Министерство образования и науки
Донецкой Народной Республики
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи



Шульдишова Алина Анатольевна

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ КАК ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ЛИРИЧЕСКОГО ОБРАЗА: НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА А. БЛОКА

10.01.08 – теория литературы, текстология

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Фёдоров Владимир Викторович

Донецк – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 5
ГЛАВА 1. МУЗЫКАЛЬНОСТЬ КАК КАТЕГОРИЯ
В ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ КВАЛИФИКАЦИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА 18
1.1. Вводные замечания к истории вопроса:
“корни и крона”. “Корни” 18
1.2. Музыкальность как свойство лирического образа 26
1.3. Теоретико-литературные подходы к исследованию
средств “омузыкаливания” поэтических произведений 29
1.4. Индивидуально-авторские приёмы “омузыкаливания” поэзии
(русская литература XIX – первой четверти XX века). “Крона” 37
ГЛАВА 2. СПОСОБЫ И ПРИЁМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ
ОТНОШЕНИЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МУЗЫКИ 60
2.1. Подходы и уровни изучения музыкальности
поэтических произведений 60
2.2. Базовые понятия исследования 70
2.3. Методика использования возможностей базы данных 75
ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В
ПОЭТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ АЛЕКСАНДРА БЛОКА 81
3.1. Критический анализ специальных монографических
исследований, посвящённых проблеме «Блок и музыка» 81
3.2. “Музыкальные” контакты А. А. Блока 86
3.3. Музыка в жизни и лирике А. А. Блока 92
3.3.1. А. А. Блок: жизненные и литературно-музыкальные
реминисценции как мотиваторы поэтического цикла «Кармен» 92
3.3.2. Р. Вагнер: традиция “омузыкаливания”
в творчестве А. А. Блока 113

3.3.3. “На мотив из Вагнера”: диалог партитуры
и поэтического воплощения 127
3.4. Взаимоотношение словесного и музыкального
в поэтических образах лирики А. А. Блока 135
3.5. “Ведущие” музыкальные образы в книгах
“лирической трилогии” А. А. Блока 169
3.6. Музыкальная артионимия в языке
и художественном мире А. А. Блока 182
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 198
СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ,
ИСПОЛЬЗОВАННЫХ В ДИССЕРТАЦИИ 201
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 211
ПРИЛОЖЕНИЕ. МУЗЫКА В ЖИЗНИ А. А. БЛОКА 230
МУЗЫКА 232
Таблица 1 232
Композиторы 232
1.1. Чтение книг и публикаций о композиторах 232
1.2. Официальные, дружеские и домашние встречи 232
1.3. Переписка 232
1.4. Телефонные разговоры 233
1.5. Упоминание имён 234
1.6. Цитирование 239
Таблица 2 240
Исполнители 240
2.1. Роли 240
2.2. Упоминание имён 242
Таблица 3 248
Музыковеды, критики 248
3.1. Переписка, переговоры 248

3.2. Упоминание имён 249
ТЕКСТЫ 250
Таблица 4 250
Цитация 250
4.1. Цитирование текстов песен и романсов 250
4.2. Цитирование оперных либретто, арий,
фрагментов опер, оперных персонажей 251
4.3. Полнотекстовое воспроизведение 255
Таблица 5 260
Ссылки 260
Таблица 6 262
Эпиграфы 262
Таблица 7 262
СОБЫТИЯ 262
7.1. Блок на музыкальных мероприятиях 262
7.2. Семья на музыкальных мероприятиях 278
Таблица 8 280
БЛОК О МУЗЫКЕ 280
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ 333

ВВЕДЕНИЕ

Среди давно и прочно вошедших в круг литературоведческих и музыковедческих проблем находятся вопросы взаимоотношения словесного и музыкального в поэтическом творчестве. Музыкальное искусство всегда оказывало влияние на литературу, в первую очередь, на поэзию. Музыкальность как качество поэтического произведения не является ни случайным его свойством, ни просто соседствующим с другими характеристиками, а участвует в реализации замысла, формировании лирических образов. Белинский полагал, что “лирическое произведение не есть одно и то же с музыкальным произведением, но в их основной сущности есть нечто общее” [8, с. 15]. К этому высказыванию можно добавить мнение одного из основоположников русского музыкознания В. Ф. Одоевского, который отмечал: “Между искусствами существует такое дополнение, которое не имеет определенного образа, которое имеет способность применяться ко всякому выражению, и это дополнение есть музыка; отсюда ее чудное действие в театре и пр. Из сего можно заключить, что музыка есть истинное выражение внутреннего чувства нашего и ближайшее к нему, нежели очертание и слово” [107, т. 1, с. 128].

Анализ литературы вопроса обнаруживает постоянный интерес к проблеме «Литература и музыка». Специфику музыкальности произведений литературы, согласованности музыкального решения и художественного текста, индивидуально-авторских приёмов “внедрения” музыкальности в текст изучали многие литературоведы, музыковеды и сами литераторы. Примеров множество: Б. В. Асафьев «Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока)» [125; 18, с. 8–57], Н. А. Хотунцов «Декабристы и музыка» [140], Н. Я. Брюсова «Музыка в творчестве Валерия Брюсова» [26, с. 123–128], Н. И. Волынская «Иван Бунин и музыка» [47, с. 22–23], И. Д. Злотникова

«Музыка в жизни и творчестве Гоголя» [67, с. 38–42], С. А. Бугославский «Звуковые элементы в творчестве Максима Горького» [27, с. 65–69], Н. Г. Павлова «Народная песня в творчестве Сергея Есенина» [108, с. 18–19], А. Н. Сохор «Есенин в музыке» [127], Т. А. Хопрова «Музыка в жизни и творчестве А. Блока» [139], И. Е. Меречин «Музыкальность в лирике В. А. Жуковского» [100, с. 36–59], В. Грановский «Начало музыкально-критической деятельности В. Ф. Одоевского» [58, с. 255–282], Г. Б. Бернандт «Одоевский – музыкальный писатель» [12, с. 49–54], С. Н. Дурылин «Тютчев в музыке» [62, с. 549–594], Б. А. Кац, Р. Д. Тименчик «Анна Ахматова и музыка» [74], А. А. Гозенпуд «Достоевский и музыка» [55], Б. А. Кац «Об аналогиях сонатной формы в лирике Пушкина» [73, с. 151–158], В. Я. Брюсов «Звукопись Пушкина» [25], С. Попов «Гете в русской музыке» [114, с. 881–908], Л. А. Скафтымова «А. П. Чехов и С. В. Рахманинов: некоторые параллели» [123, с. 76–80], А. В. Бутова «“Разумная” музыкальность и поэтика Н. А. Заболоцкого» [31, с. 42–46], И. П. Эйгес «Музыка в жизни и творчестве Чехова» [151], Фокина С. А. «Эротические коды в цветаевской интерпретации духа музыки» [136, с. 75–81], Сухов А. В. Музыкальные образы духовых инструментов в творчестве С. А. Есенина и поэтов-имажинистов [130, с. 95–99], Смирнова В. П. «В. П. Астафьев и музыка» [124, с. 14–19], Шигапова Г. Ф. «Звуковая символика в повести А. И. Куприна “Гранатовый браслет”» [144, с. 192–199], Филиппова А. В. Звук и смысл в стихах Н. И. Чуковского [135, с. 95–108], В. И. Юдина «Музыкальный эпистолярий: художественный текст в русской культуре конца XIX – начала XX века» [158, с. 232–235], Л. Л. Гервер «Л. Лермонтов: восприятие мира в категориях звука» [51, с. 76–88], Б. А. Кац «Музыкой хлынув с дуги бытия»: Заметки к теме «Борис Пастернак и музыка» [76, с. 646–660] и др. В них обосновываются выводы о заинтересованности писателей и поэтов музыкальным искусством. У каждого из писателей обнаруживаются свои музыкальные предпочтения, индивидуально-авторские приёмы

использования музыкальных категорий, оценки свойств музыки, образной характеристики произведений.

К проблеме взаимодействия литературы и музыки обращались как литературоведы, так и искусствоведы. Исследования музыкантов в основном посвящены сопоставительному анализу поэтического и музыкального произведений, проблеме согласованности музыкального решения и художественного текста. Можно назвать достаточное количество образцов, демонстрирующих такой тип анализа музыкальности поэзии [115; 116; 117; 106; 98; 128; 133]. В качестве примера приведём работу В. А. Васиной-Гроссман «О поэзии Блока, Есенина и Маяковского в советской музыке» [40], в которой автор анализирует музыкальные интерпретации произведений указанных авторов советскими композиторами, даёт оценку музыкальным средствам, раскрывающим сущность поэтических произведений. Работы искусствоведов затрагивают проблему поэтических текстов и в контексте композиции вокальных произведений. Такие исследования музыковедческой направленности посвящены выявлению аналогий между композицией стихотворения и формой музыкального произведения. Например, работа Е. Эткинда «Демократия, опоясанная бурей (О музыкально-поэтическом строении поэмы А. Блока “Двенадцать”)» [18, с. 58–84], в которой автор даёт композиционную схему «Двенадцати», отвечающую архитектоническим принципам симфонической сюиты.

Обращаясь к теме литературно-музыкального синтеза, литературоведы и искусствоведы исследуют его в основном в плане звуковой фактуры поэтических произведений, их фонетических и ритмико-мелодических свойств. На эти качества обращали внимание многие отечественные и зарубежные исследователи Ed. Sievers [169] и его последователи J. Tenner [170] и E. Scripture [167], Б. Эйхенбаум [153], В. М. Жирмунский [50], Л. Сабанеев [118], Н. Коварский [79], Р. Якобсон [160], К. Бальмонт [7], А. Белый [9] и др. А. Белый видел сущность поэзии в “звуковом значении

слова”, “звукообраз” определял, как основу поэзии [9]. Можно сослаться и на Б. Эйхенбаума, который считал, что “дальнейшее изучение мелодии стиха, несомненно, должно привести к аналогиям с формами музыкальной композиции <…>” [153, с. 510]. В. Г. Белинский полагал, что «<…> лирическую поэзию можно сравнить только с музыкою. Есть даже такие лирические произведения, в которых почти уничтожаются границы, разделяющие поэзию от музыки. <…> многие русские народные песни удерживаются в памяти народа не содержанием своим (ибо в них почти совсем нет содержания), не значением слов, из которых состоят <…> но музыкальностию звуков, образуемых соединением слов, ритмом стихов и своим мотивом в пении, или своим “голосом”, как говорят простолюдины. Другие лирические пьесы, не заключая в себе особенного смысла, хотя и не будучи лишены обыкновенного, выражают собою беспечно знаменательный смысл одною музыкальностию своих стихов <…>» [8, т. 5, с. 12]. Т. И. Болеславская считает, что “не просто слово в его конкретном смысловом значении, но слово звучащее” определяет музыкальность поэтической речи [24, с. 164].

На этом можно было бы закончить предварительный разговор о взаимоотношениях двух искусств в связи с фонетическими и композиционными свойствами поэтических произведений, но тема взаимодействия музыки и поэзии не позволяет обойти стороной ещё некоторые моменты. Если в плане изучения звуковой фактуры стихотворений, их фонетических и ритмико-мелодических свойств имеются определённые успехи, то целостное описание всего массива лексических средств, использовавшихся поэтами для передачи ощущений, связанных с восприятием музыки, образов музыки, музыкального и “сквозь призму музыки” осмысления отношения к миру, сделано мало. Вышеприведённые исследования не могут вскрыть закономерности словоупотребления поэтов в музыкальном аспекте. В. В. Виноградов писал: “В художественном

произведении нет и, во всяком случае, не должно быть слов немотивированных, проходящих только как тени ненужных предметов. Отбор слов неразрывно связан со способом отражения и выражения действительности в слове <...> В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в теснейшем взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой перспективе целого" [45, с. 230]. Для понимания поэтического произведения важен синтетический подход, предполагающий изучение "музыкального" материала в соотношении со словесным. Некоторые произведения невозможно постичь без опоры на музыкальные произведения (например, стихотворения А. А. Блока «Валкирия», О. Мандельштама «Летают валькирии, поют смычки …», «Рояль» и др.). Поэтический образ может складываться не только под воздействием музыкальных источников, но и под влиянием непосредственных впечатлений поэта-слушателя. Авторы стихотворений часто указывали на музыкальный источник, под впечатлением от которого было создано то или иное произведение поэта-слушателя, например, А. Ахматова, имея в виду стихотворение «Юморески», говорила: "Вот стихи, которые я написала под музыку Шумана" [44, с. 461]. Поэтому важное место в анализе поэтического творчества, с нашей точки зрения, занимают лексико-стилистические средства "реализации" музыкальности. Под музыкальностью мы подразумеваем сочетание художественных средств, включающих и композиционные характеристики произведений, и свойства поэтической речи, характерные для анализированных жанров, и манеру использования музыкальных образов и образов музыки в совокупности с фонетической и ритмико-мелодической структурой произведения, составляющих смысловое поле произведения.

Соотнесение бытовых и музыкальных фактов, выявленных в поэтическом творчестве и документальной прозе, с процессом творчества в

целом во многом определяет замысел произведений, раскрывает сущность и даёт характеристику, необходимую для постижения идейно-художественного смысла поэтического творчества. В языке писателя в качестве претекста разнообразно могут использоваться сюжеты, образы и интонации из области музыкальной культуры. Оригинальные способы интерпретации звукосмыслового образования поэтического целого определяют идиостиль автора. Так, музыкальная организация, очерчивающая смысловую композицию поэтического произведения, особая роль лейтмотивов (групп интонаций, фрагментов музыкальных произведений), употребляемых поэтом в обрисовке лирического образа, проходящих через всю ткань произведения, позволяет характеризовать его индивидуальный стиль. Целостный образ поэтического произведения создаётся из контрапункта реминисцентных перекличек: свернутых музыкальных цитат, слушательской рефлексии и биографических событий. В круге мотивов, предопределяющих структуру и свойства поэтических произведений, важное место занимает музыкальная составляющая – музыкальные образы и образы музыки. Их позиция представляется отнюдь не вспомогательной, аккомпанирующей. Лирические образы полифоничны, а слагаемые их равноценны. Внимание поэтов сосредоточено на ассемблировании разных сторон и свойств создаваемого ими художественного мира. В стихотворения нередко вплетены мотивы, персонажи и образы музыкальных произведений, бытийные моменты, слушательские рефлексии. Такой анализ позволяет сделать обоснованные выводы о значимости музыкальных образов и образов музыки. Звуковые образы непременно подчёркивают, “досказывают” то, что в полной мере не было передано в стихотворных текстах. Такая интерпретация поэтических произведений вплотную подводит к постановке вопроса о связях литературы не только с музыкальными жанрами, “акустикой”, но и с музыкальной наукой в целом, связями, открывающими в широком смысле высокое музыкальное предназначение поэтического творчества.

В своём исследовании мы, кроме прочего, анализируем теоретические основания, оправдывающие высокий смысл деятельности Р. Вагнера, пытавшегося осуществить синтез литературы и музыки на практике. Следует отметить, что музыкальное творчество и теоретические работы немецкого композитора оказали особое влияние на символистов, стали идейным центром русского символизма. Одно из положений композитора – синтез искусств, в основу которого было положено единство поэзии и музыки. Не без влияния этого эстетического положения поэты направляли своё внимание на совершенствование музыкальных знаний, изучали музыкальное творчество и теоретические работы композиторов, находились в непрекращающемся взаимодействии с музыкантами, интересовались событиями музыкальной жизни, были в тесной взаимосвязи с музыкальным театром и пр. На рубеже веков заинтересованность музыкой немецкого композитора Р. Вагнера была настолько велика, что отразилась в творчестве символистов в использовании вагнеровских образов, в которых переплелись музыкальная и поэтическая составляющие. Осмысление вагнеровского музыкального искусства в канве поэтического творчества преломлялось также через реминисценции и аллюзии. Из анализа поэтических произведений вполне очевидными становятся внутренние преемственные связи между элементами художественной структуры поэтических произведений, свойствами и музыкальными особенностями творчества Р. Вагнера. Такой литературно-музыкальной связи посвящены параграфы 3.3.2. и 3.3.3 (с. 113–135) диссертации. Творчество некоторых поэтов невозможно изучать без учёта вагнеровских идей. Справедливо заметила Э. Махрова: «Как ни парадоксально и даже кощунственно это прозвучит, но самобытность русского “серебряного века” буквально вырастает из эстетической почвы, подготовленной немецким художником Рихардом Вагнером» [95].

Поскольку, по нашему мнению, вся музыкальная образность литературных произведений осмысляется, кроме прочего и прежде всего, ещё и словесно, мы попытались не только отыскать теоретические основания, но и практически показать ценность и эффективность опоры на слово и его семантические свойства при изучении феномена музыкальности художественных текстов. Для постановки проблемы и определения её теоретико-литературных оснований наш подход представляется достаточным. Поскольку целостного описания массива лексических средств хотя бы одного литературного языка (в том числе русского), использовавшегося поэтами для передачи ощущений, связанных с музыкой и её образами, пока не существует, наше исследование в основном решает вопросы и иллюстрирует проблемы, основываясь на творчестве А. А. Блока – одного из наиболее последовательных сторонников внедрения музыкальности в поэтические произведения.

Актуальность исследования обусловлена непреходящим вниманием литературоведов к музыкальности как отдельных произведений, лирических циклов, так и поэтических миров в целом, в частности, растущим интересом к вопросам “музыкальности” словесной ткани произведений. Последняя всё чаще мотивирует новые исследования, однако некоторые её аспекты остаются за пределами научного поиска. Так, по нашему мнению, недостаточно изученными остаются языковые, в первую очередь, лексико-стилистические средства “осуществления” музыкальности.

Степень разработанности. К настоящему времени в изучении проблемы «Литература и Музыка» наибольшие успехи достигнуты в области исследования фонетических и ритмико-мелодических свойств стихотворной речи. Поэтому работы филологов в основном посвящены звуковой стихии поэтических текстов. Но у поэтов, творчество которых было исследовано, кроме того, о чём писали учёные, широко представлена музыкальная

культура в целом и чрезвычайно развиты лексико-семантические средства описания музыки.

Главной **целью** исследования было изучение музыкальности как свойства, качественной характеристики формы и содержания литературно-художественных, в первую очередь, поэтических произведений. Поставленная цель предполагала решение ряда **задач**:

1. Охарактеризовать аспекты и свойства музыкальной составляющей в поэтическом целом или в конкретном лирическом образе.

2. Представить сложившиеся в науке методы, способы и приёмы анализа проблемы «Литература и Музыка».

3. Представить наиболее характерные для русской литературы XIX – первой четверти XX века стороны “музыкальности” художественных произведений, формирование традиции “омузыкаливания” поэтических текстов.

4. Дать литературоведческую и музыковедческую квалификацию музыкальных образов, определить характер их влияния на поэтику контекстов разного уровня сложности от минимальных до текста в целом.

5. Проследить черты индивидуально-авторской окрашенности музыкальных образов и образов музыки в художественном мире А. А. Блока.

6. Сопоставить музыкальные образы и образы музыки с поэтикой целого (конкретных текстов, лирических циклов, “романа в стихах”).

Объектом исследования явилась музыкальность как свойство лирического образа и её воплощение в выраженных словесно музыкальных образах и образах музыки (преимущественно на материале поэзии, факультативно – драматургии и документальной прозы).

Предметом исследования стали выраженные словом средства “омузыкаливания” художественных образов, входящие в систему авторских приёмов поэтического письма.

Научная новизна исследования складывается из совокупности постулируемых принципов изучения содержательной стороны музыкальных образов на основе приоритета словесных средств при непременном учёте ритмико-мелодических свойств стиха, а также конкретных, собственно музыкальных влияний.

Теоретическая значимость состоит в попытке представить закономерности взаимоотношения выраженных словесно музыкальных образов и образов музыки с поэтическим целым.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности использовать результаты исследования при изучении литературы в школе, в вузовских курсах по теории и истории литературы и музыки, при разработке спецкурса “Литература и музыка”, при анализе поэтических текстов разных авторов.

Методология и методы исследования. Кроме традиционных аналитико-синтетических приёмов описания, сравнительно-исторического метода исследования материала, музыкально-текстологического анализа поэтических произведений, базирующегося на методах целостного анализа, синтеза и интерпретации поэтических произведений, в работе были использованы возможности компьютерной программы MS Access. В ней собиралась и обрабатывалась доступными программе способами и приёмами коррелятивного анализа база данных исследования «Музыкальные образы и образы музыки». В структуре базы данных были предусмотрены возможности для хронотопического сопоставления жизненных событий, отражённых в дневниках, записных книжках и переписке авторов, с результатами музыкально-текстологического анализа поэтических произведений.

Разработанная методика была использована для многофакторного анализа материала, избранного в качестве образца (“трилогии” А. А. Блока). Она позволила получить обоснованные выводы о значимости музыкальных

образов и образов музыки в проанализированных произведениях. Принцип последовательного и непременного выявления характера жизненных ситуаций во время работы поэта над исследуемыми стихотворениями позволил увидеть внутреннюю связь между элементами художественной структуры поэтических произведений, свойствами и музыкальными особенностями музыкальных творений. Поэтическое осмысление бытия в канве стихотворений явилось мотивационной базой произведений, дающих ключ к пониманию свойств этих текстов как художественного целого.

Для описания “музыкальных” слов, словосочетаний и стилистических фигур, а также их производных, определения их образного содержания лексика, словосочетания и высказывания в целом рассматривались сквозь призму теоретико-литературного и лингвопоэтического подходов. Чтобы прояснить взаимовлияния музыки и поэзии, выстроить систему звуковых образов, зафиксированную в текстах, проследить индивидуально-авторские способы “окрашивания” звуковых образов, приёмы “встраивания” их в художественный мир, понадобилась оригинальная система квалификации образных средств в музыкальном аспекте, в плане определения “тональностей”, характерных для каждого конкретного произведения.

