон самого материала» и еще — несомненная тяга к рефлексии по поводу новых возможностей организации литературного сочинения. Мандельштам использует во многом те же принципы и приемы формообразования, что и Белый, однако предлагает собственную интерпретацию взаимодействий, возникающих в музыкальном произведении словесности. Теория вопроса изложена в далеко не на-

учной манере, тем не менее очевидно, что речь идет не о двух (слово — музыка) и не о трех (слово — музыка — миф), а о четырех составляющих: начинается автокомментарий с вопроса о бессознательном, которое проявляется в форме сновидений⁷⁸.

Предваряя раздел, целиком посвященный истолкованию мандельштамовской «формулы прозы», заметим, что, по Ницше, сновидение, греза, как проявления аполлонического начала, воплощены в мифе [121 I: 86 и далее]; позднее Юнг связал мифологическое и бессознательное (в том числе и сновидения, галлюцинации) через архетип [196: 283–284]. Поэтому, в конечном счете, «формула» Мандельштама не отрицает, но подтверждает тройственную концепцию, получившую классический статус в трудах Леви-Строса.

«Симфоническая увертюра», сновидение или миф? — заметки на полях «Египетской марки» Мандельштама. «Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита. Другими словами, вообразите памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи», — так объясняет Мандельштам суть «материальной структуры» дантовского стиха (II: 374). Вторя поэту, для которого, по замечанию Н. Мандельштам, «Разговор о Данте» был во многом самопризнанием, анализом собственной поэтики [103: 315], можно сказать, что «Египетская марка» (Мандельштам II) воздвигнута в честь прозы.

Повесть начинается как произведение с фабулой, однако чем ближе к концу, тем сильнее ощущается «бессвязность» изложения, о которой было заявлено в середине повести, и тем внятнее звучит мандельштамовское слово о прозе. Вводя его в текст повести, автор прибегает к традиционному приему — отступлению.

Перо рисует усатую греческую красавицу и чей-то лисий подбородок.
Так на полях черновиков возникают арабески и живут своей самостоятельной, прелестной и коварной жизнью.

Скрипичные человечки пьют молоко бумаги.

Вот Бабель: лисий подбородок и лапки очков.

Парнок — египетская марка.

Артур Яковлевич Гофман — чиновник министерства иностранных дел по греческой части.

Валторны Мариинского театра.

Еще раз усатая гречанка.

И пустое место для остальных. (21)

Я не боюсь бессвязности и разрывов.
Стригу бумагу длинными ножницами.
Подклеиваю ленточки бахромкой.
Рукопись — всегда буря, истрепанная, исклеванная.
Она — черновик сонаты.
Марать лучше, чем писать.
Не боюсь швов и желтизны клея.
Портняжу, бездельничаю.
Рисую Марата в чулке.
Стрижей. (25)

Страшно подумать, что наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнцного бреда. (40)

Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что вы начертали сбоку, от скуки, от неумения и как бы во сне. Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии не пропадут в мире, но тотчас рассядутся за теневые попитры, как третьи скрипки Марининской оперы, и в благодарность своему творцу тут же заварят увертюру к Леноре⁷⁹ или к Эгмонту Бетховена. (41)

Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы. Она отдала ее во власть бессмысленному лопотанью французского мужичка из «Анны Карениной». Железнодорожная проза, как дамская сумочка этого предсмертного мужичка, полна инструментами сцепщика, бредовыми частичками, скобяными предложениями, которым место на столе судебных улик, развязана от всякой заботы о красоте и округленности. (41)

Да, там, где обливаются горячим маслом мясистые рычаги паровозов, — там дышит она, голубушка проза — вся пущенная в длину — обмеривающая, бесстыдная, наматывающая на свой живоглотский аршин все шестьсот девять николаевских верст, с графинчиками запотевшей водки. (41–42)

Поначалу отступления записываются как стихотворения в прозе, — выделены не только по смыслу, но и графически. Главное назначение первого из них — ввести новый план повествования, привлечь внимание читателя к «полям рукописи». Словно не дожидаясь академического собрания сочинений, где рисунки поэта воспроизводятся в качестве иллюстраций, автор описывает их, придавая самим словам симметричную форму арабеска:

Усатая греческая красавица усатая гречанка

скрипичные человечки

валторны

Бабель

Гофман

Парнок — египетская марка

В следующем отступлении («Я не боюсь...») строчки словно соперничают друг с другом, демонстрируя бессвязность и в то же время подчеркивая как бы неподконтрольные автору связи слов: утверждение «Я не боюсь <...> разрывов» превращается в свою противоположность: «Не боюсь швов», «стригу» — в «стрижей», «марать» — в «Марата».

К бессвязности и разрывам вскоре присоединяются: горячий лепет отступлений и петербургский бред, из которого состоит жизнь-повесть; то, что начертано как бы во сне, бессмысленное лопотание французского мужичка, во власть которого отдана проза; бредовые частички прозы, а также ложные воспоминания, наваждения, сны... Ключевые понятия этого перечня — бред, сон, подсознательное, — именно подсознательное, по-видимому, подразумевает Мандельштам, когда пишет про «мимовольные создания нашей фантазии».

«Как бы во сне» возникает и то, что начертано «на полях рукописи», и само произведение. Тому есть прямые свидетельства: восклицивание, прервавшее «репортаж» о петербургских событиях («„Юдифь“ Джорджоне ускользнула от внухов Эрмитажа»): «Проклятый сон!», и утверждение о том, что проза отдана во власть бессмысленному лопотанию французского мужичка — персонажа снов Анны и Вронского.

К тому же некоторые фрагменты «Египетской марки» читаются как записанные сновидения. Такова история про город Малинов (VIII глава). Герой, для которого мороз оборачивался «эфиром простуды», а холод был «чудесным гостем дифтеритных пространств», то ли видит во сне, что заболевает, то ли, заболев, видит сон из детства.

По снежному полю ехали кареты. Над полем свесилось низкое суконно-полицейское небо, скупое отмеривая желтый и почему-то позорный свет.

Меня прикрепили к чужой семье и карете. <...> — Куда мы едем? — спросил я старуху в цыганской шали. — В город Малинов, — ответила она с такой щемящей тоской, что сердце сжалось нехорошим предчувствием <...>. — Поглядите, — воскликнул кто-то, высовываясь в окно, — вот и Малинов.

Но города не было. Зато прямо на снегу росла крупная бородавчатая малина. — Да это малинник! — захлебнулся я вне себя от радости, и побежал с другими, набирая снега в туфлю. Башмак развязался, и от этого мною овладело ощущение великой вины и беспорядка.

И меня ввели в постылую варшавскую комнату и заставили пить воду и есть лук.

Я то и дело нагибался, чтоб завязать башмак двойным бантом и все уладить, как полагается, — но бесполезно. Нельзя было ничего на-верстать и ничего исправить: все шло обратно, как всегда бывает во сне. Я разметал чужие перины и выбежал в Таврический сад, захватив любимую детскую игрушку.

Обнаруживается странная взаимосвязь вещей. Город оказался малинником; ягода, которой лечат от простуды, растет в снегу, из-за которого простуда и возникает. Развязавшийся башмак вызывает «ощущение великой вины», напоминающая про непорядок в одежде из «классических» сновидений. Фразой «все шло обратно...» сообщается, наконец, что поездка в Малинов — сон, и устанавливается его исходный момент⁸⁰, вызванный воздействием внешнего холода: снег в туфле. Наконец, побег в Таврический сад то ли из постылой варшавской комнаты, то ли из Малинова-малинника — чисто волшебная, сновиденческая развязка.

Самое короткое видение в «Египетской марке» — бредовая фантазия, каламбурная смесь из VI главы:

Страшная каменная дама в «ботиках Петра Великого» ходит по улице и говорит:

— Мусор на площади... Самум... Арабы... «Просеменил Семен в просеминарий»...

В таинственной даме соединились три знаменитых пушкинских призрака: каменный гость, пиковая дама и медный всадник — Петр Великий.

Свободные, не поддающиеся «дневной» логике трансформации и отождествления мотивов, персонажей, последовательные превращения фраз, отдельных слов служат сцеплению разрозненных фрагментов в единое целое, подобное навязчивому сновидению. Вот один из примеров:

Ночью снился китаец, обвешанный дамскими сумочками, как ожерельем из рябчиков <...>. (5)

Петербургский извозчик — это миф, козерог. Его нужно пустить по зодиаку. Там он не пропадет со своим бабьим кошельком <...>. (29)

Я <...> шагаю <...>, обвешанный придаточными предложениями, как веселыми случайными покупками <...>. (40)

Железнодорожная проза, как дамская сумочка этого предсмертного мужичка <...>. (41)

Подчеркнутый повтор конструкции предложения и в высшей степени приметный атрибут — женская сумочка в руках мужского персонажа — можно понять как указание на последовательные превращения китайца и в извозчика, и в мужичка, во власти которого находится проза, и в героя-автора, прозу сочиняющего:

Китаец,	обвешанный	дамскими	сумочками,	как ожерельем
Я,	обвешанный	придаточными	предложениями,	как покупками

Китаец	с дамскими сумочками
Извозчик	с бабьим кошельком
Мужичок	с дамской сумочкой

Прообраз этих превращений — знакомый, наверное, каждому род сновидений, в которых один и тот же человек, в том числе и сам сновидец, меняет облик, оставаясь при этом самим собой. Подобные трансформации происходят и со словами: центральная из них связана со словом «вор». Само слово долгое время лишь подразумевается — даже в рассказе про воришку, которого ведет разгневанная толпа (IV глава), оно отсутствует и появляется с запозданием на три главы:

По Гороховой улице с молитвенным шорохом двигалась толпа. По середине ее сохранялось свободное место в виде каррэ. <...> Там выступали пять-шесть человек, как бы распорядители всего шествия. Они шли походкой адъютантов. Между ними чьи-то ватные плечи и перхотный воротник. <...> Стоило кому-нибудь самым робким восклицанием прийти на помощь обладателю злополучного воротника, который ценился дороже соболя и куницы, как его самого взяли бы в переделку.

«Чьи-то ватные плечи и перхотный воротник», «обладатель злополучного воротника» — иносказания, в которых, как и в самом слове «воротник», скрыто: «вор». Про тех, кто ведет вора, сказано, что они «воняют кишечными пузырями», — запомним и слово «вонь». Аккомпанементом к неназванному ключевому слову становятся проборматывания близких звуко сочетаний: толпа идет к жиВОРыбному садку, ВОРоны волнуются перед затмением, у зубных ВРачей жужжат БОР-машины, и ВРемя, как молодая еВРейка, прильнуло к окну часовщика...⁸¹ Страшный эпизод поимки вора не заканчивается, а, как часто бывает во сне, куда-то пропадает. За ним следуют первые «заметки на полях», а дальше — еще один «сон», фантазия о барбизонском завтраке.

Фонтанка, облепленная человеческой саранчой, сменяется завтраком на траве. В начале безопасного барбизонского сюжета вводится еще одно слово на *вор*:- «Эрмитажные воробьи». Так страшное преобразуется в нестрашное. Правда, барбизонская фантазия странным об-

разом перекликается с предыдущим эпизодом: и там, и здесь движется объединенная общим настроением толпа; и там, и здесь герой — Парнок и автор, так похожий на своего героя, что просит у Бога сил отличить себя от него, — оказывается чужим:

Есть люди, почему-то неугодные толпе; она отмечает их сразу, язвит и щелкает по носу. Их недолюбливают дети, они не нравятся женщинам. Парнок был из их числа.

(Сцена самосуда)

А я не получу приглашения на барбизонский завтрак <...>.

(Барбизонская фантазия)

И более того, вопреки солнечной беззаботности картины возникают мотивы смерти, казни, от которых и должен был спасти барбизонский сюжет. Глядя на «Завтрак на траве», герой вспоминает завтрак в его собственном семействе: «Мать заправляла салат желтками и сахаром. РВанные мятые уши салата *умирали* от уксуса и сахара» (рядом с упоминанием о смерти — тень страшного и все еще не названного слова «вор»). А муРаВьи, которых женщины стряхивали с круглых плеч, оказываются актерами китайского театра в старинной пьесе с *палачом*: они влачили боевые дольки *еще неразрубленного тела*.

Вскоре, в V главе, знакомое звукосочетание снова оказывается знаком смертельной угрозы: «Не повинуется мне перо: оно расщепилось и разбрызгало свою чернильную кРОВЬ, как бы привязанное к конторке телеграфа — публичное, испакощенное ерниками в шубах, разменявшее свой ласточкин росчерк <...> на „скупаю“ и „целую“ небритых похабников, шепчущих телеграммку в надышанный меховой ВОРотник» (кровь, ров, вор). А в VI главе среди калейдоскопической пестроты мелькает диалог ВОРон и ВОРобушка (вороны зовут на *похороны*). Кажется, здесь окончательно преодолевается страшный смысл звукосочетания *вор-*, однако и это лишь временная передышка. Все проясняется в VII главе, в «бессвязном» авторском монологе, который появляется вскоре после пассажа с названным, наконец, словом — «...как каторжник, сорвавшийся с нар, избитый товарищами, как запарившийся банщик, как базарный ВОР...»:

Я спешу сказать настоящую правду. Я тороплюсь. Слово, как порошок аспирина, оставляет привкус меди ВО Рту.

Рыбий жир — смесь пожаРОВ, желтых зимних утр и ВОРвани: вкус ВЫРванных лопнувших глаз, вкус отВРращения, доведенного до восторга.

Птичье око, налитое кРОВью, тоже видит по-своему мир.

Вновь неназванное «вор» и «вонь» толпы слились в «отвратительном» слове «ворвань»⁸². От него тут же отпочковывается «вкус *вырванных* лопнувших глаз» (вспомним и умиравшие *рваные* уши салата). «Ворвань» оказывается, таким образом, источником всей цепочки ключевых звукосочетаний — и здесь «все шло обратно».

В О Р В А Н Ь

вор кровь вонь

воротник (рвань)

вороны вырванные лопнувшие глаза

воробы рваные уши салата

За длительными перемещениями лейтмотива *вор-* и родственных ему звукосочетаний стоит вполне связный сюжет, подобно тому как за рядом неясных сновидений — единая психологическая канва. На протяжении пяти глав мы узнаем про поимку вора, видим палача, разбрызганную черную кровь, рваные уши, вырванные лопнувшие глаза, кишечные пузыри, легкие, ворвань, требуху... и слышим объявление о похоронах.

Вернемся ко второму отступлению, к его центральным строчкам: «Рукопись — всегда буря, истрепанная, исклеванная. Она — черновик сонаты», — например сонаты Шуберта: из фантазии о нотном письме (V глава) известно, что «нотный виноградник Шуберта всегда расклеван до косточек и исхлестан бурей». Если рукопись — черновик сонаты, то само произведение — соната? Или «сонатные беспамятства», для которых «рождены рояли»?

Мандельштам настойчиво сближает сновиденческое и музыкальное: в следующем отступлении начертанные как бы во сне мимовольные создания нашей фантазии оказываются третьими скрипками, которые сидят за теневыми пюпитрами и играют увертюры Бетховена. Сочетание прошедшего и будущего времени («вы начертали» — «рассядутся», «заварят») указывает на порядок формирования свойств прозы: то, что походит на сновидение, оказывается музыкой⁸³.

Какова же роль музыкального начала в «Египетской марке»?

Подобно другим поэтам, создающим «музыкальную» прозу, Мандельштам ориентируется на творчество Белого, которое оценивает как некое пограничное явление. «Русская проза, — писал Мандельштам в 1922 г., — тронется вперед, когда появится первый прозаик, независимый от Андрея Белого» (II: 335). Нет сомнения в том, что Мандельштам мыслит свою прозу как «послебеловскую» и помнит обо всех новациях Белого, в том числе и о тех, которые вызывают полное неприятие (ср. оценку «московского цикла» — II: 421–424). Приемы музыкального письма в «Египетской марке», по сути, те же, что и у

Белого, с той только разницей, что за техникой не стоит определенная идейно-теоретическая установка и произведение не мыслится как реализация «вычисленного» до мельчайших деталей плана сочинения.

Своеобразной отсылкой к Белому служит парафраза из «Петербург-га», содержащая к тому же перестановки «крест-накрест» (Петербург, ты отвечаешь — Ответишь ты, Петербург!):

Петербург, Петербург! <...> Ты мучитель жестокосердый <...>.
(Белый 1981: 55)

Петербург! ты отвечаешь за бедного твоего сына! За весь этот сум-
бур <...> ответишь ты, Петербург!

(Мандельштам II: 30)

В отступлениях «Египетской марки» не случайно упомянуты соната и увертюры Бетховена. Многочисленные признаки свидетельствуют о том, что порядок изложения материала и система повторов ориентированы на сонатную схему с двойной экспозицией⁸⁴. Теме главной партии можно уподобить жизнеописание Парнока и, в частности, историю с визиткой. Мандельштамовский герой — наследник Акакия Акакиевича: его визитку «похитили как сабинянку» и продали ротмистру Кржижановскому, которому к тому же в прачечной отдали лучшую рубашку Парнока («Девушки, — чья это? — Ротмистра Кржижановского, — ответили девушки лживым, бессовестным хором»). История с визиткой распределена между первой и предпоследней (VII) главами «Египетской марки»: лишь после сцен в прачечной и у зубного врача, после рассказов о воре, о барбизонском завтраке, после фантазии о нотном письме, разговора ворон с воробьем и прочего — сюжет с портным завершен: визитка повисела два часа и была отнесена счастливчику ротмистру. В таком контексте окончание сюжета воспринимается как возвращение, даже повтор: соединив два фрагмента, мы получим «сплошной» текст (ср. «сплошные» тексты из экспозиции и репризы в «Небесных верблюджатах» Гуро).

В состав главной партии входит и мотив воспоминаний о доме, в котором вырос герой, о «милом Египте вещей». Дойдя в «упоминательной клавиатуре» до карты полушарий, автор внезапно переключается на рассказ об итальянской певице. Именно карта и связанная с ней иллюзорная легкость перемещений оказываются мостом между двумя тематическими сферами. Разглядывая аквамариновые и охряные *полушария* — они «как два большие мяча, затянутые в сетку широт», — Парнок вспоминает, что в детстве составлял «маршруты грандиозных путешествий», и тут же, продолжая разговор о карте, «оказывается» в Италии середины XIX в.:

Не с таким ли чувством певица итальянской школы, готовясь к гастрольному перелету в еще молодую Америку, окидывает голосом географическую карту, меряет океан его металлическим тембром, проверяет неопытный пульс машин пироскафа руладами и тремоло...

На *сетчатке* ее зрачков опрокидываются те же *две Америки*, как *два зеленых ягдташа* с Вашингтоном и Амазонкой. (7)

Группа побочных тем, естественно, связана с женскими образами. Это череда молодых умерших женщин, возглавляемая Анджиолиной Бозио⁸⁵. Здесь и «ярко-зеленая хвойная ветка, словно молодая гречанка в открытом гробу», и Жизель, и Анна Каренина, и отравившаяся мышьяком «черноволосая французская любовница»⁸⁶. В том же ряду оказывается и умершая молодая ворона. На ее похороны слетятся птицы — как на отпевание Анджиолины Бозио, когда-то готовившейся к гастрольному *перелету* через океан:

Молодая ворона напыжилась: — Милости просим к нам на похороны. (31)

А потом кавалергарды слетятся на отпевание в костел Гваренги. Золотые птички-стервятники расклюют римско-католическую певунью. (8)

Рассказ об Анджиолине распределен между I–II — и концом VII главы (подобно рассказу о визитке и вслед за ним в обоих случаях). В первую главу попадает сцена похорон, во второй, казалось бы независимо от предыдущего, мелькает горячечный мотив: «перед концом, когда температура эпохи вскочила на тридцать семь и три, и жизнь пронеслась по обманному вызову, как грохочущий ночью пожарный обоз по белому Невскому». Имя певицы в двух первых главах не названо, хотя в словосочетании «пожарный обоз» вместе со словом «жар» оно почти прозвучало. А в репризной VII главе из горячечного мотива рождается целый рассказ. От похорон в I главе к агонии в VII — «все шло обратно»:

За несколько минут до начала агонии по Невскому прогремел пожарный обоз. Все отпрянули к квадратным запотевшим окнам, и Анджиолину Бозио — уроженку Пьемонта, дочь бедного странствующего комедианта — *basso comico* — предоставили самой себе. <...> Воинственные фиоритуры петушиных рожков, как неслыханное брио безоговорочно побеждающего несчастья, ворвались в плохо проветренную спальню демидовского дома. Битюги с бочками, линейками и лестницами отгрохотали, и полымя факелов лизнуло зеркала. Но в потускневшем сознании умирающей певицы этот ворох горячечного казенного шума, эта бешеная скачка в бараньих тулупах и касках, эта охапка арестованных и увозимых под конвоем

звучков обернулась призывом оркестровой увертюры к «Duo Foscarì», ее дебютной лондонской оперы...

Вторичное появление того, что уже известно читателю, — пожарный обоз, прогремевший по Невскому, жар перед концом — в более явном, подробном, окончательном изложении, при упоминании *последних тактов увертюры*, — повтор, никак не обусловленный потребностями фабулы, но соответствующий правилу проведения побочной темы в репризе.

Перечислим некоторые соответствия между экспозицией и репризой и обозначим основные контуры сонатной формы.

Экспозиция (I и II гл.)

главная партия

Парнок, его визитка и портной Мервис.

побочная партия

Итальянская певица, ее похороны; образы французской литературы; пожарный обоз на Невском.

Реприза (VII, начало VIII гл.)

Портной Мервис и визитка Парнока.

Французская литература; агония А. Бозио, пожарный обоз на Невском

Вторая экспозиция

главная партия

Парнок, его мечты: стать драгоманом, «угговорить Грецию...»

Мысли Парнока о родословной; мечта поехать драгоманом в Грецию.

побочная партия

Хвойная ветка во льду — гречанка в гробу.

