

Макарова Светлана Анатольевна

А. А. ФЕТ И П. И. ЧАЙКОВСКИЙ: "ДВОЙНОЕ БЫТИЕ" ТВОРЧЕСКОГО ДИАЛОГА "ПОЭТОВ-МУЗЫКАНТОВ"

В статье рассматриваются биографические факты, эпистолярные источники, художественные сочинения, которые позволяют раскрыть необычный характер творческого диалога А. А. Фета и П. И. Чайковского, ведущего к пониманию особенностей "музыкальной" поэзии и ее воплощения в вокальном искусстве второй половины XIX столетия. Наиболее подробно исследуются эстетическая концепция мэтра "чистого искусства" и стиховедческие взгляды гениального композитора-мелодиста, а также их новаторские поиски в области силлабо-тонической метро-ритмики. В статье делается вывод о "рубежном" положении "музыкальной" лирики Фета и лирических романсов Чайковского, предвещающих наступление эпохи модернизма.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/12-3/7.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 12(66): в 4-х ч. Ч. 3. С. 34-39. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/12-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 821.161.1

В статье рассматриваются биографические факты, эпистолярные источники, художественные сочинения, которые позволяют раскрыть необычный характер творческого диалога А. А. Фета и П. И. Чайковского, ведущего к пониманию особенностей «музыкальной» поэзии и ее воплощения в вокальном искусстве второй половины XIX столетия. Наиболее подробно исследуются эстетическая концепция мэтра «чистого искусства» и стиховедческие взгляды гениального композитора-мелодиста, а также их новаторские поиски в области силлабо-тонической метро-ритмики. В статье делается вывод о «рубежном» положении «музыкальной» лирики Фета и лирических романсов Чайковского, предвещающих наступление эпохи модернизма.

Ключевые слова и фразы: эстетические взгляды; теория силлабо-тонического стихосложения; напевный стих; романсная композиция; метро-ритмические эксперименты; смешанные метры; «музыка» стиха; вокальные жанры.

Макарова Светлана Анатольевна, к. филол. н.

г. Москва

svetlanamakarova658@gmail.com

А. А. ФЕТ И П. И. ЧАЙКОВСКИЙ: «ДВОЙНОЕ БЫТИЕ» ТВОРЧЕСКОГО ДИАЛОГА «ПОЭТОВ-МУЗЫКАНТОВ»

В историю отечественной словесности А. А. Фет вошел как мэтр «чистого искусства» и автор единственной в XIX в. концепции «музыкальной» лирики. В программных статьях «О стихотворениях Ф. Тютчева» (1859), «По поводу статуи г. Иванова на выставке Общества любителей художеств» (1866), «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании» (1867), в эпистолярном творчестве Фет определяет предмет и цель поэтического творчества – красота и гармония окружающего мира, новаторский характер поэзии – индивидуальный лирический взгляд на объективные явления. Фет настаивает на иррациональности, процессуальности, содержательной обобщенности лирического высказывания и пишет об особой роли поэта, который должен обладать музыкальными настроениями, стать «певцом» и создать стихотворения-«песни», воздействуя «музыкой» стиха на слушателя: «Все вековые произведения от пророков до Гете и Пушкина включительно – в сущности – музыкальные произведения – песни. Все эти гении глубокого ясновидения подступали к истине не со стороны науки, не со стороны анализа, а со стороны красоты, со стороны гармонии» [13, с. 168]. Максимально приблизившись в своих теоретических размышлениях к музыкальной эстетике, Фет заключает: «Поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны» [Там же]. Свои эстетические идеи Фет утвердил в поэтической практике, воплотив напряженную эмоциональность, повышенный лиризм, углубленный психологизм в интонационной системе напевного стиха, романсной композиции [5, с. 37-49]. «Музыка» фетовского стиха в ее вершинном деле XIX в. звучании была услышана русскими композиторами – так началась «вторая» жизнь творчества «чистого лирика», музыкальная.

«Вторая» жизнь стихотворений Фета в вокальном искусстве была отмечена современниками поэта. Во многих литературоведческих исследованиях о жизни и творчестве «чистого лирика» тиражируется известный отзыв М. Е. Салтыкова-Щедрина о популярности фетовских сочинений у композиторов и во всей России: «Большая половина его стихотворений дышит самою искреннею свежестью, а романсы его распевает чуть ли не вся Россия...» [4, с. 79]. Но, объективно деформируя многогранное творчество Фета и абсолютизируя только «музыкальную» грань его лирики, цитирование статьи «Стихотворения А. А. Фета» (1863) Салтыкова-Щедрина подчас ограничивается незавершенным фрагментом, у которого на самом деле есть весьма не лестное продолжение: «...благодаря услужливым композиторам, которые, впрочем, всегда выбирали пьески наименее удавшиеся, как, например, “На заре ты ее не буди” и “Не отходи от меня”» [Там же]. Сложные отношения Фета и Салтыкова-Щедрина известны, саркастичная тональность критической оценки очевидна, но, к сожалению, двойственное по смыслу высказывание писателя-демократа во многом оказалось пророческим.