Положения, выносимые на защиту:

1. Традиционное понимание музыкальности как звуковой и ритмико-мелодической структуры должно быть дополнено словесно выраженными а) музыкальными образами и б) образами музыки. Под первыми мы понимаем лексико-синтаксические единства, входящие в тематическую сферу музыкальной культуры, воплощающие музыкальные проявления бытия и вызывающие музыкальные ассоциации. Под вторыми – образы, представляющие собой авторский тип восприятия звука, имеющие косвенную связь с музыкой и выступающие как особое, свойственное поэзии мироощущение, отражающееся посредством “музыкализации” окружающего мира.

2. То, что в общепринятом подходе считается принадлежностью только лирики как рода литературы, мы рассматриваем, во-первых, на произведениях не только лирического, но и эпического рода и даже на произведениях, не считающихся традиционно художественными.

3. Для совокупного теоретико-литературного и музыковедческого подходов важны не только принадлежащие собственно произведению параметры музыкальности, но и критика соответствующих музыкальных произведений, частные беседы, разговоры, бытовые моменты, зафиксированные в письмах, записных книжках и дневниках.

4. Музыкальность стихотворных текстов слагается из совокупного взаимодействия звуковой и ритмико-мелодической материи стиха с семантикой лексических единиц, обозначающих разного рода звуковые феномены и семантической ауры образов музыки.

5. Для поэтики “лирической трилогии” Блока характерно “разрешение” лирических тем, мотивов и лейтмотивов по законам музыкального искусства.

Степень достоверности и апробация результатов. Уровень достоверности полученных результатов обеспечивается качеством исходного материала, использованием и применением методологически оправданных приёмов и методов описания. Основные теоретические положения и результаты исследования обсуждались на заседаниях кафедры истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет». Отдельные аспекты исследования изложены в докладах и тезисах на 15 международных конференциях: Международной конференции «Творчество Ф. И. Тютчева: филологические и культурологические проблемы изучения» (Донецк, 2003 г.); Международных симпозиумах «Крым и мировая литература» (Саки-Евпатория, 2007 г., 2008 г., 2010 г., 2011 г., 2012 г., Феодосия, 2009 г.); Международной научно-практической конференции молодых учёных «Актуальные проблемы клинической, экспериментальной, профилактической медицины,

стоматологии и фармации. Гуманитарные дисциплины. Секция “Филологические науки”» (Донецк, 2008 г.); Международных научных конференциях «Східнослов’янська філологія: від Нестора до сьогодення» (Горловка, 2010 г., 2012 г.); Международных научных конференциях им. проф. Сергея Бураго «Язык и культура» (Киев, 2010 г., 2012 г., 2013 г., 2015 г.), Научном симпозиуме «Русский вектор в мировой литературе: Крымский контекст» (Симферополь, 2016 г.).

ГЛАВА 1. МУЗЫКАЛЬНОСТЬ КАК КАТЕГОРИЯ В ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ КВАЛИФИКАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

В главе, вводящей в проблему представления музыкальности как свойства литературно-художественных произведений в теории литературы, формирования традиции “омузыкаливания” поэтических текстов, предпринята попытка обобщить сложившиеся в науке методы, способы и приёмы анализа проблемы «Литература и Музыка» и показать наиболее характерные для русской литературы Серебряного века “стороны” музыкальности художественных произведений.

1.1. ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ИСТОРИИ ВОПРОСА: “КОРНИ И КРОНА”. “КОРНИ”

За музыкой только дело.

П. Верлен [66, с. 90].

Конечно, тема “музыкальности” литературного произведения, учитывая обширность предмета, недостаточно разработана. Осмысление некоторых положений обнаруживает новые проблемы.

В древности литература и музыка были целостным искусством. Поэтический текст имел музыкальное сопровождение, причём первостепенное значение имела музыка. Роль стихотворения была “самою скромною: то были восклицания, выражение эмоций, несколько незначущих, несодержательных слов, носителей такта и мелодии” [43, с. 200–201]. В фундаментальной работе о синкретизме А. Н. Веселовский, подробно исследовав материал, обратил внимание на организующую роль музыкального искусства: “Попытка построить генетическое определение

поэзии, с точки зрения ее одержания и стиля, на эволюции языка-мифа, будет по необходимости не полна, если не сосчитается с одним из наиболее существенных элементов определяемого: ритмическим. Его историческое объяснение в синкретизме первобытной поэзии: я разумею под ним сочетание ритмованных, орхестических движений с песней-музыкой и элементами слова" [43, с. 200].

А. Н. Сохор отмечал: "Для музыковеда, как и для литературоведа, примечательную важность имеет то обстоятельство, что для поэзии синкретическое слияние с музыкой было единственной формой ее существования в доисторические времена <…>" [126, с. 57–58]. Античные поэты пели свои стихотворения, сопровождая исполнение игрой на музыкальных инструментах: лире, кифаре и др. Такое аккомпанирование-исполнение называлось соответственно лирикой, кефаристикой и пр. Музыкальное "оформление" конкретизировало и уточняло содержание стихотворений-песен. Исследовательница древнерусской литературы С. Матхаузерова, анализируя былины, убедительно доказывает, что "ритмическую закономерность песенного стиха нельзя искать, не учитывая ритм его напева, которому он не то что подчинен, а от которого он все-таки зависит. Народно-песенный стих получает свою полную реализацию только в связи с напевом" [94, с. 74].

Для эпохи средневековья характерно творчество поэтов-исполнителей – трубадуров, труверов, миннезингеров, мейстерзингеров. Трубадуры исполняли песни в сопровождении арфы, виелы и других инструментов. Мелодия песни зависела от ритма стихотворения. Творчество миннезингеров и труверов сложилось под влиянием трубадуров. В отличие от трубадуров, поэтические тексты труверов исполнялись в жанре танцевальных песен, например, рондо, баллады и др. Лирическая поэзия миннезингеров отображала реальную и мистическую любовь к женщине и также исполнялась в сопровождении струнных инструментов. Творчество

поэтов-исполнителей повлияло на развитие поэзии. В это время оба искусства продолжали существовать в неразрывной связи, к слову сказать, наблюдалась только одноголосная форма песни.

В ходе дальнейшего развития и усложнения музыкального искусства, с появлением многоголосия, получают широкое развитие полифонические вокальные произведения эпохи Возрождения, такие как мотеты, мессы, мадригалы, фроттолы, вилланеллы и др. С конца XVI века чисто вокальные многоголосные произведения присоединяют к себе инструментальное сопровождение и солистов-певцов (в мотете). В XVII веке начинает развиваться инструментальная музыка, выделяются различные её стили (органный, клавирный, скрипичный) и жанры (concerto grosso, сольный концерт, соната и др.). В это время начала развиваться и опера, в которой музыка имела уже не прикладное значение. Музыкальное искусство настолько усложняется, что становится равным поэзии, а в некоторых случаях играет главенствующую роль. Помимо профессиональных композиторов, продолжая традицию трубадуров, труверов и миннезингеров, песни писали и поэты-шансонье, например, во Франции П. Ж. Беранже, Э. Потье, Ж. Б. Клеман и др. Авторы стихотворений, подчёркивая характер своих произведений, давали им заголовки, обозначающие музыкальные жанры (П. Ж. Беранже. «Месса святому духу при открытии палаты» [10, с. 250–251]; Ж. Б. Клеман написал восемьдесят рондо, более двадцати баллад [78]). Несмотря на складывающуюся к этому времени традицию размежевания поэзии и музыки, стихотворения продолжают сохранять музыкальность как важное характерологическое свойство.

Со временем тесная связь музыки и поэзии стала утрачивать облигаторный (обязательный) характер, однако факультативно сохранялась всегда. Ренессанс стал эпохой новой актуализации “родства” литературы и музыки. Определённую роль в возрождении и в дальнейшем культивировании “музыкальности” художественной литературы сыграли

литературно-музыкальные салоны, возникшие в Европе (в Италии и во Франции) в начале XVII века. Первым салоном принято считать салон мадам де Рамбуйе, открывшийся в 1617 году во Франции. По мнению Ю. И. Пивоваровой, “литературно-музыкальный салон – это сложное социокультурное явление, в котором зарождались, формировались и критиковались литературные и музыкальные произведения, и именно в нем происходили передовые культурные процессы” [112, с. 45].

Заимствованная русской дворянской культурой традиция литературно-музыкальных салонов сыграла важную роль как в развитии литературы и музыки, так и в формировании оценок поэзии, в первую очередь лирической, с точки зрения её музыкальности. Знакомство с сохранившимися до наших дней в разного рода дневниках, воспоминаниях и отдельных высказываниях мыслями и мнениями литераторов, музыкантов, философов и просто культурных людей XIX века, отдавших дань моде и посещавших литературно-музыкальные салоны, даёт основание для следующего вывода. Существовавшие в то время, безусловно имплицитно, представления о музыкальности включали не только свойства поэтического текста, зафиксированные особым звуковым строем стиха, наличием ассонансов и аллитераций, изящной рифмовки и изысканной ритмико-мелодической структуры (вспомним пушкинское “/ *Не мог он ямба от хорея, / Как мы ни бились, отличить /*[1]”), но, прежде всего, внутреннюю “предрасположенность” текста быть положенным на музыку.

При этом реализация творческого замысла – создание синтетического произведения, в котором на стихотворение накладывается мелодический рисунок музыки – довольно часто становилась объектом обсуждения, вызывала к жизни новые попытки “омузыкаливания”. Например, пушкинское стихотворение «Не пой, красавица, при мне», по крайней мере, трижды

[1] При цитировании стихотворных произведений вподборку с текстом диссертации, стихи отделяются друг от друга знаком слэш (/), строфы отделяются знаком двойной слэш (//).

становилось объектом музыкальной интерпретации. Романсы на этот текст были написаны М. И. Глинкой, М. А. Балакиревым и С. В. Рахманиновым. Само же стихотворение было написано под впечатлением грузинской мелодии, привезённой А. С. Грибоедовым с Кавказа. Как отмечено исследователями романса И. В. Гендлер и Ю. В. Головачёвой, стихотворение было написано А. С. Пушкиным в 1828 году. М. И. Глинка создал свой романс в 1840 году, М. А. Балакирев – в 1860-е годы, а С. В. Рахманинов – в 1893 году, т. е. произведение, с одной стороны, существовало на протяжении 12 лет только как стихотворение, а с другой, скрытая в нём музыкальность вызвала к жизни три романсовые интерпретации, каждая из которых отделена от предшественницы двадцатилетним “опытом” исполнения. Представляет интерес то, как интерпретируются различия в музыкальной трактовке темы и мотивов стихотворения перечисленными композиторами. По мнению авторов публикации, “в связи с неоднозначностью текста композиторы создают три абсолютно разных произведения. <…> В плане метроритмической организации все три музыкальных варианта интересны как способы раскрытия потенциала звучащего текста, это смелые и вместе с тем тактичные эксперименты с ямбическим размером стихотворения” [50, с. 44]. Вместе с тем, исследователи обнаруживают принципиальные, с их точки зрения, различия в подходах музыкантов: “В песенно-танцевальной мелодии Глинки метр стиха очень заметен, хотя двухдольность ямба укладывается в трехдольные построения мелодии – размер 6/8, состоящий из двух трёхдольных размеров (6/8 = 3/8 + 3/8). Равномерность песенно-танцевального ритма в данном случае подчёркивает стопу в стихотворении, выделяя стопу в виде мотива. <…> Противоположным в этом плане оказывается романс М. А. Балакирева. <…> Благодаря <…> вокализации слогов <…>, импровизационности и узорчатости мелодики, композитору удается уложить двухдольный ямб в трехдольный размер (3/4), и здесь почти не слышно звучания собственно ямба с его характерными акцентами и

“скачущим” ритмом. <…> Наконец, романс С. В. Рахманинова отличается определенной компромиссностью: его мелодия не повторяет в точности звучание стиха, как у Глинки, и не подчиняет текст ориентальным мотивам, как у Балакирева” [50, с. 44–45].

Смысловую сторону текста романса проницательно охарактеризовал другой исследователь: «Мы оказываемся вовлечены в поток постоянно повторяющихся, сквозных “образов чувства”, как говорит в таких случаях Толстой, или тем, как сказали бы музыканты» [137, с. 112].

Музыкальное искусство продолжало оказывать влияние на литературу, в первую очередь, на поэзию. Стих заимствует музыкальные элементы, проявившиеся на разных уровнях, например, в стихотворной метрике. Поэты стали относится к музыке по-другому, особенно поэты Серебряного века. Поэты этого периода придавали музыкальность стихотворениям разными способами: с помощью звуковой фактуры, фонетических, ритмико-мелодических свойств, лексических средств, передающих ощущения, связанные с восприятием музыки, образов музыки, музыкального и “сквозь призму музыки” осмысления отношения к миру. Однако, не останавливаясь подробно на индивидуально-авторском опыте поэтов конца XIX – первой четверти XX века, в работе мы будем говорить о языке Блока, в котором заинтересованность музыкальным искусством отразилась особо. Название работы предопределяет содержание и предмет исследования.

Музыкальность – неотъемлемое свойство лирики. На протяжении столетий учёные пытались найти связь между поэзией и музыкой. Основным направлением было фонетическое. Исследователи утверждали, что мелодичность стиха выражается в его напевном звучании. Однако понимание музыкальности как фактически формального свойства текста (фонетическая и ритмико-мелодическая стороны) недостаточно, потому что “произведения поэзии – это, безусловно, хранилища смысла <…>” [102, с. 18]. Музыкальность может влиять на образный строй произведения и

одновременно являться потребностью писателя в создании поэтических образов. Воздействия окружающей среды, музыкальных впечатлений преобразуются в поэзию. Лирика соприкасается с музыкальным началом. Поэт может улавливать ту музыку, которая в быту не воспринимается («космическая “музыка сфер”»). Эта музыка также проявляется в его стихах.

«Уже для самого создателя текст – это опять запечатления существеннейшего ядра своего переживания и осмысления жизни; такое запечатление всегда протекает в борьбе с материальностью вещи, в стремлении до конца покорить вещественность смыслу и достигнуть однозначности выражения всего своего, задуманного (внутри себя это задуманное может быть любой степени сложности, многозначности). Однако смысл произведения получается широким, многослойным до такой степени, что это как бы (в миллионы раз!) “не предвидено” автором. Но благодаря этому <…> существование произведения превращается в известном отношении в непрестанный настойчивый поиск того существеннейшего ядра переживания и осмысления, <…> которое, очевидно, регулирует всякое новое обращение к произведению <…> и которое, однако, таится в произведении как неразгаданная до конца тайна его смысла» [102, с. 19]. А музыкальность поэтического текста в этом смысле работает как постоянный “провокатор” поиска новых прочтений, не предусмотренных автором. Целостный лирический образ определяется также совокупностью средств музыкальной выразительности.

Важное место в анализе поэтического творчества, с нашей точки зрения, занимает учёт времени, места и условий, в которых создаётся произведение. Г. В. Ф. Гегель писал, что “в лирике, как ни в каком другом искусстве, содержание и форма определяемы колоритом эпохи и национальности, равно как и индивидуальностью субъективного гения” [49, с. 321]. Творчество поэта погружено в этот мир, и оно не может быть изъято из контекста культуры. Важно хорошо представлять обстоятельства, в

которых работал поэт. Кроме взглядов поэта, есть ещё влияние среды. Мы не можем рассматривать творчество без учёта характерных черт и особенностей эпохи, т. к. произведение – реверберация времени, в котором творил автор. Как справедливо заметил Л. Л. Сабанеев, “и так же, как трудно, если не невозможно, рассматривать поэтов и писателей-символистов вне их идеологической доктрины, трудно и неловко рассматривать музыку Скрябина изолированно, без связи ее с тем идеологическим миром, который ее и породил <…>” [119].

В начале XX века получает широкое распространение формализм. В творчестве формалистов главенствующая роль принадлежала “музыкальной” стороне произведений: звуковой инструментовке, ритмико-мелодическому своеобразию, напевности стиха.

Насыщенность литературной и музыкальной жизни была необыкновенной с конца XIX века по 20-е годы XX века, т. е. весь период исследуемого творчества. Лирика представляет органическое слияние с музыкальной жизнью того времени и совпадает по времени с периодом зарождения и формирования формализма.

Принцип выявления характерных черт эпохи во время работы поэтов над исследуемыми произведениями дал возможность увидеть внутреннюю связь между литературной и музыкальной культурами в организации художественного мира, позволил высказать предположения относительно взаимодействия этих культур. Поэтическое осмысление духа времени в содержательной канве произведений даёт ключ к пониманию целостного представления о творчестве. Так, исследуемый материал организован влияниями, отражающими теоретико-литературную и музыкальную атмосферу конца XIX – первой четверти XX века.

1.2. МУЗЫКАЛЬНОСТЬ КАК СВОЙСТВО ЛИРИЧЕСКОГО ОБРАЗА

> “<…> соотношение литературы и музыки оказывается смысловым “со-бытием”, перерастающим сферу искусства и претендующим на статус самостоятельного смыслопорождающего текста культуры”
>
> *Ю. М. Лотман* [90, с. 46].

Музыкальность является фундаментальным качеством поэтического текста. Она может проявляться в каждом элементе текста: в сюжетно-композиционной составляющей и в поэтическом целом. Музыкальность поэтического произведения можно изучать в разных перспективах. “Омузыкаливание” произведения в прямом виде осуществляется крайне редко. Оно главным образом проявляется через заглавия, эпиграфы, посвящения и авторские примечания, “музыкальную” лексику некоторых стихотворений. Термин “омузыкаливание”, несмотря на некоторую неблагозвучность, выигрывает в точности. Он верно характеризует проблему, которую мы решаем в диссертации. Мы придаём большое значение исследованию лексических средств, используемых авторами для создания “музыкальности” лирического образа, музыкальным образам и образам музыки в художественном мире поэтов. В этом смысле нам близок Р. Якобсон. Учёный писал: “<…> поэтика – лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и поэзии в частности” [159, с. 81].

Музыкальность связана с разными свойствами слова. В отличие от прозаических произведений, где в центре внимания находится содержание, в поэтическом очень важно звучание, которое украшает лексическую

составляющую стихотворного текста. М. Ю. Лермонтов писал: / *Есть речи – значенье / Темно иль ничтожно, / Но им без волненья / Внимать невозможно // Как полны их звуки / Безумством желанья! / В них слезы разлуки, / В них трепет свиданья. // Не встретит ответа / Средь шума мирского / Из пламя и света / Рожденное слово* / [88, с. 187].

Музыкальная образность поэтического произведения используется в качестве звукового фона, детали, реминисценции. Её функции рассмотрены на примерах творчества поэтов Серебряного века. Специальное внимание уделено случаям, когда музыка становится организующим центром поэтического произведения («Валкирия» А. А. Блока). Перефразируя известные блоковские слова, можно сказать, что в том произведении, в котором нет “слов-звёзд”, в качестве “основы” стихотворения выступает музыка, которой оно “пропитано и пресыщено” [19, ЗК, с. 84].

Исследуя проблему иерархии образов, А. И. Николаев пришел к выводу, что «<…> никакого единого рецепта организации образной системы не существует. Образные ряды в художественном произведении, как правило, иерархически организованы, но принципы этой организации могут варьироваться. Важно лишь, чтобы принцип организации был выдержан до конца. Невозможно создавать характер наподобие Андрея Болконского, “включив” иерархию Хлебникова. Получится так, что изысканная речевая образность “задушит” характер героя» [105, с. 106]. Функции музыкальных образов и образов музыки выражаются неодинаково в каждом конкретном стихотворении и творчестве поэта в целом. Однако у каждого поэта музыкальные образы обретали свою художественную значимость и выразительность.

Осмысление читателем музыкальности стихотворения может происходить под влиянием реминисценций. Нередко стихотворные строки произведений отсылают к вагнеровской музыке. Аналогичные реминисценции обнаружены у А. Блока, Б. Пастернака, О. Мандельштама.

Например, поэты вводят читателя в музыку, опираясь на “механизмы” ассоциативной памяти. Однако общего “музыкального репертуара” в творчестве поэтов нет, хотя случаются и совпадения. Так, в круге традиционных музыкальных реминисценций поэтов Серебряного века важное место занимает фрагмент из оперы Р. Вагнера «Валькирия» – «Полёт валькирий». К этому музыкальному номеру обращались многие авторы, что объясняется стремлением воссоздать поэтически творческую удачу немецкого композитора – один из самых ярких фрагментов «Кольца нибелунга». В некоторых стихотворениях позиция музыкальных реминисценций является ключом к пониманию целостного представления произведения (Б. Пастернак «Музыка»). Помимо воплощения образов музыкальных произведений, встречаем стихотворения-отклики на прослушанные музыкальные произведения и даже на целые концерты, например, стихотворения О. Мандельштама «За Паганини длиннопалым …», «Рояль» и др. Результатом поэтических рефлексий на музыкальные произведения становятся всегда оригинальные звуковые, ритмико-интонационные и смысловые образы, отражающие индивидуально-авторский тип восприятия звука. Ключевые музыкальные образы художественного мира каждого поэта, обогащённые и преобразованные, воплощают оригинальные смыслы и значения. Опираясь на литературную традицию “омузыкаливания” поэтических произведений, каждый поэт формирует свой звуковой мир, основанный на собственном мирослышании. Оно выражается в лирическом произведении через переживания, особенности индивидуально-авторского “омузыкаленного” проявления лирического образа. Образ лирического героя, например, может воплощаться в ряде “ипостасей”: слушателя, исполнителя, персонажа музыкального произведения, в которых доминантой является внутренний мир автора-слушателя, автора-зрителя. Между автором и лирическим героем существует, как правило,

незначительная, исчезающе малая дистанция. В ролевой лирике герой одновременно выступает персонажем музыкального произведения.