Таяние «ледашки»; елочка папоротника и мумия цветка в книгах

Разработка (III–VI главы) представляет собой вереницу «картин с выставки», объединенных с экспозицией и между собой скрытыми сквозными сюжетными линиями. В коде (VIII глава) их ряд завершается и появляются отголоски знакомых мотивов — к примеру, в самом конце повести мы узнаем, что ротмистр Кржижановский, с визиткой и рубашками Парнока в чемодане, едет из Петербурга в Москву:

В Клину он отведал железнодорожного кофия, который готовится по рецепту, неизменному со времен Анны Карениной, из цикория с легкой прибавкой кладбищенской земли или другой какой-то гадости в этом роде.

(О кофе речь идет в начале III главы, об Анне Карениной — в конце V; кладбищенская земля — отсылка ко всем смертям «Египетской марки» и к похоронам I и VI глав.)

Не только общие контуры композиции, но и отдельные приемы слово- и звуковедения ориентированы на музыкальные образцы. Вслед за Белым Мандельштам обращается к технике повторения приметных слов в новом для них составе⁸⁷ — эквиваленту тематической разработки в музыке. «Цельнокроеный», на первый взгляд, текст собран из кусочков — по «рецепту, неизменному со времен» Андрея Белого. Таков, в частности, сон про город Малинов. Два его мотива заимствованы из рассказа про Анджиолину Бозио (возникают параллели между двумя сюжетами — или, скажем иначе, между двумя тематическими сферами сонатной формы):

Рассказ о певице

(I глава)

То же, повсюду низкое,
суконно-потолочное небо.
Она обновляет географическую
карту <...>, гадая на долларах
и русских сотенных с их зим-
ним хрустом.

Сон про город Малинов

(VIII глава)

Над полем свесилось низкое
суконно-полицейское небо.
Молодой еврей пересчитывал
новенькие, с зимним хрустом,
сотенные бумажки.

Фраза: «Меня прикрепили к чужой семье и карете» (из «сна») оказывается ответом на вопрос, заданный в V главе: кому вручить робкую концертную душонку? — чужой семье, и откликом на сентенцию VII главы: «Да, с такой родней далеко не уедешь» — потому и прикрепили к чужой карете. В сон из детства попадает и «малиновый рай контрабасов и трутней» (оркестровая яма в оперном театре), к которому стремится робкая концертная душонка: «малиновый» становится названием города и ягоды, «рай» — словом «роясь», контрабасы обнаруживают сходство с каретами, а «трутни» (переименование смычков, трущихся о струны) сообщают окраску настоящих трутней полосатому узлу старухи:

Старуха, роясь в полосатом узле, вынимала столовое серебро. <...>
Обшарпанные свадебные кареты ползли все дальше, вихляясь,
как контрабасы. (39)

Для «Египетской марки» очень характерны приемы типа предыктов и интонационных предвестников (по-видимому, специально не интересовавшие Белого). В конце одного эпизода скапливаются звуки, подготавливающие появление искомого слова в начале другого. Так, в конце рассказа про керосиновую лампу (чтобы избавиться от сажи, прикручивали Фитиль, открывали Форточку, впуская «эфир простуды» и холод «дифтеритных пространств») повторения звука Ф и, далее, слог ДИФ-, а также звуки Ж, ЖР, ЖН, ДРН в словах «сажа», «пожар», «скважина», «дифтеритных» разрешаются в «Юдифь Джорджоне» — начальные слова следующего фрагмента. Кстати,

в другом месте, где прачки отвечают «лживым бессовестным хором», а автор, желая утешить героя и самого себя, хочет превратить происходящее в сцену из «Концерта в Палаццо Питти» Джорджоне («А я бы роздал девушкам вместо утигов скрипки Страдивари...»), имя Джорджоне не названо, и хочется, подражая автору, сказать: а я бы взял нужные звуки из неприятных слов «жандарм» и «Кржижановский» и превратил бы их в имя художника: ЖНДР, РЖЖН — Джорджоне.

Следуя высказываниям «на полях» повести, мы убедились в том, что проза, состоящая из лепета отступлений, подобна сновидениям, но на проверку обнаруживает музыкальные свойства. Автор словно колеблется в поисках окончательного вывода, постоянно возвращаясь к сновиденческому, бредовым характеристикам прозы. Даже заключительная часть его монолога начинается с бредовых частичек и бессмысленного лопотания французского мужичка. Однако в самом конце возникают новые мотивы. Железная дорога изменила все построение, весь такт нашей прозы, которую автор именует теперь «железнодорожной»⁸⁸. Эта проза полна инструментами сцепщика — вот чем оборачиваются бессвязности и разрывы! Бредовые частички соединены скобяными предложениями, которым место «на столе судебных улик», — настолько понятно их предназначение. Неудивительно, что такая проза «развязана от всякой заботы о красоте и округленности» — она обладает более существенными свойствами: сцепленностью всех элементов, то есть целостностью. Далее. Проза «пущена в длину», но в то же время она — «живоглотский аршин», измерительная рулетка, на которую наматываются версты железной дороги. Иными словами, проза и очень длинна, и коротка — намотана, как лента рулетки. Способность свертываться, превращаться в многослойную структуру, сводимую к «аршину» горизонтального измерения, как и жесткая связь элементов целого между собой, приобщает прозу к мифу. Живоглотский аршин Мандельштама и партитура Леви-Строса — метафоры одного порядка.

В рассказе про аршины и версты слово «миф» отсутствует, однако автор уже напомнил читателю о мифе в одном из ключевых моментов повести:

Петербургский извозчик — это миф, козерог. Его можно пустить по зодиаку. (29)

Железнодорожная проза наматывает версты на свой живоглотский аршин, а извозчик колесит по зодиакальному кругу: и то и другое — повторы циклического движения.

Как видим, первая цепочка рассуждений о прозе привела к музыке, вторая — к мифу. В мандельштамовских построениях, как и в формуле Белого, миф оказывается итогом: «Египетская марка» подобна сновидениям и порождениям бессознательного, она музыкальна и

мифологична. Сновиденческие превращения персонажей и слов, смешения словарей различных сюжетов, повторы на расстоянии, свидетельствующие о музыкальной ориентации литературного произведения, — все приводит в конечном счете к построению мифа. Однако мифологическая первооснова мандельштамовской повести возвращает нас к музыке. Основу мифа «Египетской марки» составляют знаменитые и очень существенные для творчества Мандельштама первоисточники: дантовский миф «Божественной комедии» и миф об Орфее⁸⁹, связанные между собой внутренним родством. В обоих случаях певец, поэт, мечтая о встрече со своей умершей возлюбленной, оказывается на том свете и возвращается оттуда живым; в его пути актуализуется вся мировая вертикаль.

Оглядка на великое поэтическое творение Данте постоянно ощущается в маленькой повести про маленького человечка. Прямые ссылки отсутствуют, но подсказка есть — в репликах публики перед началом спектакля в Мариинском театре:

— Как вы думаете, где сидела Анна Каренина?

— Обратите внимание: у античности был амфитеатр, а у нас — у новой Европы — ярусы. И на фресках Страшного Суда, и в опере. Единое мироощущение. (29)

В вопросе о месте, где сидела Анна Каренина, можно услышать: в каком ярусе Страшного Суда? Но ярусы есть и в «Аде» «Божественной комедии»⁹⁰, поэтому спросим иначе: в каком круге — во втором, вместе с Франческой да Римини, или в седьмом, где самоубийцы? Не только героиню толстовского романа, но и многих других, о ком идет речь в «Египетской марке», можно представить обитателями дантовых «ярусов». Вспомним, что в повести есть самоубийцы⁹¹, добродетельные нехристиане (например, честный Шапиро), сладострастники (французская любовница, Анна Каренина), гневные (староста глухонемых «в гневе перепутал всю пряжу»), насильники над ближними (толпа на Фонтанке), вор, зачинщики раздора (в эссе о скандале)⁹², обманувшие доверившихся (прачки). Мандельштамовский сюжет идет от истории к истории, как Данте, ведомый Вергилием. Правда, вместо сильных, полных драматизма персонажей и ситуаций здесь — портреты ничем не примечательных людей, составляющих «еврейский круг» «Египетской марки», и еще — воспоминания, сны, фантазии.

Порядок появления сюжетов у Данте строго определен структурой «того света», расположением кругов в соответствии с градациями греховности и святости. «Этот свет» мандельштамовской повести подчинен географии Петербурга и фантазии автора. Вертикали «Божественной комедии» противопоставлена горизонталь Петербурга с его «суконно-потолочным» небом, в которой тем не менее есть и ад, и

чистилище, и рай — «малиновый рай контрабасов и трутней», «светящийся ров», подозрительно похожий на огненные рвы дантова Ада («Так движутся огни в гортани рва» — Ад, XXXVI). «Серафимам» этого рая герой «Египетской марки» надеется «вручить свою робкую концертную душонку». Как некий музыкальный Адам, он может быть изгнан из рая:

Выведут тебя когда-нибудь, Парнок, — со страшным скандалом,
позорно выведут — возьмут под руки и фьиють — из симфонического зала <...>. (11)

Чтобы попасть в «рай» концерта, оперы или драматического театра, необходимо пройти через «ад» ожидания:

Ведь и я стоял в той страшной терпеливой очереди, которая подползает к желтому окошечку театральной кассы — сначала на морозе, потом под низкими потолками вестибюлей Александринки. (25)

(«Всегда толпа у грозного предела; Проходят души чередой на суд:
Промолвила, вняла и вглубь влетела» — Ад, V)

Есть и «чистилище», но не людей, а рубашек — прачечная, куда боязливый герой отправляется с провожатым, молодым священником. Будь воля автора, здесь могла бы прозвучать прекрасная музыка. К тому же присутствие священника «поднимало уровень вещей до альпийской значительности», «место казалось горным» (Мандельштам 1991: 72).

Пространство «того света» в «Божественной комедии» — создание Данте. Пространство «этого света» в повести хоть и не создано, но откорректировано, сверстано, сброшюровано героем-автором:

Он получил обратно все улицы и площади Петербурга — в виде сырых корректурных гранок, верстал проспекты, брошюровал сады. Он подходил к разведенным мостам, напоминающим о том, что все должно оборваться, что пустота и зияние — великолепный товар, что будет, будет разлука, что обманные рычаги управляют громадами и годами. (36)

В сущности, город похож на прозу, действие которой разворачивается в нем самом. Мосты напоминают, что все должно оборваться, будут пустота и зияние — бессвязности и разрывы! Напоминают и про обманные рычаги — не те ли, что обливаются маслом, слушая дыхание голубушки прозы?

Однако главный принцип строения прозы — хождение по кругам, «аршинам» мифопоэтического и сюжетного пространства. Полный круг («аршин») включает несколько пунктов:

- воспоминания, фантазии, сны;
- явления искусства и литературы;
- отступления: рассуждения о прозе и другие монологи;
- реалии послереволюционного города;
- город как историко-культурный феномен — с ним у героя-автора, наследника петербургской литературной традиции, особые отношения.

Каждая из названных тем, в свою очередь, разветвляется. Особенно богаты воспоминания-фантазии-сны, в которых есть «детские» и «взрослые» сюжеты; связанные с реалиями жизни, с фактами истории и искусства, и вовсе фантастические (монолог комарика — «коллежского асессора из города Фив»). Кроме того, эти темы переплетаются, как жгуты дантовского «ковра» (Мандельштам II: 365).

Двигаясь по кругам, герой повести, как и его великий предшественник, нуждается в провожатом. «Вергилием» Парнока становится персонаж с итальянской фамилией — отец Бруни. Правда, он так же робок, как и его подопечный, поэтому роли меняются:

— Отец Николай Александрович, *проводите* меня!

Он потянул священника за широкий люстриновый рукав и *повел* его, как кораблик. (14)

Роль провожатого выполняла и чужая семья, к которой прикрепили мальчика во сне про город Малинов. А в самом конце повести провожатым — теперь уже героя-автора — становится страх («Страх берет меня за руку и ведет»).

Прохождение по кругам сопряжено с одними и теми же опасностями. Словно демоны, каждый шаг героя стерегут страх (и стыд), болезни (с жаром и бредом) и смерть. Всё и все — страшны или страшатся, подвержены болезням или являются их источниками, мертвы, умирают или угрожают смертью (ср. [203]). Это:

— страшная каменная дама, врач Страшунер, страх, берущий героя за руку, страх, терзающий комарика («Страшно мне здесь — извиняюсь»), страхи в фантазиях и снах («страх насылает сны»); страшная очередь, страшный порядок, сковавший толпу, где работал бондарь — страх, страшное слово требуха, телефонные трубки, страшные, как рачья клешня, страшные и мохнатые кусочки улиц, наконец, Страшный Суд...

— горячечные образы Бальзака и Стендаля, петербургский инфлуэнцный бред, температура эпохи, вскочившая на тридцать семь и три, дети с нарывами в горле, простуда, воспаление легких и дифтерит детских воспоминаний, тошнота и зараза, распространяемые толпой, заразный лабиринт, scarlatinovое дерево, из которого сделаны шелущащиеся трубки аптечных телефонов, корь, ветряная оспа на заразных страницах библиотечных книг...

— умирающий Пушкин на картинке, мертвый пчельник люстры из детских воспоминаний, смерть в живорыбном садке, черная кровь чернил, умирающий салат, казнь лампы, палач китайской пьесы и палаческая сталь детских коньков, превращенные в мумии цветок и елочка папоротника, предсмертный мужичок из «Анны Карениной», сама Анна, а вместе с ней — весь хоровод умерших женщин...⁹³

Молодая умершая женщина с меняющимся обликом и именем — «Эвридика» героя. А главный его спутник, избавитель от бед — музыка. В страшный сон, страшные обстоятельства жизни только музыка — пусть воображаемая — способна внести гармонию и успокоение. Герою словно сопутствуют спасительные звуки орфеевой лиры, умиротворяющие фурий.

«Но музыка от бездны не спасет», «Ты напрасно Моцарта люби», — сказано в стихотворениях «Пешеход» и «Ламарк». В «Египетской марке» все иначе. Основным условием появления музыкальных образов в повести стала потребность изжить неприятную или опасную ситуацию: посторонний, случайно заглянув в ампиный павильон Инженерного сада, где обычно назначаются свидания, чтобы не влипнуть в чужую историю, принужден спеть итальянскую арию; от прачек, отдавших лучшие рубашки Парнока ротмистру, спасают «Концерт в палаццо Питти» и скрипки Страдивари; после попыток Парнока дозвониться то ли к «уснувшему как окунь правительству», то ли к Прозерпине или Персефоне (в конце истории про вора) появляются скрипичные человечки и валторны Мариинского театра в рисунках на полях; сюжет о скандале незаметно переходит к «Жизели» в Мариинском; вид Петербурга в мае, когда «все было до ужаса приготовлено к началу исторического заседания» и через Дворцовую площадь шли глухонемые, сучившие пряжу и все перепутавшие, — сменяется видом записанной музыки («Нотное письмо ласкает глаз не меньше, чем музыка слух»). Однако в конце повести спасительная сила музыки больше не нужна герою. Он накануне достижения цели, и цель эта — приобщение к тайнам искусства прозы. Возникает и утверждается мотив преодоления преград: даже страх, насылающий «сны с беспричинно-низкими потолками», не может остановить героя. Более того, именно сон о детских болезнях и страхах заканчивается вполне героически. Мальчика, словно пленника, *ввели* в постылую комнату, *заставили* пить воду и есть лук, а он *разметал* чужие перины и *выбежал* в Таврический сад — освободился сам и сразу оказался в любимом месте, с любимой игрушкой.

Следом, уже взрослый, заразившись жаром возбуждения «у всех вещей» («все они радостно возбуждены и больны»), он героически нарушает новый запрет («Я не выдерживаю карантина и смело шагаю...»). Наградой — лира, инструмент Орфея:

И летят в подставленный мешок поджаристые жаворонки, наивные, как пластика первых веков христианства, и калач, обыкновенный калач, уже не скрывает от меня, что он задуман пекарем, как российская лира из безгласного теста. (40)

За лирой, хоть и безгласной, следует другая музыкальная награда: фантазия поэта теперь вправе сравниться с увертюрами Бетховена. И еще: только на предпоследней странице повести, когда, казалось бы, нет смысла менять модальность повествования, автору дается право говорить от первого лица («какое наслаждение для повествователя!»). Новая проза, с ее отступлениями и бредом, теньвыми пюпитрами, увертюрами Бетховена, инструментами сцепщика и живоглотским аршином, становится обретением выходящего из лабиринта героя.

В составе новой — мифологической — прозы музыка играет значительную роль: и высказывания автора, и техника письма, и само повествование тому доказательства. Однако музыкальность «Египетской марки» особенная. В отличие от многих стихотворений Мандельштама, здесь музыка не звучит. Вспомним: «Летают валькирии, поют смычки», «Нам пели Шуберта», «То слышится гармоника губная, то детское молочное пьянино», «Последний раз нам музыка звучит». А в «Египетской марке» — концерт изображен на картине, пюпитры — теньвые, скрипки Мариинской оперы — третьи, каких не бывает, произведения Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Листа — молчаливые значки на нотной бумаге, орфеева лира — безгласная, а звуки увертюры к «Duo Foscari» слышатся только умирающей певице.

«Молчаливую» музыкальную образность «Египетской марки» можно понимать как точное соответствие назначению музыки в процессе сотворения прозы. Ее скрытое присутствие сродни «первоначальной немоте» — тому исходному состоянию, что предшествует рождению слова из духа музыки.

Глава 4

Симфония: высший из музыкальных жанров словесности

Принцип музыкального письма, обозначенный в записях Е. Гуро как «симфонизм», определял суть целого ряда литературных сочинений, созданных после «симфоний» Белого. Однако, в отличие от своих предшественников и последователей, Белый соединил слово и соответствующий ему принцип построения целого (в качестве названия

слово «симфония» встречалось в литературе с начала XIX в., к примеру, у Л. Тика, Т. Готье, Н. Огарева).

Выбор жанра, понятого как средоточие важнейших свойств музыки (высшего из искусств и источника поэтического вдохновения), предопределен целым рядом обстоятельств. Симфония была «единственной современной представительницей большого стиля в музыке — если не считать оперы», которая занимала, по словам П. Беккера, место мессы и пассионов в общественном сознании [16: 24, 25]. Существенно и то, что симфония признавалась высшим жанром «чистой», то есть свободной от слова, музыки: «В симфонии созерцаем сумму всех возможных при данном отношении образов, все возможные сочетания событий, которые сливаются в один громадный и бездонный символ, которые заставляют трепетать, которые поражают содержанием, глубоким, как звездное небо, — глубоким, а потому и недоступным рассудку. Вот почему симфоническая музыка бесконечно выше и бесконечно чище музыки оперной» (Белый 1979: 135); «Тут речь идет об искусстве чистого слова, — писал Флоренский о «Северной симфонии» Белого, — и, как симфония в музыке есть музыка по преимуществу, чистая музыка, так и произведение Андрея Белого является опытом искусства слова по преимуществу перед всеми другими видами поэзии» [178: 159]⁹⁴. Именно симфония в качестве музыкального образца соответствовала значительности намерений Белого и, вслед за ним, Хлебникова — единственных среди поэтов «симфонического» плана, назвавших свои вещи прямо — «симфониями».

Потребность в симфонических свершениях была достаточно стойкой. В другом измерении литературной жизни, где остались незамеченными произведения Белого, звучали призывы футуристических манифестов к созданию «огромных симфоний», в которых «новые поэты» должны были передать «импульсы, страдания и призывы сотен, тысяч и миллионов существ» [157: 34]. Манифесты вряд ли подразумевали иное воплощение идеи, чем ее высказывание: это были своеобразные произведения искусства или, точнее, продукты мифотворчества, не имевшие прямого отношения к творчеству литературному.

Между тем слово «симфония» давно укоренилось в лексиконе литераторов. И в немецкой, и во французской литературе это не столько название нового жанра (устойчивые признаки которого так и не сложились), сколько «знак качества»: сказать «симфония» — значит уравнивать литературное сочинение с наивысшей ступенью высшего из искусств. Ницше считал своего «Заратустру» симфонией [121 II: 771], Малларме называл Симфониями восхищавшие его произведения, например роман Золя «Лурд» [102: 418]. Собеседник Кузмина в 1927 и собеседник Ахматовой в 1961 гг. почти в одних и тех же выражениях высказывались про «Форель разбивает лед» и «Поэму без ге-

роя» (произведения, связанные странными узами: у Ахматовой слышны ритмы «Форе́ли»; как и в поэме Кузмина, к Автору являются мертвецы, однако среди ахматовских гостей — сам Кузмин, под именем Владыки Мрака). «Это — длинное стихотворение, симфонического построения и захвата», — писал Вс. Рождественский о «Форе́ли» (цит. по [160: 437]). «Сегодня, — записывает Ахматова, — М. А. Зенкевич долго и подробно говорил о „Триптихе“. Она (т. е. поэма), по его мнению, — Трагическая Симфония — музыка ей не нужна, потому что содержится в ней самой» (Ахматова I: 362; см. также [75: 249–262]).

Что же стоит за словом «симфония», когда речь идет о произведении литературы? Какой смысл вкладывали в него поэты? Едва ли возможно свести воедино свойства всех стихотворных и прозаических сочинений, названных «симфониями». Однако в двух случаях мы имеем достаточные основания для ответа на заданные вопросы. Обратимся в очередной раз к Белому и еще — впервые в связи с симфонией — к Хлебникову. Опыт Белого доказал возможность инобытия музыкального жанра, с которым связаны великие творения Бетховена, Чайковского, Скрябина. А в «симфонических» вещах Хлебникова важнейшие свойства этого жанра представлены в максимально обобщенном и концентрированном виде.