Действительно, на поэтические тексты Фета написано огромное количество романсов. Но ни один из них не вошел в «золотой» фонд вокального искусства. Пожалуй, наиболее известными стали романсы А. Е. Варламова «На заре ты ее не буди» и С. В. Рахманинова «В молчаньи ночи тайной». Но и эти вокальные произведения нельзя сравнить, например, с романсами М. И. Глинки «Я помню чудное мгновенье», П. И. Чайковского «Средь шумного бала», С. В. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне». Большая часть вокальных сочинений на слова Фета – это или романсы «второго» ряда, или вовсе произведения для «салонного» исполнения. Современниками Фета были такие известнейшие композиторы, как А. Г. Рубинштейн, М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков. Но ни с одним из музыкантов творческий союз у Фета не состоялся. Не сложился у Фета «вокальный дуэт» и с другим современником – выдающимся композитором-мелодистом, личностью грандиозного масштаба, П. И. Чайковским, которого, безусловно, можно поставить в один ряд с не меньшими духовными «глыбами» эпохи – Л. Н. Толстым, В. С. Соловьевым, входившими в ближайшее окружение Фета. Точнее, творческий союз Фета – Чайковского состоялся, но у него было «двойное бытие», которое многое объясняет в проблеме вокальных сочинений на лирические тексты Фета.

Во-первых, сразу нужно подчеркнуть, что П. И. Чайковский ценил лирику А. А. Фета как никакую другую поэзию современных ему авторов. Это исключительное отношение к Фету просматривалось на протяжении всего творческого пути композитора. В личной библиотеке Чайковского были практически все поэтические

сборники Фета, Чайковский не скрывал своего восхищения фетовскими стихотворениями в переписке с Н. Ф. фон Мекк, С. И. Танеевым, А. И. Чайковским и особенно К. Р. (Великим князем Константином Константиновичем), композитор читал книгу «Мир как воля и представление» А. Шопенгауэра в переводе «чистого лирика». Еще в письме 1878 г. к Н. Ф. фон Мекк Чайковский сразу определил поэзию Фета как «музыкальную»: «Слова, уложенные в форму стиха, уже перестали быть просто словами; они омузыкалились. ... очень часто подобные стихотворения (я укажу Вам на Фета, которого я очень люблю), будучи внимательно прочтены как слова, а не как музыка, – не имеют почти никакого смысла. Между тем смысл в них не только есть, но в них есть глубокая мысль, только не литературная, а чисто музыкальная» [18, т. VII, с. 103].

Чайковский настолько тонко воспринимал «музыкальную» лирику Фета, что в письме к К. Р. 1888 г. дал самое точное определение фетовского таланта как «поэта-музыканта» – высказывание композитора стало хрестоматийным и вошло во все учебные пособия и научные исследования о Фете: «... Фет напоминает мне Бетховена... Подобно Бетховену, ему дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя и сильным, но ограниченными пределами слова. Это не просто поэт, а скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом» [Там же, т. XIV, с. 514].

В пронзительно точном отзыве гениальный композитор своеобразно обобщил эстетическую программу Фета относительно «музыкальной» лирики и отметил высочайший уровень воплощения теоретической концепции в поэтической практике. Точность этих редких оценок не осталась без внимания Фета. В письме к К. Р. Фет подтвердил абсолютную верность художественного направления его лирического творчества, сформулированную композитором: «Чайковский тысячу раз прав, так как меня всегда из определенной области слов тянуло в неопределенную область музыки, в которую я уходил, насколько хватало сил моих» [3, с. 68-69]. Казалось бы, Фет и Чайковский прекрасно понимали друг друга, их сочинения были очень близки эмоциональной открытостью, лиризмом, напевностью, мелодизмом, они любили вокальное искусство и в особенности жанр романса.

Между тем возникает закономерный вопрос: почему высокие оценки Чайковского и Фета, редкое понимание не переросли в творческое общение, ведь их жизненные пути пересекались в Москве, соседних имениях брата Чайковского и Фета? Известно только о единственной встрече поэта и композитора в фетовском имении Воробьевка в августе 1891 г., которая носила во многом случайный и краткий характер – формальные детали этой встречи подробно исследованы в статье А. Г. Айнбиндер «“Что наша жизнь...”»: к вопросу о мировоззрении П. И. Чайковского (Толстой – Фет – Шопенгауэр)» [1, с. 32-62]. Встреча произвела одинаково положительное впечатление как на Чайковского, так и на Фета, о чем свидетельствует их переписка. Кроме того, поэт передал композитору стихотворение, навеянное незабываемой встречей, – фетовское послание «Петру Ильичу Чайковскому» переполнено восторгом: «... Но, потрясенный весь струнами / Его цевниц, / Восторг не может и меж нами / Терпеть границ...» [11, с. 401]. Дальнейшему общению поэта и композитора помешала смерть: Фета – в 1892 г., Чайковского – в 1893 г. Жизненные пути Чайковского и «поэта-музыканта» разошлись.