Поэта может заинтересовать определённое направление в музыке (классика, фольклор и пр.), отдельные ритмико-мелодические традиции, например, в творчестве А. Ахматовой частушечные ритмы («Где-то ночка молодая …»), у В. Маяковского – маршевые («Наш марш») и пр. В некоторых случаях автор-слушатель, являясь профессиональным музыкантом, пианистом, соучастником, открывающим идейную концепцию музыкального произведения, воссоздаёт классическую, фортепианную музыку в своих стихотворениях (Б. Пастернак).

Так, музыкальный образ не только акцентирует внимание читателя на авторском замысле, но и несёт смысловую нагрузку произведения, становится его основой.

1.3. ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ СРЕДСТВ “ОМУЗЫКАЛИВАНИЯ” ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Изучение средств “омузыкаливания” связано с различными теоретико-литературными подходами. Проблемы музыкальности литературного произведения исследовались с позиций стиховедения (фоники, метрики и строфики), литературных родов и жанров. Тема литературно-музыкального синтеза, как уже было сказано выше, в основном исследована в плане фонетических и ритмико-мелодических свойств поэтического произведения. Об этом свидетельствуют такие работы, как «Мысль и звук в поэзии» Д. Д. Благого [17], «Звук и смысл» А. П. Журавлева [65], «Звук и смысл» Г. И. Седых [120], «Звук и смысл в стихах Н. И. Чуковского» А. В. Филипповой [135], «Звук и значение» Э. Г. Аветян [1] и др. В них

рассматривается влияние приёмов звуковой выразительности (звукоподражания, паронимической аттракции, анаграммирования и др.) на смысл поэтического произведения. К этому ряду исследований можно добавить работу И. К. Виноградова «К вопросу о музыке стиха», в которой исследователь утверждает: «Звуковой строй на своем “языке” развивает общее, единое со смысловым строем художественное задание, углубляя его, придавая ему особую силу и выразительность» [46].

В отечественной исследовательской литературе одним из первых трудов о поэзии и музыке была работа Б. М. Эйхенбаума «О мелодике стиха», в которой он утверждал, что синкретизм первобытного искусства (литературы и музыки) присущ и современному искусству. Он писал: “аналогии и сопоставления оказываются не только допустимыми, но и необходимыми” [154, с. 210]. Б. Эйхенбаум осмысливал мелодику стиха как “развернутую систему интонирования, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования и т. д.” [153, с. 333]. Исследователь сближал композицию поэтического произведения с вокальными музыкальными формами. Эйхенбаум считал, что в лирических произведениях напевного типа есть, например, музыкальный гармонический оборот, такой как каданс или репризная музыкальная форма, и выделял две формы стихотворений напевного типа: песенную и романсную. В песенной форме третья часть представляет собой репризу, т. е. буквальное повторение первой части, или репризу с изменённым кадансом. В романсной форме стихотворения – заключительная часть представляет собой каданс без повторения (репризы). Поэтические произведения напевного типа “развивались <…> под непосредственным влиянием вокальной музыки” [153 с. 347].

В западном литературоведении одним из первых литературоведов и одновременно музыковедов был Э. Сиверс. Он писал, что “акт образования поэтической концепции и ее воплощения связан у поэта с некоторым

музыкальным, т. е. ритмо-мелодическим построением, которое затем находит выражение в специфическом ритме и речевой мелодии созданного произведения” [цит. по: 79, с. 9]. По определению исследователя, мелодика – это чередование повышений и понижений тона голоса в произносимом стихе. Выявляя различия между поющимся и произносимым стихом, немецкий ученый писал: “Произносимому стиху недостает твердых тонов пения – он заменяет их скользящими тонами в самой свободной последовательности; недостает ему и твердых мелодий с правильным повторением в корреспондирующих местах. Стало быть, в этом отношении произносимый стих представляет большую свободу, чем стих поющийся, но в то же время он является более связанным по сравнению с последним: слоги располагаются в нем не по свободно выбираемым высотам, как в музыкальной композиции, а по тем высотам, которые диктуются смысловым и эмоциональным ударением контекста, или, короче, естественным фразовым ударением. Таким образом, композитор создает твердую мелодию или при помощи свободно избираемых высот и интервалов, поэт же располагает только твердыми высотами и интервалами эмпирического языка, которым он зато может свободно распоряжаться” [169, с. 49]. Сиверс полагал, что “<…> средствами музыкального выражения – вариацией тембра голоса, темпа, forte и piano и т. п. поэт владеет так же, как и композитор” [169, с. 49]. Теория Э. Сиверса отразилась в работах отечественных исследователей мелодики стиха. Эта же проблема рассматривалась в исследованиях Б. М. Эйхенбаума [153], В. М. Жирмунского [64], Р. О. Якобсона [160], Н. А. Коварского [79], С. И. Бернштейна [13], Ю. Н. Тынянова [134] и др. Например, опираясь на положения Э. Сиверса, музыкальность стиха с позиции ритмики и рифмовки анализировал В. М. Жирмунский. Исследователь считал, что напевность лирики обусловлена эмоционально окрашенными звуками слов (словесной инструментовкой, “рифмой звукового типа”, “лирическими повторениями” и пр.) [64, с. 61]. Интонация

стихотворения исследовалась в разных аспектах. Э. Сиверс, Л. В. Щерба, Б. П. Гончаров [169; 150; 57] изучали звучащий стих, а Б. М. Эйхенбаум и В. Е. Холшевников анализировали интонацию написанного стиха [138; 153].

В отличие от Б. М. Эйхенбаума и В. М. Жирмунского, Е. Г. Эткинд указывал на то, что не только “напевная” лирика, но “даже такие словесные произведения, которые кажутся очень далекими от музыки, построены на основе принципов и законов музыкальной композиции” [157, с. 373]. В работе «Материя стиха» учёный, кроме ритмико-мелодических свойств литературных текстов, рассматривает множество художественных произведений в контексте композиции музыкальных произведений. Например, исследователь выявил аналогии между композицией поэмы Н. Заболоцкого «Город в степи» и музыкальным жанром – симфонией, причём “<…> важнейший ее принцип здесь воссоздан в словесном материале, и, главное, соотношение четырех частей поэмы подобно соотношению частей в симфонии” [157, с. 489].

В круге литературоведческих исследований находятся вопросы взаимоотношения смысловой и звуковой сторон речи. Исследуя музыку речи, В. В. Вейдле отмечал, что “смысл в ней звучит, оттого ее звучанье и становится само по себе осмысленным” [41, с. 572]. Основная мысль исследования учёного – звуковая и смысловая составляющие речи неотделимы: “Если бы только бренчала поэтическая речь, потому что полагается ей бренчать, и на смысле сказанного ею это бы не отражалось, можно было бы отвернуться от этого бренчанья, нечего было бы в нем изучать” [41, с. 570]. Исследователь подчёркивал: “Без образов (именно и ощущаемых образами) можно обойтись <…> без обладающих смыслом слов ни в какой словесной музыке обойтись невозможно” [42, с. 68–69].

Современные исследователи музыкальность стиха продолжают анализировать и в плане фонетических и ритмико-мелодических свойств. Н. Д. Павлова в работе «Звуковая организация стиха в поэзии Леонида

Мартынова» выделяет “способ ассоциативного сцепления, при котором фонетическое созвучие рождает ассоциацию чисто смыслового плана <…>” [109, с. 148]. Исследовательница считает, что для объективной интерпретации стихотворений поэта важно учитывать “фоносемантические особенности” [109, с. 148–153]. Ритмико-мелодические свойства стиха рассмотрены в статье В. И. Козлова «“Жизнь” и “музыка” Е. Рейна: жанровый потенциал ключевых образов». Автор работы приходит к утверждению, что “музыкальность дает по отношению к сюжету особенную внеположенную ценностную позицию, которую предполагает сама способность что бы то ни было воспеть” [80, с. 143]. Е. И. Бойчук в работе «Ритм в литературе и в музыке» анализирует ритм произведения в соответствии с музыкальным ритмом. Автор находит соответствия музыкальным явлениям в художественных произведениях, например, анакруза соответствует музыкальному затакту, смысловая пауза – музыкальной цезуре и др. Бойчук приходит к заключению, что “проза не свободна от музыки, она подчиняется ее законам, но в то же время создает нечто особенное, дополняет и обогащает музыкальную структуру художественного произведения” [23, с. 35].

Тема литературно-музыкального синтеза затрагивает проблему художественных текстов в контексте композиции музыкальных произведений. Так, Б. А. Кац проводит аналогии между поэтическим текстом и полифонической музыкальной формой. Исследуя поэтические произведения К. Бальмонта, И. Бродского, Г. Иванова, учёный пришёл к выводу, что они “могут служить примерами <...> поэтических композиций, <…> создающих иллюзию синхронного звучания двух голосов при их реальной диахронии” [75, с. 67–68].

Н. В. Ефимов в работе «Синтез музыки и литературы в цикле Э. Пауэлла “Танец под музыку времени”» выявил аналогии между композицией произведения и музыкальной формой. В частности, двенадцать

романов Э. Пауэлла он соотносит с симфоническим произведением: “Первая трилогия соотносится с сонатной формой. В ней контраст между двумя героями, Дженкинсом и Уидмерпулом, выражается в структурном построении и последовательности сюжетных линий. В музыкальной форме это выражается с помощью частей: экспозиции, разработки и репризы. Вторая трилогия представляет собой тему с вариациями, значительное место в ней занимает мотив брака. Темой в данном случае является брак Дженкинса, вариациями – создание семьи другими героями цикла, в том числе и Уидмерпулом. Третья часть выполнена в форме скерцо маршевого типа и олицетворяет пляску смерти во время войны. Четвёртая часть является воплощением коды, она содержит мотивы тоски и прощания с жизнью” [63, с. 106].

В работах зарубежных исследователей музыкальность художественного произведения рассматривалась с разных сторон. Л. Алант дал несколько определений музыкальности поэзии. К музыкальным приёмам стиха он отнёс ассонансы, аллитерации, ритм и рифму. Исследователь считал также музыкальными те стихотворения, которые написаны в музыкальных жанрах [162]. Ph. Dorrell к музыкальной стороне речи относил ритм, тембр, мелодию [163]. S. P. Sher ввёл понятия “словесная музыка” (verbal music), т. е. письменное экспонирование музыкального произведения [166]. Другой исследователь, А. Гир, дополнил его понятием “нулевая степень verbal music”, когда автор указывает музыкальное произведение, апеллируя к читателю [53].

В литературоведческих работах предпринимались попытки исследования “музыкальной” лексики. П. Э. Лейшнер [164] выделил три уровня музыкализации художественного произведения: метафорический, тематический и формальный. На основе этой классификации А. В. Медведев в диссертационном исследовании «Немецкий роман о музыканте 30 – 40-х годов XX века. Вопросы внутрижанровой типологии» [99] предложил

дополнительные уровни взаимовлияния музыки на литературу (метафорический, сюжетно-тематический, словесно-образный, композиционно-повествовательный и уровень музыкального цитирования). В работе автор проанализировал образы музыки, музыкальную цитацию и композицию романов К. Манна «Патетическая симфония» и Х. Янна «Реки без берегов». А. В. Медведев подчёркнул, что композиционно-повествовательный уровень и уровень музыкального цитирования невозможно полностью исследовать в произведении с помощью литературоведческого анализа. Оба уровня требуют привлечения музыковедческого анализа.

“Музыкальная” лексика рассмотрена также в статье А. И. Щербаковой «Звучащие образы Максимилиана Волошина в художественном пространстве отечественной культуры». Автор исследовал образы музыки и образы природы в музыкальных символах в творчестве М. Волошина [151, с. 78–81]. О. С. Камышова в работе «Метафорическое обозначение музыки и музыкантов в художественной речи» выделяет несколько типов метафор (звучания артефактов, мира природы и мира человека). Метафоры, по мнению исследовательницы, могут актуализировать темп (andante, allegro), высотность, громкость звучания, тембр, динамические оттенки (crescendo, diminuendo, pianissimo), ритм и лад [69, с. 78–82].

В литературоведении есть работы, анализирующие музыку в прозаическом произведении, и работы, выявляющие аналогии между таким произведением и его музыкальным воплощением. Так, В. Г. Силантьева в работе «Ритм, метр и тонность как временные характеристики нарративной и музыкальной композиции романа Джеймса Джойса “Поминки по Финнегану”» выявляет характерные черты канта в этом романе. Автор утверждает, что “Аналогом хорового пения в романе являются как диалоги, так и некоторые монологические элементы повествования” [122, с. 78]. Аллитерированные согласные он сравнивает с игрой на арфе в связи с

поочерёдным исполнением звуков. Исследовательница приходит к выводу о том, что Джеймс Джойс “воссоздает в романе синкретическое искусство речи и музыки” [там же: с. 80]. Есть в работе исследовательницы и сопоставления с такими музыкальными понятиями, как “музыкальная фраза”, “каданс” “фермата”, “пассаж”, “аккорд”, “хоровое пение” и др. Исследуя рифму, автор работы выделяет такты, а в них – ноты. Сопоставления в основе своей справедливы, но, по нашему мнению, не вполне точны. К сожалению, работа перегружена музыкальными понятиями, “режущими слух” музыканта. Использование В. Г. Силантьевой музыкальных терминов легко можно заменить теоретико-литературной терминологией, например, вместо “хорового пения” использовать “полилог”. В литературном произведении, по нашему мнению, невозможно реально услышать, например, звучание певческого коллектива при исполнении многоголосного произведения или нисходящее, восходящее следование один за другим звуков в быстром движении, группу разных по высоте звуков, звучащих одновременно, и пр. Из этого следует естественный вывод: в литературном тексте можно воссоздать только “иллюзию”, ассоциативно вызвать в сознании терминологически сомнительное сочетание “звуковых” картин. Музыкальные формы, “свойственные” поэтическому произведению, не могут создать музыкальное произведение, но обнаруживают интертекстуальные (в широком искусствоведческом смысле слова) взаимоотношения, “приращения смысла”, недоступные при собственно литературоведческом подходе к анализу произведения.

Э. В. Седых в статье «Музыкальная синестезия в литературных произведениях Уильяма Морриса» выделяет в поэтических текстах Морриса такие приёмы достижения музыкальности, как аллитерация, лейтмотив, рефрен, анафора и параллелизм. Автор статьи также считает, что музыкальный ритм характерен как для поэтических произведений У. Морриса, так и для его прозаических произведений. В прозаических

произведениях исследователь выделяет музыкальные темы и даже считает, что одна из поэм У. Морриса является произведением музыкального полифонического склада. Автор работы приходит к выводу, что писатель “опирался на известную общность структурных принципов литературы и музыки” [121, с. 23].

В статье О. Н. Гринбаума «Стихи и музыка в сцене дуэли героев пушкинского романа, или была ли случайной гибель Ленского» [59] сопоставляется фрагмент шестой главы романа «Евгений Онегин» с его музыкальным воплощением – второй картиной одноимённой оперы П. И. Чайковского. В работе представлен сопоставительный метод исследования художественного времени и поэтического ритма шестой главы романа с темпоритмической организацией второй картины оперы.

Так обе науки – литературоведение (чаще всего – стиховедение) и музыкознание – обнаруживают тесную связь и взаимное тяготение.

1.4. ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКИЕ ПРИЁМЫ “ОМУЗЫКАЛИВАНИЯ” ПОЭЗИИ (РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА). “КРОНА”

Для русской литературы XIX – первой четверти XX века, времени расцвета символизма, характерно повышенное внимание к музыкальности стиха, “общее устремление слова осознать свое звуковое бытие” [118, с. 3]. В. М. Жирмунский писал: “*Лирика в последнюю литературную эпоху становится более музыкальной.* Певучим соединением слов она старается подсказать слушателю настроения, невыразимые в словах. <…> слова <…> логически неясные, но музыкально значительные. Они намекали о последней глубине души человеческой, о которой нельзя рассказать раздельно и

рационально, но которую можно дать почувствовать в иносказании и песне” [64, с. 106] (Курсив наш. – *А. Ш.*).

В русском символизме сказались влияния французского и немецкого символизма, преимущественно творчество композитора Р. Вагнера. Если французские символисты уделяли внимание звуковой фактуре стихотворения, его фонетическим и ритмико-мелодическим свойствам, т. е. формальной стороне, то немецкие – смысловой стороне музыкальности. Музыка для них – сущность мира: “Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира” [22, т. 7, с. 360–361]. Особое влияние на символистов оказало музыкальное творчество и теоретические работы немецкого композитора Р. Вагнера. “Культура будущего копилась не в разрозненных усилиях цивилизации поправить непоправимое, вылечить мертвого, воссоединить гуманизм, а в синтетических усилиях революции, в этих упругих ритмах, в музыкальных потягиваниях, волевых напорах, приливах и отливах, выразитель которых есть Вагнер <…>” [22, т. 6, с. 112]; “В такую эпоху должен воскресать театр. Почва для него уже напоена стихийными ливнями вагнеровской музыки <…>” [22, т. 5, с. 95]. В основу одной из теоретических установок Вагнера было положено единство поэзии и музыки. Не без влияния этого эстетического замысла поэты совершенствовали музыкальные знания. Повышенное внимание поэтов к музыкальному образованию способствовало распространению профессиональных представлений о музыке. Среди поэтов, обучавшихся музыке, можно назвать Б. Пастернака. Поэт был учеником композитора Р. М. Глиэра, обучался у музыканта-профессионала Ю. Д. Энгеля, изучал композицию, общался с пианистами, композиторами и музыкальными критиками (А. Н. Скрябиным, Г. Нейгаузом и др.). Среди музыкально образованных поэтов выделяется М. Цветаева. Её мать, пианистка, готовила поэтессу к профессии музыканта. Цветаева хорошо играла на фортепиано, хотя так и не получила профессионального музыкального образования. О. Мандельштам – знаток

музыки, мать поэта с детства прививала ему любовь к ней. С юношеских лет поэт интересовался ею и продолжал совершенствовать музыкальные знания. В. В. Маяковский обладал хорошим голосом, пел, общался с композитором С. Прокофьевым и со студентом консерватории Н. Хлестовым.

Особое место в формировании традиции “омузыкаливания” поэтических текстов занимает А. Блок. “Музыкальность” его творчества достигла наивысшей степени. Как сказал В. М. Жирмунский, «в песнях Блока романтическая стихия русской поэзии и русской жизни достигла вершины своего развития, и “дух музыки”, о котором говорил поэт, явился в самом совершенном своем обнаружении» [64, с. 237]. Поэт был не только “вершиной” и примером для своих последователей (Н. Гумилёва, А. Ахматовой, О. Мандельштама и др.), но и “связующей нитью” с предшественниками (А. С. Грибоедовым, А. С. Пушкиным, М. Ю. Лермонтовым и др.). Как справедливо заметил В. М. Жирмунский, “Блок вполне оригинален и имеет среди русских поэтов-романтиков и первых символистов лишь робких предшественников. Что касается новейших поэтов, то некоторые из них, как Мандельштам, или Маяковский, или имажинисты, пошли еще дальше Блока <…> но тем не менее – в основном – они всецело являются его учениками” [64, с. 216]. К такому же выводу приходит и В. Г. Каратыгин: “<...> в музыке, в мелосе и ритмике стиха Блок – один из сильнейших шагов русской поэзии [71, с. 12]. Подробно творчество поэта рассмотрено в последующих параграфах, так как А. Блока мы считаем самым репрезентативным поэтом по интересующему нас вопросу.

В отличие от произведений А. Блока, стихи А. Ахматовой в ритмико-мелодическом и фонетическом плане гораздо менее певучи. Б. М. Эйхенбаум относил стихи поэтессы к говорному типу. Он писал, что Ахматова “развивается на фоне падающей песенной лирики и противопоставляет себя ей, можно наблюдать разнообразие и подвижность интонации, отсутствие установки на систематическое ее единообразие, стремление приблизить ее к

обыкновенной, разговорной и таким образом “снизить” ее напевное значение” [153, с. 331]. Но многогранная музыкальность поэтессы по-особому проявилась в использовании частушки и песни. Развитие литературного и музыкального жанра частушки совпало с творчеством А. Ахматовой. Тогда появились различные типы интонирования, оригинальные мелодии, тематика и разновидности частушек. Приведём одно стихотворение, полностью укладывающееся в частушечный ритм, четырёхстопный хорей с чередованием слогов: 8 + 7 + 8 + 7:

Где-то ночка молодая,
Звёздная, морозная …
Ой худая, ой худая
Голова тифозная.

Про себя воображает,
На подушке мечется,
Знать не знает, знать не знает,
Что во всем ответчица,

Что за речкой, что за садом
Кляча с гробом тащится.
Меня под землю не надо б,
Я одна – рассказчица [4, т. 4, с. 342].

Жанр песни, получивший развитие в XIX – XX вв., также отразился в творчестве Ахматовой. Поэтесса создала несколько отдельных стихотворений под влиянием песенного жанра, например, «Первая песенка» (“*Таинственной встречи ...*” [4, т. 4, с. 374–375]), «Другая песенка» (“*Как сияло там и пело ...*” [4, т. 4, с. 375]) и даже цикл поэтических произведений «Песенки».

Отметим некоторые “стороны музыкальности” художественных произведений А. А. Ахматовой.

У поэтессы можно найти множество поэтических откликов на прослушанные музыкальные произведения, встречи с композиторами. Например, «Венгерский дивертисмент» Ф. Шуберта отразился в стихотворении «Пятая роза» [4, т. 2 (2), с. 171]; в поэтическом произведении «Зов» [4, т. 2 (2), с. 164] отражены впечатления от встречи с Г. Нейгаузом; стихотворение «Явление луны» [4, т. 4, с. 282] посвящено композитору А. Ф. Козловскому; стихотворение «Музыка» [4, т. 2 (2), с. 239] было посвящено композитору Д. Шостаковичу и т. д. Ахматова писала в записной книжке: “Вчера вечером слушала бразильскую бахиану. Я что-то сочиняла <…>” [48, с. 309].