«Симфонии» Белого: признаки жанра. В своих симфонических исканиях Белый шел от интуитивного следования музыкальным образцам к разработанной концепции симфонии в слове, от «смутно сознаваемой формы» первых трех «симфоний» к конструктивно выверенному «Кубку метелей». В его письмах и мемуарах названы непосредственные музыкальные прообразы «симфоний» — баллада ор. 24 Грига, 1-я Соната Метнера, музыка Вагнера [82: 499, 518]. И все же жанрово-композиционным ориентиром при сочинении была, скорее всего, именно симфония: романтического толка, с лейтмотивами, монотематическими связями различных построений, тяготением к программности и т. п. Представление о симфонии не обязательно связывалось с оркестром. Посредником между симфонией как таковой и ее литературным перевоплощением был рояль, на котором Белый импровизировал, прежде чем приступил к сочинению: «„Северн<ая> Симфония“ и „Московская“ имели свои музыкальные темы, их я разбирал на рояле» [там же: 16]. «Предстоящая судьба виделась клавиатурой, на которой я выбиваю симфонию» (Белый 1990а: 24).

Подобно композиторам, создающим «отражение» одного жанра в условиях другого [182 II: 36], Белый воспроизводит все мыслимые признаки симфонии в литературном сочинении. От чисто внешних — названия и подзаголовков («1-я, героическая», «2-я, драматическая» — ср.: 3-я, героическая симфония Бетховена), итальянских

обозначений темпа и характера (в «Предсимфонии»), до сущностных, собственно симфонических. Все свои «симфонии» он пишет в виде циклов — трехчастного в «симфонии Возврат» и четырехчастного в остальных. Вполне узнаваемы и жанровые признаки частей. В первой, естественно, представлена основная коллизия. Медленной может быть или третья часть (в 1-й «симфонии» — образы Вечности, тянущегося времени и бездны безвременья, во 2-й — медитативный рассказ о поездке в деревню), или вторая («Сквозные лики» в 4-й «симфонии» с характерными названиями глав, особенно ближе к концу части: «Молитва о хлебе», «Пена колосистая», «Вечный покой», «Золотая осень», «В монастыре»). Соответственно, скерцо становится второй частью в 1-й «симфонии», где говорится о козловании — шабаше нечистой силы (ср. inferнальные скерцо в музыкальных симфониях), и во 2-й, где возникает ускоренная «смена кадров» и достигает своей кульминации объявленный автором сатирический смысл «симфонии» (Белый 1991: 89). В третьей части «Кубка метелей» («Волнения страсти») скерцозность представлена мало (шут в главе «Слезы росные»), здесь, в духе брамсовских нескерцозных средних частей в подвижном темпе и в соответствии с названием, усиливается экспрессивное начало. Наконец, для финалов характерно «собрание» основных линий развития, основных лейтмотивов, и еще — обязательное мистическое просветление в конце. Не составляет исключения и 3-я «симфония», строение которой отлично от прочих. Некое подобие симфонии с хором в финале возникает во 2-й и 4-й «симфониях», где важнейшую роль играют трансформации церковных напевов и мотивов Библии. В конце 2-й «симфонии»

Дерева, воздымая костлявые руки свои под напором свежего ветер-
ка, ликовали и кричали нараспев: «Се Же-ни-ии-иных гря-дет в
поо-ллуу-ууу-ууу-нооо-щиии!».

В «Кубке метелей», где идея подхвачена и усилена, пение противопоставлено мотивам инструментальной игры как высшее проявление музыкального. Звучат «молитвы» и «ектении» — те «песенные пророчества», о которых Белый писал в «Арабесках». Уже в первой и второй частях возникают парафразы священных текстов, предвосхищая «Третью метельную ектению» — одну из последних глав финала:

Ты, нива, золото. Ты ветропляс созревших колосьев.
Порфирой переметной — провей, одари.
Ниве помолимся.
Кровь заката сладко-рубинная пеной златожалых колосьев вскипела:
причастники, приступите. <...>

Гряди, жнец, гряди! <...>

На ниву сойди и серп нам пусти свой. <...>

Жнеца, работники, исповедуйте громче, <...> всё вопите громче: «Се, грядет жнец жатвою острою».

(«Молитва о хлебе»)

«Синева Господня победила время!» <...>

Снеговым причастием белым, белым холодным огнем — провей, одари.

И пропоют снеговые псалмы на метельной обедне.

Вьюге помолимся.

(«Третья метельная ектения»)

Сходным образом, но не пение, а шепот камышового отшельника с зеленоватым нимбом доносит парафразу из посланий Апостола Павла в последних строках 1-й «симфонии»: «Мы не умрем, но изменимся вскоре, во мгновение ока, лишь только взойдет солнце» (ср.: 1 Кор 15, 51).

Напомним и об индивидуальных решениях проблемы цикла: вариационной форме в 3-й «симфонии» и аналогии с циклом метнеровской сонаты в «Кубке метелей». Пожалуй, самая необычная (и, строго говоря, не слишком симфоническая) форма цикла в «Предсимфонии». Итальянские обозначения темпа и характера образуют симметричную структуру: две прелюдии, ряд медленных частей, центральная группа *Allegro-Adagio-Allegro*, ряд медленных частей, постлюдия. Приняв стих за условную единицу, легко убедиться в масштабной симметрии: 229 — 4 (центральное *Adagio*) — 226.

Основные особенности внутреннего строения частей нам уже известны: это «искусство тончайших и постепеннейших переходов» [130: 81], «гениальная интуиция тождества внутренней природы вещей и явлений, повидимому разнородных — способность сближения» [176: 99], достижение такой «непрерывности музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди остальных» [41: 7].

Поэма «Ангелы» — хлебниковская «симфония» по образцу «Божественной поэмы» (3-й симфонии) Скрябина. Одновременно с «Кубком метелей», в 1907–1908, а также в 1912 гг. формировались «симфонические» замыслы Хлебникова. Однако «симфонии» Хлебникова не выделены как самостоятельная группа сочинений. Ни одна из его опубликованных вещей не именуется «симфонией», хотя в записях поэта это слово встречается. Прежде всего — в связи с однокоренными словотворческими композициями. Так, в тетради 1907–1908 годов содержится следующий перечень:

Симфония Бы
Симфония Ярь
Симфония Любовь.⁹⁵

Согласно предположению Р. В. Дуганова, этот список может быть дополнен: разработки от «Реку» могли бы стать «симфонией Речь», а «Заклятие смехом», как и «Времири смеющиеся» — «симфонией Смей» (и «смех», и «сметь» в равной степени). По-видимому, природа словотворчества понималась Хлебниковым как родственная, «одно-коренная» природе музыкальных процессов. Не случайно на обороте одного из словотворческих листов написано: «Симфония! Оркестр!» — нечто вроде авторской самооценки.

Только в двух случаях с названием «симфония» связан осуществленный или, по крайней мере, разработанный замысел. Первый по времени — опубликованный Р. В. Дугановым первоначальный текст «симфонии Любовь» [54]: восемь строк, окруженных узорами последующих записей (более 500 словообразований того же корня). Другая законченная вещь — поэма «Любовь приходит страшным смерчем...» (1912 г.): слово «симфония» было одним из первоначальных вариантов ее названия. К числу «симфоний» может быть отнесено стихотворение, или иначе маленькая поэма, «Ангелы» (1919 г.), созданное, предположительно, под впечатлением от «Божественной поэмы» (3-й симфонии) Скрябина.

Несомненно, Хлебников испытал воздействие «симфоний» Белого. С наибольшей очевидностью это сказалось в неологической прозе 1907–1908 гг. [55: 239], создававшейся в то же время, что и «симфонии» «Бы», «Ярь» и «Любовь». И все же ни одна из прозаических вещей, в том числе и вполне по-беловски «симфоническая» «Песнь Мирязя», не названа «симфонией». Сравнивая между собой первоначальный текст «симфонии Любовь», поэму «Любовь приходит страшным смерчем...» и поэму «Ангелы», легко прийти к выводу о том, что перед нами совершенно различные модели «симфонии». Ближе всего к музыкальному образцу «Ангелы».

Приведем текст поэмы:

1.
Хладро гологолой божбы,
Ста юнчиков синих семья,
Ста юнчиков синих потоп.
Потопом нездешней байбы
И синие воздухом лбы
И неба сверкающий скоп
Возникли сынами немья,
И песнями ветренных стоп

Воспели стороду зємья.
Тихес исчезающих имя,
Святно пролетевшей виданы,
Владро серебристых сиес.
Но их, исчезающих в дым,
Заснувших крылами своими,
Лелебен лелеет божес,
Он мнит сквозь летучие станы
Гряды пролетевших нагес,
То умчие шумчие маны,
То ветер умолкших любес.

2.

Тиебном вечерним полны
Тела исчезающих воль.
А далее — сумрачный тол,
Он страж вероломной волны
На грани ниебной длины,
Нетотного мира престол.
Там море и горе и боль,
И мешенства с смертию дол
— Земля, где господствует моль.
И роя воздушного роины,
Нетучей страны ходуны,
Нетотного берега бойско
И соя идесного воины,
И белого разума соины —
Летит синеглазое войско
Сквозь время великой койны
И бьется упорно и свойско
С той силой, что пала на ны.

3.

И ветер суровою вавой
Донесся от моря нетот.
С огласою старой виньбы
Он бьется с ночной зенницавой,
Им славится мервое право.
И пали, не зная мольбы,
Просторцы нетучих летот,
Нетучего моря рабы,
Насельники первых пустот.
Мервонцы, прекрасны и наги,

Лежали крылатой гробницей
Над морем, где плещется мемя,
Лежали суровы и баги
Над вольною верою влаги.
Мольба неподвижной лобницы,
Чтоб звонкое юношей вемя,
Зарницей овивши цевницы,
Воспело ниесное время.

4.

Мервонцы! Мервонцы! вы пали!
Лежите семьей на утесах.
Тихес голубое величие.
Почили на веки печали,
Червонцев блеснувшие дали,
Зиес золотистых струйничие,
Деревьев поломанный посох,
Ослады восстанья весничие,
Как снег крылопад на откосах.
Младро голубое полета,
Станица умерших нагес
И буря серебряных крыл,
Омлады умершей волота.
В пустынных зенницах охота
Щитом заслонить сребровеющий тыл.
И грустная вера инес,
О чем и кому я забыл.
Как строга могила можес!

5.

Во имя веимого бога
Зарницею жгучею лиц
Несничие молнии дикой,
Мы веем и плещем болого,
Мечтоги у моря ничтога,
Окутаны славой великой,
— Закон у весничего сиц.
И скрылось лицо молодика,
Где вица вечерних девиц.
Смотрели во сне небесничие
Глазами ночей воложан,
На тихое небо веничие ⁹⁶,
Как неба и снега койничие,

Темян озолотой струйничие,
О славе и сладе грезничие
Толпой голубой боложан,
Задумчивой песни песничие
Во имя добра слобожан.

6.

Мы мчимся, мы мчимся тайничие,
Сияют как сон волоса
На призраках белой сорочки.
Далекого мира дайничие,
Нездешнею тайной вейничие,
Молчебные ночки точки,
Синеют небес голоса,
На вице созвездия почки,
То ивы цветут инеса.
Разумен небес неодо
И синего лада убава
И песни небесных малют.
Суровый судьбы гологол,
Крылами сверкнет небомол,
А синее, синее тучи поют
— Литая, летает летава,
Мластей синеглазый приют,
Блестящая солнца немрава.

Если наше допущение верно, эта вещь создавалась как поэма «по симфонии Скрябина», а не как собственно «симфония». И признаки музыкальной формы в данном случае — скорее результат следования произведению-первоисточнику, чем атрибуты жанра литературной симфонии — в понимании Хлебникова.

Соответствие музыкальному прототипу обеспечивает (среди прочего) и присутствие «симфонических» принципов Белого, что еще раз доказывает музыкальную достоверность его новаций. В «Ангелах», как и в «симфониях» Белого, как в самой музыке, художественный материал является воплощением множественных отношений производности. Принцип «сквозной прорифмованности» [53: 94] обеспечивает единство не только на фоническом, но и на морфологическом уровне. Прекрасное разнообразие «словаря» хлебниковской поэмы обнаруживает необычное единство.

В отличие от «симфоний» Белого, «Ангелы» — небольшое произведение. Поэтому, задавшись целью выявить моменты производности, несложно выстроить парадигматические ряды подобий. Каждый из рядов

возглавляют ключевые слова, за которыми стоят важнейшие образы поэмы. Это: СИНЕВА: 9 слов с корнем *син-* и 3 с корнем *голуб-*; НЕБО: кроме «неба», «небес» (6 слов) — неологизмы «ни небный», «небомол», а также «воздухом», «зарницей»; МОРЕ (как «море мертвых»): 11 слов с корнями *мор-*, *мер-*, в том числе неологизмы «мервое», «мервонцы» (трижды); 13 слов указывают на нездешнюю, иную, чем человеческая, природу ангелов: с самим словом «нездешнего» (дважды) соседствует целая группа неологизмов: «нетотного», «нетучей», «нетот», «ниесное», «инеса» и др. Также многочисленны группы слов, обозначающих ангелов (само слово есть только в названии) и указывающих на многочисленность воинства небесного: «юнчики», «просторцы», «мечтоги», «весничие», «несничие молнии дикой», «небесничие» и др.

Сквозь все эти повторы проступает сюжетный остов поэмы. Вычленив его, мы убеждаемся в соответствии «Ангелов» евангельскому мотиву: воинство небесное спускается на землю с тем, чтобы восславить Бога («Во имя веимого бога...») и принести добро людям («Во имя добра слобожан»). Вспомним: «И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение!» (Лк 2: 13–14). Но это не все. Действие хлебниковских ангелов одновременно и бунт, и отпадение, и жертва, приносимая ради людей. Дальнейший поиск прототипов приводит к мифу о Прометее и даже к свободно переосмысленному Символу Веры: в «Ангелах» присутствует сошествие с небес, самопожертвование ради людей, смерть и воскресение.

Предваряя вопрос о сходстве поэмы «Ангелы» с «Божественной поэмой», попытаемся прочесть хлебниковские шесть строф как трехчастную симфонию с медленным вступлением. Слова поэмы, обозначающие характер действия или состояние ангелов, прямо указывают на событийный темп происходящего, что вызывает ощущение реального темпа — наподобие музыкального. При обилии безглагольных конструкций на движение могут указывать и перечисления сменяющихся «декораций» («Тихес исчезающих имя, Святно пролетевшей виданы, Владро серебристых сиес»). Однако самым сильным ускорителем темпа становятся глаголы и отглагольные существительные. Итак:

Медленное вступление.

1–6 стихи 1-й строфы. Накопление энергии; перечисление, стремящееся к глаголу⁹⁷.

Allegro

экспозиция

7–19 стихи 1-й строфы, 1–9 стихи 2-й строфы. Начало действия: ВОЗНИКЛИ, ВОСПЕЛИ; «смена декораций», указывающая на движение;

разработка

10–18 стихи 2-й строфы. Пик активности: РОЯ, РОИНЫ, ХОДУНЫ, ВОЙСКО, ЛЕТИТ, ВОЙСКО, БЬЕТСЯ.

реприза и кода

3-я строфа. Повтор основных действий ангелов ветром: ДОНЕСЯ, БЬЕТСЯ, СЛАВИТСЯ; трагическая кульминация и затишье после нее: ПАЛИ, ЛЕЖАЛИ, ЛЕЖАЛИ; последний отзвук активности: ВЕМЯ, ВОСПЕЛО.

Вторая медленная траурная часть

4-я строфа. Оплакивание павших ангелов: ПАЛИ, ЛЕЖАЛИ, ПОЧИЛИ; отзвуки активности, реминисценции первой части: ВОСТАНЬЯ ВЕСНИЧЬЕ, ОХОТА, ЗАСЛОНИТЬ.

Скерцо и финал (без четкого разграничения)

5-я и 6-я строфы. Движение и игра: ВЕЕМ, ПЛЕЩЕМ, МЧИМСЯ, МЧИМСЯ; изменение характера действия: СИЯЮТ, ЦВЕТУТ, СВЕРКНЕТ, ПОЮТ, ЛЕТАЕТ.

В финалах симфоний обычно синтезируются важнейшие черты предыдущих частей, нередко собираются главные темы цикла. Так происходит и в 5–6-й строфах «Ангелов»:

неологизмы-лейтмотивы

гологолоу (1)

гологол (6)

струйничье, весничье (4)

небесничье, тайничье и др.(5-6)

рифмы

дол-гол-престол (2)

неодол-гологол-небомол (6)

вавой-зенницавой-право (3)

убава-летава-немрава (6)

рифмы на расстоянии

гологолоу БОЖБЫ (1)

СУДЬБЫ гологол (6)

нетучей (2)

сиНЕЕ ТУЧИ (6)

аллитерации

лелебен лелеет (1)

литая, летает летава (6)

Обратимся теперь к вопросу о возможном сходстве произведений Скрябина и Хлебникова ⁹⁸.

Приобщение к музыке Скрябина, по-видимому, происходило в кругу петербургских символистов: Вяч. Иванов, близкий друг композитора, был, как мы помним, одним из духовных учителей молодого Хлебникова. Естественным источником непосредственных музыкальных впечатлений были концерты, в которых Третья симфония («Бо-

жественная поэма») — пожалуй, самое знаменитое произведение Скрябина — звучала много раз. Начиная с февраля 1906 г. она неоднократно исполнялась как при жизни композитора, так и после его смерти. В свою очередь, и Скрябин был наслышан о Хлебникове, чьи словотворческие опыты не остались незамеченными: «можно творить слова, как мы творим новые гармонии...» [141: 250].

И Скрябин, и Хлебников были художниками-новаторами, преобразователями музыкального и поэтического языка. Характеризуя поздние произведения Скрябина, Л. Сабанеев пользуется словом «ангелололия» (язык ангелов), впервые произнесенным одним из «мистических друзей» Скрябина при сравнении обсуждавшейся тогда «опьяненности» композитора с состоянием апостолов во время сошествия на них Святого Духа [там же: 165]. Ярко выраженные «нездешние» свойства присущи и языку хлебниковской поэмы — по выражению Р. В. Дуганова, «одного из самых волшебных творений русской поэзии»⁹⁹.

Обнаруживаются и другие черты сходства. Отдельные строки скрябинского литературного наследия могут показаться прямыми источниками хлебниковских идей. Скрябин пишет о «логическом конструировании вселенной» [146: 170], Хлебников — об «умном черепе вселенной» (III: 96); утверждения Скрябина о том, что «прошлое всегда есть то, из чего логически выводится настоящее» и «предсказание будущего есть только логическое построение» [146: 157, 168], совпадают с постулатами хлебниковских законов времени. Существуют перекички и между поэтическими опытами Скрябина и произведениями Хлебникова [180: 102, 319]. Перечень отдельных сходств легко продолжить (заметив, впрочем, что они почти всегда оборачиваются противоположностями).

Того же рода совпадения объединяют и поэму «Ангелы» с «Божественной поэмой». Налицо сходства, при том, что нет никаких свидетельств намеренного следования музыкальному первоисточнику. Правда, прецеденты имеются. Известно, что многие вещи поэта появлялись как отклик на уже существующие произведения словесности и изобразительного искусства. Как правило, ни автор, ни само произведение, с которым поэт вступает в диалог, не названы. Читая стихотворение, поэму, пьесу Хлебникова, можно и не догадываться, что существует первоисточник, которому он следует и который переосмысливает. Таковы, к примеру, рассказы Бестужева-Марлинского, Лескова, Короленко, стихотворение Некрасова, картина Касаткина, составляющие, как показал Р. В. Дуганов, сюжетное основание поэмы «Ночь перед Советами» [53: 233–237]. Между тем обнаружение первоисточника может в корне изменить восприятие произведения: «непонятное» стихотворение «Меня проносят на слоновых...» читается совершенно иначе после

знакомства с детально описанной в нем индийской миниатюрой (см. статью Вяч. Вс. Иванова [63]). По-видимому, сходные отношения связывают и два «небесных» творения русского искусства 10-х гг. XX в.

Вот как выглядит их параллельное описание ¹⁰⁰.

Симфония состоит из трех частей. 1-я часть по протяженности равна двум другим; с медленной части начинается вторая половина симфонии.

Симфония начинается «темой самоутверждения» — лейттемой, второй элемент которой назван «Я есмь!». Лейттема — прямая наследница т. н. «мотивов судьбы». Многократно появляясь в симфонии, она не только начинает, но и завершает ее.

Allegro озаглавлено «Luttes» («Борьба»).

В кульминации разработки, сразу же после проведения «победоносной» темы заключительной партии, звучит музыка, смысл которой передан ремаркой «*ecroulement formidable*» («страшный обвал»).

Поэма состоит из шести равнодлительных строк. «Медленная» (4-я) строфа приходится на начало второй половины поэмы.

«Суровый судьбы гологол» — по-видимому, своеобразный синоним выражения «мотив судьбы». «Гологол» — лейтмотив поэмы — звучит дважды, в самом начале и в заключительной полустрофе. Первая строка — «Хладро гологолой божбы» — провозглашенный вызов Богу, подобный дерзкому самоутверждению скрябинской темы.

Первые строфы поэмы посвящены борьбе «с той силой, что пала на ны».

В «Ангелах» соседствуют стихи, в которых слава противопоставлена падению: «Им славится мервое право. И пали, не зная мольбы <...>».

Название медленной части «Божественной поэмы» — «*Voluptés*» («Наслаждения») не соответствует смыслу четвертой строфы «Ангелов». В программе симфонии сказано: «Человек отдается радостям чувственного мира. Наслаждения опьяняют и убаюкивают его, он поглощен ими... Из глубины его существования поднимается сознание возвышенного, которое помогает ему преодолеть пассивное состояние». Несмотря на разность причин, вызвавших приземление и пассивное состояние героев, сходство их судеб несомненно: таинственное воскресение ангелов соответствует «божественному взлету» («*divin essor*»), после которого «дух отдается возвышенной радости, свободной деятельности, божественной игре». Даже характер звучания «Наслаждений», иногда торжест-

венно-мрачный (недаром музыка напоминает вагнеровского «Тристана»), мог сказаться на образном строе траурной части «Ангелов». Поэт мог выделить этот оттенок смысла, создавая свое *Lento*.