Во-вторых, Чайковского тоже можно смело назвать «поэтом-музыкантом», так как он писал тексты к собственным вокальным сочинениям: к романсам «Так что же?» (соч. 16, № 5); «Страшная минута» (соч. 28, № 6); «Простые слова» (соч. 60, № 5), к акапельным хорам «Соловушка», «Вечер», «Правоведческая песнь», Чайковский осуществил ряд поэтических переводов. Композитор был тонким знатоком и ценителем русской поэзии. В письме к С. И. Танееву от 1 августа 1880 года он так отзывается о полученном ранее стихотворении С. И. Танеева: «Стихи Ваши очень хорошие» [19, с. 58]. В то же время П. И. Чайковский явно осознает, какое значение он вкладывает в понятие «хорошие стихи», потому что в другом письме к Танееву (1892 ?) он посылает собственное стихотворение под названием «Бесталанному стихоплету»: «Куда тебе, кропатель жалкий, / Стихами мерно говорить. / Четверостишия пустого, / И то не можешь смастерить!...» [Там же, с. 182].

Более того, Чайковский блестяще разбирался в теории отечественной версификации и мог на равных с поэтами размышлять, например, о достоинствах рифмы, необходимости цезуры. Особенно поражает стиховедческая компетентность Чайковского в вопросе о метро-ритмической скованности классической силлаботоники и важности смешанных метров для русской версификации. Эта проблема была поднята композитором в 1880-е годы в переписке с К. Р.: «Меня также чрезвычайно занимает вопрос, почему сравнительно с русским стихом немецкий не так упорно придерживается строгого последования стопы за стопой в том же ритме? ... от русского стихотворца требуется бесконечно большей правильности, отделанности, музыкальности, а главное вылощенности, чем от немецкого» [18, т. XIV, с. 441].

В другом письме 1888 г. к К. К. Романову Чайковский категорично заявлял: «... мне хотелось бы, чтобы почаще случались такие отступления от обычных стихотворческих приемов, на какие Вы изволили указывать у Фета. Ведь русский язык... есть нечто богатое, сильное и великое... подобно немецкому, ему свойствен исключительно тонический стих» [Там же, с. 513]. И последнее высказывание Чайковского на эту тему из письма к К. К. Романову 1888 г.: «В высшей степени интересно было прочесть в письме Вашего высочества слова Фета по поводу моих дилетантских фантазий о русском стихосложении. <...> На досуге когда-нибудь займись обстоятельным пересмотром самого Фета, у которого, вероятно, найдется несколько примеров не хуже Тютчевского доказывающих, что абсолютная равномерность стоп вовсе не необходимое условие красоты в русском стихотворстве» [Там же, с. 539-540].

Безусловно, в творчестве Фета, известного своими ритмическими экспериментами, есть очень много стихометрических форм, в которых наблюдается стяжение стоп, а значит, использование смешанных, неклассических метров дактило-хорея и ямбо-анапеста. Во всех поэтических сборниках Фета (1840, 1850, 1856, 1863, 1883 – начала 1890-х гг.) встречаются композиционно не упорядоченные стяжения стоп на метрической основе гекзаметра и разнообразные формы логаздов: «Уж серпы на плеча взложив усталые жницы...», «Солнце потухло, плавает запах...» [12], «Слушай одна ты – нам не годится...», «Скучно мне вечно

болтать о том, что высоко, прекрасно...», «Рад я дождю... От него тучнеет мягкое поле...» [14]. Но самыми смелыми представляются инновации Фета со свободным стихом – эти стихотворения можно назвать едва ли не первыми предверлибрами в отечественном стихосложении: «Художник и дева», «Вахханка», «Когда пегух...» из сборника 1840 г. «Лирический Пантеон» [12], «Я люблю многое, близкое сердцу...», «Здравствуй! Тысячу раз мой привет тебе, ночь!..», «Ночью как-то вольнее дышать мне...», «Нептуну Леверрье» из сборников 1850 и 1863 гг. [14; 16], «Зимняя поездка на Гарц» из «Вечерних огней» [11]. Известно, что фетовские отступления от классических метров И. С. Тургенев в сборнике 1856 г. методично исправлял [15, с. 1]. Известно и другое: сам Фет считал, что его метро-ритмическое новаторство не было удачным и в нужной степени решительным: «Я несколько не против поэтических поисков в области новых размеров, но это чрезвычайно трудно и никогда мне не удавалось, а если удавалось, то в самой слабой, едва приметной степени, как, например, в стихотворении “Свеча нагорела. Портреты в тени”» [17, с. 651].