В её стихах можно найти упоминания музыкальных произведений и их авторов. Нижеследующая подборка отражает разнообразие “музыкальной” лексики поэтессы: “*Мы с тобой в Адажио Вивальди*” (из цикла «Полночные стихи» стихотворение «Ночное посещение» [4, т. 2 (2), с. 179]), “*Опять проходит полонез Шопена*” (стихотворение «При музыке» [4, т. 2 (1), с. 217]), “*Он был во всем ... И в баховской Чаконе*” (стихотворение «Сон» [4, т. 4, с. 373]), «*Как будто “Лунная соната”*» (в стихотворении «Явление луны» [4, т. 4, с. 282]), “*Marche funebre ... Шопен ...*” из первого посвящения к «Поэме без героя» [4, т. 3, с. 93].

Иначе проявляется “музыкальность” у В. Маяковского. Его поэтические произведения “озвучены” различными тембрами музыкальных инструментов. Приведём некоторые характерные примеры: “*был вой трубы*”, “*как будто лили любовь и похоть медью труб*” («Порт» [97, т. 1, с. 36]), “*А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб?*” («А вы могли бы?» [97, т. 1, т. 40]), “*янтарной скрипкой пели бедра*”, “*Заиграет вечер на гобоях ржавых*” («Я» [97, т. 1, с. 46–47]), “*Скрипка издергалась*”, “*барабан не выдержал*”, “*не дослушал скрипкиной речи*”, “*как выплакивалась*

скрипка без слов”, “*Знаете что, скрипка*?” («Скрипка и немножко нервно» [97, т. 1, с. 68–69]), “*из рвущейся меди ли труб*”, “*Радость трубите всеми голосами!*” («Революция» [97, т. 1, с. 135, 138), “*Гремит и гремит войны барабан*” («К ответу!» [97, т. 1, с. 143]), “*Сердце наш барабан*” («Наш марш» [97, т. 2, с. 7]), “*На улицу тащите рояли, барабан*”, “*Барабан, рояль раскроя ли*” («Приказ по армии искусства» [97, т. 2, с. 14]), “*мне без труб труднее*” («Поэт рабочий» [97, т. 2, с. 18]), “*Барабаня, тащите красок ведра*” («Мы идем» [97, т. 2, с. 31]), “*Трубите ж о голоде в уши Европе*” («Два не совсем обычных случая» [97, т. 2, с. 82]), “*В раструб трубы*” («В зародыше задуши войну!» [97, т. 6, с. 58]), “*срывая струны гитарами*” («Тамара и демон» [97, т. 6, с. 75]), “*малышам-ка я барабанящим позавидую*” («Красная зависть» [97, т. 6, с. 119]), “*как барабанная дробь из тьмы*” («Бродвей» [97, т. 7, с. 57]), «*барабаны “армий спасения*”» («Порядочный гражданин» [97, т. 7, с. 72]), “*Пусть гремят барабаны*” («Наше новогодие» [97, т. 7, с. 260]), “*Играют этим пальчиком нэпачки на рояльчике*” («Маруся отравилась» [97, т. 8, с. 193]), “*на случай нужды пойти, барабаня*” («Размышления о Молчалине Иване и о поэзии» [97, т. 8, с. 210]), “*жизнь сама трубит*” («Стихи о Фоме» [97, т. 10, с. 114]), “*загибаются грифы скрипок*”, “*и в арфы распускаются голенища*” (поэма «Человек» [97, т. 1, с. 249]), “*и в бубен брюха веселье бейте*”, “*труба <…> ударила горстью медных слез*”, “*избитые тромбонами и фаготами*” («Кое-что по поводу дирижера» [97, т. 1, с. 90]), “*Бей, барабан! Барабан, барабань! <…> Будем бить! Бьем! Били! В барабан!*” (поэма «150 000 000» [97, т. 2, с. 127]), “*Бунт, барабан, бей!*”, “*Рабочих шагов барабан*” («На цепь» [97, т. 4, с. 54]) и др. Кроме того, у поэта часто встречаются музыкальные жанры в названиях поэтических произведений: «Гимн здоровью» [97, т. 1, с. 81], «Гимн критику» [97, т. 1, с. 82], «Гимн взятке» [97, т. 1, с. 94], «Наш марш» [97, т. 2, с. 7], «Левый марш» [97, т. 2, с. 23], «Песня рязанского мужика» [97, т. 3, с. 7], «Частушки» [97, т 3, с. 55], «Авиачастушки» [97, т. 5, с. 83],

«Частушки о метрополитене» [97, т. 6, с. 419], «Осторожный марш» [97, т. 8, с. 109], «Десятилетняя песня» [97, т. 9, с. 34], «Урожайный марш» [97, т. 10, с. 24], «Марш ударных бригад» [97, т. 10, с. 162], «Барабанная песня» [97, т. 4, с. 69] и др. Так же у Маяковского можно найти музыкальные цитаты, например, из «Интернационала»: "*Кто был ничем, тот станет всем!*" (стихотворение «Рабочим Курска» [97, т. 5, с. 152]), из песни «Славное море – священный Байкал»: "*/ Славное море – священный Байкал, / Славный корабль – омулевая бочка /*", "*/ Славное мо-о-о-ре, / Священ-н-ный Байкал, / Славный кор-р-р-рабль, / Омулевая бочка /*" (в стихотворениях «Весна» [97, т. 8, с. 100], «Хочу воровать» [97, т. 9, с. 40–41]), из романса «Уголок»: "*Д-ы-ш-а-л-а н-о-ч-ь в-о-с-т-о-р-г-о-м с-л-а-д-о-с-т-растья*" (стихотворение «Всесоюзный поход» [97, т. 9, с. 283]), из оперы Дж. Верди «Травиата»: "*Налейте, налейте бокалы полней!*" (стихотворение «Бей белых и зеленых» [97, т. 9, с. 89]), из романса П. Чайковского «Ни слова, о друг мой, ни вздоха»: "*Ни слова, о дру-уг мой, ни вздо-о-о-о-ха*" (в стихотворении «Сергею Есенину» [97, т. 7, с. 103]), нотные иллюстрации из «Аргентинского танго» и церковных песнопений в поэме «Война и мир», перефразированные цитаты из песен «Валенки», «Вот мчится тройка удалая», «Ехал из ярмарки ухарь-купец» [97, т. 1, с. 214, 215, 222, 226, 227] и др. Из анализа "музыкальной" лексики Маяковского вполне очевидным становится, что у поэта было развито чувство музыки, отразившееся в поэтическом творчестве. Факты опровергают неточные представления некоторых критиков об отсутствии музыкальности в творчестве поэта.

"<…> Пастернак пришел в стихи из музыки" [113, с. 207]. К достоянию поэта-музыканта можно отнести музыковедческие знания, послужившие источником для поэтического творчества. В его стихах зафиксировано множество образов, относящихся к сфере музыкознания, кстати сказать, все они употреблены с высоким профессионализмом музыканта. Поэт взаимодействовал с композиторами и артистами (А. Скрябиным,

С. Рихтером, М. Юдиной, С. Нейгаузом, Г. Нейгаузом). Он писал: “<…> жизнь вне музыки я себе не представлял” [111, т. 4, с. 154].

Обратимся к стихотворению «Музыка», основанному на ассемблировании различных музыкальных образов. Поэт вплёл в его канву, кроме общеизвестных музыкальных понятий, реминисценции и пр., но, при всей образной многослойности музыкального “сложения” поэтического произведения, воспринимается оно целостно. Обратимся к обзору реминисценций. В восьмой строфе “*полет валькирий*” – фрагмент, начинающий развитие третьего акта оперы «Валькирия» Р. Вагнера. Как известно, Пастернак проявлял интерес к творчеству немецкого композитора, даже планировал перевести либретто тетралогии «Кольцо нибелунга». Можно провести параллель и между содержанием симфонической поэмы Чайковского «Франческа да Римини», написанной по сюжету 5-й песни «Ад» «Божественной комедии» Данте и последней строфой стихотворения “/ *При адском грохоте и треске / До слез Чайковский потрясал / Судьбой Паоло и Франчески* /”. В пастернаковских строках экспонирована история любви главных героев музыкального произведения. Ещё одна перекличка крайних разделов музыкального произведения, отображающих ад: “*При адском грохоте и треске*”. В воображении всплывают бурные пассажи, септаккордовые гармонии этого музыкального фрагмента. Но почему в одном стихотворении соседствуют Вагнер и Чайковский, не любивший немецкого композитора? Ответ есть. При всём неприятии творчества Вагнера, Чайковский восхищался этим фрагментом, называл его “грандиозной чудной картиной” в письме к Надежде фон Мекк.

Начальные строфы содержат музыкальные образы рояля и колокола. Пятая, шестая, седьмая – музыкальные понятия: пьесу, хорал, мессу, импровизацию. Б. Пастернак в стихотворении обращается и к Шопену. О Бахе и Шопене поэт говорил так: “Это – олицетворенные достоверности в своем собственном платье. Их музыка изобилует подробностями и

производит впечатление летописи их жизни. Действительность больше, чем у кого-либо другого, проступает у них наружу сквозь звук” [110, с. 384].

Дом высился, как каланча.
По тесной лестнице угольной
Несли рояль два силача,
Как колокол на колокольню.

Они тащили вверх рояль
Над ширью городского моря,
Как с заповедями скрижаль
На каменное плоскогорье.

И вот в гостиной инструмент,
И город в свисте, шуме, гаме,
Как под водой на дне легенд,
Внизу остался под ногами.

Жилец шестого этажа
На землю посмотрел с балкона,
Как бы ее в руках держа
И ею властвуя законно.

Вернувшись внутрь, он заиграл
Не чью-нибудь чужую пьесу,
Но собственную мысль, хорал,
Гуденье мессы, шелест леса.

Раскат импровизаций нес
Ночь, пламя, гром пожарных бочек,

Бульвар под ливнем, стук колес,
Жизнь улиц, участь одиночек.

Так ночью, при свечах, взамен
Былой наивности нехитрой,
Свой сон записывал Шопен
На черной выпилке пюпитра.

Или, опередивши мир
На поколения четыре,
По крышам городских квартир
Грозой гремел полет валькирий.

Или консерваторский зал
При адском грохоте и треске
До слез Чайковский потрясал
Судьбой Паоло и Франчески [111, т. 2, с. 104–105].

В языке поэта разнообразно используются сюжеты, образы и мотивы из области музыкальной культуры. Приведём примеры.

1) музыкальные инструменты и музыканты, играющие на инструментах: “*И сон, как отзвук колокола, смолк*” («Сон» [111, т. 1, с. 51]), “*Стальной гладиатор органа*” («Весна» [111, т. 1, с. 81]), “*Как стон со ста гитар*” («Дождь» [111, т. 1, с. 119]), “*Под луною на выкате гуськом скрипачи*” («Весенний дождь» [111, т. 1, с. 130]), “*Это – с пультов и с флейт – Figaro*” («Определение поэзии» [111, т. 1, с. 134]), “*По пианино в огне пробежится и вскочит*” («Заместительница» [111, т. 1, с. 140]), “*низкий рев гармоник*” («Воробьевы горы» [111, т. 1, с. 142]), “*Упав, как лямки с барабана*” («Мефистофель» [111, т. 1, с. 180]), “*Рояль дрожащий пену с губ оближет*” («Рояль дрожащий пену с губ оближет …» [111, т. 1, с. 198]),

“*Похож и он на тень гитары, / С которой, тешась, струны рвут*” («Нескучный» [111, т. 1, с. 205]), “*Закрой глаза. В наиглушайшем органе*” («Закрой глаза. В наиглушайшем органе …» [111, т. 1, с. 215]), “*Пианисту понятно шнырянье ветошниц / <…> / И крышки раскрытых роялей влачат*” («Пианисту понятно шнырянье ветошниц …» [111, т. 1, с. 218]), “*И ночь, гитарой брякнув невзначай*” («Любка» [111, т. 1, с. 243]), “*Там, как орган, во льдах зеркал*”, “*Он знал все выемки в органе / <…> / Органных меховых рубах*” («Высокая болезнь» [111, т. 1, с. 276]), “*Трезубец вымерших гитар*” («Венеция» [111, т. 1, с. 435]).

2) Песня: “*Напев мой опечатан пломбой*” («Встав от грохочущего ромба …» [111, т. 1, с. 59]), “*Кругом затоплен песнью*” («Весна» [111, т. 1, с. 82]), “*/ Из песни ли в песню ли льется, / Но чем его песня полней, / Тем полночь над песнью просторней / <…> / Та песня железною цепью /*” («Эхо» [111, т. 1, с. 87]), “*пенье двери*” («Из суеверья» [111, т. 1, с. 121]), “*Что будешь петь и во второй*” («Не трогать» [111, т. 1, с. 122]), “*И песнь небес*” («Балашов» [111, т. 1, с. 124]), “*Этим ведь в песне тешатся все*” («Сложа весла» [111, т. 1, с. 129]), “*Когда случилось петь Офелии*”, “*Когда случилось петь Дездемоне*” («Уроки английского» [111, т. 1, с. 133]), “*И песни колотой куски*” («Еще более душный рассвет» [111, т. 1, с. 149]), “*А песнь не смеет плакать*” («Имелась» [111, т. 1, с. 170]), “*И раз свалясь, запеть*”, “*Так пел я, пел и умирал*” («Любить, – идти, – не смолкнул гром …» [111, т. 1, с. 172]), “*Когда у них есть петь причина*” («Косых картин, летящих ливмя …» [111, т. 1, с. 204]), “*Еще двусмысленней, чем песнь*” («Высокая болезнь»), “*Не певчими у ног?*” («Хор» [111, т. 1, с. 448]).

3) Музыка: “*мерещится в музыке*” («Метель» [111, т. 1, с. 77]), “*Как музыка: века в слезах*” («Имелась» [111, т. 1, с. 170]), “*При музыке?!*” («Рояль дрожащий пену с губ оближет …» [111, т. 1, с. 198]), “*Мы были музыкой во льду*”, “*Мы были музыкою чашек*”, “*Мы были музыкою мысли*” («Высокая

болезнь» [111, т. 1, с. 276–277]), “*С загрубевшей от музыки коркой*” («Скрипка Паганини» [111, т. 1, с. 473]).

4) Музыкальные жанры, формы: “*И стонет в сетях, как стенает в сонатах*” («Весна» [111, т. 1, с. 81]), “*Сквозь дождик сеялся хорал*” («Балашов» [111, т. 1, с. 124]), “*/ Провальсировать к славе / <...> / Зал, испариной вальса запахший опять /*” («Заместительница» [111, т. 1, с. 140]), “*Как с маршем, брести с репьем на всем*” («Любить, – идти, – не смолкнул гром …» [111, т. 1, с. 171]), “*Это не ночь, не дождь и не хором*” («Весенний дождь» [111, т. 1, с. 130]), “*Твой чистый хорал не допет*” («Грусть моя, как пленная сербка …» [111, т. 1, с. 434]), “*/ Вершиной в снежном хоре / Уступами восходит хор / Сорвется хоровая рать / И разве хоры городов /*” («Хор» [111, т. 1, с. 447–448]), “*Отплывших андант и адажий*” («Скрипка Паганини» [111, т. 1, с. 473]). Пастернак создал стихотворение «Тема с вариациями» в форме вариаций. В нём поэт выделил «Тему» и «Вариации» («Оригинальную» и «Подражательную» [111, т. 1, с. 183–188]).

5) Музыкальные понятия клавиша, ключ, регистр, октава, нотная обложка, такт, смычок, ноты, аккорд, оркестр, фальцет, пассаж: “*Я клавишей стаю кормил с руки*” («Импровизация» [111, т. 1, с. 91]), “*ключей и регистров*”, “*гул колокольных октав*”, “*И плотно захлопнутой нотной обложкой*” («Баллада» [111, т. 1, с. 95]), “*Душа, кушак и в такт*” («Заместительница» [111, т. 1, с. 141]), “*С тобой, как жалоба смычка*” («Попытка душу разлучить …» [111, т. 1, с. 155]), “*<...> аккорды, как дневник*” («Рояль дрожащий пену с губ оближет …» [111, т. 1, с. 198]), “*И падать в такт не отучу”* («Косых картин, летящих ливмя …» [111, т. 1, с. 204]), “*К театру с пропуском в оркестр*” («Высокая болезнь» [111, т. 1, с. 276]), “*/ И вздох мой – мехи у органа / Лихой нагнетают фальцет /*” («Грусть моя, как пленная сербка …» [111, т. 1, с. 434]), “*Руки не ведавший аккорд*” («Венеция» [111, т. 1, с. 435]), “*Сожиганья пассажей, в золе*” («Скрипка Паганини» [111, т. 1, с. 473]).

6) Композиторы: “*Позднее узнал я о мертвом Шопене*” («Баллада» [111, т. 1, с. 95]), “*Волосато, как торс у Бетховена*” («Определение творчества» [111, т. 1, с. 137]), “*Потрясшись игрой на губах Себастьяна*” («Разочаровалась? Ты думала – в мире нам …» [111, т. 1, с. 197]), “*И сплошной поток шопеновских этюдов*” («Крупный разговор. Еще не запирали …» [111, т. 1, с. 217]), “*/ Опять депешею Шопен / К балладе страждущей отозван /*” («Все утро с девяти до двух …» [111, т. 1, с. 217]), название произведения «Скрипка Паганини» [111, т. 1, с. 472].

7) Оперные персонажи и фрагменты, музыкальные произведения:

– “*/ Соловьем над лозою Изольды / Захлебнулась Тристанова захолодь /*” («Определение творчества» [111, т. 1, с. 137]) – стихи ассоциируются с оперой Р. Вагнера «Тристан и Изольда».

– “*На бурю слез в глазах валькирий*” («Любить, – идти, – не смолкнул гром …» [111, т. 1, с. 171]) отсылает к фрагменту «Полет валькирий» из третьего акта оперы Р. Вагнера «Валькирия».

– “*Рапсодия венгерца за неуплату денег*” («Полярная швея» [111, т. 1, с. 461]) ассоциируется с «Венгерской рапсодией» № 2 Ф. Листа.

– “*И Чайковский на афише / Патетично, как и вас, / Может потрясти*” («Между прочим, все вы, чтицы …» [111, т. 1, с. 213]) – этот фрагмент вызывает звуко-музыкальную аллюзию и ассоциации с Симфонией № 6 «Патетическая» П. И. Чайковского.

– «*В вихрях “Варшавянки”*» («Лейтенант Шмидт» [111, т. 1, с. 315]) напоминает о революционной песне В. Свенцицкого «Варшавянка», в частности о первой её строке “Вихри враждебные веют над нами” (русский перевод Г. М. Кржижановского).

– название стихотворения «Appassionata» [111, т. 1, с. 481] вызывает в воображении читателя Сонату № 23 «Аппассионата» Л. В. Бетховена.

Так музыкальное образование оказало влияние на поэтический мир Б. Пастернака.

О. Мандельштам по глубинной “музыкальности” словесного творчества не уступал Б. Пастернаку. Достаточно привести фрагмент повести «Египетская марка», в которой поэт представил с помощью словесных поэтических образов нотные листы восьми зарубежных композиторов: “Громадные концертные спуски ***шопеновских*** мазурок, широкие лестницы с колокольчиками ***листовских*** этюдов, висячие парки с куртинами ***Моцарта***, дрожащие на пяти проволоках, – ничего не имеют общего с низкорослым кустарником ***бетховенских*** сонат. Миражные города нотных знаков стоят, как скворешники, в кипящей смоле. Нотный виноградник ***Шуберта*** всегда расклеван до косточек и исхлестан бурей. Когда сотни фонарщиков с лесенками мечутся по улицам, подвешивая бемоли к ржавым крюкам, укрепляя флюгера диезов, снимая целые вывески поджарых тактов – это, конечно, ***Бетховен***; но когда кавалерия восьмых и шестнадцатых в бумажных султанах с конскими значками и штандартиками рвется в атаку – это тоже ***Бетховен***. <…> Вот черепахи, вытянув нежную голову, состязаются в беге – это ***Гендель***. Но до чего воинственны страницы ***Баха*** – эти потрясающие связки сушеных грибов. <…> Пусть ленивый ***Шуман*** развешивает ноты, как белье для просушки, а внизу ходят итальянцы, задрав носы; пусть труднейшие пассажи ***Листа***, размахивая костылями, волокут туда и обратно пожарную лестницу” [93, т. 2, с. 23–24] (Курсив наш. – *А. Ш.*). Эти композиторы были избраны поэтом так же неслучайно, как неслучайна их связь с литературой. Как известно, польского композитора Ф. Шопена Н. Ф. Соловьёв назвал “музыкантом-поэтом” [156, т. 78, с. 791]. В исследовательской среде проводятся параллели между музыкальными балладами Шопена и литературными А. Мицкевича и Г. Гейне, например, Первая баллада g-moll – «Конрад Валленрод» Мицкевича, Вторая баллада F-dur – a-moll – «Свитезянка» Мицкевича, Третья As-dur – «Лорелея» Гейне. Венгерский композитор Ф. Лист вместе с Р. Вагнером выступал за синкретизм искусств. Австрийский композитор Ф. Шуберт циклы песен

«Прекрасная мельничиха», «Зимний путь» написал по стихотворениям В. Мюллера. Не без оснований Ф. Лист назвал его “поэтичнейшим из музыкантов, которые когда-либо жили на свете” [165, p. 144]. Р. Шуман также использовал в качестве основы музыкальных сочинений тексты поэтов и писателей (Г. Гейне, А. Шамиссо, И. В. Гёте, Ф. Рюккерта, Р. Бёрнса, Дж. Байрона, Т. Мура и др.). Моцартовское творчество связано с И. В. Гёте, Ф. Шиллером, В. Шекспиром и др. писателями. А сам композитор стал персонажем многих литературных произведений, например, маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина, новеллы Э. Т. А. Гофмана «Дон-Жуан», пьесы П. Шеффера «Амадеус», повести Э. Мёрике «Моцарт на пути в Прагу» и др. О. Мандельштам утверждал: “В каждом поэте есть и Моцарт, и Сальери” [цит. по 129, с. 307]. И. С. Баха поэт считал предшественником акмеизма. Мандельштам посвятил несколько поэтических произведений композитору. Одно из них – «Бах»:

Здесь прихожане – дети праха
И доски вместо образов,
Где мелом, ***Себастьяна Баха***,
Лишь цифры значатся псалмов.