Несомненно сходство финалов — ликующе-полетных, «небесных». В симфонии Скрябина, как и в поэме Хлебникова, заключительная часть объединяет признаки скерцо и финала, не случайно название третьей части симфонии — «Jeu divin» («Божественная игра») — содержит код скерцозности. Игровое начало выражено и в заключительных строфах «Ангелов» («Мы веем и плещем», «Мы мчимся»). В «Ангелах» также отражен общий колорит «Божественной поэмы», ее «высокий стиль» и многие отдельные детали. Такие скрябинские ремарки, как «haletant ailé» («трепетно, окрыленно»), «mystérieux» («таинственно»), «précipite» («стремительно»), «eclatant» («сверкающе»), и прежде всего, конечно, сама музыка, которая изобилует струящимися, плещущими звучаниями, — прямо ассоциируются с хлебниковскими выражениями: «Мы мчимся, мы мчимся, тайничие», «И неба сверкающий скоп», «Мы веем и плещем», «струйничие». Еще один пример сходства (не подтвержденный на этот раз скрябинской ремаркой): слова «нетучей страны ходуны» напоминают об очень характерном для симфонии ритме легких, странных шагов, полетной маршевости, улавливаемой даже в трехдольном метре.

Некоторые существенные свойства «Ангелов», выделяющие поэму среди других вещей поэта, могут быть объяснены стремлением воплотить особенности «Божественной поэмы». Вспомним об удивительном однообразии синтаксиса скрябинской симфонии: во всех ее частях почти непрерывно выдерживается квадратность построений. Это можно расценивать как композиционное несовершенство. В то же время именно в регулярных ритмах воплощалась свойственная Скрябину «танцевальность», доносящая до нас ту «меру божественных ритмов», о которой писал Вяч. Иванов (Иванов 1985: 106). Однотипными по структуре единицами насыщена и хлебниковская поэма, с той разницей, что скрябинские четырехтакты — степени «двоек», а хлебниковские стихи построены как «тройки» [53: 94]:

хладро гологолой божбы
святно пролетевшей виданы
гряды пролетевших нагес
ветер умолкших любес
и т. п.

неба сверкающий скоп
червонцев блеснувшие дали
деревьев поломанный посох
мластей синеглазый приют
и т. п.

В значительно большей степени переосмыслена еще одна особенность «Божественной поэмы» — необычное для сонатной формы число повторов в первой части: форма строится во многом как хождение по кругу — основная последовательность тем экспозиции по-

вторена и переизложена несколько раз. Хлебников откликается на идею репризных повторов, воспроизводя отдельные сюжетные ходы. Ветер повторяет действия ангелов в третьей строфе, в четвертой дается напоминание о битве. Однако хлебниковские повторы не выделены в самостоятельные построения, даны сжато: так, действие первых двух строф отражено в пяти начальных строках третьей. Между тем и эффект особой статичности движения, возникающий в скрябинской симфонии в результате всех этих повторов и кружений, тоже нашел отражение в поэме. Полет ангелов представлен как неподвижное пребывание: «Заснувших крылами своими...»

Внимание поэта могли привлечь и многочисленные «тройки» «Божественной поэмы». Обилие терцовых и трезвучных ходов, трехдольный — перфектный, «божественный» — метр первой, второй частей и коды третьей — легко воспринимаемые слухом «тройки». Заметны и сопоставления «двоек» и «троек» как в сочетаниях секундowych и терцовых ходов, так и в метрическом развитии симфонии: те же числа определяют масштабные отношения внутри частей цикла. Подобным образом и в «Ангелах» «тройки» (тройные рифмовки, трехстопный трехсложный метр) сочетаются с «двойками» (сдвоенные девятистишья, четное число строф).

Наряду со сходствами существуют, естественно, и отличия. И Скрябин, и Хлебников узнаются в героях своих произведений. Оба они «существуют» в небесной стихии, но для Скрябина главный смысл небесного — в возможности устремиться вверх, прочь от «радостей чувственного мира», где «наслаждения опьяняют и убаюкивают». А в хлебниковской поэме голос автора различим не только в ангельском «мы», но и в человеческом: «синеглазое войско» бьется «с той силой, что пала на ны». Пятую и шестую строфу «Ангелов» можно было бы, вслед за финалом симфонии, назвать «божественной» (или «ангельской») игрой, однако, в отличие от Скрябина, Хлебников подчеркнуто рифмует земное и небесное. Пятая строфа поэмы окаймлена симметричными по смыслу строками: «Во имя вимого бога» и «Во имя добра слобожан». Характерны не только «программные», но и композиционные отличия огромной симфонии и маленькой поэмы, заметные даже на фоне само собой разумеющихся жанровых контрастов, — ведь шесть строф изначально соразмерны небольшой инструментальной пьесе, романсу, но не симфонии. Однако даже небольшие хлебниковские вещи отличает значительная «энергетическая» насыщенность, — именно поэтому «Ангелы», несмотря на краткость, можно не только причислить к поэмам, но и сопоставить с масштабным симфоническим произведением.

Сравнение симфонии — «поэмы» и поэмы — «симфонии» напоминает о поразительной способности Хлебникова охватывать еди-

ным взором всю развернутую во времени композицию — без «вычисления формы», как это было свойственно Скрябину: Р. В. Дуганов пишет, что хлебниковская вещь с ее сложнейшей схемой создавалась «прямо на слух» [53: 94].

Сопоставим этот, последний по времени, «симфонический» опыт Хлебникова с «эталоном» литературной симфонии. Белый, особенно во 2-й и 4-й «симфониях», воссоздает в подробностях музыкальный прототип, Хлебников — изображает симфонию, так сказать, наблюдаемую «с высоты птичьего полета». Для Белого техника письма и структура становятся главной музыкальной темой «симфоний» — не случайно предисловие к «Кубку метелей» он начинает с разъяснений принципов формообразования и только в заключение сообщает о «задаче фабулы». Хлебников — в «Ангелах» — исходит из движения музыкальных образов, форма же создается «на слух», и никаких буквальных соответствий той или иной музыкальной схеме, кроме общих очертаний цикла, в ней нет (ср. куплетные, репризные, сонатные формы у Белого, Гуро, Кузмина, Северянина).

Совершенно иначе устроена поэма «Любовь приходит страшным смерчем...». В последовательности ее десяти глав трудно найти сходство с симфоническим циклом. Правда, обилие смысловых линий, переплетения повторяющихся слов-мотивов и самостоятельных тем можно интерпретировать как признаки «симфонизма»: в поэме «ни один элемент не мыслится вне связи с множеством остальных». Кроме того, здесь вполне очевидна связь с романтической формулой «мир как симфония». Поэма о Любви и Смерти (о прошлом, настоящем и будущем, о войне и мире...) могла быть названа «симфонией» потому, что она обращена к важнейшим вопросам бытия, вмещает в себя целый мир. Однако в обоих этих свойствах нет ничего исключительного. В той же степени «симфоничны» и другие «мировые» произведения Хлебникова, в первую очередь — «Ладомир»¹⁰¹. Неудивительно, что слово не закрепилось в названии поэмы.

Хлебниковская «формула симфонии». Обратимся теперь к словотворческим замыслам 1907–1908 гг. [9; 11; 57]. Возможно, что «симфонии» Бы, Яр, Любовь мыслились как произведения «большого стиля» — наподобие поэмы-симфонии «Любовь приходит страшным смерчем...». Но вероятно и другое: в данном случае под «симфонией» понимался воображаемый итог словообразования — некая сумма уже найденных и потенциальных, еще только могущих возникнуть форм. Остается предполагать, так как большие и при этом законченные словотворческие тексты Хлебникова не сохранились. «Симфонические» замыслы представлены не оформленными в целое разработками корня «Люб» (опубликованными, под ошибочным названием «Любох»,

Д. Бурлюком в сборнике «Дохлая луна») и короткими словотворческими стихотворениями, к которым мы и обратимся в поисках определения «симфонии». Это — первоначальный текст «симфонии» Любь и «Закрытие смехом»¹⁰².

Исследуя генетические связи «Закрытия смехом», Р. В. Дуганов указывает на египетский миф о сотворении мира по божественному смеху («Мир творится семью приступами смеха божества») и, главное, устанавливает принципиально важное сходство хлебниковских однокоренных композиций с фрагментом древнеегипетского текста о сотворении мира: «Я тот, кто воссуществовал как Хепри. Я воссуществовал и воссуществовали существования. Воссуществовали все существования после того, как я воссуществовал, и многие существа вышли из уст моих»¹⁰³ (перевод дан по книге М. Э. Матье [107:83]). В число однокоренных слов входит и имя божества, происходящее от глагола «хепер» — существовать [80: 65]. Конечно, однокоренные конструкции — не исключительное свойство древнеегипетского текста. Приведем еще два примера: ветхо- и новозаветный. Из пророка Исаии (24: 16): «И сказал я: беда мне, беда мне! Увы мне! Злодеи злодействуют, и злодействуют злодеи злодейски» и из канона Ангелу Хранителю: «Свете светлый, светло просвети душу мою». Однако стихотворение названо «закрытием» — у молодого Хлебникова целый ряд «закрытий», это своего рода жанр, свидетельствующий о погруженности поэта в стихию языческих представлений («Закрытие множественным числом», «Закрытие двойным течением речи»; Р. В. Дуганов пишет, в связи с стихотворением «Усадьба ночью, чингисхань!...», и про «Закрытие именем» [53: 95]). Кроме того, параллель с рассказом о воссуществовавших существованиях позволяет причислить хлебниковские однокоренные построения к текстам, в которых не только описан, но и изображен процесс создания мира.

И мир, и стихотворение вырастают из одного корня, наподобие древа. Мифотворчество у Хлебникова смыкается со словотворчеством — сошлемся на формулу В. П. Григорьева «Слово- и мифотворчество» [47], а также на статью Вяч. Вс. Иванова «Семантика возможных миров и филология» [62] и высказывание В. Н. Топорова относительно присущей Хлебникову мифологической «неологизации» в самом широком смысле [165: 32]. Как в рассказе Хепри, так и в «симфониях» Хлебникова определяющее значение имеет процесс создания текста, символизирующий процесс создания мира. При этом у Хлебникова и текст, и принцип его порождения получают музыкальное имя: «симфония».

«Мировые», универсальные значения однокоренных «симфоний» подтверждаются и составом корней, на которых сосредоточена словотворческая энергия Хлебникова (см. также [9: 187] и [57: 50–51]).

Словообразование от БЫ — своего рода книга бытия и, кроме того, самый близкий аналог древнеегипетского текста о воссуществовавших существованиях. ЯРЬ указывает на Ярило — славянского бога плодородия, от которого «ярится земля и все живое». ЯРЬ и ЛЮБЬ близки по смыслу: «Любитесь и множитесь». В то же время ЛЮБЬ размыкает круг земных значений, напоминая про «Любовь, что движет солнца и светила». В значениях ЯРЬ и ЛЮБЬ актуализуются важнейшие процессы БЫ (бытия). Смеховая сфера корня СМЕЙ заставляет вспомнить о ритуальном смехе: в поэме «Поэт» смех назван «жрецом проделок», в «Зангези» говорится про «древний смех». «Древний», ритуальный, смех звучит при сжигании чучела Костромы, во время Масленицы — в обрядах, символизирующих плодородие. Тем самым СМЕЙ оказывается в родстве с «симфоническими» корнями БЫ, ЯРЬ, ЛЮБЬ. Наконец, разработки от РЕКУ подключают к числу основополагающих понятий РЕЧЬ, то есть СЛОВО¹⁰⁴. Так замыкается ряд. Еще древние египтяне считали, что мир сотворен по «творческому слову»: «Многие существа вышли из уст моих», — говорит бог Хепри. Спустя тысячелетия это представление обрело подлинную форму: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин 1: 1).

Хлебниковскую концепцию миропонимания можно считать одним из претворений вечной идеи: самовитое слово наделено невиданной творческой энергией, слово — и источник, и объект действия, и мир, в котором это действие происходит [53: 191].

Если задаться вопросами о том, каким образом можно воплотить в художественном материале идею возникновения всего из единого, этот структурный архетип, существующий от века; как воссоздать в художественной форме непрерывность процесса становления, — приход к музыке, по-видимому, неизбежен, причем именно к музыке, обладающей качеством симфонизма. Единство материала в художественном произведении — один из важнейших атрибутов музыки: вспомним музыкально-аналитические концепции, в основе которых лежит представление о первоначальном «наборе» строительных единиц данного произведения (см., к примеру, [213]). Отличительным свойством именно музыкального письма является оперирование «молекулами», «первоначальными элементами языка», даже тогда, когда эти «молекулы» — не музыкальные тоны, а слова или части слов. Сосредоточенность на мельчайших элементах музыкального материала при построении формы — общее свойство «симфоний» Белого и Хлебникова, трудно распознаваемое из-за различий в его претворении. Примечательно, что П. Флоренский в «Антиномии языка» при анализе словотворчества футуристов вторит своей характеристике «симфонической» техники Белого, когда цитирует Г. Тастевена:

«Симфония» Белого есть попытка <...> дать речи выкристаллизиться в свободной среде, дать возможность для молекулярных сил языка идти их естественным путем [178:159].

Г. Тастевен отметил, что Стефан Малларме (†1898 г.) в своих «Divagations» не только создал футуристическую поэтику, но предсказал опыты русских кубофутуристов: Крученых, Василиска Гнедова. Так, он определенно сказал, что внесение принципа музыки в поэзию приведет к разложению стиха на первоначальные элементы языка [175: 176].

Приведем и другое высказывание Тастевена:

Самый радикальный принцип футуризма, разрушение синтаксиса и освобождение слов является лишь крайним выводом из принципа «De la musique avant toute chose» [157: 26].

В однокоренных текстах Хлебникова идея развития, основанного на первоначальном элементе, представлена в чистом виде. Это — своего рода эталон симфоничности: вспомним 1-ю часть 5-й симфонии Бетховена, практически целиком построенную на так называемом мотиве судьбы. Белый достигает единства «музыкальной» ткани, бесконечно повторяя и варьируя фразы, заменяя слова в неизменных грамматических конструкциях или повторяя слова в новом для них окружении. Хлебников же повторяет только корень («молекулам» у Белого соответствуют «атомы» или даже «электроны» у Хлебникова). Меняющимся окружением инварианта становятся части слова, а сами слова получают прекрасную возможность бесконечно изменяться — увеличиваясь и уменьшаясь, варьируя акценты, обновляя звуковой состав и трансформируя интонацию — совсем как музыкальные мотивы, особенно в тех случаях, когда развитие понимается как синтаксически организованная последовательность «однокоренных слов».

Условность уподобления единиц литературного текста музыкальным мотивам несомненна, когда речь идет о «симфониях» Белого. Иное дело — словотворческие вещи Хлебникова, в которых достигается максимальное сближение слова и музыкального мотива: и то и другое — самостоятельные единицы, заключающие в себе одну сильную долю, обладающие способностью видоизменяться при повторении, выполнять различные функции в синтаксической структуре построений.

Белому приходилось «удлинять „симфонию“ (4-ю. — Л. Г.) исключительно ради структурного интереса» (Белый 1991: 253): неудивительно, что «Кубок метелей» значительно превышает по протяженности предыдущие образцы жанра. Казалось бы, к подобному результату мог привести и действующий в «симфонических» вещах Хлебникова принцип порождения текста — вечный двигатель, проду-

цирующий бесконечные ряды слов. Так, собственно, и выглядят сами словотворческие разработки: слова переполняют лист, вписываются сбоку, сверху... Однако в законченных вещах — первоначальном тексте «симфонии» *Любь* и «*Заклятии смехом*», одном из текстов гипотетической «симфонии» *Смей*, — Хлебников предельно краток, при этом «структурный интерес» соблюден в высшей степени.

Формообразование симфонического рода подразумевает высокую степень организованности художественного целого: так напоминает о себе изначальный смысл слова — симфония как гармония. И эти требования к музыкальной форме оказываются полностью выполненными в законченных «симфонических» текстах Хлебникова.

В стихотворениях «*Я любоч, любимый любаной...*» и «*Заклятие смехом*» действует принцип симметричной организации — тот же, что определяет идею палиндрома в стихотворении «*Перевертень*», в поэме «*Степан Разин*», а кроме того — в «романсе», единственном музыкальном опыте Хлебникова, которому присуща зеркально-симметричная последовательность мелодических единиц (см. ил. 17¹⁰⁵, а также [36: 106]). Общим для «романса» и «перевертней» является лишь сам принцип зеркального построения. В «романсе» единицами симметрии становятся группы из нескольких музыкальных тонов: границы между группами и порядок тонов внутри каждой из них сохраняются при отражении (abc def | def abc), в то время как в палиндромах (у Хлебникова) отражается именно порядок букв (фонем), а границы между словами нередко меняются при обратном порядке чтения:

А колокол около ока.
Червона панов речь.
(«Разин»)

Симметричная структура в «симфонических» стихотворениях корней *Любь* и *Смей* того же рода, что и в «романсе». Она вполне специфична для музыкальной формы, так как (1) охватывает всю вещь целиком, а не каждую строку отдельно, (2) единицами симметрии становятся построения, внутренний порядок элементов в которых сохраняется при обратной последовательности самих построений, (3) в симметрии частей целого проявляется «закон равновесия временных величин» [79: 9]. Симметричное расположение элементов общей структуры, числовые соответствия, регулирующие отношения между частями целого, — важнейшие признаки музыкальной формы. Их присутствие подтверждает музыкальное значение слова «симфония» применительно к словотворческим стихотворениям Хлебникова и допускает истолкование стихотворной формы с музыкальных позиций, а именно — в соответствии с метротектоническим методом Г. Э. Конюса. В схемах, которые составляют основное содержание его книг, разме-

ренно построенные части музыкальной формы («пульсовые волны»), подчиненные закону равновесия временных величин, записываются в виде отрезков нотного текста или числовых рядов. При этом элементами симметрии считаются не только монолитные построения, но и суммы мелких единиц, собственная протяженность которых может не подчиняться отношениям симметрии. Ритм начальных построений задает метротектоническую конструкцию целого, поэтому, в частности, монолитным единицам левой части симметрии могут соответствовать суммы дробных единиц справа.

Предваряя раздельное описание двух «симфонических» текстов, заметим, что в стихотворении «Я любоч, любимый любаной...» симметрии, то есть определенной системе повторов, сопротивляется принцип неповторности ритмических рисунков и акцентных схем. В «Защелки смехом», напротив, основные приемы формообразования подчеркивают симметричную структуру целого. Следуя музыкальным аналогиям, можно сказать, что в первом случае ориентиром является неклассическая, а во втором — классическая концепция ритмики.

Стихотворение «Я любоч...» напоминает фрагмент из «Весны священной» Стравинского: однородность и вместе с тем невероятное разнообразие элементов, сочетание стихийной импровизационности и скрытой за ней ясной логики формообразования. У Хлебникова, как и у Стравинского, тон всему звучанию задается игрой акцентов: в стихотворении это соперничество ударной и безударной позиций корня *люб-*. Условия игры — (1) расположение всех ударных позиций корня в начале стиха без чередования с безударными, (2) неравное число тех и других в пределах стиха. В каждом из восьми стихов — свое соотношение акцентов, при этом четвертый и восьмой выделены нарушениями правил — уравниванием ударных и безударных позиций корня (2+2) и смещением акцента в середину стиха (1+1+1):

Я любоч, любимый любаной,	1+2
Любеж залюбил, залюбился в любви,	0+4
Любязей любких, люблых любилой, люблю,	3+2
Люблями с любкою любляться люблю,	2+2
Любязь любви, в любитвах люблю	1+3
Полюбить, залюбить,	0+2
Приполюбливать! Позалюбливать!	2+0
Нелюбины приразлюбливать люблю!	1+1+1

(Группировка строк моя. — Л. Г.)

Если же вслушаться в сочетание сильных и слабых долей в начале и в конце каждого стиха, выделенными оказываются третий, четвертый и пятый стихи (с тем же четвертым посередине). Каждый из

них начинается ударным *люб-* и замыкается ударным *-лю:*: автор словно раскрывает симметричное строение ключевого слова, которым заканчивается половина строк стихотворения. Симметрия центральной группы строк подчеркнута и повторами слов:

Любязей-----люблю
 -----люблю
 Любязь-----люблю

Вокруг центрального построения располагаются группы из семи слов: 3+4 в начале и, соответственно, 4(2+2)+3 в конце (напомню про метротектоническое равенство сплошных и сложенных построений по Конюсу). Кроме того, каждая «семерка» — в отличие от центральной группы стихов — состоит из неповторяющихся слов: шесть неологизмов плюс слово общеупотребительного языка в роли «каденции»: «любви» и «люблю». В том же порядке и в тех же грамматических формах, что и на границах построений, эти слова соединены в пределах пятого стиха — в обычной для музыкальных кульминаций третьей четверти формы.

Подобие крайних частей подтверждено и соотношением приставок. Они отсутствуют в трех центральных стихах. Напротив, в «четверках» крайних частей настойчиво повторяется приставка *за-*

залюбил, залюбился
 <...>
 залюбить, позалюбливать,

различимая даже в огне словообразования, внезапно перекинувшимся на приставки в заключительной «семерке» слов (там возникает азартная комбинаторная игра: *по-*, *за-*, *при-*+*по-*, *по-*+*за-*).