Бесспорно, Фет и Чайковский, особенно в 1880-е годы, прекрасно осознавали некоторую исчерпанность силлабо-тонического стихосложения и бедность классического метро-ритмического репертуара. Аналогично Фету, Чайковский тоже попробовал написать тексты к своим романсам в более свободных формах. Так, поэтическую структуру романса «Страшная минута» (1875) можно рассматривать в качестве предверлибра: в стихотворении наблюдаются переменные анакрузы и клаузулы, внутри строк – варьированные междуударные интервалы, в тексте отсутствуют изотонизм и рифма: «Ты внимаешь, вниз склонив головку, / очи опустив и тихо вздыхая! / Ты не знаешь, как мгновенья эти / страшны для меня и полны значенья, / как меня смущает это молчание. / Я приговор твой жду, я жду решенья – / иль нож ты мне в сердце вонзишь, / иль рай мне откроешь. / Ах, не терзая меня, скажи лишь слово!..» [10, с. 105]. Аналогичный метро-ритмический строй имеет также более ранний текст Чайковского к романсу «Так что же?» (1872) [Там же, с. 44].

Совершенно иная метро-ритмика в тексте Чайковского к романсу «Простые слова» 1886 г. (ор. 60, № 5) – текст был написан на русском и немецком языках и представлял собой трехстопный анапест со стяжением последней стопы в каждом стихе. Иными словами, Чайковский создал ямбо-анапестический логзед с единичными отклонениями от схемы: «Ты звезда на полнотном небе, / ты весенний цветок полей; / ты рубин иль алмаз блестящий, / ты луч солнца во тьме светящий, / чаровница и царица красоты!.. [Там же, с. 215].

Исследователи творчества Чайковского близки в своих оценках поэтических текстов композитора. А. А. Алышванг отмечает их содержательную «банальность» [2, с. 290]. И. С. Розенберг развивает эту идею: «Петр Ильич прекрасно понимал, что его тексты тяжеловаты, отдают штампами. Но для великого композитора текст романса, особенно написанный им самим, – каркас, который должен облечься в “музыкальную плоть”. Ему важен словесный абрис, на котором должен держаться полный драматизма или лиризма музыкальный характер, образ, мысль» [9, с. 216]. Вместе с тем не отметить у Чайковского дар поэтического слуха, смелость метро-ритмических экспериментов, знание теории стихосложения, понимание исторических тенденций и предчувствие неизбежной реформы силлабо-тонической системы, конечно, невозможно. Чайковский как никто другой оказался погружен в стихометрические процессы второй половины XIX в. Что мог услышать гениальный композитор в «музыкальной» лирике Фета и вместе с тем какова роль поэта «чистого искусства» в развитии «музыки» стиха? Обратимся к анализу фетовского стихотворения «Вчера я шел по зале освещенной...» (1858) [16, ч. 1, с. 75].

С содержательной точки зрения бесспорное новаторство Фета заключалось в том, что поэт отказался от реалистичной конкретизации лирической ситуации в стихотворении и максимально окрасил ее субъективными переживаниями, которые нередко транспонировались в состояние «двойного бытия» между реальным и желаемым, статичным и «полетным». Именно такое лирическое содержание еще при жизни Фета стали называть «музыкальным», ведь оно по смысловой неопределенности приближается к эмоциональности, обобщенности и символичности музыкальных образов. В стихотворении «Вчера я шел по зале освещенной...» Фет только намечает лирическую ситуацию – «освещенная зала», которая навеивает любовные воспоминания и образ милой женщины. Все остальное содержание произведения – это «балансирование» между настоящим и прошлым, раздвоенность сознания между временной жизненной остановкой («стою я») и неудержимым в своей динамичности потоком страстных переживаний. Кажется, что любимая женщина здесь и сейчас, неясные звуки навеивают ее фразы, какие-то неопределенные «движенья и цветы». В стихотворении очень значима эмоционально окрашенная лексика – «безмолвный», «смущенный», «тревожное сознание», «безумные желанья», «томимый», «пылает голова». Но это не описание чувств, а их «подключение» к выражению главного эмоционального состояния – любовного «безумия». Была ли любовь в прошлом или это только идеальные воспоминания, а может быть, и вовсе вымысел сердца и сознания?