Разноголосица какая
В трактирах буйных и в церквах,
А ты ликуешь, как Исайя,
О рассудительнейший Бах!

Высокий спорщик, неужели,
Играя внукам свой хорал,
Опору духа в самом деле
Ты в доказательстве искал?

Что звук? ***Шестнадцатые доли***,
Органа многосложный крик –
Лишь воркотня твоя, не боле,
О несговорчивый старик!

И лютеранский проповедник
На черной кафедре своей
С твоими, гневный собеседник,
Мешает звук своих речей! [93, т. 1, с. 28].

В стихотворении описаны свойства и музыкальные особенности творчества композитора, его биографические данные и впечатления Мандельштама-слушателя. Обратим внимание на некоторые подробности биографии И. С. Баха. Композитор был органистом, сочинил множество произведений для органа, сделал обработки лютеранских хоралов, достиг вершины полифонического мастерства, работал органистом в церкви, кантором хора, “музыкальным директором” церквей Лейпцига, придворным композитором ... Строки стихотворения коррелируют с биографией композитора: */ Разноголосица какая / <…> / Играя внукам свой хорал / <…> / Органа многосложный крик / И лютеранский проповедник /.* Во второй строфе встречается баховская музыкальная реминисценция «Страстей по Матфею» (*А ты ликуешь, как Исайя*). Ритмический рисунок музыкальных произведений зафиксирован в строке стихотворения: *шестнадцатые доли.* Так, пять строф стихотворения многосторонне раскрывают биографические события и характеризуют творчество композитора. Вот ещё несколько стихотворений О. Мандельштама, обращённых к композиторам:

– **Моцарт:** «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето …» (“*Он с Моцартом в Москве души не чает”* [93, т. 1, с. 184]); «Ламарк» (“*Ты напрасно Моцарта любил*” [93, т. 1, с. 200]).

– **Шуберт:** «Жил Александр Герцович …» (“*/ Он Шуберта наверчивал / За Шубертом летит /*” [93, т. 1, с. 163]), «На мертвых ресницах Исаакий замерз …» (“*И Шуберта в шубе замерз талисман*” [93, т. 1, с. 220]), «Там, где купальни-бумагопрядильни …» (“*Там играют Шуберта в раструбы рупоров*” [93, т. 1, с. 176]). В стихотворении «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа …» (“*/ Нам пели Шуберта, – родная колыбель / **Шумела мельница,** и в песнях урагана / Смеялся музыки голубоглазый хмель / Где соловьиных лип рокочущие кроны / С безумной яростью качает **царь лесной** / <…> / Та песня дикая, как черное вино: / Это **двойник** – пустое привиденье /* [93, т. 1, с. 67–68]) реминисценции, связанные с произведениями Ф. Шуберта: вокальным циклом «Прекрасная мельничиха», балладой «Лесной царь» и песней «Двойник».

– **Бетховен:** «Ода Бетховену» (*/ Бывает в сердце так сурово, / Что и любя его не тронь! / И в темной комнате глухого / Бетховена горит огонь /* [93, т. 1, с. 44]).

Несколько стихотворений написаны не только под влиянием музыкальных источников, но и под воздействием непосредственных впечатлений поэта-слушателя. Стихотворение о неудачном исполнении фортепианного концерта Г. Нейгаузом «Рояль»: */ Оскорбленный и оскорбитель, / Не звучит рояль-Голиаф, / Звуколюбец, душемутитель, / Мирабо фортепьянных прав. // Разве руки мои – кувалды? / Десять пальцев – мой табунок! / И вскочил, отряхая фалды, / Мастер Генрих, конек-горбунок. /* [93, т. 1, с. 166]). Интересно стихотворение о концерте скрипачки Г. Бариновой («За Паганини длиннопалым …»). В круге концертных номеров, предопределивших структуру стихотворения, композиторы, чьи произведения были исполнены скрипачкой – Н. Паганини, Ф. Шопен, И. Брамс, можно предположить и Штрауса, например, Г. Баринова могла исполнять известную скрипичную Сонату Es-dur, и вальс «Дунайские волны»

И. Ивановича, а также скрипичные произведения французских композиторов Ф. Пуленка, Г. Берлиоза.

За ***Паганини длиннопалым***
Бегут цыганскою гурьбой –
Кто с чохом – чех, кто с ***польским балом***,
А кто с ***венгерской чемчурой***.

Девчонка, выскочка, гордячка,
Чей звук широк, как Енисей,
Утешь меня игрой своей –
На голове твоей, полячка,
Марины Мнишек холм кудрей,
Смычок твой мнителен, скрипачка.

Утешь меня ***Шопеном чалым***,
Серьезным Брамсом, нет, постой –
Парижем мощно-одичалым,
Мучным и потным карнавалом
Иль брагой Вены молодой –

Вертлявой, в дирижерских фрачках,
В дунайских фейерверках, скачках,
И вальс из гроба в колыбель
Переливающей, как хмель.

Играй же на разрыв аорты,
С кошачьей головой во рту!
Три черта было, ты – четвертый,

Последний, чудный черт в цвету!

[93, т. 1, с. 209–210].

Следующее стихотворение – отклик на оперу. «Чуть мерцает призрачная сцена …» содержит реминисценцию арии Орфея «Ты вернешься на зеленые луга» из оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика»: / *Ничего, голубка, Эвридика, / Что у нас студеная зима. / Слаще пенья итальянской речи / Для меня родной язык, / Ибо в нем таинственно лепечет / Чужеземных арф родник / <…> / Чтобы вечно ария звучала: / «Ты вернешься в зеленые луга» /* [93, т. 1, с. 82–83]. Ещё одна перекличка с оперой в стихотворении «Отчего душа – так певуча …»: “*О широкий ветер Орфея*” [93, т. 1, с. 15]. В стихотворении «Летают валькирии, поют смычки …» – реминисценция третьего акта вагнеровской оперы «Валькирия» (фрагмент «Полет валькирий»): / *Летают валькирии, поют смычки / Громоздкая опера к концу идет /* [93, т. 1, с. 34]. В стихотворении «К немецкой речи» реминисценция фрагмента из «Валькирии» Р. Вагнера «Дорога в Валгаллу»: “*Скажите мне, друзья, в какой Валгалле*” [93, т. 1, с. 191].

В творчестве поэта активно эксплуатируется “музыкальная” лексика. Приведём примеры.

1) **Песня:** “*Так вот кому летать и петь*” («Автопортрет» [93, т. 1, с. 128]), “*Среди немолчного напева*” («Звук осторожный и глухой …» [93, т. 1, с. 3]), “*Отчего душа – так певуча*” («Отчего душа – так певуча …» [93, т. 1, с. 15]), “*Приказывает мне петь*” («Я вздрагиваю от холода …» [93, т. 1, с. 16]), “*И подлинно во мне печаль поет*” («Пешеход» [93, т. 1, с. 18]), “*Уже светло, поет сирена*” («Старик» [93, т. 1, с. 25]), “/ *И, если подлинно поется / И полной грудью, наконец, / Все исчезает – остается / Пространство, звезды и певец /*” («Отравлен хлеб и воздух выпит …» [93, т. 1, с. 34]), “/ *И ныне я не камень, / А дерево пою /*” («Уничтожает пламень …» [93, т. 1, с. 45]), “*Двенадцать месяцев поют о смертном часе*” («Соломинка» [93, т. 1, с. 59]), “*И женский плач мешался с*

пеньем муз” («Tristia» [93, т. 1, с. 73]), “*Как в песенке поется, перстенек*” («На каменных отрогах Пиэрии …» [93, т. 1, с. 74]), «*С утра до ночи “яблочко” поется*» («Феодосия» [93, т. 1, с. 79]), “*В беспамятстве ночная песнь поется*” («Я слово позабыл, что я хотел сказать» [93, т. 1, с. 81]), “*И грубому времени воск уступает певучий*” («Когда городская выходит на стогны луна …» [93, т. 1, с. 88]), “*Все церкви нежные поют на голос свой*” («В разноголосице девического хора …» [93, т. 1, с. 57]), “*Эта песенка началась*” («Я не знаю, с каких пор …» [93, т. 1, с. 99]), “*Кремнистый путь из старой песни*”, “*Меняю шум на пенье стрел*” («Грифельная ода» [93, т. 1, с. 107–108]), “*И под сурдинку пеньем жужелиц*” («Как тельце маленькое крылышком …» [93, т. 1, с. 110]), “*Простую песенку о глиняных обидах*” («1 января 1924» [93, т. 1, с. 111]), “*Хотели петь – и не смогли*” («Сегодня ночью, не солгу …» [93, т. 1, с. 115]), “*Так вот бушлатник шершавую песню поет*” («Колют ресницы. В груди прикипела слеза …» [93, т. 1, с. 164]), “*/ Уже не я пою – поет мое дыханье / Которую поют верхом и на верхах /*” («Пою, когда гортань сыра, душа – суха …» [93, т. 1, с. 250]).

2) **Музыка:** “*Она и музыка, и слово*”, “*И, слово, в музыку вернись*” («Silentium» [93, т. 1, с. 9]), “*Отчего так мало музыки*” («Смутно-дышащими листьями» [93, т. 1, с. 14]), “*Но музыка от бездны не спасет!*” («Пешеход» [93, т. 1, с. 19]), “*Но, видит Бог, есть музыка над нами*”, “*И мнится мне: весь в музыке и пене*”, “*В последний раз нам музыка звучит*” («Концерт на вокзале» [93, т. 1, с. 95]), “*Волосяная музыка воды!*” («Какая роскошь в нищенском селеньи …» [93, т. 1, с. 155]), “*Которой мучимся, как музыкой и словом*” («Лазурь да глина, глина да лазурь …» [93, т. 1, с. 155]), “*За музыку сосен савойских, Полей Елисейских*” («Я пью за военные астры, за все, чем корили меня …» [93, т. 1, с. 165]), “*Как в наполненный музыкой дом*” («Может быть, это точка безумия …» [93, т. 1, с. 259]), “*И под музыку зреют плоды*” («Длинной жажды должник виноватый» [93, т. 1, с. 262]).

3) **Звон, колокол:** “*Дум туманный перезвон*” («Скудный луч, холодной мерою …» [93, т. 1, с. 13]), “*Мелькающих стрел звон*” («Сегодня дурной день …» [93, т. 1, с. 14]), “*Огромный колокол забей*” («Раковина» [93, т. 1, с. 16]), “*И колокольни я люблю полет*”, “*И вся моя душа – в колоколах*” («Пешеход» [93, т. 1, с. 18–19]), “*И сдержанно колокола звонили*” («Лютеранин» [93, т. 1, с. 22]), “*Соломка звонкая, соломинка сухая*” («Соломинка» [93, т. 1, с. 59]), “*Тумана, звона и зиянья!*”, “*Стигийского воспоминанье звона*” («Я слово позабыл, что я хотел сказать» [93, т. 1, с. 81–82]), “*Этих сухоньких трав звон*” («Я не знаю, с каких пор …» [93, т. 1, с. 99]), “*Набухает, звенит темь*”, “*И растет, и звенит опять*”, “*И травы сухорукий звон*” («Я по лесенке приставной …» [93, т. 1, с. 100]), “*Над книгой звонких глин*” («Лазурь да глина, глина да лазурь …» [93, т. 1, с. 155]).

4) **Музыкальные инструменты:** “*О доме Эшеров Эдгара пела арфа*” («Мы напряженного молчанья не выносим …» [93, т. 1, с. 25]), “*/ Бешеные звуки / Затравленного фортепьяно /*” («Кинематограф» [93, т. 1, с. 31]), “*И перекличка ворона и арфы*” («Я не слыхал рассказов Оссиана …» [93, т. 1, с. 41]), “*Поют косматые свирели*” («Зверинец» [93, т. 1, с. 56]), “*Вольнолюбивая гитара*” («Декабрист» [93, т. 1, с. 66]), “*Нерасторопна черепаха-лира*” («На каменных отрогах Пиэрии …» [93, т. 1, с. 74]), “*Разорванный, скрипичный воздух слит*” («Концерт на вокзале» [93, т. 1, с. 95]), “*Нужно флейтою связать*” («Век» [93, т. 1, с. 102]), “*И приемные с роялями*” («Вы, с квадратными окошками, невысокие дома …» [93, т. 1, с. 115]), “*К трубам серебряным Азии вечно летящая*” («Орущих камней государство …» [93, т. 1, с. 153]), “*Свист разрываемой марли да рокот гитары*” («Нет, не мигрень, но подай карандашик» [93, т. 1, с. 221]), “*/ То детское молочное пьянино: / До – ре – ми – фа / И соль – фа – ми – ре – до /*” («Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето …» [93, т. 1, с. 183]), “*Проводишь взглядом барабан турецкий*” («Захочешь жить, тогда глядишь с улыбкой …» [93, т. 1, с. 169]), “*/ Огромного концертного рояля / Рояль*

Москвы слыхали? Гули-гули! /” («Сегодня можно снять декалькомани» [93, т. 1, с. 189]), “*И, словно музыкант на десяти цимбалах*” («Ариост» [93, т. 1, с. 192]), “/ *Гниющей флейтою настораживает слух, / Кларнетом утренним зазябливает ухо /*” («Чернозем» [93, т. 1, с. 211]), “/ *Виол и арф семейный звон / <...> / Но все же арфы и виолы / <...> / На арфу начал гнуть Эол / <...> / Виолу с арфой пробудил /*” («Сосновой рощицы закон …» [93, т. 1, с. 230]), “*Как вполголосная органная игра*” («Я в львиный ров и крепость погружен …» [93, т. 1, с. 253]), “*Флейты свищут, клянутся и злятся*” («Длинной жажды должник виноватый …» [93, т. 1, с. 262]), “/ *А флейтист не узнает покоя / <...> / Равноденствие флейты клоню /*” («Флейты греческой тэта и йота» [93, т. 1, с. 265–266]).

5) **Музыкальные понятия** (ноты, звукоряд, сонатина, соната, опера, клавиши, фуга): “*Из тростника извлечь богатство целой ноты*” («Есть иволги в лесах, и гласных долгота …» [93, т. 1, с. 38]), “*И вернусь в родной звукоряд*” («Я по лесенке приставной …» [93, т. 1, с. 100]), “*Все шелушится им советской сонатинкой*”, “/ *Но пишущих машин простая сонатина – / Лишь тень сонат могучих тех /*” («1 января 1924» [93, т. 1, с. 113]), “*После бани, после оперы – все равно, куда*” («Вы, с квадратными окошками, невысокие дома …» [93, т. 1, с. 115]), “*И били вразрядку копыта по клавишам мерзлым*” («Я буду метаться по табору улицы темной …» [93, т. 1, с. 116]), “*Одну сонату вечную*” («Жил Александр Герцович …» [93, т. 1, с. 163]), “*Я слушаю сонаты в переулках*” («Еще далёко мне до патриарха …» [93, т. 1, с. 174]), “*Длинней органных фуг – горька морей трава*” («Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева …» [93, т. 1, с. 250]).

Соотнесение музыкальных фактов с творческими исканиями О. Мандельштама во многом раскрывает сущность и позволяет охарактеризовать идейно-художественные смыслы стихотворений.

В творчестве поэтов обнаруживается многогранное использование слов, относящихся к сфере музыкальной культуры. Семантика этих слов и

поэтика музыкальных образов связана с авторским осмыслением бытия, впечатлениями от прослушанной музыки, влиянием музыки на их поэтический мир. Иными словами, индивидуально-авторский “музыкальный” опыт преломляется в поэтических мирах и одухотворяет их.

В ы в о д ы к 1 г л а в е. Рассмотренное современное состояние изучения проблемы музыкальности как свойства лирического образа в литературоведении и традиция “омузыкаливания” поэтических произведений позволяют сформулировать следующие выводы:

1) в современной науке проблема литературно-музыкального синтеза исследована в основном в плане звуковой фактуры, фонетических и ритмико-мелодических свойств стиха;

2) при исследовании музыкальности поэтических произведений следует учитывать лексические средства, используемые авторами для создания “музыкальности” лирического образа, музыкальные образы и образы музыки в художественном мире поэтов;

3) для изучения музыкальности поэтических произведений важен синтетический подход, предполагающий изучение музыкальных источников в соотношении со словесным выражением образов музыки и авторских “звуковых” ассоциаций при учёте композиционных характеристик, фонетической и ритмико-мелодической структуры произведений;

4) анализ стихотворений поэтов Серебряного века, содержащих музыкальные образы и образы музыки, показал, что каждый автор сформировал свой звуковой мир, основанный на собственном “мирослышании”;

5) перспективность изучения содержательной стороны музыкальных образов на основе приоритета словесных средств не подлежит сомнению.

ГЛАВА 2. СПОСОБЫ И ПРИЁМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ОТНОШЕНИЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МУЗЫКИ

Во второй главе приведены рабочие определения понятий и терминов, используемых в исследовании, изложены результаты практического применения возможностей базы данных. Данная часть работы содержит также примеры использования “музыкальной” лексики для отражения присутствия музыки в поэзии, а также подходы и “уровни” исследования музыкальности поэтических произведений. В ходе анализа объекта исследования, условно названного нами «Литература и Музыка», выработана определённая точка зрения на классификацию “подходов” и “уровней” изучения музыкальности поэтических произведений, в соответствии с индивидуально-авторскими особенностями творчества А. Блока.

В целом содержание главы даёт возможность обоснованно перейти к анализу творчества поэта.

2.1. ПОДХОДЫ И УРОВНИ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОСТИ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Исследование роли “музыкальной” лексики в творчестве А. Блока – одна из наиболее интересных проблем современной лингвопоэтики. Однако музыкальность блоковской поэзии, издавна вызывающая большой интерес у учёных, не привела пока к целостному описанию всего массива лексических средств, использовавшихся Блоком для передачи ощущений, связанных с восприятием музыки, образов музыки, музыкального и “сквозь призму музыки” осмысления отношения к миру.

В поэтическом творчестве, в драматургии и документальной прозе А. Блока обнаруживается многократное использование слов, музыкальных

образов и образов музыки, относящихся к сфере музыкальной культуры: музыка, песня, звон, скрипка, труба, колокол, свирель и под. Семантика этих слов и поэтика музыкальных образов связана с авторским осмыслением бытия, впечатлениями от прослушанной музыки, событийными моментами, музыкальным влиянием на поэтический мир Блока, т. е. с индивидуально-авторским опытом, преломляющимся в духовной сущности автора.

В совокупности текстов А. Блока нами зафиксировано 1274 случая употребления различных звуковых образов, не считая использованных в поэтических произведениях: посвящений певицам, названий музыкальных произведений, имён композиторов, персонажей опер, оперных цитат и цитат из оперных либретто, оперных реминисценций («Кармен», «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов», «Тристан и Изольда», «Тангейзер»), а в других текстах – названий музыкальных произведений, личных имён композиторов, музыкальных критиков, музыковедов, историков музыки, дирижёров, артистов оперы, балета и оперетты, имён персонажей опер и исполнителей их ролей. Некоторые типы музыкальных образов и образов музыки будут рассмотрены ниже.

Работа по изучению функционирования “музыкальной” лексики в творчестве А. Блока, определению диапазона значений слов “*музыка*”, “*песня*” и их производных, т. е. выявление системы музыкальных образов и образов музыки в контексте поэтического целого осуществлялась методом сплошной выборки из Собрания сочинений поэта. Отличительной чертой языка А. Блока является наличие значительного по объёму класса “музыкальных” слов, определяющего самобытность авторской стилистики. Установлено, например, что наибольшую группу составил лексический блок “*петь / пение / песня*”.

Для описания “музыкальных” слов (“музыкальными словами” мы называем различную лексику, “тематически” относящуюся к сфере музыки и обозначающую музыкальные инструменты, музыкальные жанры и пр.) и их

производных, представленных в творчестве А. Блока, определения их образного содержания лексика, словосочетания и высказывания в целом рассматривались сквозь призму лингвокультурологии и лингвопоэтики.

Следует сказать, что музыка была значима не только для творчества А. А. Блока. Для многих поэтов характерно использование “музыкальной лексики”. У каждого из них свои музыкальные предпочтения, индивидуально-авторские приёмы использования музыкальных категорий, оценки свойств музыки, образной характеристики произведений. Чтобы прояснить взаимовлияние музыки и поэзии в творчестве А. Блока, выстроить систему звуковых образов, зафиксированную в его текстах, проследить индивидуально-авторские способы “окрашивания” звуковых образов, приёмы “встраивания” в художественный мир, понадобилась оригинальная система квалификации образных средств в музыкальном аспекте, в плане определения “тональностей”, характерных для каждого конкретного произведения.

В языке А. Блока заинтересованность музыкальным искусством отразилась особо. Поэтому таким важным стало выявление приёмов использования “музыкальной” лексики для отражения присутствия музыки в поэзии. Обратим внимание на важный момент: поэт сугубо индивидуален в художественном воплощении музыкальных образов и образов музыки. У А. А. Блока на протяжении всего творческого пути они “звучали” по-разному (не случайно он писал, что жизнь “неизменно певуча, богата и разнообразна” [22, т. 5, с. 270]). На эту черту указывала и З. Г. Минц: «<…> в поздней лирике Блока <…> эффект “музыкальности” создается самыми различными способами: более интенсивными, чем в ранней лирике, нагнетанием звуковых повторов, разнообразными повторами на уровнях лексики и фразеологии, кольцевой композицией строф <…>» [101, с. 183–184]. Поскольку блоковскую “музыкальную” лексику можно изучать с

нескольких сторон, мы попытались наметить возможные подходы и уровни исследования “музыкальности”.