В отличие от «Заклятия», в котором хореическая основа задает почти скандированный ритм, утверждающий равенство слогов по протяженности (это подтверждает и чтение Р. Якобсона, воспроизводящее хлебниковскую интонацию), здесь иная картина. Сплошной метр (а вместе с ним и равнодлительность слогов) выдерживается только в двух начальных стихах, а дальше — отчетливо различимы паузы в местах с «недостающими» слогами (Любязей любких, ꙗ люб-лых любилой люблю) и особенно — ускорения там, где скапливаются безакцентные слоги. Вспомним уже цитированный тезис Белого: увеличение числа безударных слогов между акцентами приводит к уменьшению их длительности. Поэтому в данном случае разное число слогов не меняет общего соотношения временных величин. Приняв «мотив» (или «такт») за счетную единицу, мы получим следующую схему симметричной организации стихотворения:

7
3+4

13
5+4+4

7
4(2+2)+3

(Симметрия несколько нарушается внутри центрального построения: 5+4+4, вместо возможного 4+5+4.)

«Заклятие смехом» во многом отличается от стихотворения «Я любоч...», прежде всего — почти исключительной парностью элементов. Воспользовавшись хлебниковской терминологией, можно сказать, что в стихотворении преобладают «двойки». Вся вещь строится на игре измененных и точных повторов.

Парная повторность единиц нетипична для стихосложения. В то же время это — одно из ведущих правил классического музыкального синтаксиса. Так, «нормативный» период состоит из двух предложений повторного строения, а его идеальная структура выражается пропорцией 1:2:4:8 [181]. Игра нарушений и восстановлений правил четности и парности характерна для музыки XVIII–XIX вв.

В «Заклятии» парная повторность всюду: по два однокоренных слова в стихе и в полустиише; удвоены акцентные схемы, отдельные слова, целые стихи; однокоренные слова появляются «двойками» и «четверками». При нарушении правила четности возникают «тройки»: это происходит в четвертом стихе, хотя кажется, что «двойки» и здесь продолжают следовать одна за другой. После

О, рассмейтесь — О, засмейтесь
Что смеются — что смеяньствуют

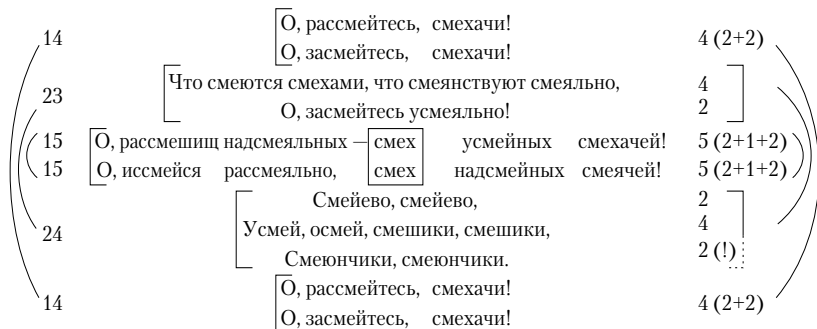
ождается начало очередной пары однокоренных слов, тем более что звуковой состав следующего, пятого стиха сопротивляется обновлению грамматической конструкции. Слышится повтор, как бы присоединяющий начало пятого стиха к четвертому и подтверждающий правило парности:

О, засмейтесь усмеяльно — О, рассме(шищ) надсмеяльн(ых)

В результате усиливается «разлом» в середине пятого, а затем и шестого стиха — цезуры перед двумя «тройками» «Заклятия». Именно в «тройках» акцентные позиции корня впервые следуют подряд (смех усмейных, смех надсмеяных). Так подчеркивается и обособляется родовое понятие «симфонии» Смей.

Слово «смех» находится посередине пятого и шестого стихов, которые, в свою очередь, образуют центральную часть стихотворения. Двукратное «смех» становится, таким образом, крестовиной композиции.

Вот общая картина симметрии:



(Слева указано число слогов в выделенных группах стихов, справа — расположение однокоренных слов; расположение текста мое. — Л. Г.)

Сравним подобные элементы симметрии.

«Четверки» начала и конца идентичны. Стихи между краями и центром связаны обратным подобием: в третьем-четвертом стихах преобладают безударные позиции корня (четыре из шести), а в симметричном двестище — шесть акцентов подряд. Кроме того, в третьем и четвертом стихах отсутствуют повторы однокоренных слов, а с седьмого по девятый — сплошь попарные перечислительные «выкрики», роднящие «Заклятие» со стихотворением «Я любоч...» («Полюбить, залюбить, Приполюбливать! Позалюбливать!»). Сходство еще и в том, что в обоих случаях в каждой паре «выкриков» меняется метр: именно в 7–9-м стихах «Заклятия» звучат плясовые ритмы «Весны священной».

В центральном двестище игра близких созвучий слева и справа оттеняет слово «смех».

При подсчете слов корня *смей* заметно отклонение от строгой симметрии. Однако в ритмическом строении «Заклятия» значительную роль играют и начальные восклицания, подчеркнутые хореическими акцентами. (В чтении Jakobson начальные «о!» акцентированы.) В отличие от стихотворения «Я любоч...», здесь картина ритмических пропорций уточняется по мере уменьшения счетной единицы. Самую точную симметрию выявляет подсчет слогов:

14 23 15 | 15 24 14 ¹⁰⁶

Столь законченная форма, приданная «самовозрастающему» (в принципе — бесконечному) тексту, может быть интерпретирована как своего рода определение или формула симфонии: развитие, целиком построенное на первоначальном элементе, сочетается с идеально симметричной, сложноорганизованной формой.

Именно в качестве формулы, определения симфоническая идея обнаруживает свою связь с универсумом. В этом нетрудно убедиться на примере определения в обычном смысле. У Асафьева: единство различного и «инакость ранее бывшего», текучесть музыкальной стихии, изменчивость звукового потока, взаимосвязанность элементов целого... При исключении музыкальных «опознавательных сигналов» асафьевское описание симфонизма кажется пересказом идей древнего философа:

Все вещи возникают и текут, застывшего же нет ничего, и пребывает лишь нечто одно, из чего все эти вещи возникают путем естественного переоформления.

(Гераклит) [179: 210]

Осмысление симфонии — высшего жанра «чистой» музыки, симфонизма — «высшего» свойства симфонии — неизбежно влечет за собой выход за пределы собственно музыкальных характеристик. Обращение к сфере «мировых» значений естественно и при исследовании феномена музыки: так, в трактате А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики» сущность музыки представлена как жизнь чисел [93].

Хлебниковское «определение» симфонии в слове следует той же логике. Его законченным словотворческим текстам присущи: музыкальное понимание формы, единство звукового материала, непрерывность развития. В то же время перед нами — совершенная симметрия, единство изменяемого и неизменного, процесс порождения целого из единого и вызванное им «естественное переоформление вещей» — как таковые. Это и есть актуализация «мировых» значений симфонии.

Еще раз, в заключение, обратимся к Белому.

Он приходит к «мировым» значениям за пределами музыки, следуя во всем самой музыке. Хлебников мыслит музыку, симфонию как одно из проявлений универсума. Белый, сочиняя «симфонии», создает мифы — во всей полноте их музыкальных свойств, о которых спустя полвека напишет Леви-Строс. Хлебников, через модель порождения всего из единого, обращается в своих словотворческих «симфониях» к мифу первотворения.

Белый музыкально образован, он изучает музыку, прежде чем стать «композитором языка». Хлебников не знает нотной грамоты, и постижение музыки подобно для него познанию природы.

Белый совершает подвиг, воспроизводя грандиозную музыкальную форму в мельчайших деталях и не утрачивая власти над угрожающим хаотической бесформенностью множеством слов, фраз, «отрывков», глав... Хлебников приходит к краткому «определению» сущности той же формы, отбирая несколько десятков слов из бесконечного потока словообразования.

И Белый, и Хлебников обращаются к музыке в начале творческого пути. Создают единственные в своем роде сочинения, названные «симфониями», в которых приемы музыкального развития становятся инструментами преобразования слова. По-видимому, оба поэта не воспринимали новый жанр как долговременный. Скорее всего, появление четырех «симфоний» Белого и словотворческих «симфоний» Хлебникова было продиктовано необходимостью найти наиболее полное и законченное выражение новых принципов поэтического творчества. И еще, что очень существенно, — дать им имя: музыкальное, а стало быть, и «мировое» — «симфония».

В новых приемах поэтического письма, найденных Белым и Хлебниковым, в каждом случае по-своему, воплотились не только музыкальные, но и стоящие за ними универсальные принципы структурирования. Для того чтобы «вернуть» их в слово в начале XX в., было необходимо обратиться за посредничеством к музыке, к одному из ее высших достижений — симфонии.

Заключение

Для русской поэзии начало XX в. стало эпохой «великих музыкальных открытий». Никогда не оставлявшая поэзию память о былом единстве слова и музыки соединилась с требованием «музыки прежде всего», которое, будучи высказано во Франции, стало определяющим для многих русских поэтов — от символистов до футуристов и конструктивистов.

Этот опыт вторжения в музыку, по-видимому, уникален. Первое, что позволяет так говорить, — исключительная смелость и конструктивная направленность музыкальных исканий, полнота охвата различных сторон музыки. Другое, не менее важное обстоятельство — то, что поэты стремились к *осмыслению* новых — музыкальных — свойств поэзии. Важнейшие из выводов, которые были ими высказаны в той или иной форме, или же, как мы надеялись показать, подразумеваются самим строением художественного текста, явились своеобразным подтверждением, а иногда и предвосхищением научных открытий, осуществленных не только в пределах дисциплин, изучающих слово, но даже в музыковедении.

Одно из таких предвосхищений — вывод Белого о триединстве слова, музыки и мифа. Миф — наравне с музыкой обсуждаемое и чаемое состояние слова — осознается как результат воздействия музыки на слово. Музыка же — одна из доминант нового мифотворчества.

Так, во взаимодействии, проявляли себя две «стихии», во власти которых оказалось слово: музыка — и тема мифа, и его структурное обоснование (именно поэтому наше исследование началось с музыкальной мифологии и закончилось музыкально-мифологическим единством, воплощенным в слове).

Весь этот громадный мир воображаемой и поэтически преображенной музыки был связан с реалиями музыкальной культуры своего времени, вырастал из нее, иногда входил во взаимодействие с ней. И все же это — некое параллельное пространство, инобытие музыки. Переживание музыки, восстанавливающее память о ее первородстве.

В сопоставлении с музыкой поэзия осознавала себя как меньшее рядом с большим, как обертон в отношении к основному тону. Но на деле — «теснила» музыку, вторгаясь в ее «заповедные территории». В бесконечно долгой истории взаимодействия музыки и слова творчество русских поэтов начала XX в. стало фазой верховенства музыки — не реального творчества русских композиторов, творивших бок о бок с поэтами, а идеальной, умопостигаемой музыки, представленной по преимуществу высшими творениями композиторов прошлого. Исключением был лишь Скрябин.

Что же музыка? Композиторы создавали и продолжают создавать сочинения на тексты поэтов Серебряного века. Однако в какой степени оказалась востребованной музыкантами мифопоэтическая концепция музыки, как были восприняты многие открытия в области художественного языка, инспирированные музыкой, возможен ли их «обратный перевод» на язык музыки... На все эти вопросы еще предстоит ответить.

Примечания

¹ В книге приняты две системы ссылок, которым соответствуют два списка литературы: 1 — Источники, 2 — Литература. Ссылки на источники заключены в круглые скобки; они содержат имя автора. В том случае, если несколько цитат из одного автора следуют подряд, указываются том и страница. Если же цитаты сплошь из одного произведения, указываются только страницы. Ссылки на литературу заключены в квадратные скобки; в них указан порядковый номер в списке.

² ГЛМ, Рук. Отдел, № 35501, ор. 7686. Сообщено Р. В. Дугановым.

³ А. Л. Порфирьева пишет о «про странстве мифологического континуума, образованном зеркальной взаимообратимостью всех смыслообразующих элементов» в «Тантале» и «Прометее» Иванова, и связи сферической солнцеподобной структуры «Тантала» и треугольника «Прометей» с оккультными представлениями [129: 46–49].

⁴ Ср. в «Федоне» Платона: 60, Е — 61, А-С [128].

⁵ Плодотворная идея о близости музыкальных идей Белого и Леви-Строса высказана Вяч. Вс. Ивановым в примечаниях к «Структурной антропологии» [87: 353].

⁶ У Лосева то же троичное соотношение представлено иначе, чем у Ницше, Иванова и Белого: «Из океана алогической музыкальной стихии рождается логос и миф» [93: 257].

⁷ Первой по времени была опубликована 2-я «симфония», а уже затем, в 1904 г., 1-я («Северная»).

⁸ О других источниках ивановской концепции см. [198].

⁹ Согласно пифагорейскому учению, «расстояния между сферами, по которым двигались светила, соответ-

ствовали музыкальным интервалам дорийского лада...» [170: 271]. Не исключено, что выражение «эолийский строй» следует понимать как строй эоловой арфы, а не эолийский лад.

¹⁰ Другая версия мотива — ансамбль «мировых» арф на картине Чюрлениса «Арфисты».

¹¹ Наглядной иллюстрацией этого тезиса служит картина Л. Руссоло «Музыка».

¹² У Хлебникова встречаются и строки на цыганском языке, например, в отрывке «„Верую“ пели пушки и площади...»: «Туса, туса, туса! Мэн да да цацо» (III: 172–173).

¹³ Объясняя значение слов «секунда» и «терция», составители сборника «Избранные произведения» (в целом — прекрасного издания) пишут: «Секунда — интервал между первой и второй нотой гаммы; вторая нота гаммы. Терция — третья ступень диатонической гаммы; интервал в 2 тона» [83: 531] — надо полагать, что для читателя-музыканта эта цитата из комментария в комментариях не нуждается. Прочим читателям напомним: секунда — интервал между соседними ступенями звукоряда; в малой секунде $1\frac{1}{2}$ тона, в большой — 1 тон; терция — интервал в объеме трех ступеней звукоряда: в малой терции $1\frac{1}{2}$ тона, в большой — 2 тона; и тот и другой интервалы образуются на любых ступенях звукоряда. Секундой и терцией называются также вторая и третья ступени звукоряда.

¹⁴ Тема «Кузмин и опера», заявленная в тезисах П. В. Дмитриева [52], представляется многообещающе интересной.

¹⁵ Ср.: «Из дионисических основ немецкого духа возникла <...> немецкая музыка, причем под нею надо

понимать главным образом могучий солнечный бег от Баха к Бетховену, от Бетховена к Вагнеру» [121 I: 135]. О посмертном мифе Бетховена см. также в работе Л. В. Кириллиной [76: 172–175].

¹⁶ Безумие — один из атрибутов Диониса.

¹⁷ Орфей — участник похода аргонавтов.

¹⁸ Ср. у Гуро: «...увидать, как Моцарт овладел голубизной березы» (Гуро 1914: 61). Интересна и другая параллель: в «Исторической поэтике» А. Н. Веселовского приведена цитата из книги L. Arréat «Psychologie du peintre», впервые вышедшей в Париже в 1892 г., где говорится, что для живописцев, музыкантов в душе, «Моцарт — синий, Бетховен — красный» [23: 73].

¹⁹ Д. Уорт предполагает, что Хлебников может подразумевать «Маленькую ночную серенаду» [219: 381].

²⁰ Другое чтение стиха: «Пел свои песни-лекар<ства>» (Хлебников 1986: 181).

²¹ В стихотворении «Отказ», созданном, как и поэма, на протяжении последних месяцев жизни, Хлебников пишет: «Мне гораздо приятнее Смотреть на звезды, Чем подписывать смертный приговор <...> Вот почему я никогда, Нет, никогда не буду Правителем!» (Хлебников 1986: 172).

²² Отсылка к известному мотиву бегства Керенского. Ср.: «Зимний дворец. Александре Федоровне Керенской» (Хлебников 1988: 110).

²³ У Хлебникова есть и в высшей степени серьезное сочинение на ту же тему: «Председатель чеки» (Хлебников 1988а).

²⁴ В книге Н. Башмаковой о Хлебникове [15] мотиву чечевицы посвя-

щена глава под названием: «Чечевица, Велимир и Леонардо».

²⁵ Предложенная в статье С. В. Сивова интерпретация сонма богов из пьесы Хлебникова «Боги» также основана на выявлении единых мифологических персонажей под разными именами: «Венера — это и есть Изида — Иштар — Астарта — Маа Эму» [143: 108] (все эти имена входят в состав пьесы).

²⁶ Апелляция к комбинаторному мышлению и мифопоэтическое самоосознание себя как «Моцарта» или «сотворца» его произведений сближают Хлебникова и Кузмина. Некоторым аспектам хлебниковской комбинаторики посвящена статья А. Сола [151].

²⁷ Здесь и далее в цитатах из «Кубка метелей» (Белый 1991) указаны номера страниц.

²⁸ В сочетании «морозов» и «лютни» присутствует анаграмма «лютых морозов».

²⁹ Редкий пример структурирования пространства через образ хорового пения дает стихотворение Пастернака «Хор» (I: 447–448).

³⁰ Стихотворение Гумилева опубликовано в № 6 журнала «Весы» за 1908 г.

³¹ Ср. в книге, опубликованной в Санкт-Петербурге в 1903 г.: «Аруканцы в прежние времена делали свирели из берцовых костей убитых ими врагов» [133: 495].

³² Впрочем, граница между живым и неживым очень подвижна в архаических представлениях. К примеру, во множестве встречаются мотивы зачатия от предметов, среди которых есть и музыкальные: так, персонаж китайской мифологии по имени Бачжа родился от колокола, поэтому его туловище ниже пояса и напоминает колокол [136: 165].

³³ Разыграны значения слова «треугольник» (Triangle).

³⁴ Вспоминаются свистки в виде птиц и зверей.

Мотив соединения животного мира с миром музыкальных инструментов представлен и в живописи интересующего нас периода. Поставив корову поперек скрипки большего, чем корова, размера, К. Малевич осуществляет «алогическое сопоставление двух форм» (из авторской надписи на обороте картины «Корова и скрипка»). А в «Многокрасочном ансамбле» В. Кандинского применен симметричный прием нахождения «общего знаменателя»: птица стала частью уменьшенного до ее размера струнного инструмента типа арфы.

³⁵ Таким же характером наделен «Рояль в детской» П. Митурича: девочка безбоязненно ввергает свои ручки инструменту, преданно помахивающему «хвостом».

³⁶ Трудно удержаться от дополнительных цитат — из Джойса: «Медные, ослы бедные, режут, задрал раструб. Беззащитные контрабасы с раной в боку. Деревянные — коровье мычание. Раскрытый рояль — крокодилова пасть: зубы музыка таит» [51: 221]; из Саши Соколова: «Безучастно хлопали литавры, медленно извиваясь, ползли гобои, гудел большой барабан с нарисованной на боку козлиной мордой, в припадке истерии конвульсировал рябой жесткокрылый рояль — сбиваясь, фальшивя и глотая собственные клавиши» [150: 139].

³⁷ Предварим перечень несчастных «человеко-инструментов» ссылкой на картину Д. Бурлюка: кобза «Казака Мамая» так же благодушно невозмутима, как и ее хозяин.

³⁸ Ср.: «Слово воробей, вылетит — не поймает».

³⁹ Запись впервые была опубликована в «Первом журнале русских футуристов», № 1–2. Текст дан по рукописи: РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. № 60. Л. 58 об. Расшифровка Р. В. Дуганова. Список «инструментов игры», относящийся к 1906–1908 гг. и опубликованный в 1914 г., можно считать опережающей параллелью к идеям итальянских футуристов, в частности к датированному 1913 г. «Искусству шумов» Л. Руссоло [ср. 104: 52–56].

⁴⁰ Указан номер мифа.

⁴¹ Часто и на изображениях (особенно военно-революционного времени) трубы «выли, зазывая смерть».

⁴² «Экстремизму» символистов и футуриста Хлебникова противостояло подчеркнуто трезвое отношение к инструментам и их именам. Сравним ахматовское: «Это только дудочка из глины» (I: 76).

⁴³ Хлебников продолжает традицию освоения и перевода иностранных названий рояля, зафиксированную, в частности, в словаре Даля: к примеру, клавиши инструмента назывались «косточками» и даже «ладами». Оба названия не утвердились и не отражены в музыкальных словарях XIX в.

⁴⁴ Ср. рассказ о разрушении Иерихона от звука семи труб и восклицаний народа (Нав 6: 1–19), а также многочисленные сказки о рожках, трубах, при звуках которых распадалась всякие укрепления.

⁴⁵ Ср. также изображения богалирника в виде скрипача, например, на картине Д. Досси «Аполлон» (приведено в [76: 187]).

⁴⁶ Цит. по [90: 349].

⁴⁷ Снятие оппозиции мировых струн и мировых флейт — мотив «Открытого письма к рабочим» Маяковского (1918): «Может быть, с кражей

гор неумолчно будет звучать громовая музыка превращенных в флейты вулканов, может быть, волны океанов заставим перебирать сеть протянутых из Европы в Америку струн».

⁴⁸ Божидар (Гордеев Богдан Петрович, 1894–1914) — поэт, теоретик литературы; Зданевич Илья Михайлович (Ильязд) (1894–1975) — поэт, критик, художник; Чичерин Алексей Николаевич (1889–1960) — поэт-конструктивист, теоретик искусства; Квятковский Александр Павлович (1888–1968) — стиховед, поэт.

⁴⁹ Ср., впрочем, «Пету» (от «петь») — систему пения и «переложения» музыки в поэзию, изобретенную Ф. Платовым (1895–1967), которая, по сути, подразумевает мелодекламацию под определенные музыкальные произведения. Основу «Петы» составляло обращение к музыкальной звуковысотности: звуки гласных уподоблялись музыкальным тонам. В так называемой гамме гласных различались тоны и полутоны, расположение которых соответствовало ряду десяти гласных, от У до И (вариант системы Щербы): 1, 1, 1, $1\frac{1}{2}$, 1, 1, $1\frac{1}{2}$, 1, 1. В отличие от своих музыкальных прообразов, эта «гамма» содержит не 6, а 8 тонов и тем самым оказывается за пределами музыкальной реальности. Среди произведений, над переложением которых работал поэт, — 10-я соната Скрябина. См.: Платов 1916, Платов 1916а.