«Музыкальное» содержание в фетовской лирике выражается в единстве с художественной формой, а значит, «музыкой» стиха. Стихотворение Фета «Вчера я шел по зале освещенной...» написано пятистопным ямбом, катренами с перекрестной рифмовкой. Думается, что-то особенно «музыкальное» в этом усмотреть сложно, как и в фонетической структуре текста. В 1, 2, 7, 15 и 16 стихах наблюдаются ассонансы. Конечно, повторяющиеся ударные гласные «а», «о», «у» усиливают общую эвфонию, особенно в финале произведения, подводя к главной лирической эмоции: «И я шепчу безумные желанья / И лепечу безумные слова». В этот звуковой поток, в котором явно усиливается вокализм, вливаются и аллитерирующие сонорные «н» и «м» в 5 и 9 строках: «И в темноте тревожного сознания», «Знакомыми напевами томимый». Но звукопись в стихотворении Фета не выделяется на фоне стремительного интонационного развития и тем более не берет на себя функции звукоподражания. Без специального исследования и прислушивания эвфония была бы вряд ли заметна.

Все новаторские открытия Фета в области «музыки» стиха связаны, прежде всего, с мелодикой лирического синтаксиса, напевной интонацией, романсной композицией. В стихотворении «Вчера я шел по зале освещенной...» для выражения лирического волнения Фет использует распространенные, достаточно объемные

предложения, которые охватывают или двуступишия, или четверостишия. Лирическая интонация развивается свободно, мелодически монотонно. Плавность и предсказуемость голосоведения нарушается дважды, что имеет экспрессивный характер: Фет использует короткое восклицательное предложение «Ты здесь опять!» и аналогичное по эмоциональному воздействию вопросительное предложение «Что же ты?». Между тем вопросительно-восклицательные конструкции не нарушают напевного развития лирического сюжета благодаря романсной композиции стихотворения.

Романсная композиция, предполагающая нарушение строфического голосоведения и обращение к ритмико-синтаксическим фигурам, основанным на приеме повтора, была призвана воплотить максимально высокий уровень эмоционального переживания и вместе с тем динамику чувств и настроений. Не случайно утверждение романсной композиции произошло именно в творчестве Фета. Повышенный лиризм, углубленный психологизм, выражающиеся в «музыкальности» стиха, стали в творчестве Фета не только чертами его художественного стиля, но и поэтического смысла. В стихотворении «Вчера я шел по зале освещенной...» Фет дерзко нарушает композиционные границы строф. Вторая строфа примыкает к первой, так как две строфы оказываются связаны сочинительной связью; четвертая строфа объединяется с третьей, «сцепляясь» анафорическим союзом «и». В результате образуется двучастная романсная композиция (2+2), которая подчеркивает как логику интонационного развития эмоциональных переживаний, так и особенности лирической ситуации – Фет дважды «переносится» из настоящего в прошлое, намеренно синтезируя временные эпохи в воспоминаниях; в раскрытии «двойного бытия» легко различимы две эмоциональные «волны». Двучастная композиция романсного стихотворения Фета к тому же усложняется мелодической фигурой приближительной (варьированной) эпифоры, которая тоже указывает на градацию как в композиции стихотворения, так и в эмоциональном воплощении лирической интонации. Степень потрясения воспоминаниями такова, что лирический герой уже не в состоянии «говорить», он способен только «лепетать безумные слова».

Чайковский, активно осваивавший жанр романа, не мог не восхищаться романской лирикой Фета. Более того, знание композитором теории силлабо-тонического стихосложения отражалось на его творческом процессе, так как Чайковский практически с профессиональной точностью стиховеда мог дать объяснение тех или иных музыкальных отступлений от поэтического текста: «По поводу пятистопного хоря я хотел сказать... что для меня этот размер представляется ритмом в 3/2, причем начинается стих затактом. ...конечно, я не прав, ибо такой изумительный мастер стиха, как Фет, оправдывает скрадывание цезуры в таком месте, где по музыкальным законам его быть не может. Из этого, вероятно, вытекает то заключение, что я отношусь к стихам как музыкант и вижу нарушение ритмического закона там, где его с точки зрения версификации вовсе нет или если есть, то оно извинительно» [18, т. XIV, с. 441-442].

Чайковский действительно относился к стихотворным произведениям не только как музыкант, но как композитор с глубоко индивидуальными принципами музыкального воплощения поэтических текстов. Е. Орлова в работе «Романсы Чайковского», отмечая внимательное и бережное отношение Чайковского к стиху в процессе работы над романсами, пишет о двух закономерностях музыкального прочтения поэтического текста в его творчестве. С одной стороны, напевные стихи органично вливались в богатейший мелос вокальных произведений композитора; при этом для Чайковского все же чрезвычайно важным было утвердить законы музыкально-мелодического развития, а не ограничить романс реконструкцией поэтической мелодики. С другой стороны, если поэтическое произведение не соответствовало мелодико-интонационным критериям Чайковского, оно переделывалось, изменялось, после чего также максимально мелодически «омузыкаливалось» [7].