1. Фонетические средства (фактура): ритмологические явления, звуковые повторы, аллитерация, ассонанс, звуковые метафоры, ономатопея, в том числе на композиционно-стилистическом уровне: кольцо, анафора, аппликация, параллелизм, эпифора, стык и др. Это, по преимуществу, формальный подход.

2. Переходя от фонетики и ритмики к композиции и содержательной стороне произведения, мы неизбежно касаемся лексических средств:

А) Словесного воплощения музыкальных образов: звуков музыкальных инструментов (“*звон бубенцов*”, “*свирель запела*”), имён композиторов (“*И Шумана будили звуки*”, “*Слова слаще звуков Моцарта*”), названий музыкальных произведений, их фрагментов (“*Ты слушал пламенный хорал*”, “*Венгерский танец в небесной черни*”), имён персонажей музыкальных произведений (“*Но я люблю тебя: я сам такой, Кармен*”, “*Черный Гундинг не со мною*”), описания музыкальных впечатлений, музыкальных произведений (/ “*И на покорную рояль / Властительно ложились руки, / Срывая звуки, как цветы, / Безумно, дерзостно и смело*” /), вокального и инструментального музицирования, церковного пения и т. п. (“*и тенор пел на сцене гимны*”, “*девушка пела в церковном хоре*”, “*веселый горнист заиграл*”), оперные цитаты и цитаты из оперных либретто, оперные реминисценции (/ *Уйдем, уйдем от жизни, / Уйдем от этой грустной жизни!* /, *Это – сердце в плену у Кармен, Вельзе! Вельзе! Где твой меч!* и др.).

Б) Словесного воплощения образов музыки. В блоковских текстах это образы природы с использованием “музыкальной” лексики и символики (“*вьюга пела*”, “*ландыш пел*”, “*поют ручьи*”), образы неживой материи с использованием “музыкальной” лексики и символики (“*шатался и пел чугун”, “поют и плачут хрустали”*), звуковые образы неопределённого

происхождения в музыкальных символах (“/ *Кто поет – не пойму”, / “С моря ли вихрь? Или сирины райские / В листьях поют?* /).

Количество подходов к описанию музыки и музыкальности поэтических и (в определённой степени) прозаических текстов огромно. Не претендуя на полноту приведённого ниже перечня, перечислим лишь некоторые предметы, относящиеся, по нашему мнению, к исследуемому объекту, условно названному нами «Литература и Музыка», на уровне образности:

1. **Мотивационный уровень**: а) композитор пишет музыку, “отталкиваясь” от литературного текста, например, ① П. И. Чайковский, опираясь на сказку Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и мышиный король», создал балет «Щелкунчик»; ② существует большая нотография музыкальных произведений, написанных на произведения А. Блока [18]; б) литератор создаёт произведение, “порождённое” впечатлениями от музыкального произведения. Например, ① А. Блок создал драматический отрывок «Валкирия», построенный на музыкальном фрагменте одноимённой оперы Р. Вагнера; ② в стихотворения поэт включал цитаты из музыкальных произведений, аллюзии, реминисценции. К примеру, поэтический цикл «Кармен» организован контрапунктом реминисцентных перекличек с одноимённой оперой Ж. Бизе, свёрнутыми музыкальными цитатами из оперы и русского текста либретто [148, с. 62].

– Музыкальные закономерности, определяющие свойства воссоздания действительности в музыке, могут быть источником поиска литературных аналогий. А. Блок, вдохновлённый музыкальным творчеством Р. Вагнера, создаёт “лирическую трилогию”. Изложение мелодико-тематического материала музыкального цикла «Кольцо нибелунга» поэт попытался воссоздать литературными переходами, модуляциями и лейтмотивами (в творчестве Блока не случайно появляются, например, лейттемы *спящей валькирии Брунгильды, Зигфрида*, ключевые слова “*меч”*, “*факел”, “рог”* и

др.), воплотить в поэтических произведениях литературными приёмами, близкими музыкальным (например, бесконечное, переходящее в начало, музыкальное развитие цикла «Кармен», не замыкающееся в завершённое). В творчестве А. Блока обнаруживаются внутренние связи между элементами художественной структуры поэтических произведений и музыкальными особенностями опер Р. Вагнера. Поэт широко трансформировал оперные фрагменты, обращаясь к музыкальным произведениям немецкого композитора (операм из тетралогии «Кольцо нибелунга», «Тангейзер», «Тристан и Изольда»). Музыкальные средства, закономерности и "механизмы" музыки Вагнера были близки Блоку. И поэт, обращаясь к музыке немецкого композитора, попытался достичь того же эффекта словесно. В языке поэта воплощён особый специфический композиционный принцип, свойственный музыке Вагнера, определяющий своеобразный стиль проявления бытия в музыке, предопределивший структуру и свойства лирики А. А. Блока.

2. **Тематический уровень** / образная структура: а) мотивы, система лейтмотивов (например, вагнеровские оперные лейтмотивы); б) отношения между частями цельного образа, стихотворениями в циклах, музыкальная символика [148, с. 62].

3. **"Жанровый" уровень**: музыкальные формы или жанры, например, мазурка в поэме «Возмездие», хабанера в цикле «Кармен». А. Блок воплощает в слове "своё видение" звучания стихотворения и ритм конкретного музыкального произведения, конкретной музыкальной ситуации [148, с. 62].

4. **Дескриптивный (описательный) уровень**: описание игры (звучания) и впечатлений, производимых игрой (звучанием). Словесное воплощение музыкальных образов у А. Блока передано метафорическим воссозданием, например, "пения" или звучания музыкальных инструментов.

5. **Тропеический (фигуративный) уровень**: предполагается исследование параллелей, например, между музыкальными и литературными приёмами на уровне метафоры. Факты и наблюдения, зафиксированные в этой сфере, обычно исследуются лингвопоэтикой, “изобретённой” формалистами. К подуровням лингвопоэтического подхода можно отнести: семантический, морфологический и синтаксический уровни, фигуры речи, виды тропов, фразеологию, символические интенции образа [148, с. 63].

Для А. Блока характерны повторы однокоренных слов: *пел – песнь – песнь – пел* («Я шел к блаженству. Путь блестел …» [22, т. 1, с. 20]), *поют – поют – поет – песнь – песням – певца* («Видно, дни золотые пришли …» [22, т. 1, с. 121]), *песня – напев – напев – певучий*, («В моей душе больной и молчаливой …» [22, т. 1, с. 383]), *песни – напевать – песни* («Молодость» [22, т. 1, с. 408]), *песни – песням – певучую – песни* («Вчера я слышал песни с моря …» [22, т. 1, с. 469]), *певучий – поют – песни* («Голоса» [22, т. 2, с. 232]), *поет – песни-пой* («Моей матери» [22, т. 2, с. 72]), *пел – песню – пою – распевая – песен – песня* («Сольвейг» [22, т. 2, с. 98–99]), *в песне – пою – песням* («Гармоника, гармоника …» [22, т. 2, с. 280]), *песельник – песню – песня* («Песельник» [22, т. 2, с. 335]), *запела – поет – поет* («Свирель запела на мосту …» [22, т. 3, с. 158]), *пением – поет – поют – песен* («Черный ворон в сумраке снежном …» [22, т. 3, с. 162]), *спой – спой – спой – в песнях – песне* («Жениха к последней двери …» [22, т. 3, с. 165]), *напев – поет – напев – напев – пеньем – пенье – запели – песнью – песнь – пенье*; этот ряд в поэме продолжает “музыкальная” лексика: *звенящий*, *звенели* («Соловьиный сад» [22, т. 3, с. 240–245]), *поет – поет – поет – поет – поет* («Поет, поет …» [22, т. 3, с. 284]). Ряд можно продолжить. В стихотворениях лексема “*петь*” и её производные используются от двух до семи раз, в поэме «Соловьиный сад» – десять. Такие многократные повторы придают музыкальную экспрессию поэтическим произведениям, подтверждают важность понятия “песня” для поэта.

– Фигуры речи, виды тропов, фразеология и пр.

А) “Музыкальная” лексика усиливается апострофами. А. А. Блок обращался к Песне, как к одушевлённому существу, “материализовал” её: *Эй, песня, веселей!* («Песельник» [22, т. 2, с. 335]), *О, песня!* («О, что мне закатный румянец …» [22, т. 2, с. 278]); в других случаях риторическое обращение отправлялось к неодушевлённым предметам, побуждая спеть песню: *Пой, петушок оловянный!* («Моей матери» [22, т. 2, с. 72]), *Слаще пой ты, вьюга* («На чердаке» [22, т. 2, с. 205]), / *Гармоника, гармоника! / Эй, пой, визжи и жги! /* («Гармоника, гармоника …» [22, т. 2, с. 280]) и др.

Б) В творчестве поэта встречается устаревшая лексика: “*песельник*” («Песельник») в значении ‘певец, участник хора’. В этом значении слово символизирует поэта (вспомним строки стихотворения: “/ *Я – песельник. <…> / Я голосом тот край, где синь туман, бужу, / Я песню длинную прилежно вывожу /*” [22, т. 2, с. 335]). В лингвокультурологическом отношении это слово отражает своеобразие русской культуры и истории.

В) Выделяются словоупотребления в значении ‘стихотворствовать, слагать стихи’. Эта группа одна из наиболее многочисленных, поэтому ограничимся наиболее яркими примерами: *Ты много жил, я больше пел …* («Ты много жил, я больше пел …» [22, т. 1, с. 5]), *Иду, и мыслю, и пою* («Пока спокойною стопою …» [22, т. 1, с. 32]), *Встречу песней наудачу* («В день холодный, в день осенний …» [22, т. 1, с. 86]), *Тебя пою, о, да!* («Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла …» [22, т. 1, с. 109]), *Беспокойные песни мои* («Вечереющий сумрак, поверь …» [22, т. 1, с. 149]), *Пою я, серый соловей* («Ты не ушла. Но, может быть …» [22, т. 1, с. 197]), *А я следил и пел их встречи* («Она стройна и высока …» [22, т. 1, с. 221]), / *Мой дух обнаженный / Для всех поет /* («Дела свершились …» [22, т. 1, с. 270]), *Кому песни слагаю* («На Вас было черное закрытое платье …» [22, т. 1, с. 280]), *Утром я подошел и запел* («Разгадал я, какие цветы …» [22, т. 1, с. 364]), / *В моей душе больной и молчаливой / Сложилась песня чудная одна /* («В моей

душе больной и молчаливой …» [22, т. 1, с. 383]), *И я живу, пою, пока поется* («Когда я вспоминал о прошлом, о забытом …» [22, т. 1, с. 391]), *Буду петь, вверяясь грустной лире* («Песенка» [22, т. 1, с. 392]), / *И гордо песни льются вновь, / <…> / В твореньях юного поэта* / («Весна несла свои дары …» [22, т. 1, с. 398]), *Но в песни я влагаю душу* («Мою гармонию больную …» [22, т. 1, с. 420]), */ А там подскажет вдохновенье / Созвучья песен и стихов!.. /* («Природы вечера могучей …» [22, т. 1, с. 426]), *И в мир вернусь один – для песни одинокой* («В седую древность я ушел, мудрец …» [22, т. 1, с. 457]), *Песни я пою* («Я живу в пустыне …» [22, т. 1, с. 533]), *Не могу я не петь, не плясать* («Пляски осенние» [22, т. 2, с. 24]), *И я пою, все так же стройно* («Оставь меня в моей дали …» [22, т. 2, с. 78]), *Слышишь песню мою? Я крушу и пою* («Сольвейг» [22, т. 2, с. 99]), *Подолгу песни распевал* («Русь» [22, т. 2, с. 106]), */ Что о тебе, тебе пою, / И песням нет числа! /* («Гармоника, гармоника …» [22, т. 2, с. 280]), *Я пел мой стих* («Андрею Белому» [22, т. 2, с. 313]) и др.

Г) Кроме того, у Блока отмечаются эмфатические эпитеты: *Ее напев чарующий, певучий* («В моей душе больной и молчаливой …» [22, т. 1, с. 383]), *Всегда пою – всегда певучий* («Везде – над лесом и над пашней …» [22, т. 2, с. 335]), */ Томный голос пением нежным / Мне поет о южных ночах /* («Черный ворон в сумраке снежном …» [22, т. 3, с. 162]). Блок приумножал выразительность и яркость музыкального образа, выделяя особенно важное слово или характеристику.

Д) Звуковой эпитет “певучий” дополняет (определяет) характеристику лирической героини или описываемого явления: *Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла* («Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла …» [22, т. 1, с. 109]), *Все мне, певучее, тяжко и трудно* («Ветер хрипит на мосту меж столбами …» [22, т. 1, с. 312]), *Глядит на стан ее певучий* («Среди поклонников Кармен …» [22, т. 3, с. 232]); характеризует музыкальные инструменты: *Я фисгармонии певучей* («Природы вечера могучей …»

[22, т. 1, с. 426]); даёт характеристику природным явлениям: *Волны певучую игру* («Вчера я слышал песни с моря …» [22, т. 1, с. 469]), *Нет исхода вьюгам певучим!* («Голоса» [22, т. 2, с. 232]), *Так сердце под грозой певучей* («Как океан меняет цвет …» [22, т. 3, с. 227]). Типом вокальной мелодии или манерой исполнения (звуковеде́ния) песни поэт подчёркивает эмоциональное состояние лирического героя, его темперамент и характер: *В своих сердцах, в своих певучих* («В огне и холоде тревог …» [22, т. 3, с. 96]), */ Почувствовать, как в жилах кровь / Переливается певуче /* («Искусство – ноша на плечах …» [22, т. 3, с. 115]).

Е) У Блока множество образных сравнений, мотивированных лексемой *песня*, например: *Его слова казались песней* («Случайному» [22, т. 1, с. 360]), *Мой поезд летит, как цыганская песня* («Была ты всех ярче, верней и прелестней …» [22, т. 3, с. 221]), *Хоть все по-прежнему певец* («Хоть все по-прежнему певец …» [22, т. 1, с. 43]), *Похитил я, младой певец* («Смеялись бедные невежды …» [22, т. 1, с. 346]), *Затем, что я – певец природы* («В седую древность я ушел, мудрец…» [22, т. 1, с. 457]), *Точно песня, весь мир облетев* («Часто в мысли гармония спит …» [22, т. 1, с. 466]), *О, знай, что я певец былого* («Мою гармонию больную …» [22, т. 1, с. 420]) и др.

Ж) Метафорическое воссоздание звучания музыкальных инструментов передано лексемой “петь”: */ Скрипки стон неутомимый / Напевает мне: «Живи <...>/* («Скрипка стонет под горой …» [22, т. 1, с. 282]), *Ночь волновалась, скрипка пела* («Мы были вместе, помню я …» [22, т. 1, с. 404]), *Золотая запела труба* («Пляски осенние» [22, т. 2, с. 24]), *И долго будут петь свирели* («Ищу огней – огней попутных …» [22, т. 2, с. 117]), *Страшный колокол будет вам петь!* («Проклятый колокол» [22, т. 2, с. 118]), */Так пела с детских лет / Шарманка в низкое окно /* («Зачатый в ночь, я в ночь рожден …» [22, т. 2, с. 130]), *Свирель запела на мосту* («Свирель запела на мосту …» [22, т. 3, с. 158]), *И арфы спели: улетим* («Уже померкла ясность взора …» [22, т. 3, с. 185]), *С нежданной*

силой пел рояль («Возмездие») [22, т. 3, с. 339] и др. “Звучание” музыкального инструмента приближается к сольной вокализации (виду музыкального исполнительства без слов), характер “исполнения” подчёркивает образное содержание “музыкальной фразы”. Поэт выделяет напевность, связность “звучания” музыкального инструмента, отражает внутреннее состояние, выявляет средоточие выразительности чувств.

З) В творчестве поэта достаточно часто встречается музыкальный образ песни, играющий главную роль в поэтических произведениях А. А. Блока («В моей душе больной и молчаливой …» [22, т. 2, с. 383] и др.).

И) Лексема “песня” используется в заголовках поэтических произведений: «Песня матросов» [22, т. 2, с. 52], «Песня Офелии» (“*Он вчера нашептал мне много* ...”) [22, т. 1, с. 243], «Песня Офелии» (“*Разлучаясь с девой милой* …”) [22, т. 1, с. 17], «Песня Фаины» [22, т. 2, с. 284].

6. **Мелодический уровень**: А) характеристики звучания, соотносящиеся с “поэтической” ситуацией; Б) индивидуально-авторские способы “окрашивания” звуковых образов (темп, тембр, динамика, эмоциональная окрашенность) как “носители смысла” музыкального образа или образа музыки [148, с. 62].

Так “материализуется” связь между словом и музыкальным произведением или звучанием музыкального инструмента[2].

2.2. БАЗОВЫЕ ПОНЯТИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Остановимся на нескольких сформулированных предварительно определениях.

I. Словесное выражение музыкальных образов и образов музыки:

[2] Некоторые поэты вводили нотные записи в стихотворные тексты. Первым провёл такой эксперимент В. Маяковский. “Услышать” музыку («Аргентинского танго») внутренним слухом и установить музыкальное произведение “прочтением” музыкального текста в поэме В. Маяковского «Война и мир» (1 часть), естественно, непросто [97, т. 1, с. 214, 215].

А. *Музыкальных образов,* представляющих собой лексико-синтаксические единства, входящие в тематическую сферу музыкальной культуры, воплощающие музыкальные проявления бытия и вызывающие музыкальные ассоциации. Они условно разделены на семь групп:

1) звуки музыкальных инструментов (“*скрипки стон*”, “*звон бубенцов*”, “*зовет серебристой трубой*”, “*свирели дальней глас*”, “*золотая запела труба*”, “*долго будут петь свирели*”, “*распевают рога*”, “*на голос твой колокола откликнулись вечерним звоном*”, “*какая-то свирель поет надрывно, жалко, тонко*”, “*буду слышать скрипок аккорды*” и др.);

2) имена композиторов (“*И Шумана будили звуки*”, “*Слова слаще звуков Моцарта …*” и др.);

3) названия музыкальных произведений, их фрагментов (“*И песня тайная звенит*”, “*Звучала песня издалека*”, “*В праздник Благовещенья пели псалом*”, “*Ты слушал пламенный хорал…*”, “*Кто бесстрастные гимны поет*”, “*И за ними – тихий танец*”, “*/ Венгерский танец в небесной черни / Звенит и плачет, дразня меня /*”, “*/ Да, но вы не приглашали / На вальс NN /*”, “*Уже замолкла сегидилья*”, “*И, садясь, запевали Варяга одни*” и др.);

4) имена персонажей музыкальных произведений (“*Моих ночей, Кармен!*” и др.);

5) описание музыкальных впечатлений, музыкальных произведений (“*/ И на покорную рояль / Властительно ложились руки, / Срывая звуки, как цветы, / Безумно, дерзостно и смело /*” и др.);

6) вокальное и инструментальное музицирование, церковное пение (“*томный голос пением нежным мне поет о южных ночах*”, “*голос юный нам пел и плакал о весне*”, “*и девочка поет в лесу*”, “*не этот голос пел вчера*”, “*запевания низкого голоса*”, “*а голос пел*”, “*глухая песня ямщика*”, “*девушка пела в церковном хоре*”, “ */ Взял гитару на прощанье / И у струн исторг все признанья /*”, “*веселый горнист заиграл*” и др.);

7) оперные цитаты и цитаты из оперных либретто, оперные реминисценции (*О да, любовь вольна, как птица, Черный Гундинг не со мною* и др.).

Б. *Образы музыки*, представляющие собой авторский тип восприятия звука, имеющие косвенную связь с музыкой и выступающие как особое, свойственное поэзии мироощущение, отражающееся посредством “музыкализации” окружающего мира:

1) образы природы в музыкальных символах (“*и река поет*”, “*очарованный музыкой влаги*”, “*и ветер поет и пророчит*”, “*вьюга пела*” “*поют переплески далеких морей*”, “*ландыш пел*”, “*моря запевают о чуде*”, “*песню запела гроза*”, “*пела тихая вода*”, “*поют ручьи*” и др.);

2) образы неживой материи с использованием “музыкальной” лексики и символики (“*пел чугун*”, “*пропели рельсы*”, “*автомобиль пропел*”, “*винты пою* ”, “*медь поет*”, “*поют и плачут хрустали*”, “*пропели рельсы*” и др.);

3) звуковые образы неопределённого происхождения в музыкальных символах (“*Неясный звук невнятного моленья*”, “*В ушах – какой-то смутный звон*”, “*Кто поет – не пойму*” и др.).

Впрочем, блоковская система музыкальных образов и образов музыки включает и большее число позиций, и обладает известной вариативностью.

II. Музыкальные ассоциации, мысленное “слышание” акустических феноменов, стимулируемых поэтическим текстом. Это звуковысотные, ритмические и динамические соотношения “звука”, являющиеся “носителями смысла” музыкальных образов и образов музыки. В лирике А. Блока музыкальные образы и образы музыки соединяют в себе различные музыкальные элементы, актуализирующие ассоциативную составляющую музыкальной памяти. Они тоже могут быть условно сгруппированы в:

1) Ассоциации, связанные со степенью громкости звучания и темпа. Музыкальные образы и образы музыки в лирике А. Блока настолько яркие, что у чуткого читателя они ассоциируются с *forte* и *sforzando* (*forte* – громко,

sforzando – внезапное акцентирование отдельных звуков, *forte-fortissimo* – чрезвычайно громко): “*оркестр на трибуне* ***гремит***”, “*слух был исполнен* ***громами*** *литавр*”, “*в церкви* ***ударил*** *колокол*”, “***грянули*** *струны*”, “*звоном* ***оглушила***”. Динамика музыкальных образов и образов музыки соотносится с определённым настроением. Так, ослабление звучности способствует передаче меланхолической тональности: (“***смолкает*** *звездный хор*”, “*твой милый голос* ***затихал***”, “***замирают*** *последние песни*” (*diminuendo* – постепенное ослабление силы звука); “*напев* ***заглушенный*** *и юный*”, “*голос* ***тихой*** *свирели*”, “***чуть слышны*** *колокола*” (*piano* – тихо)).