⁵⁰ М. И. Ле-Дантю — живописец, теоретик «всечества». Название пьесы по-французски означает «Ле-Дантю как маяк».

⁵¹ А. Е. Парнис слышит в языке пьес Зданевича «звукозапись» тифлисского говора, что подтверждается и тезой поэта о слуховой основе его письма, и сравнимыми словообразованиями в сочинениях А. Чичерина

(конечно, совершенно иной интонационной природы), призванными передать специфику московского произношения.

⁵² Хохочущие каменные бабы — персонажи «Острова Пасхи» — читаются как отсылка к Хлебникову: ср. стихотворение «Заклятие смехом» и поэму «Каменная баба».

⁵³ «Спаси Господи лю-» — начало тропаря Кресту и молитвы за отечество: «Спаси, Господи, люди Твоя...»; «Вечная память» и «Упокой Господи душу усопшаго раба Твоего» — фрагменты заупокойной службы.

⁵⁴ Поиск «мелодии» — неповторимого интонационного облика каждого стихотворения — и воздействие музыкальных ритмов на прозу привели к парадоксальному сочетанию двух форм словесности: «мелодический» стих у Белого оборачивался прозой, а проза метризовалась (см. [27: 458]).

⁵⁵ Завершая обзор книги А. Штейнберг о Белом [214], В. Биbihин пишет о том, что загадка музыкальности Белого остается после труда Штейнберг «не менее дразнящей, чем прежде, тем более что исследовательница не берет за рассмотрение самого важного музыкального приема в его произведениях — ритма» [18: 509].

⁵⁶ В музыкально-ритмических опытах Белого, особенно в области синтаксиса, активно подтверждается сформулированный В. Н. Холоповой тезис о принципиальном «взаимоподобии ритмоструктуры стиха и музыки» [183: 166].

⁵⁷ Пожалуй, нет мемуариста, который бы не рассказывал о «танцующем» Белом. Цветаева видела его в «Мусажете», делающего доклад и «с белым мелком в руке обтанцовывающего черную доску»; она пишет про «танец то с перил, то с кафедры,

то с зеленой ладони вместе с ним улетевающей лужайки»; Белый — «старинный, изящный, изысканный, птичий — смесь магистра с фокусником, в двойном, тройном, четверном танце: смыслов, слов, сюртучных фалд, ног, — о, не ног! — всего тела, всей второй души, еще — души своего тела с отдельной жизнью своей дирижерской спины, за которой в два крыла, в две восходящие лестницы оркестр бесплотных духов...» (Цветаева 1967: 116, 124).

⁵⁸ Указаны номера страниц.

⁵⁹ В предисловии к поэме «Бросок костей» (1897) Малларме рассуждает о найденной им особой форме записи текста, которая образует «целокупное видение страницы». «Такой метод, позволяющий воспроизвести самый рисунок мысли с ее сокращениями, удлинениями и ускользаниями, образует что-то вроде партитуры для тех, кто пожелает читать эту поэму вслух. Различные типографские шрифты, выделяющие основной, вторичный и побочный мотивы, регулируют декламацию» (перевод М. Фрейдкина [102: 271]). Не исключено, что «полифоническая» верстка Малларме послужила примером для Зданевича, который формализовал идею «контрапунктического» сочетания самостоятельных текстовых линий и довел ее до логического завершения.

⁶⁰ Другое, более распространенное, название 4-й «симфонии» — «Кубок метелей».

⁶¹ СМ — «Страшная месть»: аббревиатура Белого.

⁶² Именно такая, комбинаторно-математическая, идея лежит в основе одного из изобретений Хлебникова: «Язык — музыка. Всякий музыкальный звук есть единица, музыкальное слово. Все музыкальные сочетания

звуков (исключая какофонические) по 2, 3, 4, 5 становятся словарем понятий. <...> Если 8 музыкальных тонов, то $8+8\cdot7+8\cdot7\cdot6+8\cdot7\cdot6\cdot5=2080$. Итак, около двух тысяч музыкальных слов для обозначения основных понятий из 1, 2, 3, 4 музыкальных тонов» (опубликовано В. П. Григорьевым — см. [43: 80–81], а также [36: 105]). Комбинаторика и идея создания искусственных языков находят в прямой связи с идеями XVII в.: это и музургический сундук Кирхера [119: 10], и языки Лейбница и Мерсенна, о которых, в связи с словотворчеством Хлебникова, пишет Н. Н. Перцова [124: 57–59].

⁶³ Это высказывание Н. В. Бугаева впервые сопоставлено с идеями Танеева в статье Б. Каца [72].

⁶⁴ В мемуарной и художественной прозе Белого часто встречается воспоминание о том, как мать, знаменитая московская красавица, противилась «преждевременному» интеллектуальному развитию сына, не желая повторения в нем отца, профессора математики: «Большелобый ребенок... Мало мне математики: вырастет мне на голову тут второй математик». Сама же «гремела руладой Шопена».

⁶⁵ Оба стихотворения приведены в книге М. Л. Гаспарова [29: 198–199].

⁶⁶ Указано Р. В. Дугановым: РГА-ЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 125. Л. 28.

⁶⁷ По замечанию Р. В. Дуганова, восклицание «бах!», повторяющееся в сцене разрушения рояля, прочитывается как имя композитора.

⁶⁸ Аналогии с текстом Евангелия многочисленны. Сравним: «Что ждет меня, какая чаша?» — «Да минует Меня чаша сия» (Мф 26: 39); «И полетят в меня плевок» — «И плевали на Него» (Мф 27: 30); «И буду я висеть на виле», «Ранней весной, не осенью, На-

ше сено царей будет скошено» (ранняя весна — время Страстной недели); «Рубаху сними, она другому пригодится» — «Распявшие же Его делили одежды Его» (Мф 27: 35).

⁶⁹ Тот же ритм и те же мотивы звучат в частушке из «Двенадцати» Блока: «Ужь я семячки Полущу, полущу... Ужь я ножичком Полосну, полосну!..»

⁷⁰ Чаще всего это «отрывки» — так Белый называл небольшие построения прозаического текста, соизмеримые со строфами в стихотворном.

⁷¹ Разъяснения А. Л. Порфирьевой относительно перевода мною выпущены.

⁷² Ср. с высказыванием В. Г. Каратыгина о «за-словесном» (музыкальном) начале, присущем поэзии Блока: «Только музыке доступно такое коренное преобразование, такая радикальная метаморфоза черного в белое, крови и конвульсий — в тягу к цветам и звездам, воздуху и свету. А в музыке, в мелосе и ритмике стиха Блок — один из сильнейших шагов русской поэзии» [70: 2].

⁷³ Одно из самых известных исследований на тему «миф и музыка» — книга Э. Тарасты [215] также может служить доказательством того, насколько сложно сочетать мифоведческую установку с анализом музыки: здесь, как и в ряде других случаев, она реализуется прежде всего в анализе *литературного* текста музыкальных сочинений (отметим остроумное, в духе Леви-Строса, выявление общего прасюжета в «Кольце нибелунга» Вагнера, «Царе Эдипе» Стравинского и «Кулерво» Сибелиуса).

⁷⁴ Ср., кроме того статьи В. Адаменко [1; 2], где исследуются мифологические начала в музыке Стравинского, а также работу И. И. Снитковой

[148] и раздел «Великая антиномия» в книге Г. Орлова [122].

⁷⁵ Об этой части Белый написал, что она — «придаток, имеющий с „симфонией собственно“ (то есть с остальными частями 2-й «Симфонии». — Л. Г.) весьма малую и чисто внешнюю связь» [цит. по 81: 42].

⁷⁶ М. Матюшин, художник и музыкант, — муж Е. Гуро.

⁷⁷ Идея мифостроения, согласно М. Цимборской-Лебоде, определяет и структуру «Бедного рыцаря» [189].

⁷⁸ Книги З. Фрейда выходили в России в многочисленных изданиях на протяжении двух десятилетий, вплоть до конца 20-х гг. (см. также [103: 37]); «Египетская марка» написана в 1928 г.

⁷⁹ Так у Мандельштама.

⁸⁰ Ср. у П. Флоренского: «В сновидении время бежит, и ускоренно бежит, навстречу настоящему, против движения времени бодрственного сознания» [177: 14].

⁸¹ Сошлемся на свидетельство Ремизова — писателя, сновидца и снотолкователя — о том, что в снах бывает много игры в словах: «Р. (Ремизов. — Л. Г.) видит во сне женщину по фамилии Барановская — она несет баранки, далее появляются бараны, сон кончается сценой в баре» (цит. по статье Т. В. Цивьян [187: 320]).

⁸² Ср.:

Дальше сквозь стекла цветные,
сощурясь, мучительно вижу я:
Небо как палица, грозное, земля,
словно плешина, рыжая...
Дальше еще не припомню — и дальше
как будто оборвано,
Пахнет немного смолою да, кажется,
тухлою ворванью...
(«Нет, не мигрень, но подай
карандашик ментоловый...»)

⁸³ Вновь сошлемся на Ремизова: «Сны музыкальны. Особая ритмичность отличает явления сна от событий дня, от событий яви» (цит. по [187: 324]). Ср. также высказывание Б. Каца о «Поэме без героя» Ахматовой, в котором, правда, сновидения «оставлены в стороне»: «Доверяясь результатам литературоведческих исследований, обнаруживших в структуре „Поэмы“ такие операции, как „двойничество, склеивание и разбиение персонажей, приводящее к высокой степени неопределенности“, можно с уверенностью сказать: подобное встречается либо во сне, либо в музыке. Оставляя в стороне сновидения, напомним, что любой исследователь тематической структуры крупных музыкальных сочинений сплошь и рядом встречается именно с такого рода операциями: превращениями одной темы в другую, разбиением темы на составляющие ее мотивы, конструированием новой темы из мотивов, принадлежавших прежде другим темам» [75: 276].

⁸⁴ Точнее — на сонатную схему концертного типа. Мандельштам не только слышит сольные тембры музыкальных инструментов в монологах «Божественной комедии» Данте, но и монологам «Египетской марки» придает характер «сольных эпизодов»: это высказывания от первого лица, попарно сходные друг с другом: «А я бы роздал девушкам вместо утюгов скрипки <...> А я не получу приглашения на барбизонский завтрак...» и т. п.

⁸⁵ А. Бозио (1830–1859) — итальянская певица. Гастролировала в США, в ряде европейских стран и в России, где и умерла от воспаления легких.

⁸⁶ В фрагменте, не вошедшем в основную текст «Египетской марки», названо имя: «черноволосая Бовари» (Мандельштам 1991: 75).

⁸⁷ Возвратности «опорных слов, синтагм, а иногда и целых предложений» у Мандельштама посвящена работа О. Ронена [139: 370].

⁸⁸ В романе Толстого, между двумя последними упоминаниями о мужичке, встречается образец такой «железнодорожной» прозы:

Она стала читать вывески. «Контора и склад». «Зубной врач». Да, я скажу Долии все. Она не любит Вронского. Будет стыдно, больно, но я все скажу ей. Она любит меня, и я последую ее совету. Я не покорюсь ему; я не позволю ему воспитывать себя. Филиппов, калачи. Говорят, что они возьят тесто в Петербург. Вода московская так хороша. А мытищенские колодцы и блины.

⁸⁹ Другой мифологический пласт повести связан с Петербургом [173].

⁹⁰ «Мироздание и оперный театр — ярусы. Это и от Данте тоже: ярусы рая, чистилища, земной юдоли, ада. И оркестровая щель — почти что царство Персефоны», — пишут Г. Струве и Б. Филиппов. Авторы выделяют постановку «Орфея и Эвридики» Глюка в Мариинском театре как прообраз важнейшего из мотивов мандельштамовского творчества. Симптоматично, что основой сценического решения были все те же ярусы мироздания [155: 401–402].

⁹¹ Зная о том, что у Данте самоубийцы становятся деревьями и кустами (Ад, XIII), невольно задаешься вопросом: какой смертью умерла молодая гречанка, «ставшая» веткой? Ср. также: «Где тени в недрах ледяного слоя Сквозят глубоко, как в стекле сучок» (Ад, XXXIV).

⁹² «Скандалный» мотив, посвященный Достоевскому, перенесен Мандельштамом из «Египетской марки» в «Разговор о Данте» — это одна из опосредованных отсылок к

«Божественной комедии» (ср.: Мандельштам II: 371).

⁹³ В другом «измерении» этот ряд дополняется скрыто присутствующей темой царевубийства, одной из центральных в «каменноостровском мифе» «Египетской марки» (см. [173: 42]).

⁹⁴ Сравним со словами Малларме относительно «контрапункта просодии» в его поэме «Бросок костей», которую автор (в 1897 г.) назвал беспрецедентным произведением [102: 271]: «эта попытка самым неожиданным образом оказалась созвучной нынешним творческим поискам в верлибре и в стихотворениях в прозе. Их объединение происходит (мне это известно) под чуждым влиянием — влиянием музыки, услышанной на концертах; в ней можно обнаружить многое, что, как мне кажется, принадлежит и литературе, и я постарался воспользоваться этим. Поэтический жанр, который мог бы постепенно возникнуть, был бы ближе к симфонии» (перевод М. Фрейдкина [там же: 272]).

⁹⁵ РГАЛИ. Ф. 527, Оп. 1. Ед. хр. 60. Л. 67. Указано Р. В. Дугановым.

⁹⁶ Другое чтение стиха: «На тихое неба веничие» [124: 24].

⁹⁷ Ср.: «Ход времени воплощен в глаголах движения, которых в интродукции автор избегал», — пишет Е. Г. Эткинд о поэме Блока «Возмездие» [194: 433].

⁹⁸ Одна из наиболее сложных задач в анализе музыкальных воздействий на произведения литературы — обнаружение определенных музыкальных прототипов, часто не названных поэтами (впрочем, см. [24]). Насколько прозрачны ссылки на вокальную музыку (в виде цитат литературного текста), настолько темно и трудноуловимо присутствие инструментального прототипа — конечно, если таковой

имеется: см. о шумановских мотивах «Поэмы без героя» [75: 235–249]; о шопеновских мотивах у Пастернака [211: 33–36]; упомянем и о предположении А. Н. Егунова относительно аналогий в строении между поэмой Кузмина «Форель разбивает лед» и шубертовским квинтетом «Форель», которое, без ссылок на источник, приведено в статье Шмакова [191: 34].

⁹⁹ Ср. целый свод хлебниковских «языков», в числе которых и «звездный», и «заумный», и «язык богов» [43].

¹⁰⁰ Здесь и далее мы обращаемся к тексту программы, которая была составлена Т. Ф. Шлецер к первому исполнению «Божественной поэмы» и, как писал Ю. Д. Энгель, «получившей санкцию автора» [193: 58]. Текст был опубликован в 1916 г., и с тех пор словарь выражений, содержащихся в «философском обосновании» симфонии, стал неперменным атрибутом множества исследований о творчестве Скрябина.

¹⁰¹ В. Марков, подчеркивая разносторонность хлебниковского дарования, пишет о симфоническом (а не песенном) типе музыкальности, свойственном поэмам Хлебникова, впрочем, несколько снижая ценность своего наблюдения труднообъяснимым противопоставлением «классического типа сонатного аллегро» и «так называемой циклической формы» [105: 197].

¹⁰² Точнее, основной из трех известных вариантов текста. См. в новом Собрании сочинений все версии стихотворения и комментарии к ним Р. В. Дуганова и Е. Р. Арензона (Хлебников 2000: 209, 415, 417; 479–480).

¹⁰³ Египетским параллелям «Заключения смехом» был посвящен один из тезисов доклада Р. В. Дуганова на тему: «Мировые сюжеты Хлебникова»

(Международная конференция «Велимир Хлебников и мировая культура». М., 1995).

¹⁰⁴ Ср. в каталоге ключевых слов и образов Хлебникова в статье В. П. Григорьева [45: 158].

¹⁰⁵ РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 125. Л. 74.

¹⁰⁶ Из трех версий «Заключения» в первой (исходной) под названием «Времири смеющиеся» (1907–1908) симметрия отсутствует, при том, что музыкальная компоновка материала несомненна: в стихотворении чередуются два типа строф, и те из них, что начинаются восклицаниями «О...», служат рефренами.

Следующая по времени (1909) основная и самая знаменитая, версия «Заключения», о которой автор неоднократно упоминал в автобиографических заметках, воззваниях и художественной прозе, была предметом нашего рассмотрения. Другая компоновка единиц ее симметричной формы и, главное, совершенно иная интерпретация симметрии содержится в опубликованных записях Р. В. Дуганова [56].

Наконец, третья версия (1918), которую мы приводим ниже, также симметрична. Это сокращенный вариант «Заключения смехом» (1909). В новом расположении строк родовое слово «смех» утрачивает свою центральную позицию (центральное построение вообще отсутствует). В то же время появляется новый элемент симметрии — зеркальное расположение стихов в обрамляющем двустишье: приставки *рас-* и *за-* меняются местами. Общая картина симметрии (в слогах) такова:

14 30 | 30 14

(по 30 слогов в группах длинных и кратких строк).

{	14	О, рассмейтесь, Смехачи!
		О, засмейтесь, Смехачи!
{	30	О, рассмейся засмеяльно, смех
		усмеянных смеячей!
		О, засмейся усмеяльно, смех
		рассмейных смеячей!
{	30	Смейево, смейево,
		Смешики, смешики,
		Смеюнчики, смеюнчики.
		Усмей,
{	14	Осмей,
		Смехири,
		Смехири.
		О, засмейтесь, Смехачи!
{	14	О, рассмейтесь, Смехачи!

Источники

- Анненский — *Анненский И.* Избранные произведения. Л., 1988.
- Ахматова — *Ахматова А.* Сочинения в 2 томах. М., 1990.
- Бальмонт — *Бальмонт К.* Полное собрание стихов в 10 томах. СПб., 1906–1909.
- Бальмонт 1917 — *Бальмонт К.* Сонеты солнца, меда и луны. М., 1917.
- Белый 1904 — *Белый А.* Золото в лазури. М., 1904.
- Белый 1907 — *Бугаев Б. (Белый А.)* На перевале. VI. Против музыки // Весы, март 1907. С. 57–60.
- Белый 1910 — *Белый А.* Луг зеленый: Книга статей. М., 1910.
- Белый 1910а — *Белый А.* Символизм. Книга статей. М., 1910.
- Белый 1911 — *Белый А.* Арабески: Книга статей. М., 1911.
- Белый 1922 — *Белый А.* Котик Летаев. Пб., 1922.
- Белый 1922а — *Белый А.* Поэзия слова. Пб., 1922.
- Белый 1927 — *Белый А.* Крещеный китаец. М., 1927.
- Белый 1929 — *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929.
- Белый 1934 — *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование. М.; Л., 1934.
- Белый 1966 — *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966.
- Белый 1971 — *Белый А.* Глоссология. Мюнхен. 1971.
- Белый 1979 — *Лавров А. В.* Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1979. Л., 1980.
- Белый 1981 — *Белый А.* Петербург. М., 1981.
- Белый 1988 — *Белый А.* Как мы пишем // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 8–24.
- Белый 1989 — *Белый А.* Москва. М., 1989.
- Белый 1989а — *Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989.
- Белый 1990 — *Белый А.* Между двух революций. М., 1990.
- Белый 1990а — *Белый А.* Начало века. М., 1990.
- Белый 1991 — *Белый А.* Симфонии. Л., 1991.
- Белый 1995 — *Белый А.* Серебряный голубь: Рассказы. М., 1995.
- Блок — *Блок А.* Собрание сочинений. В 8 томах. М.; Л., 1960–1963.
- Блок 1965 — *Блок А.* Записные книжки. 1901–1920. М.; Л., 1965.
- Блок 1978 — *Блок А.* Письма к жене. Литературное наследство. 89. М., 1978.
- Блок 1997 — Полное собрание сочинений и писем. В 20 томах. М., 1997–.
- Божидар 1914 — *Божидар (Гордеев Б.)* Бубен. Стихи. М., 1914.
- Божидар 1916 — *Божидар (Гордеев Б.)* Распевочное единство. М., 1916.
- Брюсов — *Брюсов В.* Собрание сочинений. В 7 томах. М., 1973–1975.
- Брюсов 1918 — *Брюсов В.* Симфония «Воспоминание» // Стремнины. 1918. № 2. С. 5–48.
- Burliuk 1952 — *Burliuk D.* Art Bulletin. Художественное приложение к «Красной стреле». N. Y., 1952.
- Гуро 1909 — *Гуро Е.* Шарманка. Пьесы. Стихи. Проза. СПб., 1909.
- Гуро 1914 — *Гуро Е.* Небесные верблюжата. СПб., 1914.
- Гуро 1993 — *Гуро Е.* Небесные верблюжата. Бедный рыцарь: Стихи и проза. Ростов н/Д., 1993.
- Добролюбов 1895 — *Добролюбов А.* Natura naturans. Natura naturata. Тетрадь 1. СПб., 1895.
- Добролюбов 1905 — *Добролюбов А.* Из книги невидимой. М., 1905.