В данной связи встает еще один закономерный вопрос. Да, жизненные пути поэта и композитора разошлись, но почему Чайковский, при всем непоколебимом восхищении поэзией Фета, так редко обращался к его текстам в романсном творчестве? Чайковским написано всего пять романсов на стихотворения Фета, которые к тому же никак нельзя отнести к наиболее талантливым и известным. Почему, тонко воспринимая исключительную «музыкальность» фетовского стиха, Чайковский останавливается на стихотворениях 1840-1850-х годов «Не здесь ли ты легкою тенью...», «ANRUF AN DIE GELIEBTE (Бетховену)», «Певнице», «Не отходи от меня...», «Я тебе ничего не скажу...»? По каким причинам Чайковский так и не воплотил два вокальных замысла, действительно связанных с шедеврами «музыкальной» лирики Фета? Вслед за Варламовым Чайковский хотел положить на музыку одно из самых прекрасных фетовских стихотворений «Я пришел к тебе с приветом...», но романс так и не состоялся [18, т. IX, с. 17]. Кроме того, с К. К. Романовым Чайковский делился еще одной творческой идеей: музыкально проиллюстрировать удивительно напевное стихотворение Фета «На стоге сена ночью южной...», но романс на этот текст тоже не был написан [Там же, т. XIV, с. 540].

Ответы на поставленные вопросы не могут быть однозначными, как и утверждение о том, что вслед за жизненными, по-видимому, разошлись и творческие пути Фета и Чайковского. Разошлись в духе фетовского «двойного бытия»: несмотря на близость мировосприятия и творческого метода, несмотря на то, что первый романс на фетовский текст Чайковский написал в 17 лет, а за два года до смерти был вдохновлен встречей с поэтом. Нужно признать, что несостоявшийся творческий союз двух «музыкальных лириков» эпохи имел при этом беспрецедентный характер творческого «оксюморона» – диалога «поэта-музыканта» Фета и композитора-поэта Чайковского, бесконечно восхищавшегося его «музыкальной» лирикой, но практически избегавшего ее в своем гениальном музыкальном творчестве.

В музыкознании ответ на этот конкретный вопрос не найден – собственно, в такой форме он никогда и не ставился. Более того, некоторые музыковеды озвучивают прямо противоположную идею о настойчивом стремлении Чайковского к «музыкальной» лирике, в особенности Фета: «Чайковский предъясвляет к стихотворению, избранному для романа, требование “музыкальности” стиха. Ставя в большую заслугу поэту А. А. Фету выход его “за пределы поэзии в область музыки”...» [8, с. 292]. Звучит метафорично красиво,

но спорно. Не имеет ли в виду автор консерваторского учебника поэтические «шедевры» Д. Ратгауза, А. Плещеева, А. Апухтина, К. Р., якобы отличающиеся особой «музыкальностью», и не ставит ли в этот ряд лирику Фета? Действительно, на слова перечисленных поэтов Чайковским было написано много романсов, и некоторые из них стали известными и любимыми, но только Фет в их число не входил ни по каким параметрам.

Думается, литературоведы подошли ближе к объяснению данного музыкально-поэтического парадокса. А. В. Михайлов так писал о творчестве К. Брентано: «...может быть безусловно музыкальная поэзия, от которой композиторы отворачиваются. Она как бы внутри себя настолько полна, что не требует участия композитора, исключает такое участие. <...> Некоторые произведения Брентано положены на музыку, но очень мало. А поэзия эта музыкальна до последнего своего нерва... Музыканты относятся к ней очень холодно. Она внутри себя музыка» [6, с. 21].

Представляется совершенно очевидным, что П. И. Чайковский как никто другой чувствовал, слышал, осознавал и ценил внутреннюю «музыку» фетовского стиха. Прекрасно знавший теорию русского стихосложения и вместе с тем неведомые законы творческого вдохновения и художественной индивидуальности, способный к тому же осмыслить масштаб личности поэта, Чайковский вряд ли так смело стал бы выдвигать в своем вокальном творчестве «встречное» движение музыкальных партий. Создавая вокальные опусы, основанные на сотворчестве, музыкальном «дописывании» поэтического произведения, композитор «убил» бы «музыкальные» сочинения Фета, что для Чайковского, зная его преклонение перед фетовской лирикой, было абсолютно невозможным. В данном контексте будет уместна аналогия с лирикой А. С. Пушкина, музыкальный критик Н. Д. Кашкин вспоминал: «Чайковский в разговорах со мной сказал однажды, что не может почти писать романсы на слова Пушкина потому, что у поэта все выражено так ясно, полно и прекрасно, что музыке договаривать нечего» [9, с. 214]. Чайковскому было проще иметь дело с текстами Ратгауза, Плещеева, Апухтина, К. Р., которые он бескомпромиссно подчинял собственному музыкальному гению. Потому, неустанно читая фетовские стихотворения, он откладывал их в сторону, когда речь шла о создании романсов. «Музыкальная» поэзия Фета не нуждалась в вокальном переосмыслении и чисто звуковым переинтонированием.