2) Ассоциации, связанные со специфической окраской, тембром сообщаемого голосами или инструментами звучания: “*скрипка пела*”, “*звон удалых бубенцов*”, “*распевают рога*”, “*будут петь свирели*”, “*арфы спели*”, “*тенор пел*” и др.

3) Ассоциации эмоционального характера, выступающие смысловыми составляющими музыкальных образов и образов музыки, например, в стихотворении «Тяжко нам было под вьюгами …» (“/ *Ранними летними росами / Выйдем мы в поле гулять <...> / Будем звенящими косами / Сочные травы срезать! // Настежь ворота тяжелые! / Ветром пахнуло в окно! / Песни такие веселые / Не раздавались давно! /*” [22, т. 2, с. 47]) музыкальный образ дублирует сюжет поэтического произведения: радостное настроение отражено и в музыкальном образе. Словосочетание “*песни веселые*” становится продолжением цепи “*звенящий звук кос, срезающих травы, – резкий звук открываемых ворот – порыв ветра*.

Образы лирики А. Блока, навеянные не только впечатлениями от прослушанных музыкальных произведений, но и знаниями о некоторых категориях и понятиях музыки, например, темпе, тембре, динамическом состоянии, эмоциональной окрашенности и т. д., несут в себе особое поэтическое восприятие, несоизмеримое с чисто теоретическими представлениями музыкантов и композиторов. А. Ф. Лосев справедливо

отмечал: “Напрасно теоретики музыки говорят только о высоте звука. Звуки не только высоки, но и тонки, толсты, а греки говорили прямо об острых и тяжелых звуках. Далее, звуки несомненно бывают большого объема и малого объема, густые, прозрачные, светлые, темные, сладкие, терпкие, мягкие, упругие и т. д.” [89, с. 65].

В метаязыке исследования использованы некоторые понятия и термины, передающие несколько иные, по сравнению с традиционными, смыслы:

Лейтмотивы – лексико-синтаксические единства (повторяющиеся лирические ситуации), входящие в тематическую сферу лирического героя (героини) и воплощающие их проявления.

Мотив (от нем. Motive, фр. Motif, лат. Moveo – двигаю) – мельчайшая часть мелодии, гармонически последовательная, которая обладает смысловой целостностью и может быть узнана среди других аналогичных построений. Мотив представляет определённую конструктивную единицу. Как правило, мотив заключает в себе одну сильную долю и поэтому часто равен одному такту [103, т. 3, с. 696]. Мотивом, с опорой на учебник Б. В. Томашевского, мы будем считать “Эпизоды <…>, описывающие отдельные действия, события и вещи” [132, с. 71]. Таким образом, мотивы – варианты изменения, воспроизводящие основные смысловые вариации лейтмотива, т. е. музыкальные “звучания”, имманентные смысловой организации поэтических произведений, являющиеся значимыми в контексте целого цикла и соотносящиеся с общим контекстом творчества поэта. По определению литературоведа Г. В. Краснова, “сюжет выявляется и своеобразно олицетворяется в мотиве произведения, в опосредованной от конкретных образов ведущей теме” [82, с. 48]. “Символика мотива, – отмечает следующий важный аспект Г. В. Краснов, – выражена зачастую в названии произведения …” [82, с. 49]. Примеров множество, но достаточно ограничиться творчеством А. Блока, у которого в названиях произведений

нашли отражение указания на музыкальный жанр, ставший отправной точкой поэтического вдохновения («Песня», «Песенка», «Песня Сольвейг» и др.).

2.3. МЕТОДИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ВОЗМОЖНОСТЕЙ БАЗЫ ДАННЫХ

Кроме традиционных приёмов и методов анализа материала, в диссертации использовались возможности компьютерной программы MS Access, в которой собиралась и обрабатывалась база данных исследования «Музыкальные образы и образы музыки».

Информация о музыкальных образах и образах музыки в творчестве А. Блока была сгруппирована по различным признакам, что позволило извлекать из таблиц необходимую для анализов информацию в любых комбинациях. В целом информация в базе структурирована в виде пятидесяти предварительных таблиц. Для отбора (фильтрации) нужных данных из созданных таблиц использовались Запросы на выборку, в которых задавались критерии поиска и отображения нужных сведений (например, типологических особенностей оперных образов, составивших цикл «Кармен»). Ответы на поставленные вопросы выводились в файлы с помощью созданных “мастерами” программы Отчётов. Например, в отчёте-итоге была выстроена система музыкальных образов – вагнеровских оперных фрагментов, зафиксированных в текстах статей А. Блока.

Чтобы прояснить взаимовлияния музыки и поэзии, выстроить систему звуковых образов, зафиксированную в текстах, была создана таблица «Квалификация образных средств в музыкальном аспекте», где были описаны “музыкальные” слова (словосочетания, стилистические фигуры), а также их производные, определено их образное содержание. Разработанная методика позволила сделать обоснованные выводы о значимости

музыкальных образов и образов музыки в стихотворениях, составивших “трилогию”. Одну из таких таблиц составил лексический блок “*петь / пение / песня*”. В таблице «А. Блок и музыка: культурная константа “пение”» выявлены реализации, связанные с вариативными особенностями “песни” и её производных. Из отобранных 495 случаев выяснилось, что наиболее объёмная группа включает слова-символы с функцией характеристики лирической героини.

Результатом использования возможностей базы стал отчёт «Эстетический эффект взаимоотношения вагнеровских оперных произведений с творчеством А. Блока», при создании которого использовалась разработанная техника анализа вагнеровских ключевых слов, лейтмотивная система, оперные фрагменты, имена персонажей, оперные образы, цитаты и реминисценции. В отчёте представлен полный ряд оперных реминисценций и цитат из тетралогии «Кольцо нибелунга» («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов»), опер «Тристан и Изольда» и «Тангейзер». Было выяснено, что к операм Р. Вагнера отсылают не только отдельные блоковские поэтические строки, но и значительные фрагменты, составившие основу поэтических произведений. Кроме этого, было обнаружено, что произведения эпического рода, статьи, тексты писем, дневниковые записи и записные книжки поэта заключают в себе различные отсылки к музыкальным произведениям и теоретическим работам композитора Вагнера. Выявленное текстуальное экспонирование творчества немецкого композитора в канве исследованных стихотворений дало возможность понять свойства этих текстов как художественного целого.

База данных позволила расширить и дополнить наблюдения. С её помощью были выявлены и собраны все случаи употребления артионимов (заголовков музыкальных произведений). В базе данных была сформирована табличная часть, информирующая о музыкальных контактах А. Блока, обнаружилась их многосторонность и нетривиальность.

Дополнительно к основному корпусу таблиц были созданы вспомогательные таблицы личных имён композиторов, музыкальных критиков, музыковедов, историков музыки, дирижёров, артистов оперы, балета и оперетты [Таблица 1.5.; Таблица 2.2.; Таблица 3.2.], имён персонажей опер и исполнителей их ролей, оперных цитат и цитат из оперных либретто, текстов песен и романсов, оперных реминисценций, посвящений певицам и др. [Таблица 4.1.; Таблицы 4.2.; Таблица 6]. Ряд вспомогательных, обеспечивающих возможности сортировок, выборок и сопоставлений, составили таблицы «Вокруг музыки» и «А. Блок о музыке», в которых собирались и анализировались данные, почерпнутые из переписки с композиторами, музыковедами и артистами – исполнителями музыкальных произведений [Таблица 1.3.; Таблица 3.1.]. Отдельной подтаблицей представлены посещения и участие в музыкальных мероприятиях [Таблица 7.1.; Таблица 7.2.]. Ещё одну подтаблицу составили комментарии по поводу достоинств и недостатков прослушанных музыкальных произведений, оценки исполнителей, композиторов и др. В группу таблиц «А. Блок о музыке», кроме прочего, вошли блоковские музыкальные ощущения, звуковосприятие бытия. Отдельно рассмотрены высказывания поэта о музыке, демонстрирующие важность взаимосвязи и взаимодействия этого искусства с литературой, о музыке как неотъемлемой принадлежности процесса творчества и др. [Таблица 8].

В структуре базы данных также были предусмотрены возможности для хронотопического сопоставления жизненных событий, отражённых в дневниках, записных книжках и переписке поэта, с результатами музыкально-текстологического анализа поэтических произведений. Например, отдельным отчётом представлены результаты изучения цикла «Кармен», в котором был собран следующий материал: мотивы, персонажи и образы оперы Ж. Бизе «Кармен», представленные в одноимённом лирическом цикле, бытийные моменты, романтические любовные рефлексии,

биографические подробности развития отношений поэта с оперной певицей и впечатления поэта-слушателя от роли Кармен в исполнении Л. А. Андреевой-Дельмас. Последовательное прослеживание, хронологическое соотнесение фактов, сопоставление содержания оперы и русского текста либретто с поэтическим циклом позволило выявить зафиксированные переклички музыкального материала, биографических событий и событий музыкальной жизни, оказавших влияние на поэтический мир А. А. Блока.

Предпринятое тотальное обследование наиболее представительного собрания сочинений А. Блока (в 8 томах) на предмет функционирования в его текстах музыкальных образов и образов музыки позволило адекватно трактовать творчество поэта. Попытка целостного описания “музыкальной” лексики дала возможность получить достаточно полную картину “музыкального” массива лексики и словосочетаний, тропов и фигур, образный смысл и поэтика которых связаны с представлениями о музыкальности. Анализ позволил уверенно констатировать, что в поэтическом мире А. Блока при изображении его “звуковой” составляющей авторские предпочтения – на стороне “музыкальной” лексики.

Проанализированный в базе материал, представляющий исчерпывающее освещение фактов, относящихся к взаимоотношениям А. А. Блока с музыкальной культурой начала XX века, частично отражён в дополнении к диссертации.

В ы в о д ы к о 2 г л а в е. Итак, музыкальность текста можно исследовать в нескольких направлениях: в плане звуковой фактуры стихотворения и в плане анализа лексических средств, входящих в тематическую сферу музыкальной культуры. При изучении взаимовлияния поэзии и музыки нами выявлены следующие подходы к изучению проблемы:

1) мотивационный уровень;

2) тематический уровень / образная структура;

3) жанровый уровень;

4) дескриптивный (описательный) уровень;

5) тропеический (фигуративный) уровень;

6) мелодический уровень.

Отмечено, что А. Блок сугубо индивидуален в художественном воплощении мироощущения, отражающегося посредством “музыкализации” окружающего мира. Предпринятое обследование собрания сочинений А. Блока позволило установить, что для “музыкализации” художественного мира поэт использовал не только собственно музыкальные образы, но и образы природы, неодушевлённых предметов, наблюдения бытового характера. Музыкальные ассоциации обусловлены сложными связями с различными способами и приёмами “окрашивания” музыкальных образов (повторами однокоренных слов в пределах одного стихотворения, апострофами, эмфатическими эпитетами, образными сравнениями, разнообразным словоупотреблением лексемы “петь” и её производных, реминисценциями и цитатами из музыкальных произведений и др.).

В исследовании нетрадиционно использованы некоторые определения.

I. Словесное выражение музыкальных образов и образов музыки:

А. Музыкальные образы, представляющие собой лексико-синтаксические единства, входящие в тематическую сферу музыкальной культуры, воплощающие музыкальные проявления бытия и вызывающие музыкальные ассоциации. Их мы условно разделили на семь групп:

1) звуки музыкальных инструментов;

2) имена композиторов;

3) названия музыкальных произведений, их фрагментов и т. п.;

4) имена персонажей музыкальных произведений;

5) описание музыкальных впечатлений, музыкальных произведений и т. п.;

6) вокальное и инструментальное музицирование, церковное пение и т. п.;

7) оперные цитаты и цитаты из оперных либретто, оперные реминисценции.

Б. Образы музыки, представляющие собой авторский тип восприятия звука, в том числе, имеющие косвенную связь с музыкой и выступающие как особое, свойственное поэзии А. Блока мироощущение, отражающееся посредством “музыкализации” окружающего мира. В блоковских текстах это:

1) образы природы в музыкальных символах;

2) образы неживой материи, созданные с использованием “музыкальной” лексики и символики;

3) звуковые образы неопределённого происхождения в музыкальных символах.

II. Музыкальные ассоциации, мысленное “слышание” акустических феноменов, стимулируемых поэтическим текстом. Это звуковысотные, ритмические и динамические соотношения “звука”, являющиеся “носителями смысла” музыкальных образов и образов музыки. В лирике А. Блока музыкальные образы и образы музыки соединяют в себе различные музыкальные элементы, актуализирующие ассоциативную составляющую музыкальной памяти. Они условно сгруппированы в:

1) ассоциации, связанные со степенью громкости звучания и темпа;

2) ассоциации, связанные со специфической окраской, тембром сообщаемого голосами или инструментами звучания;

3) ассоциации эмоционального характера, выступающие смысловыми составляющими музыкальных образов и образов музыки.

ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ПОЭТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Осмысление музыкальных произведений в поэзии, драматургии и документальной прозе А. А. Блока происходит “под знаком” реминисценций, цитат и имён персонажей музыкальных произведений. Третья глава посвящена рассмотрению содержательной стороны выраженных словом средств “омузыкаливания” лирических образов, определению характера их влияния на поэтику контекстов при учёте конкретных музыкальных воздействий.

3.1. КРИТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СПЕЦИАЛЬНЫХ МОНОГРАФИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ, ПОСВЯЩЁННЫХ ПРОБЛЕМЕ «БЛОК И МУЗЫКА»

В монографии С. Б. Бураго «Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия)» [29] автор представил теорию и методологию экспликации “мелодии” поэтического произведения. Учёный оперировал понятиями музыковедения, устанавливал проявления общих закономерностей искусств при сопоставлении произведений литературы и музыки. Повествуя о “мелодии” стиха, исследователь возбуждал в воображении читателя самоё “мелодию”, не прибегая к посредству собственно звуков музыки. Достигалось это особым метаязыковым (и метамузыкальным) мастерством, безошибочным использованием множества понятий, заимствованных из музыковедения, умело применённых в литературоведческом анализе, – симфония, сонатное allegro, полифония, мелодия, лейтмотив, ритм, тембр, тональность, гамма, аккорд и др. [147, с. 13].

Поэзии свойственна музыкальность, возникающая, как известно, под влиянием свойств фонетико-интонационной (ассонансов и аллитераций, зияний, ономатопеи и пр.) и ритмико-мелодической организации текста. Однако, как справедливо замечает исследователь, “<…> музыкальность стиха – это, конечно, не только аллитерации, то есть его тембральный рисунок; это и метрическая организация, и, может быть, самое главное – его общая мелодия. Последнее, то есть звук, звучащий человеческий голос, и есть то, что реально объединяет поэзию и музыку и что дает основание всякому стремлению к их синтезу” [29, с. 363–364]. Инструментарием теории, предложенной С. Б. Бураго, являются буквы-звуки [нам представляется более “удобным” термин фоносемантиков (А. П. Журавлёв и др.) – звукобуквы] [65], обладающие разной динамикой звучности и тембровой характеристикой. Основу методики выявления “мелодии” стиха составляет числовой эквивалент всех букв. Так, “музыкальный” тон строф, придающий художественному замыслу поэта “согласное” развитие, является одновременно необходимым компонентом для создания целостного аппарата исследования поэтического произведения.

Внимание исследователя, сосредоточенное на роли “мелодии” стиха в структуре поэтического текста, учёте единства поэтического и музыкального как средства расширения семантических границ художественного текста, позволило выявить функции, определить соотношение и взаимосвязь мелодии стиха с идейно-художественным замыслом произведения. Отмечая роль “музыки” стиха в «Двенадцати», автор теории обратил внимание на организующую функцию “мелодии” (мотивов и интонаций) поэмы Александра Блока. “Вслушивание” в поэтическое произведение как в музыкальное выявляет систему «образов, ритмов, размеров, то есть весь тот калейдоскоп разнородного, “стихийного” материала, которыми наполнены “Двенадцать”» [29, с. 353].

Через интенсификацию звуковой образности музыкальные контексты (с помощью которых и определяется смысл) приобретают особую значимость в воссоздании “новой музыки” – “музыки революции”. Не случайно у Д. С. Бураго поэма ассоциативно связывается с Девятой симфонией Бетховена, преисполненной героизма и революционной настроенности народной борьбы. Блок отмечал “Все отчетливее сквозят в нашем времени черты не промежуточной эпохи, а новой эры <...>” [22, т. 7, с. 155]. Для понимания своеобразия поэмы многое даёт её словесно-музыкальный материал. Поэма “полифонична”, т. е. основана на “звучании” нескольких самостоятельных мелодических линий. Как известно, поэма построена на ассемблировании нескольких резко отличающихся музыкальных ритмов и темпов. Блок сопровождает поэму “музыкой” городского романса (*/ Не слышно шуму городского /* 9-я глава), контрапунктом солдатских частушек на разные напевы (“*/ Как пошли наши ребята / В Красной Гвардии служить /*”, “*Эх ты, горе-горькое, сладкое житье!*”, “*/ Мы на горе всем буржуям / Мировой пожар раздуем /*” 3-я глава), темпом марша (“*/ Революцьонный держите шаг! / Неугомонный не дремлет враг! /*” 2-я глава, “*/ В очи бьется / Красный флаг. / Раздаётся / Мерный шаг. / Вот – проснётся / Лютый враг ... /*” 11-я глава), мотивом революционной песни, подсказываемом изменённой цитатой из «Варшавянки» Г. М. Кржижановского (ср.: “*/ Вперед, вперед, вперед, / Рабочий народ /*” 10-я глава), цыганской песни (“*/ В кружевном белье ходила – / Походи-ка, походи! / С офицерами блудила – / Поблуди-ка, поблуди! / Эх, эх, поблуди! / Сердце ёкнуло в груди! /*” 5-я глава), цыганской пляски (“*/ Эх, эх попляши! / Больно ножки хороши! /*” 5-я глава), песенным воровским фольклором (“*/ Уж я времячко / Проведу, проведу ... / Уж я темячко / Почешу, почешу ... / Уж я семячки / Полущу, полущу ... / Уж я ножичком / Полосну, полосну!.. /*” 8-я глава). Таким образом, можно говорить о “словаре” мотивов как о группе интонаций, употребляемых А. А. Блоком в

«Двенадцати». Следует сказать, что для поэта, “сына гармонии”, характерно постоянное стремление придать внутреннюю, скрытую цельность, “соглашение музыкальное” [22, т. 6, с. 8] противоречивым явлениям бытия. Поэтому А. Блок говорит: “Величие эпохи обязывает нас преследовать синтетические задачи …” [22, т. 6, с. 293]. Эти слова прямо соотносятся с поэмой. В работах об А. А. Блоке отмечается “симфоничность” поэмы «Двенадцать», связанная с сочетанием контрастных частей, многообразием разнохарактерных образов, богатством эмоциональных состояний и единством замысла. Симфоническая музыка исполняется симфоническим оркестром, объединяющим разнообразные инструменты. “Звучание” оркестра, расширенного до сверхоркестра (“мирового оркестра”) в «Двенадцати» усиливает симфоническое начало поэмы. Поэтому С. Б. Бураго определил новый жанр поэме – “поэтическая симфония” – в том значении, в каком понимал симфонию Б. В. Асафьев: “Симфония – (греч. Συμφωνία – созвучие, согласие, консонанс) – высшая по своей содержательности, по многогранности звукосочетаний, по разумности своей конструкции и многообразию фактуры (характер обработки материала) муз<ыкальная> форма. Симфония – многочастное (циклическое, в смысле развития единой идеи в нескольких самостоятельных пьесах) построение. Смысл построения – в конечном объединении (синтез) противоположностей …” [3, с. 121]. С. Б. Бураго верно почувствовал “скрытую мелодию” поэмы, управляющую ритмами “музыкальной” ткани произведения в целом. И понятно, что это не внешние атрибуты литературоведческого анализа, а точно услышанная при помощи фоносимволизма звукобукв речи “мелодия” стиха.

Есть в главе о «Двенадцати» и сопоставление первых трёх частей поэмы с сонатной формой. Эти части соответствуют, по мнению Бураго, сонатному allegro. Сопоставления в основе своей справедливы, но, по нашему мнению, не вполне точны. Приводя параллели между «Двенадцатью» и циклической сонатной формой (симфонией), С. Б. Бураго

использовал музыкальный термин метафорически – как соответствие сочетанию контрастных частей, объединённых общей идеей произведения. Свободное использование С. Б. Бураго термина “симфония” легко можно заменить на “полилог”. В литературном произведении, по нашему мнению, невозможно реально услышать монолитность оркестрового колорита, контраст тональностей, развитие главной, связующей, побочной и заключительной партий и пр. В литературном тексте можно воссоздать только “иллюзию”, ассоциативно вызвать в сознании терминологически сомнительное сочетание “звуковых” картин. Музыкальная форма, “свойственная” поэтическому произведению, не может создать музыкальное произведение, но обнаруживает интертекстуальные (в широком искусствоведческом смысле слова) взаимоотношения, “приращения смысла”, недоступные при собственно литературоведческом подходе к анализу произведения [147, с. 15].

Интерпретация «Двенадцати» в монографии С. Б. Бураго вплотную подводит к постановке вопроса о связи поэмы и творчества А. А. Блока в целом не только с музыкальными жанрами, формами и “акустикой”, но и с музыкальной наукой в целом, связями, открывающими в широком смысле высокое музыкальное предназначение его творчества. Иногда “музыка” в блоковском стихе важнее смысла, может восприниматься “на слух”. В некоторых стихотворениях звук выдвигается на первое место, являя собой смысл поэтического произведения. Употребление А. Блоком звукобукв и их сочетаний, создающих определённую музыкальную “настройку”, является доказательством музыкальной структуры его поэзии. Постижение сущности музыкально-поэтического синтеза необходимо для создания целостного аппарата исследования поэтических произведений А. Блока.