- Зданевич 1920 — *Зданевич И. (Ильязд)* зГА Якабы. Тифлис, 1920.
- Зданевич 1923 — *Зданевич И.* лидантЮ фАрам. Paris, 1923.
- Зданевич 1919 — *Зданевич И.* Остраф Пасхи. Тифлис, 1919.
- Иванов — *Иванов Вяч.* Собрание сочинений в 3 томах. Брюссель, 1971–1979.
- Иванов 1905 — *Иванов Вяч.* Вагнер и прадионисово действо // *Весы*, 1905, № 2. С. 13–16.
- Иванов 1912 — *Иванов Вяч.* Орфей // *Труды и дни*, 1912. № 1. С. 60–62.
- Иванов 1913 — *Иванов Вяч.* О Дионисе орфическом // *Русская мысль*, 1913, № 11. С. 70–98.
- Иванов 1983 — *Мыльникова И. Л.*, Статьи Вяч. Иванова о Скрябине // *Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1983*. Л., 1985. С. 88–119.
- Иванов 1994 — *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.
- Каменский 1914 — *Каменский В.* Танго с коровами. Железобетонные поэмы. Рис. Д. и Вл. Бурлюков. М., 1914.
- Каменский 1991 — *Каменский В.* Кафе поэтов (Путь энтузиаста). Мемуары // *Каменский В.* Степан Разин. Пушкин и Дантес. Кафе поэтов. М., 1991.
- Квятковский 1929 — *Квятковский А.* Тактометр (опыт теории стиха музыкального счета) // *Бизнес*. М., 1929. С. 197–257.
- Квятковский 1966 — *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966.
- Кузмин — *Кузмин М.* Избранные произведения. Л., 1990.
- Кузмин 1977 — *Кузмин М.* Собрание стихотворений. В 3 томах. München, 1977.
- Кузмин 1994 — *Кузмин М.* Арена: Избранные стихотворения. СПб., 1994.
- Мандельштам — *Мандельштам О.* Собрание сочинений. В 4 томах. М., 1991.
- Мандельштам 1991 — *Мандельштам О.* Египетская марка. Неизданные фрагменты // *Наше наследие*. 1991. № 1. С. 70–76.
- Матюшин 1915 — *Матюшин М. В.* Руководство к изучению четвертей тона для скрипки: Принцип общей системы изучения удвоенного хроматизма. Пг., 1915.
- Матюшин 1976 — *Харджиев Н., Малевич К. и Матюшин М.* К истории русского авангарда. Stockholm, 1976.
- Маяковский — *Маяковский В.* Полное собрание сочинений в 12 т. М., 1939–1949.
- Пастернак — *Пастернак Б.* Собрание сочинений. В 5 томах. М., 1989–1992.
- Платов 1916 — Пета. Первый сборник. М., 1916.
- Платов 1916а — Второй сборник Центрифуги: пятое турбоиздание. М., 1916.
- Северянин 1923 — *Северянин И.* Соловей: Поэзы. Берлин; М., 1923.
- Северянин 1988 — *Северянин И.* Стихотворения. М., 1988.
- Северянин 1990 — *Северянин И.* Стихотворения и поэмы 1918–1941 годов. М., 1990.
- Сельвинский 1924 — *Зелинский К., Чичерин А., Сельвинский Э.-К.* Мена всех. М., 1924.
- Хлебников — *Хлебников В.* Собрание произведений в 5 томах. Л., 1928–1933.
- Хлебников 1916 — *Хлебников В.* Время мера мира. Пг., 1916.
- Хлебников 1982 — *Хлебников В.* Ангелы // *День поэзии*. 1982.
- Хлебников 1986 — *Хлебников В.* Творения. М., 1986.
- Хлебников 1988 — *Хлебников В.* Утес из будущего: Проза, статьи. Элиста, 1988.
- Хлебников 1988а — *Хлебников В.* Председатель чеки // *Новый мир*. 1988. № 10. С. 149–152.
- Хлебников 1991 — Из нового собрания сочинений В. В. Хлебникова / Публи-

- кация и комментарии Р. В. Дуганова // Хлебниковские чтения. СПб., 1991. С. 3–14.
- Хлебников 1999 — *Хлебников В.* «Вы, привыкшие видеть жизнь...» / Публикация и комментарии Перцовой Н. Н., Рафаевой А. В. // Вестник Общества Велимира Хлебникова. 2. М., 1999. С. 82–90.
- Хлебников 2000 — *Хлебников В.* Собрание сочинений. В 6 томах. М., 2000—.
- Цветаева — *Цветаева М.* Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений. В 3 томах. М., 1990–1993.
- Цветаева 1967 — *Цветаева М.* Пленный дух // Москва, 1967, № 4. С. 16–125.
- Чичерин 1922 — *Чичерин А.* Плафь (Опрошенная). М., 1922.
- Чичерин 1924 — *Зелинский К., Чичерин А., Сельвинский Э.-К.* Мена всех. М., 1924.
- Чичерин 1925 — Стык: Первый сборник стихов Московского цеха поэтов. М., 1925. С. 126–132.
- Чичерин 1926 — *Чичерин А.* Кан-фун. Декларация. М., 1926.

Литература

1. *Адаменко В.* Нумерология в текстах Стравинского и Хлебникова // Gnosis/Гнозис. 1991. № 10. Р. 127–39.
2. *Адаменко В.* Новый мифологизм в русском искусстве начала века: Хлебников и Стравинский // Поэтический мир Хлебникова: Межвузовский сборник научных трудов. Астрахань, 1992. С. 119–127.
3. *Азадовский К.* «В нас с вами есть что-то родственное» (Белый и Иоганнес фон Гюнттер) // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 470–481.
4. *Акопян Л. О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995.
5. *Аренс Л.* Слово о полку будетлянском / Публикация Е. Л. Аренса, примечания А. Мирзаева // Хлебниковские чтения. СПб., 1991. С. 138–150.
6. *Арензон Е.* К пониманию Хлебникова: наука и поэзия // Вопросы литературы. 1985. № 10. С. 163–169.
7. *Афанасьев А.* Живая вода и вещее слово. М., 1988.
8. *Балашов Н. И.* Алоизиус Бертран и рождение стихотворений в прозе // Алоизиус Бертран. Гаспар из тьмы. М., 1981. С. 235–295.
9. *Баран Х.* В творческой лаборатории Хлебникова: о «тетради 1908 г.» // *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 179–190.
10. *Баран Х.* К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников // *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 191–210.
11. *Баран Х.* Фольклорная и древнерусская тематика в записной книжке В. Хлебникова // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 273–323.
12. *Баран Х.* Фольклорные и этнографические источники у Хлебникова // *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 113–151.
13. *Баран Х.* Хлебников и мифология орочей // *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 15–21.
14. *Барсова И.* Мифологическая семантика вертикального пространства в

- оркестре Рихарда Вагнера // Проблемы музыкального романтизма: Сб. тр. / ЛГИТМиК. Л., 1987. С. 59–75.
15. *Башмакова Н.* Слово и образ. О творческом мышлении Хлебникова. Helsinki, 1987.
 16. *Беккер П.* Симфония от Бетховена до Малера. Л., 1926.
 17. *Бернштейн С. И.* Голос Блока // Блоковский сборник II / Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока. Тарту, 1972. С. 454–525
 18. *Бибихин В.* Орфей безумного века. Андрей Белый на Западе // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 502–520.
 19. *Бирюков С. Е.* Зевгма: русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994.
 20. *Бирюков С. Е.* Введение в голосоведение // Футуристы. «Гилея». М., 1995. С. 3–7.
 21. *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995.
 22. *Брюсова Н.* Музыка в творчестве Валерия Брюсова // Искусство. 1929. № 34. С. 123–128.
 23. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
 24. *Володина И. П.* «Музыкальные переложения» А. Фогаццо // Литература и музыка. Л., 1975. С. 124–144.
 25. *Гарбуз А. В.* «Групповой портрет» будетлян в свете фольклорно-мифологической традиции // Хлебниковские чтения: Материалы конференции 27–29 ноября 1990 г. СПб., 1991. С. 106–115.
 26. *Гаспаров Б.* Еще раз о прекрасной ясности: эстетика М.Кузмина в зеркале ее символического воплощения в поэме «Форель разбивает лед» // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Wiener Slawistischer Almanach, 1989. Sonderband 24. P. 83–114.
 27. *Гаспаров М. Л.* Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 444–460.
 28. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, строфика. М., 1984.
 29. *Гаспаров М. Л.* Русский стих 1890-х — 1925-х годов в комментариях. М., 1993.
 30. *Гаспаров М. Л.* Считалка богов (О пьесе В. Хлебникова «Боги») // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994.
 31. *Гервер Л. Л.* Андрей Белый — «композитор языка» // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 102–112.
 32. *Гервер Л. Л.* Ars combinatoria в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: Сб. тр.: Вып. 135 / РАМ им. Гнесиных. М., 1996. С. 68–77.
 33. *Гервер Л. Л.* К проблеме «миф и музыка» // Музыка и миф: Сб. тр.: Вып. 118 / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1992. С. 7–21.
 34. *Гервер Л. Л.* Легко ли анализировать Моцарта // Советская музыка. 1991. № 12. С. 59–64.
 35. *Гервер Л. Л.* Музыкальная культура начала XX века в текстах Велимира Хлебникова // Музыка в контексте духовной культуры: Сб. тр.: Вып. 120 / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1992. С. 140–158.
 36. *Гервер Л. Л.* Музыкально-поэтические открытия Велимира Хлебникова // Советская музыка. 1987. № 9. С. 102–111.

37. *Гервер Л. Л.* Несколько замечаний по поводу фортепианной фактуры Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: Сб. тр.: Вып. 135 / РАМ им. Гнесиных. М., 1996. С. 129–137.
38. *Гервер Л.* «Теневые попитры» мандельштамовской прозы: «Египетская марка» // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 158–166.
39. *Гервер Л.* Хлебниковская мифология музыкальных инструментов // Примитив в искусстве: Грани проблемы. М., 1992. С. 170–190.
40. *Глебов И. (Асафьев Б.).* Видение мира в духе музыки (Поэзия Блока) // Блок и музыка. М.; Л., 1972. С. 8–57.
41. *Глебов И. (Асафьев Б.).* Чайковский. Пг., 1922.
42. *Горячева Т. В.* Мифотворчество футуризма. О некоторых сюжетах и героях // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 165–178.
43. *Григорьев В. П.* Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983.
44. *Григорьев В. П.* Два идиостиля: Хлебников и Мандельштам // Филологический сборник (к столетию со дня рождения академика В. В. Виноградова). М., 1995. С. 132–138.
45. *Григорьев В. П.* Опыты описания идиостиля: Велимир Хлебников // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста. М., 1990. С. 98–166.
46. *Григорьев В. П.* От самовитого слова к самовитому словосочетанию // Материалы IV Хлебниковских чтений. Астрахань, 1992. С. 8–14.
47. *Григорьев В. П.* Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986.
48. *Григорьев В. П.* Язык, орфография и писатель // Орфография и русский язык. М., 1966. С. 97–127.
49. *Данскер О.* Музыкальная жизнь Петрограда-Ленинграда. Краткий хронограф // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 6–7. Л., 1967. С. 306–342.
50. *Данте Алигьери.* Божественная комедия. М., 1992.
51. *Джойс Дж.* Улисс / Комментарии С. Хоружего. М., 1993.
52. *Дмитриев П. В. М. А. Кузмин и опера* // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 61.
53. *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.
54. [Дуганов Р. В.] Из нового собрания сочинений В. В. Хлебникова / Публикация и комментарии Р. В. Дуганова // Хлебниковские чтения. СПб., 1991. С. 3–14.
55. *Дуганов Р. В.* Вступительная статья и примечания // Велимир Хлебников. Утес из будущего. Элиста, 1988.
56. *Дуганов Р. В.* Материалы к последним статьям о Хлебникове // Вестник Общества Велимира Хлебникова. 2. М., 1999. С. 7–16.
57. *Дуганов Р. В.* Самовитое слово // Искусство авангарда: язык мирового общения. Уфа, 1993. С. 41–54.
58. *Дуганов Р. В., Никитаев А. Т., Терехина В. Н.* Комментарии // Крученных А. Наш выход. М., 1996.
59. *Енукидзе Н.* Несколько заметок к теме «Хлебников и опера» // Вестник Общества Велимира Хлебникова. М., 1996. С. 235–240.

60. *Заруцкая И.* Гусли звончатые, перепончатые: О мифологии гусель // Мифологические представления в народном творчестве. М., 1993. С. 109–122.
61. *Заруцкая И.* Музыкальные инструменты в мифологических представлениях восточных славян. Дис. ... канд. иск. М., 1998.
62. *Иванов Вяч. Вс.* Семантика возможных миров и филология // Проблемы структурной лингвистики. 1980. М., 1982. С. 5–19.
63. *Иванов Вяч. Вс.* Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» // Труды по знаковым системам. III. Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 198. 1967. С. 156–171.
64. *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Вилы // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 томах. М., 1991–1992. Т. 1. С. 236.
65. *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей: Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М., 1974.
66. *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* К реконструкции праславянского текста // Славянское языкознание: Доклады советской делегации / V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963). М., 1963. С. 88–158.
67. *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Мавки // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 томах. М., 1991–1992. Т. 2. С. 87.
68. *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие системы (Древний период). М., 1965.
69. *Иванова Е.* Русский символизм: черты авангарда и барокко // Барокко в авангарде. Авангард в барокко. Тезисы. М., 1993. С. 28–30.
70. *Каратыгин В.* Блок и музыка // Жизнь искусства. 1922. № 31 (854). С. 2.
71. *Кац Б.* Защитник и подзащитный музыки // Осип Мандельштам. «Полон музыки, музы и муки...». Стихи и проза. Л., 1991.
72. *Кац Б.* О контрапунктической технике в «Первом свидании» // Литературное обозрение. 1995. № 4–5. С. 189–191.
73. *Кац Б.* Об аналогах сонатной формы в лирике Пушкина // Музыкальная академия. 1995, № 1. С. 151–158.
74. *Кац Б.* Отзвуки Вагнера в русской поэзии // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 134–140.
75. *Кац Б., Тименчик Р.* Анна Ахматова и музыка. Л., 1989.
76. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996.
77. *Кожевникова Н. А.* Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986.
78. *Кожевникова Н. А.* Язык Андрея Белого. М., 1992.
79. *Конюс Г. Э.* Как исследует форму музыкальных организмов метротектонический метод. М., 1933.
80. *Коростовцев М. А.* Религия древнего Египта. М., 1976.
81. *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995.
82. *Лавров А. В.* Вступительная статья и примечания // Андрей Белый. Симфонии. Л., 1991.
83. *Лавров А., Тименчик Р.* Вступительная статья и комментарии // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990.

84. *Лавут П. И.* Маяковский едет по Союзу. М., 1963.
85. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991.
86. *Леви-Стросс (!) К.* Из книги «Мифологичные». 1. Сырое и вареное. Увертюра. Ч. 2 // Семиотика и искусствометрия. М., 1972. С. 25–49.
87. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1985.
88. *Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. Amsterdam. 1974. № 7/8. Р. 42–82.
89. *Ливанова Т., Питина С.* Бах и русская музыкальная культура // Русская книга о Бахе. М., 1985.
90. *Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.
91. *Лосев А. Ф.* Дialeктика мифа // *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. С. 393–599.
92. *Лосев А. Ф.* Мировоззрение Скрябина // Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. М., 1990.
93. *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики // *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. С. 195–390.
94. *Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культуры. Тарту. 1973. Вып. 2.
95. *Лотман Ю. М., Минц З. Г.* «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока // Блоковский сборник [I]. Тарту, 1964. С. 98–156.
96. *Лотман Ю. М., Минц З. Г.* Литература и мифология // Труды по знаковым системам. XIII: Семиотика культуры. Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 546. 1981. С. 35–55.
97. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Миф — имя — культура // Труды по знаковым системам. VI. Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 308. 1973. С. 282–303.
98. *Магаротто Л.* «Неуемная» авангардистская деятельность И. Зданевича // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 200–210.
99. *Магомедова Д. М.* О генезисе и значении символа «мирового оркестра» в творчестве А. Блока // Вестник Московского ун-та. Серия X. Филология. № 5. 1974. С. 10–19.
100. *Максимов Д. Е.* О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Блоковский сборник III. Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 459. 1979. С. 3–33.
101. *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975.
102. *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе. М., 1995.
103. *Мандельштам Н.* Воспоминания. Книга третья. Paris, 1987.
104. Манифесты итальянского футуризма. М., 1914.
105. *Марков В.* О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб., 1994.
106. *Марценко Н. П. И.* Чайковский в нашей церковной музыке. Одесса, 1913.
107. *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы. М., 1956.
108. *Махов А. Е.* Ранний романтизм в поисках музыки. М., 1993.
109. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976.
110. *Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С.* Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 39–104.

111. *Микушевич В.* Ось (Звукосимвол О. Мандельштама) // «Сохрани мою речь...»: Мандельштамовский сборник. М., 1991. С. 69–74.
112. *Миц З. Г.* Блок и русский символизм // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Книга первая. М., 1980. С. 98–172.
113. *Миц З. Г.* Об эволюции русского символизма (к постановке вопроса: тезисы) // Блоковский сборник. VII. Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 735. 1986. С. 7–24.
114. *Миц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник III. Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 459. 1979. С. 76–120.
115. Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 томах. Изд. 2-е. М., 1991–1992.
116. Мифологический словарь. М., 1991.
117. *Михайлов А. В.* Вариантность эпического стиля в литературе Австрии и Германии // Теория литературных стилей. Типология стиливого развития XIX века. М., 1977. С. 267–308.
118. Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.
119. *Насонов Р. А.* «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера: Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего барокко. Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1995.
120. *Николаева Н. С.* Симфонизм // Музыкальная энциклопедия в 6 томах. М., 1973–1982. Т. 5. С. 11–15.
121. *Ницше Ф.* Сочинения в 2 томах. Литературные памятники. Сост., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М., 1990.
122. *Орлов Г.* Древо музыки. Вашингтон; СПб., 1992.
123. *Панченко А. М., Смирнов И. П.* Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX веков: Труды отдела древнерусской литературы. XXIV. Л., 1971. С. 33–49.
124. *Перцова Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 40. Wien; Moscow, 1995.
125. *Перцова Н., Рафаева А.* «Звучаль славянина»: сказочные мотивы в ранних произведениях Хлебникова // Вестник Общества Велимира Хлебникова. М., 1996. С. 123–130.
126. *Перцова Н. Н., Рафаева А. В.* О последней записной книжке В. Хлебникова // Вестник Общества Велимира Хлебникова. 2. М., 1999. С. 68–90.
127. *Платек Я. М.* Верьте музыке. М., 1989.
128. *Платон.* Сочинения в 3 томах. М., 1970.
129. *Порфирьева А. Л.* Вячеслав Иванов и некоторые тенденции развития условного театра в 1905–1915 годах // Русский театр и драматургия 1907–1917 годов: Сб. тр. / ЛГИТМиК. Л., 1988. С. 37–53.
130. *Порфирьева А. Л.* Лейтмотив и логические основы тематической работы Вагнера. «Тристан и Изольда» // Аспекты теоретического музыкознания: Сб. тр. / ЛГИТМиК. Вып. 2. Л., 1989. С. 79–94.
131. *Поцетт Д. М.* Проза А.Блока. Стилистические проблемы. Л., 1976.
132. *Пропт В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928.
133. *Ратцель Ф.* Народоведение. СПб., 1903. Т. 1.
134. *Рахманова М.* Вместо послесловия // Миньона. Музыка в русской прозе: вторая половина XIX века. М., 1991. С. 288–311.

135. *Реизов Б. Г.* Литература и музыка. Контакты и взаимодействия (вместо предисловия) // Литература и музыка. Л., 1975. С. 3–6.
136. *Рифтин Б. Л.* Бачжа // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 томах. М., 1991–1992. Т. 1. С. 165.
137. *Рифтин Б. Л.* Ван-му шичжэ // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 томах. М., 1991–1992. Т. 1. С. 213–214.
138. *Рицци Д.* Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России. М., 1993. С. 117–136.
139. *Ронен О.* Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky. Hague; Paris; 1973. P. 367–387.
140. *Саакянц А.* Встреча поэтов. Андрей Белый и Марина Цветаева // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 367–385.
141. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 1925.
142. *Седакова О. А.* Велимир Хлебников — поэт скорости // Русская речь. 1985. № 5. С. 29–35.
143. *Сигов С. В.* О драматургии Велимира Хлебникова // Русский театр и драматургия 1907–1917 годов: Сб. тр. / ЛГИТМиК. Л., 1988. С. 94–111.
144. *Силард Е.* О влиянии ритмики прозы Ф. Ницше на ритмику прозы А. Белого. «Так говорил Заратустра» и Симфонии // Studia Slavica. Budapest. 1973. Т. 19. С. 289–313.
145. *Силард Е.* О структуре Второй симфонии А. Белого // Studia Slavica. Budapest. 1967. Т. 13. P. 311–322.
146. *Скрябин А.* Тексты к «Предварительному действию» // Русские пропилеи. М., 1919. Т. 6.
147. *Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1997.
148. *Сниткова И. И.* Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (О концептуально-структурных парадигмах современной музыки) // Музыка в контексте духовной культуры. Сб. тр.: Вып. 120 / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1992. С. 8–31.
149. *Соколов О.* О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Эстетические очерки. М., 1979. Вып. 5. С. 208–233.
150. *Соколов С.* Школа для дураков. М., 1990.
151. *Сола А.* Словесность и комбинаторное искусство у Хлебникова // Velimir Chlebnikov (1885–1922): Myth and Reality. Amsterdam. 1986. P. 363–374.
152. *Соловьев С.* Андрей Белый. Кубок метелей. 4-я симфония // Весы. 1908. № 5. С. 73–75.
153. *Стенун Ф.* Памяти Андрея Белого // Стенун Ф. Встречи. Нью-Йорк, 1968.
154. *Сторожко М.* Harmonia universalis: музыкальный миф XVII столетия и рождение новой концепции художественного творчества // Музыка и миф. Сб. тр.: Вып. 118 / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1992. С. 62–74.
155. *Струве Г., Филиппов Б.* Заметки. // Мандельштам О. Собр. соч. в 4 томах. М., 1991. Т. 3. С. 399–413.
156. *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. Лейпциг, 1909.
157. *Тастевен Г.* Футуризм (На пути к новому символизму). М., 1914.
158. *Тилкес О.* Андрей Белый и проблемы выражения в музыке // Dutch

- Contributions to the Eleventh International Congress of Slavists. Bratislava, 1993. P. 301–314.
159. *Тименчик Р. Д.* К описанию поэтической мифологии Ахматовой // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конференции. М., 1989. С. 24–25.
160. *Тимофеев А. Г.* Вступительная статья и комментарии // *Кузмин М.* Арена. Избранные стихотворения. СПб., 1994.
161. *Топоров В. Н.* Еда, пища // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 томах. М., 1991–1992. Т. 1. С. 427–429.
162. *Топоров В. Н.* К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 77–103.
163. *Топоров В. Н.* Моῦσα «Музы»: соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) // Славянское и балканское языкознание. М., 1977. С. 28–86.
164. *Топоров В. Н.* Миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро // Серебряный век в России. М., 1993. С. 221–260.
165. *Топоров В. Н.* Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Trento, 1990.
166. *Топоров В. Н.* Об ахматовской нумерологии и менологии // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конференции. М., 1989. С. 6–14.
167. *Топоров В. Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 7–60.
168. *Топоров В. Н.* «Поэма без героя» в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конференции. М., 1989. С. 15–21.
169. *Топоров В. Н.* Пространство // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 томах. М., 1991–1992. Т. 2. С. 340–342.
170. *Трохимчук П. П.* Гармония от Пифагора до наших дней // Образ — смысл в античной культуре. М., 1990. С. 268–285.
171. *Тынянов Ю. Н.* Блок и Гейне // Об Александре Блоке. Пб., 1921. С. 235–264.
172. *Фарино Е.* Несколько наблюдений над поэтикой Хлебникова («В тот день, когда вянет осеннее...») // Velimir Chlebnikov (1885–1922): Myth and Reality. Amsterdam, 1986. P. 93–128.
173. *Фейнберг А.* Каменноостровский миф // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 41–46.
174. *Флакер А.* Разгадка Ропса // Культура русского модернизма: Статьи, эссе, публикации. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову. М., 1993. С. 97–101.
175. *Флоренский П. А.* Антиномия языка // *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли. М., 1990. С. 152–340.
176. [Флоренский П. А.]. Из наследия П. А. Флоренского // Контекст-1991: Литературно-теоретические исследования. М., 1991. С. 3–99.
177. *Флоренский П. А.* Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб., 1993.
178. *Флоренский П.* Спиритизм как антихристианство. Новый путь. Март 1904. С. 149–167.
179. Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. М., 1989.

180. Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
181. Холопов Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С. 105–163.
182. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие для музыковедов консерваторий (в двух частях). М., 1990.
183. Холопова В. Н. К вопросу о специфике русского музыкального ритма // Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С. 164–228.
184. Хопрова Т. Музыка в жизни и творчестве Александра Блока. Л., 1974.
185. Цивьян Т. В. Ахматова и музыка // Russian Literature. Amsterdam, 1975. № 10/11. P. 173–212.
186. Цивьян Т. В. Музыкальные инструменты как источник мифологической реконструкции // Образ — смысл в античной культуре. М., 1990. С. 182–195.
187. Цивьян Т. В. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России. М., 1993. С. 299–338.
188. Цивьян Т. В. Оппозиция мужской/женский и ее классифицирующая роль в модели мира // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991. С. 77–91.
189. Цимборская-Лебода М. «Вершины Эроса». Эротика и эрозика Елены Гуро // Школа органического искусства в русском модернизме. Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1999. Т. XVI/1. P. 101–123.
190. Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд. Изд. 4-е. Л., 1979.
191. Шмаков Г. Г. Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Wiener Slawistischer Almanach. 1989. Sonderband 24. P. 31–45.
192. Шумаков Ю. Игорь Северянин в Эстонии (воспоминания) // Северянин И. Стихотворения и поэмы 1918–1941 годов. М., 1990. С. 430–439.
193. Энгель Ю. А. Н. Скрябин // Музыкальный современник. Кн. 4–5. 1916. С. 5–96.
194. Эткинд Е. Материя стиха. Paris: Bibliothèque Russe de l'Institut d'études Slaves. 1978. Т. XLVIII.
195. Эткинд М. Мир как большая симфония. Книга о художнике Чюрленисе. Л., 1970.
196. Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991.
197. Baran H. Khlebnikov's Solar Myth Reexamined // Elementa, 1993. Vol. 1. P. 75–88.
198. Bartlett R. Wagner and Russia. N. Y. 1995.
199. Bodin A. The Count and his Lackey. An Analysis of Boris Pasternak's Poem «Ballada» // Studia Filologiczne. Filologia Rosyjska. The Arrangement of a Philosophical-Musical Subtext: Pasternak's Poetics. 1990. Bd. 31 /12/, P. 37–62.
200. Boetii A. De Institutione Arithmetica: Libri Duo, De Institutione Musica: Libri Quinque. Lipsiae, 1867.
201. Elsword J. D. Andrey Bely: a Critical Study of the Novels. Cambridge, 1983.
202. Greber E. Boris Pasternak's Prose Fragment «Tri Glavy iz Povesti» // Studia Filologiczne. Filologia Rosyjska. The Arrangement of a Philosophical-Musical Subtext: Pasternak's Poetics. Bydgoszcz, 1990. Bd. 31/12, P. 37–62.
203. Hansen-Löve A. Mandelshtam's Thanatopoetics. The Art of Death // Куль-

- тура русского модернизма: Статьи, эссе, публикации. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову. М., 1993. С. 121–157.
204. *Janecek G.* Literature as Music: Symphonic Form in Andrey Bely's Fourth Symphony // Canadian-American Slavic Studies. 1974. V. 8, № 4. P. 501–512.
205. *Jobes G.* Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols. N. Y., 1962.
206. *Keys R.* Bely's Symphonies // Andrey Bely: Spirit of Symbolism. London, 1987. P. 32–50.
207. *Lönnqvist B.* Xlebnikov and Carnival: an Analysis of the Poem «Poet». Stockholm, 1979.
208. *Lévi-Strauss Cl.* Myth and Meaning. London, 1978.
209. *Lévi-Strauss Cl.* Mythologiques. T. 1–4. Paris, 1964.
210. *Mora M.* The Sounding Panteon of Nature. T'boli Instrumental Music // Acta Musicologica, 1987. V. 59. P. 187–212.
211. *Pomorska K.* Themes and Variations in Pasternak's Poetics. Lisse. 1975.
212. *Ratner L.* Ars Combinatoria. Chance and Choice in Eighteenth-century Music // Studies of Eighteenth-century Music: A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday. N.Y., 1970. P. 343–363.
213. *Rèti R.* The Thematic Process in Music. L., 1961.
214. *Steinberg A.* Word and Music in the Novels of Andrey Bely. Cambridge, 1982.
215. *Tarasti E.* Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth and Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Acta Musicologica Fennica. 11. Helsinki, 1978.
216. *Tompson S.* Motif-Index of Folk-Litirature. Rev. and enl. ed. Bloomington (Ind.). 1955-1958. V. 1–6.
217. *Vroon R.* The Calendar Poems of Velimir Chlebnikov: A Textual Critique // Velimir Chlebnicov (1885–1922): Myth and Reality. Amsterdam, 1986. P. 73–92.
218. *Weststeijn W. G.* The Role of the «I» in Chlebnikov's Poetry // Velimir Chlebnicov (1885–1922): Myth and Reality. Amsterdam, 1986. P. 217–242.
219. *Worth D.* Some Old Russian Glosses to Khlebnikov's «Usad'ba Noch'yu, Chingiskhan'!» // Культура русского модернизма: Статьи, эссе, публикации. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову. М., 1993. С. 390–399.

Список иллюстраций

- Ил. 1. М. К. Чюрленис. Арфисты. Из цикла «Гимн». 1906–1907.
Ил. 2. Л. Руссоло. Музыка. 1911.
Ил. 3. К. Малевич. Корова и скрипка. 1913.
Ил. 4. В. Кандинский. Многокрасочный ансамбль. 1938 (Фрагмент).
Ил. 5. П. Митурич. Рояль в гостинной. 1920.
Ил. 6. Д. Бурлюк. Казак Мамай. 1916.
Ил. 7. О. Розанова. Война. 1916.
Ил. 8. Неизвестный художник. Революционное шествие (год?).
Ил. 9. А. Чичерин. «Раман». 1924.
Ил. 10. Божидар (Гордеев Б.). Распевочное единство. 1916 (Два стихотворения).
Ил. 11. А. Чичерин. Ыпйчскй паэмы — сытепъ. 1924.
Ил. 12. А. Чичерин. ЧИТЫРi КНСТРУЭмы. 1924 (II, III).
Ил. 13. И. Зданевич. лидантЮ фАрам. 1923 (услОвия чтЕнья).
Ил. 14. И. Зданевич. Остраф Пасхи. 1919 (Страница).
Ил. 15. В. Каменский. «Танго с коровами» — железобетонные поэмы. 1914 (Разворот книжки пятиугольного формата).
Ил. 16. В. Хлебников. набросок к поэме «Настоящее». 1921.
Ил. 17. В. Хлебников. набросок «романса» «Бросьте душистые розы...». 1906–1907.

Указатель имен

- Акопян Л. О.** — 161, 233.
Анненский И. Ф. — 12, 57, 69, 76, 91, 93, 231.
Арензон Е. Р. — 229, 233.
Асафьев Б. В. (Глебов И.) — 9, 153-154, 218, 235.
Афанасьев А. Н. — 53, 233.
Ахматова А. А. — 7, 12, 16-17, 22-23, 28-29, 31, 34, 40, 56, 61, 67, 73, 75, 86, 101, 195-196, 224, 228, 231, 236 240, 241.
Балакирев М. А. — 31.
Бальмонт К. Д. — 7, 11, 15-20, 53, 56-57, 59, 61, 72-73, 75, 80-83, 86, 88, 92, 231.
Баран Х. — 46, 233-234.
Барсова И. А. — 162, 234.
Батый — 42.
Бах И. К. (И. Х.) — 30
Бах И. С. — 30, 40, 102, 135, 137, 194, 223, 226, 237.
Бачинский А. И. (Жагадис) — 167.
Башмакова Н. В. — 223, 234.
Беккер П. — 195, 234.
Белый А. (Бугаев Б. Н.). — 7-9, 11-12, 15-16, 18-21, 30-31, 34, 38-39, 54-58, 60-67, 69, 71, 74, 76, 87-88, 100-101, 109-125, 128-133, 135, 148, 150-159, 163-172, 174-175, 177, 184-185, 188, 189, 194-197, 199, 202, 209, 211-212, 215, 218-219, 220, 222, 223, 225-226, 227, 231, 233, 234, 236, 239, 240.
Бернштейн С. И. — 101-102, 104, 134.
Берлиоз Г. — 30.
Бестужев-Марлинский А. А. — 205.
Бетховен Л. ван — 18, 21, 22, 28, 30, 34, 64, 179, 184-185, 194, 196-197, 212, 223, 234.
Бибихин В. В. — 225, 234.
Бирюков С. Е. — 99, 101, 234.
Блок А. А. — 7-8, 11-12, 15-17-20, 22-23, 29, 53, 56, 58, 63, 67, 75-76, 80, 82-84, 86-88, 101, 174-176, 227, 229, 231, 234-238, 240-241.
Божидар (Гордеев Б. П.) — 12, 100, 102-104, 111, 225, 231, 243.
Бозио А. — 186-188, 228.
Бородин А. П. — 31.
Бозэций — 17-18, 241.
Брамс И. — 22, 31, 197.
Брюсов В. Я. — 9, 12, 57, 110, 125-126, 128, 149, 159, 231.
Брюсова Н. Я. — 149, 234.
Бугаев Н. В. — 124, 226.
Бурлюк Д. Д. — 135, 210, 224, 231, 232, 243.
Бурлюк М. Н. — 135.
Вагнер Р. — 17, 21, 25, 30, 34, 40, 68, 87, 156-157, 161-163, 170, 196, 207, 223, 227, 232, 234, 236, 238, 239, 241.
Везендонк М. — 157.
Вергилий — 190, 192.
Верди Дж. — 30.
Веселовский А. Н. — 131, 223, 234.
Вивальди А. — 23.
Вольф Г. — 30.
Гайдн Й. — 28, 30.
Гаспаров М. Л. — 103, 109, 125, 226, 234.
Гераклит — 218.
Гете И. В. — 33.
Глинка М. И. — 31.
Глюк К. В. — 24, 30, 228.
Гнедов В. И. — 212.
Гоголь Н. В. — 110-111, 122, 231.
Гойя Ф. — 42.
Готье Т. — 195.
Гофман Э. Т. А. — 27.
Гретри А. Э. М. — 30.
Григ Э. — 196.
Григорьев В. П. — 12, 86, 89, 94, 139, 210, 226, 230, 235.
Гумилев Н. С. — 72, 101, 223.
Гуро Е. Г. — 9, 12, 16, 23, 59, 73, 75, 101, 102, 152, 167-171, 177, 185, 194, 209, 223, 227, 231, 240, 241.

- Данте Алигьери — 57, 178, 190–191, 228, 235.
 Дауленд (Доуленд) Дж. — 30.
 Дебюсси К. А. — 30.
 Державин Г. Р. — 44.
 Дешкин С. Ф. — 101.
 Джойс Дж. — 120, 224, 235.
 Джорджоне (Д. Б. да Кастельфранко) — 180, 188–189.
 Дмитриев П. В. — 222, 235.
 Добролюбов А. М. — 12, 16, 18, 23, 60, 126, 152, 231–232.
 Дуганов Р. В. — 47, 136, 199, 205, 209–210, 222, 224, 229–230, 235, 236.
 Егунов А. Н. — 229.
 Заратустра — 42.
 Зданевич И. М. — 8, 12, 102, 105–108, 120, 129, 148, 225, 226, 232, 237, 243.
 Зелинский К. Л. — 100, 232, 237.
 Зенкевич М. А. — 196.
 Золя Э. — 195.
 Иванов Вяч. Вс. — 206, 210, 236, 238.
 Иванов Вяч. И. — 7–12, 14–17, 19, 34–36, 40, 48–50, 64, 91, 204, 207, 222, 232, 233, 238.
 Иванов Г. В. — 101.
 Кавалли Фр. — 30.
 Каменский В. В. — 101, 108–109, 232, 243.
 Кандинский В. В. — 224, 243.
 Каратыгин В. Г. — 227, 236.
 Касаткин Н. А. — 205.
 Кац Б. А. — 226, 228, 236.
 Каччини Дж. — 30.
 Квятковский А. П. — 12, 102–104, 106, 109, 225, 232.
 Кейз Р. — 120, 242.
 Керенский А. Ф. — 223.
 Кириллина Л. В. — 223, 236.
 Кирхер А. — 226, 238.
 Кожевникова Н. А. — 155, 236.
 Коневской (Ореус) И. И. — 120, 139.
 Конюс Г. Э. — 8, 213–215, 236.
 Короленко В. Г. — 205.
 Крученых А. Е. — 101, 212, 236.
 Кузмин М. А. — 7, 9, 12, 16, 17, 23–27, 30, 53, 56–58, 67, 74, 79, 91–92, 101, 125, 127, 128, 171–175, 195–196, 209, 222, 223, 229, 232, 234, 235, 237, 240, 241.
 Лавров А. В. — 167, 231, 236–237.
 Лавут П. И. — 101, 237.
 Леви-Строс К. — 9–11, 124, 131, 135, 144, 160–162, 171, 178, 189, 218, 222, 227, 237.
 Ле-Дантю М. В. — 225.
 Лейбниц Г. В. — 226.
 Лермонтов М. Ю. — 28.
 Лесков Н. С. — 205.
 Липскеров К. А. — 101.
 Лист Ф. — 30, 194.
 Лозинский М. Л. — 101.
 Лосев А. Ф. — 9–10, 36, 52, 218, 222, 237.
 Люлли Ж. Б. — 30.
 Магаротто Л. — 106, 237.
 Малевич К. С. — 224, 232, 243.
 Малларме С. — 99, 120, 195, 212, 226, 229, 237.
 Мамай — 42.
 Мандельштам О. Э. — 7, 12, 16–17, 19, 23, 24, 27–30, 34, 36, 53, 57, 61, 67–70, 72–75, 78, 82, 99–101, 177–194, 227–229, 232, 235, 236, 238, 239, 240.
 Мандельштам Н. Я. — 178, 237.
 Матве М. Э. — 210, 237.
 Матюшин М. В. — 102, 171, 227, 232.
 Маяковский В. В. — 7, 11–12, 22, 60–61, 74, 76–79, 84, 86, 88, 101, 109, 174, 176–177, 224, 232, 237, 241.
 Мегюль Э. Н. — 30.
 Мейербер Дж. — 30.
 Мерсени М. — 226.
 Метнер Н. К. — 31, 121, 159, 196, 198.
 Митурич П. В. — 224, 243.
 Михайлов А. В. — 100, 238.

- Монтеверди К. — 30.
 Мора М. — 67, 242.
 Моцарт В. А. — 7, 25–27, 28, 30, 40–52, 193, 194, 223, 234–235, 241.
 Мусоргский М. П. — 30–31, 145.

Некрасов Н. В. — 205.
 Ницше Ф. — 9, 11, 14, 29, 34, 110, 132, 152, 178, 195, 222, 239.
 Новалис (Фр. фон Гарденберг) — 99.

Огарев Н. П. — 195.
 Одоевский В. Ф. — 60.
 Оленина-Д'Альгейм М. А. — 31.
 Орлов Г. — 227, 238.

Парнис А. Е. — 225.
 Пастернак Б. Л. — 12, 16–17, 22, 31, 53–54, 56, 58–59, 61, 73, 75–76, 78, 81, 223, 229, 232, 241, 422.
 Перголези Дж. Б. — 30
 Перселл Г. — 30.
 Перцова Н. Н. — 86, 226, 233, 238.
 Петников Г. Н. — 47, 94.
 Пифагор — 9, 16–17, 19–20, 38, 47, 222, 240.
 Платов Ф. Ф. — 225, 232.
 Платон — 19, 50, 222, 238.
 Плевицкая Н. В. — 31–32.
 Плутарх — 49–50.
 По Э. — 25.
 Порфирьева А. Л. — 162, 163, 222, 227, 238.
 Прокл — 49–50.
 Прокофьев С. С. — 31, 127–128.
 Пушкин А. С. — 16, 36, 40, 42, 44, 47, 51, 110, 181, 193, 232, 236.
 Пяст (Пестовский) В. А. — 101.

Равель М. — 177.
 Рамо Ж. Ф. — 30.
 Ремизов А. М. — 227–228, 233, 241.
 Римский-Корсаков Н. А. — 27, 31.
 Рождественский Вс. А. — 196.
 Розанова О. В. — 243.

 Ронен О. — 228, 239.
 Ропс Ф. — 42.
 Руссо Л. — 222, 224, 243.

Сабанеев Л. Л. — 36, 205, 239.
 Сафонов В. И. — 31, 39–40.
 Северянин (Лотарев) И. В. — 9, 12, 101, 127–128, 149–150, 174, 209, 232, 241.
 Седакова О. — 73, 239.
 Сельвинский Э. (И. Л.) — 101, 232, 233.
 Сибелиус Я. — 227.
 Сигов С. В. — 223, 239.
 Силард Л. — 165, 239.
 Скарлатти А. — 30.
 Скрябин А. Н. — 16, 31, 35–40, 52, 196, 198–199, 202, 204–209, 220, 225, 229, 232, 237, 239, 241.
 Соколов С. (А. Вс.) — 224, 239.
 Соловьев Вл. С. — 31, 65.
 Сологуб (Тетерников) Ф. К. — 101.
 Сниткова И. И. — 227, 239.
 Степун Ф. А. — 120, 239.
 Стравинский И. Ф. — 31, 161, 214, 217, 227, 233.
 Струве Г. П. — 228, 239.

Танеев С. И. — 9, 31, 111, 121–124, 226, 240.
 Тараста Е. — 227, 242.
 Тастевен Г. — 211–212, 240.
 Тик Л. — 195.
 Толстой Л. Н. — 190, 228.
 Топоров В. Н. — 129, 210, 236–237, 240.
 Тютчев Ф. И. — 111.

Фет А. А. — 81.
 Филиппов Б. А. — 228, 240.
 Флоренский П. А. — 153, 157, 167, 195, 211, 227, 240–241.
 Фрейд З. — 227.

Хлебников В. В. — 7–8, 11–12, 15–20, 22, 27, 31–33, 36–39, 41–52, 53, 56–59, 61–63, 66–71, 73, 78–80,

84–91, 93–98, 100–101, 132–148,
175, 195–196, 198–219, 222–226,
229–230, 232–236, 238–240,
242, 243.

Ходасевич Вл. Ф. — 101.

Холопова В. Н. — 225, 241.

Хоружий С. С. — 120, 235.

Цветаева М. И. — 12, 16–17, 23, 31, 53,
72–73, 75–76, 116, 225–226,
233, 239.

Цивьян Т. В. — 7–8, 62, 67, 237, 241.

Цимборская-Лебода М. — 227, 241.

Чайковский П. И. — 31, 33, 115, 196, 235, 237.

Чингисхан — 42.

Чичерин А. Н. — 12, 100, 102, 104–106,
225, 232–233, 243.

Чичерин Г. В. — 40, 51, 241.

Чюрленис М. К. — 20, 222, 241, 243.

Шаляпин Ф. И. — 32–33.

Шершеневич В. Г. — 101.

Шлецер Т. Ф. — 229.

Шмаков Г. Г. — 24–25, 241.

Шоберт И. — 30.

Шопен Ф. — 22, 31, 54, 76, 226, 229.

Шостакович Д. Д. — 31.

Штейнберг А. — 225, 242.

Штраус Р. — 31.

Шуберт Ф. — 24–25, 30, 184, 194, 229.

Шуман Р. — 18, 30, 84, 116, 194, 229.

Энгель Ю. Д. — 229, 241.

Эткинд Е. Г. — 149, 229, 241.

Юнг К. — 178, 241.

Яворский Б. Л. — 149.