Думается, кроме этого, у несостоявшегося творческого союза Фета и Чайковского был также глубокий исторический и теоретический подтекст. Выдающийся композитор-мелодист, музыкант-лирик второй половины XIX в., Чайковский, пожалуй, впервые так очевидно почувствовал грандиозную опасность «музыки» стиха для вокальных жанров и одним из первых максимально интеллигентно остановился на пути интерпретации «музыкальной» лирики средствами музыкального искусства. «Музыкальный» стих не звучал в музыке. Лирическая поэзия в ее вершинном выражении лишала музыку и имманентного эмоционального содержания, и независимой звуковой формы. «Музыкальная» поэзия Фета подошла в своем развитии к такому содержательному и художественному «рубежу», когда требовались системные изменения как в соотношении слова и музыки в вокальных жанрах, так и в самом музыкальном языке. «Музыкальность» фетовской лирики сигнализировала русской музыке и отечественному стихосложению о грядущей неизбежности художественных изменений, чреватых революционными потрясениями. История не заставила долго ждать. Фет и Чайковский ушли из жизни в 1892, 1893 гг., а в 1894-1895 гг. с первыми теоретическими декларациями и поэтическими сборниками выступили русские символисты, собственным творчеством обусловившие начало эпохальных процессов и вместе с тем остро ощутившие на своем творчестве необратимость художественных катаклизмов через вокальные интерпретации. Подобно Фету, Чайковский во многом «предстоял» Серебряному веку – но в искусстве романа остался преданным классической традиции.

Список литературы

1. **Айнбиндер А. Г.** «Что наша жизнь...»: к вопросу о мировоззрении П. И. Чайковского (Толстой – Фет – Шопенгауэр) // А. А. Фет: материалы и исследования. СПб.: Контраст, 2013. С. 32-62.
2. **Альшванг А. А.** П. И. Чайковский. М.: Гос. муз. изд-во, 1959. 704 с.
3. **Бухштаб Б. Я.** А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л.: Наука, 1974. 135 с.
4. **Маймин Е. А.** Афанасий Афанасьевич Фет. М.: Просвещение, 1989. 160 с.
5. **Макарова С. А.** Русский стих и музыка. М.: Лекерус, 2015. 360 с.
6. **Михайлов А. В.** Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: материалы научных конференций. М.: Московская государственная консерватория, 2002. С. 6-23.
7. **Орлова Е.** Романсы Чайковского. М. – Л.: Музгиз, 1948. 164 с.
8. **Розанова Ю. А.** История русской музыки: в 2-х т. М.: Музыка, 1981. Т. 2. Кн. 3. П. И. Чайковский. 310 с.
9. **Розенберг И. С.** «...Я отношусь к стихам, как музыкант...» // П. И. Чайковский и русская литература: сборник / сост. Б. Я. Аншаков, П. Е. Вайдман. Ижевск: Удмуртия, 1980. С. 210-223.
10. **Силвестер Ричард Д.** Все романсы П. И. Чайковского. Комментарии, тексты на русском и английском языках, исполнители, записи. М.: б/и, 2013. 388 с.
11. **Фет А. А.** Вечерние огни. М.: Наука, 1979. 816 с.
12. **Фет А. А.** Лирический Пантеон. М.: Типография С. Селивановского, 1840. 112 с.
13. **Фет А. А.** Сочинения: в 2-х т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 2. 462 с.
14. **Фет А. А.** Стихотворения. М.: Типография Н. Степанова, 1850. 166 с.
15. **Фет А. А.** Стихотворения. СПб.: Типография Э. Праца, 1856. 213 с.
16. **Фет А. А.** Стихотворения: в 2-х частях. М.: К. Солдатенков, 1863. Ч. 1. 270 с.; Ч. 2. 392 с.
17. **Фет А. А.** Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1986. 750 с.
18. **Чайковский П. И.** Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17-ти т. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953-1981.
19. **Чайковский П. И., Танеев С. И.** Письма. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 185 с.

**A. A. FET AND P. I. TCHAIKOVSKY:
"DUAL EXISTENCE" OF THE CREATIVE DIALOGUE OF "POETS-MUSICIANS"**

Makarova Svetlana Anatol'evna, Ph. D. in Philology
Moscow
svetlanamakarova658@gmail.com

The article deals with biographical facts, epistolary sources, artistic works which can reveal the unusual nature of A. A. Fet and P. I. Tchaikovsky's creative dialogue, leading to the understanding of peculiarities of "musical" poetry and its embodiment in the vocal art of the second half of the XIX century. The author investigates in detail the aesthetic conception of "pure art" master and the prosodic views of composer-melodist's genius, as well as their innovative search in the field of accentual-syllabic metre-rhythm. The article concludes about the boundary position of Fet's "musical" lyrics and Tchaikovsky's lyrical romances, heralding the modernism era.

Key words and phrases: aesthetic views; theory of accentual-syllabic versification; melodious verse; romancing composition; metre-rhythmic experiments; miscellaneous meters; "music" of verse; vocal genres.

УДК 398.21

В статье рассматриваются традиционные формулы калмыцкой богатырской сказки и героического эпоса «Джангар», которые, согласно композиции, автор подразделяет на инициальные, медиальные и финальные. Изучение общих стабильных моделей построения формул позволяет выявить национальную специфику фольклорных произведений. В результате проведенного текстологического анализа автор приходит к выводу, что инициальные, медиальные и финальные формулы имеют свои специфические функции в развитии сюжета произведения.

Ключевые слова и фразы: калмыцкий фольклор; богатырская сказка; эпос «Джангар»; традиционные формулы; герой; персонаж.

Манджиева Байрта Барбаевна, к. филол. н.
Калмыцкий научный центр Российской академии наук, г. Элиста
mbbairta@yandex.ru

**ТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМУЛЫ КАЛМЫЦКОЙ
БОГАТЫРСКОЙ СКАЗКИ И ГЕРОИЧЕСКОГО ЭПОСА «ДЖАНГАР»**

В сказочных и эпических произведениях разных народов для характеристики развития сюжета сказители часто используют повторяющиеся речевые формулы, их также называют «общими или типическими местами», «типическими описаниями», «типическими формулами» и т.п. Изучению формульности посвящены работы исследователей П. Д. Ухова [15], Н. Рошияну [12], Н. М. Герасимовой [6], А. И. Алиевой [1], А. Лорда [9], В. М. Гацака [5] и др. В калмыцкой фольклористике поэтические формулы рассматривались в работах Т. Г. Басанговой [3], В. Т. Сарангова [13], Б. Б. Горяевой [7], И. С. Надбитовой [10], Ц. Б. Селеевой [14]. Однако до сих пор остается актуальным изучение поэтических формул калмыцкой богатырской сказки и героического эпоса «Джангар».

Традиционно как в сказке, так и в эпосе формулы подразделяются на инициальные, медиальные и финальные. Инициальные формулы в калмыцких сказках состоят из стандартных выражений, которые представляют основных персонажей, а также место и время происходящих событий. В сказочной традиции калмыков наиболее устойчивыми оказываются формулы, определяющие социальное и семейное положение героев. Так, одним из часто встречающихся типов инициальной формулы богатырской сказки калмыков является формула существования героев: «Давным-давно это было», эта формула представляет слушателю действующих лиц: «Кезэнэ нег байн күн бээж» [16, с. 78] / Давным-давно жил один богач (Здесь и далее перевод автора статьи); «Сагс саарл күлтэ Хэрт Хар Күкл гиде баатр бээж. Ахнь чимк ноосн уга күлтэ Чилдр Билдр Баатр бээж. Хала шоңхр хойр шовута Хаср Баср хойр нохата бээж. Газрар гүүсн юмиг хойр нохань бэрдэ, деегар ниссн юмиг хойр шовунь бэрдэ бээж. Ахнь гертэ бээж» [2, с. 72] / Жил богатырь Хартин Хара Кюкюл, ездил на косматом буланом скакуне. Был у него брат Чилдер Билдер Батар на лысом скакуне. Были у него птицы скопа и кречет, собаки Хасар и Басар. Собаки охотились на парнокопытных, птицы его охотились на всё, что летает. У брата была кибитка.

«Определение времени в сказочной исходной ситуации корреспондирует с исполнительским временем рассказа о сказочных событиях и противостоит абсолютному времени действия сказочных героев» [6, с. 22]. Формулы времени «ик кезэнэ», «кезэнэ бээж» (давным-давно жил), «кезэнэ санж» (давным-давно это было) сообщают о далеком времени в сказке, а в эпических песнях «давность» времени состоит из образных определений: «Эрднин эки цагт» [8, с. 360] / В драгоценное раннее время.

В Малодербетовском цикле (1862 г.) эпоса «Джангар» в формулах построения дворца хана-правителя наблюдается устойчивость его географического места положения: по горизонтали это всегда «долина Шилтя», «река Шилтя Зандан», «двенадцать светозарных рек», а по вертикали – гора Цаган. Интересно заметить,