Значительным вкладом в музыковедческое осмысление творчества А. Блока является исследование Д. М. Магомедовой вагнеровских музыкальных образов в статьях поэта. В работе «О генезисе и значении

символа “мирового оркестра” в творчестве А. Блока» [91] сопоставлены тексты стихотворений, отрывки из драматургии и прозы А. Блока с вагнеровскими оперными фрагментами. Например, некоторые мысли из речи «О назначении поэта» Д. М. Магомедова соотносит со вступлением к опере Р. Вагнера «Золото Рейна», а части статьи «О театре» и рецензии «Свободная совесть» – с лейтмотивом меча из оперы «Зигфрид». Автор статьи, предполагая, что «образ “мирового оркестра” родился у А. Блока из переживания музыки Вагнера» [91, с. 13], делает вывод о том, что слова из записной книжки от 1909 г. «воспринимаются как иллюстрация к вступлению “Золота Рейна”» [91, с. 13]. Кроме того, говоря о «Песне судьбы», исследовательница правильно отмечает связь драматической поэмы с увертюрой к опере Р. Вагнера «Золото Рейна».

3.2. “МУЗЫКАЛЬНЫЕ” КОНТАКТЫ А. А. БЛОКА

> “Поэтическая культура возникает из стремления предотвратить катастрофу, поставить ее в зависимость от центрального солнца всей системы, будь то любовь, о которой сказал Дант, или музыка, к которой пришел Блок”.
>
> О. Мандельштам [93, т. 2, с. 275].

И для теоретика, и для историка литературы чрезвычайно важное значение имеет понимание того, как музыка проникает в сознание поэта, захватывает его, преображает стиль, вызывает ассоциации, становится иногда со-участником творческого процесса, а иногда целиком овладевает поэтическим сознанием. Поэт становится пленником музыки, она его поглощает, захватывает и начинает “править бал”.

Что касается Блока, то здесь особый разговор. К. И. Чуковский писал о поэте: “… Не столько владеющий, сколько владеемый звуками, не жрец своего искусства, а жертва” [Цит. по 68, с. 93].

Творчество Блока пронизано музыкальными влияниями, которые предшествовали творческому процессу. Описывая процесс рождения стихов, поэт отмечал, что музыка становится “основой основ” его поэтических представлений. В одной из бесед о поэзии со Вс. Рождественским поэт сказал: «Когда меня неотступно преследует определенная мысль, я мучительно ищу того звучания, в которое она должна облечься. И в конце концов слышу определенную мелодию. И тогда только приходят слова. Нужно следить за тем, чтобы они точно ложились на интонацию, ничем не противоречили ей. Всякое стихотворение прежде всего – мысль. Без мысли нет творчества. И для меня она почему-то прежде всего воплощается в форме какого-то звучания. Я, очевидно, неудавшийся музыкант. Но только моя музыка не в отвлеченных звуках, а в интонациях человеческого голоса. <…> Стихи нельзя “делать”. Их надо прожить. <…> Настоящие стихи идут только от того, что действительно было, прошло через сознание, сердце, печень, если хотите» [2, с. 207–208]. И ещё запись: «Ведь первоначально нужно, чтобы родился звук, который потом может оформиться, облечься в плоть “слова” или “дела”, или не оформиться – остаться звуком и отлететь <…>» [22, т. 8, с. 509–510]. Эти высказывания для нас очень важны, поскольку проясняют процесс поэтического творчества.

Материал, который анализировался, на котором основаны выводы, включает, кроме произведений, дневниковые записи, частную переписку, записные книжки, критику поэтом исполнения музыкальных произведений, оценку композиторов, полемику и др. Музыка у А. Блока явлена не только в поэтических произведениях, но и в текстах, не относящихся к художественным. Под музыкальностью поэтического произведения мы подразумеваем совокупный эффект взаимодействия фонетических и

ритмико-мелодических свойств звучащего стихотворения с целостной системой лексико-семантических средств, использующихся для передачи ощущений, связанных с восприятием музыки и чувственно ощущаемой через звуковые образы гармонии художественного мира. С нашей точки зрения, изучать феномены художественных произведений без учёта создаваемых параллельно, но не претендующих на художественную ценность текстов нельзя. Говоря об эпистолярных текстах А. Блока, И. А. Берендеева подчёркивает, что важно “привлекать всю совокупность произведений Блока, не обходя пристальным вниманием его документальную и эпистолярную прозу <…>” [11, с. 153]. Существование таких текстов представляет органическое единство поэтических произведений с жизненными событиями, отражёнными в дневниках, записных книжках и переписке поэта. Л. Кихней пишет: “Если романтиками прошлого века искусство воспринималось все-таки отстраненно: они не отождествляли его с реальным бытом, то для символистов оно было неотделимым бытовым элементом и стало естественной формой и творческого, и жизненного общения” [77, с. 69]. Изучение “музыкальных контактов” по “дополнительным” источникам поэта позволило получить обоснованные выводы о смыслах и значениях музыкальных образов в проанализированных произведениях.

“Музыкальные” контакты поэта широко представлены в письмах, дневниковых записях и записных книжках. В блоковских записях сохранилось множество комментариев по поводу достоинств и недостатков исполнителей. Приведем некоторые записи, дающие оценку исполнителям музыкальных произведений: 1) Вечером я неожиданно попадаю на концерт Шаляпина (вместо Серафимы Павловны Ремизовой). Красный диван у самой эстрады, Шаляпин в голосе. Просто, сильно, но так элементарно. Слушать хорошо, однако особенно – «Слушай команды слова» (Беранже), былины, «Вниз по матушке по Волге» [22, т. 7, с. 240]; 2) *Шаляпин в Еремке*. («Вражья сила» Серова) достигает изображения пьяной наглости, хитрости, себе на

уме, кровавости, ужаса русского кузнеца. Не совсем только, не хватает заурядности, он слишком “Шаляпин”, слишком “Мефистофель” вообще местами, а не заурядный русский дьявол [22, т. 7, с. 381–382]; 3) Вчера с Любой мы истратили порядочно нервов. Был концерт Олениной. Со мной делалось сначала что-то ужасно потрясающее изнутри, а после немецких песен я так устал, что с трудом слушал русские. Она пела, между прочим, «Лесного царя», «Двойника», «Два гренадера». К счастью, не было «Песен и плясок смерти», но была «Детская» Мусоргского. <…> С Олениной что-то делается, когда она поет. Мне кажется, что она не проживет долго [22, т. 8, с. 72–73]; 4) Раисова пела все-таки очень хорошо [22, т. 8, с. 400]; 5) «*Валькирия*». Голосить будут какие-то Ростовский, Андреевская и Валицкая, – опять нельзя идти! Нет, все-таки пойду – один <…> Несмотря на “состав”, *музыка*. Андреевская и Сибиряков – хорошие Зиглинда и Вотан [19, ЗК, с. 210] и др.

Комментарии по поводу посещения поэтом музыкальных спектаклей, вечеров, встреч и других музыкальных мероприятий представлены во множестве. Вот несколько записей: 1) Вечером иду на «Золото Рейна» [22, т. 7, с. 228]; 2) Сегодня «Зигфрид», так что я не иду в Академию [22, т. 8, с. 305]; 3) Концерты Плевицкой и Татьяны [22, т. 7, с. 250]; 4) Сейчас едем в «Хованщину» [22, т. 7, с. 98]; 5) Вечером – «Аида» [19, ЗК, с. 223]; 6) Вечером – «Жизель» (*Спесивцева*, Владимиров, Романов), «Арагонская хота» (*ШЕРЕР*, Люком) [19, ЗК, с. 455]; 7) «Богема», – иду в 13-й ряд [19, ЗК, с. 218]; 8) Утром – «Борис Годунов» [19, ЗК, с. 218].

Собранный материал позволил установить, что А. Блок вёл переписку и телефонные переговоры с композиторами, инициировал официальные, дружеские и домашние встречи с ними [Таблица 1.2.; Таблица 1.3.; Таблица 1.4.]. Именно об этом поэт пишет в своих дневниках и записных книжках. Приведём несколько записей: 1) Вечером у меня композитор Авраамов [22, т. 7, с. 287]; 2) У нас обедал Метнер <...> мы с Метнером долго

говорили. <...> сегодня он произвел на меня очень хорошее впечатление [22, т. 7, с. 209]; 3) В 4 часа – Юрий Петрович Базилевский [19, ЗК, с. 209]; 4) Пишу Метнеру [22, т. 7, с. 186]; 5) <...> письмо Панченке [22, т. 7, с. 97]; 6) <...> встреча с Сениловым [22, т. 7, с. 230]; 7) В этот день у М. И. Терещенко было совещание об «Алалее и Лейле» (А. М. Ремизов, Лядов, Головин) [22, т. 7, с. 240]; 8) Композитор Шапорин приставал по поводу своей кантаты [19, ЗК, с. 427]; 9) Юбилейный вечер М. А. Кузмина (Союз поэтов в Доме искусств). Приветствие ему [19, ЗК, с. 503]; 10) Звонил Ю. П. Базилевский [19, ЗК, с. 260].

К этим записям можно присоединить и другие, свидетельствующие о знакомстве поэта с музыкальной критикой и мнениями композиторов [Таблица 1.1.]. В блоковских текстах сохранились также записи фрагментов и полных текстов песен и романсов [Таблица 4.1.; Таблица 4.3.], цитирование композиторов [Таблица 1.6.], рефлексии и впечатления от прослушанных музыкальных произведений, посвящения исполнителям музыкальных произведений. На протяжении всей жизни поэт общался с музыкальными критиками, музыковедами, историками музыки, композиторами, дирижёрами, артистами оперы, балета и оперетты. Отдельного упоминания требуют поэтические отклики на прослушанные музыкальные произведения (Например, “Под напевами Вагнера переложил последнюю сцену в стихи” [22, т. 7, с. 208] и др.). Кроме этого, под впечатлением от исполнительского мастерства Л. А. Андреевой-Дельмас был написан цикл «Кармен». К исследованию привлечены цитаты из оперных клавиров и либретто (например, в стихотворении «Я опять на подмостках. Мерцают опять ...» эпиграф из либретто оперы Р. Леонкавалло «Паяцы»: “*Смейся, паяц, но плакать не смей!*” [22, т. 1, с. 434; 86; 87, с. 30–31; 171, 172, с. 233], в стихотворении «Потеха! Рокочет труба …» цитата из либретто оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама»: “*Слова слаще звуков Моцарта*” [22, т. 2, с. 66; 141; 142, с. 47; 6, с. 105–106] и др.). Цитаты, реминисценции,

мотивы и образы из оперы Ж. Бизе «Кармен» и вагнеровских опер будут представлены во множестве в параграфах 3.3.1, 3.3.2, 3.3.3.

При раздумьях о практическом применении того, что сделано в диссертации, первое, что приходит в голову – это общая полезность грамотно систематизированных и “модельно” представленных комментариев, позволяющих не просто высказывать отдельные суждения, а видеть их фундаментальное значение и для становления личности поэта, и для выработки авторского стиля, и для адекватного восприятия читателем, и для компетентной оценки критикой, и для научно обоснованного, по возможности объективированного, исследования учёными.

В целом, можно утверждать, что творчество А. Блока организовано “музыкальными” контактами. Это можно подтвердить и словами самого поэта: “Будучи братьями литературы, мы вместе с тем должны быть братьями других искусств: музыки и танца. Мы должны быть ритмичными и верными музыке, потому что великая задача сегодняшнего дня – напоить и пронизать жизнь музыкой, сделать ее ритмичной, спаянной, острой” [22, т. 6, с. 349].

В приложении к диссертации дан значительный фрагмент собранного и проанализированного материала, исчерпывающим образом представляющего опубликованные данные о взаимоотношениях поэта с той частью музыкальной культуры, которая нашла отражение в его творчестве.

3.3. МУЗЫКА В ЖИЗНИ И ЛИРИКЕ А. А. БЛОКА

3.3.1. А. А. Блок: жизненные и литературно-музыкальные реминисценции как мотиваторы поэтического цикла «Кармен»

“Недаром все его стихи поют”
[60, с. 68].

В параграфе представлены результаты исследования стихотворного цикла А. Блока «Кармен» в контексте возникшей в 1913 году заинтересованности поэта личностью и творчеством оперной певицы Л. А. Андреевой-Дельмас, исполнявшей роль Кармен в одноимённой опере Ж. Бизе в петербургском Театре музыкальной драмы. Важное место в анализе занимают параметры топоса и хроноса поэтического творчества в сочетании с биографическими данными, полученными при изучении дневников, записных книжек и переписки поэта. Принцип последовательного и непременного выявления характера жизненных ситуаций во время работы поэта над исследуемым циклом позволил увидеть внутреннюю связь между элементами художественной структуры поэтического цикла, свойствами и музыкальными особенностями оперы Ж. Бизе «Кармен», а также коллизиями романтических отношений между поэтом и исполнительницей роли Кармен в опере. Поэтическое осмысление бытия в содержательной канве цикла явилось мотивационной базой произведения.

Б. В. Асафьев назвал А. Блока “гениальным музыкантом-поэтом”. Свою мысль он пояснил так: “Принято думать, что музыкант это тот, кто играет или сочиняет музыку. Музыкант – человек, мыслящий музыкально, то есть касающийся жизни через сферу звучания <…> Музыкальный дар его может проявляться и в живописи, и в поэзии” [54, Кн. 1, с. 33]. Однако сам А. А. Блок оценивал свои музыкальные способности весьма критично, о чём свидетельствуют, например, его слова в письме к А. Белому от 3 января

1903 года: “Я до отчаянья ничего не понимаю в музыке, от природы лишен всякого признака музыкального слуха, так что не могу говорить о музыке как искусстве ни с какой стороны” [22, т. 8, с. 51]. Позволим себе усомниться в этом.

В поэтических произведениях А. Блока зафиксировано множество образов, относящихся к сфере музыкальной культуры, а в других текстах – названия музыкальных произведений, имена композиторов, персонажей опер и исполнителей их ролей, цитаты из оперных либретто, посвящения певицам. Поэт находился в непрекращающемся взаимодействии с музыкантами. Особенное место в ряду связанных с музыкой людей занимала оперная певица Любовь Александровна Андреева-Дельмас. Проанализированный здесь материал освещает некоторые факты биографии, связанные с отношениями поэта и Л. А. Андреевой-Дельмас. В переписке, дневниках и записных книжках обнаружено, что поэт и его семья часто бывали в опере, ходили на музыкальные встречи и т. д., на которых присутствовала Л. А. Андреева-Дельмас.

Поэтический цикл «Кармен», создание которого совпадает по времени с периодом влюблённости А. Блока в оперную певицу, состоит из десяти стихотворений, ассоциативно связанных с оперой Ж. Бизе «Кармен». В цикле «Кармен» поэт талантливо охватил всё образное содержание оперы, ввёл читателя в мир музыкального произведения, опираясь на возможности ассоциативной памяти читателя. Цикл сложился не только под влиянием музыкальных источников, но и под воздействием непосредственных впечатлений слушателя, прежде всего, от роли Кармен в исполнении Л. А. Андреевой-Дельмас. В мотивационной базе, предопределившей структуру и свойства цикла, присутствует и романтический момент – влюблённость поэта в оперную певицу. Эксплицированным знаком возникших близких отношений является посвящение (*Л. А. Д*). Нельзя не обратить внимания на то, что из букв посвящения-криптонима складывается

слово – “лад”. Его “поливалентность”, обращённость в одно и то же время к музыке, жизни и поэзии просто не могла остаться незамеченной Блоком. Более того, мы полагаем, что она и была в полной мере учтена и именно так использована поэтом[3]. В музыке *лад* – это система взаимосвязей звуков и созвучий, способ построения звукоряда, строй музыкального произведения. В жизни *лад* – это мир, порядок, дружба. А у древних славян-язычников богиня красоты и любви звалась *Лада*. *Ладой* же в старину ласково называли жену или возлюбленную.

В поэтической канве цикла Блок не отделяет оперную и бытийную ситуации. Позиция оперных образов не является вспомогательной, не выполняет “аккомпанирующей” роли. Наоборот – поэтический образ полифоничен, а его компоненты равноправны. Для поэта было вообще характерно постоянное стремление придать внутреннюю, скрытую цельность произведениям, достичь “соглашения музыкального” [22, т. 6, с. 8]. Внимание А. Блока было сосредоточено на ассемблировании разных сторон и свойств создаваемого им художественного мира. Поэт подчёркивал: “стерлись грани между песней, музыкой, словом и движением, жизнью, религией и поэзией” [22, т. 5, с. 47]. В стихотворный цикл поэт вплёл мотивы, персонажей и образы оперы Ж. Бизе, бытийные моменты и романтические любовные рефлексии.

Остановимся на биографических подробностях развития отношений с оперной певицей. А. Блок знал о Л. А. Андреевой-Дельмас задолго до личного знакомства (с октября 1913 года) по оперным спектаклям петербургского Театра музыкальной драмы. Вот записи того времени:

Вечером мы с Любой в «Кармен» (Андреева-Дельмас). (12 января 1914 года) [19, ЗК, с. 200]; *Мама читает мои стихи вслух, потом – “Кармен”*. (10 февраля 1914 года) [19, ЗК, с. 208].

---

[3] Были ведь и другие возможности для зашифровки адресата посвящения с использованием инициалов имени, отчества и двойной фамилии оперной дивы.

Увидев в октябре 1913 года Л. А. Андрееву-Дельмас в роли Кармен, Блок написал первое стихотворение, посвящённое певице «Как океан меняет цвет …» [22, т. 3, с. 227]. Это стихотворение, открывающее поэтический цикл, содержит свёрнутую цитату из одноимённой оперы Ж. Бизе и русского текста либретто оперы. Употреблённая в поэтическом произведении цитата коррелирует с образом исполнительницы роли Кармен. В это время поэт уже был охвачен предчувствием личного знакомства с Л. А. Андреевой-Дельмас (/ *И слезы счастья душат грудь / Перед явленьем Карменситы* / [22, т. 3, с. 227]).

14 февраля 1914 года Блок третий раз в опере. Цитируемая запись отражает впечатления от прослушанной музыки:

«*Кармен» – с мамой. К счастью моему, Давыдова заболела, и пела Андреева-Дельмас – мое счастие*. (14 февраля 1914 года) [19, ЗК, с. 207].

После спектакля А. А. Блок передал Л. А. Андреевой-Дельмас письмо:

Я смотрю на Вас в «Кармен» третий раз, и волнение мое растет с каждым разом. Прекрасно знаю, что я неизбежно влюбляюсь в Вас, едва Вы появитесь на сцене <…> Я – не мальчик, я знаю эту адскую музыку влюбленности, от которой стон стоит во всем существе и которой нет никакого исхода. Думаю, что вы очень знаете это, раз Вы так знаете Кармен (никогда ни в чем другом, да и вообще – до этого “сезона”, я Вас не видел) <…> Кажется, ваша Кармен – совершенно особенная, очень таинственная <…> (14 февраля 1914 года) [22, т. 8, с. 433–434].

2 марта 1914 года А. Блок был в опере, но роль Кармен исполняла не Л. А. Андреева-Дельмас. Поэт наблюдал за ней, присутствующей в зале, и за коллизиями оперы. Записная книжка сохранила потомкам любопытный факт: для поэта роль Кармен существовала только в исполнении Л. А. Андреевой-Дельмас:

(*Выходит какая-то коротконогая и рабская подражательница Андреевой-Дельмас. Нет Кармен*. (2 марта 1914 года) [19, ЗК, с. 211]).

И в записной книжке, и в стихотворении «Сердитый взор бесцветных глаз …» А. Блок фиксирует два действия, происходящих одновременно, – на сцене и в партере. Оба они гармонично сочетаются и развиваются. В этом “полифоническом эпизоде” главенствующая роль принадлежит происходящему в партере, а фоном “аккомпанирующей” составляющей – сюжетная линия оперы, исполняемой в этот момент на сцене. В шестом стихотворении цикла – «Сердитый взор бесцветных глаз …» – каждому проявлению чувств певицы-зрителя соответствует ритмически совпадающий сценический эпизод из оперы. Характеризуя оперную певицу, сидящую в партере, А. А. Блок пишет: / *Сердитый взор бесцветных глаз. / Их гордый вызов, их презренье. / Всех линий – таянье и пенье. / Так я Вас встретил в первый раз. / В партере – ночь. Нельзя дышать. / <…> / О, не впервые странных встреч / Я испытал немую жуткость! / <…> / В движеньях гордой головы / Прямые признаки досады / <…> / А там, под круглой лампой, там / Уже замолкла сегидилья*[4], / *И злость, и ревность, что не к Вам / Идет влюбленный Эскамильо, / Не Вы возьметесь за тесьму, / Чтобы убавить свет ненужный, / И не блеснет уж ряд жемчужный / Зубов – несчастному тому / О, не глядеть, молчать – нет мочи, / Сказать – не надо и нельзя / <…> /* [22, т. 3, с. 233]. Это событие зафиксировано и в записной книжке:

Вхожу, когда уже началось, увертюра пропущена, уже солдаты на сцене, Хозе еще нет <…> Я жду Кармен (Хозе – тот же, Микаэла – та же) <…> Нет Кармен. Антракт. Я спрашиваю у пожилой барышни <…> будет ли еще Андреева-Дельмас. – “Нет, она больше не служит. Да она здесь в театре, сейчас со мной говорила”. Я курю и ищу среди лиц. Нет. Я спрашиваю барышню: “Вы мне покажете Андрееву-Дельмас?” Она мило идет, показывает в партер и говорит: “Вот сейчас смотрит сюда, рыженькая и некрасивая” <…> Я иду ближайшим проходом. Встречаю

[4] Сведения о названиях и других именах см. в именном указателе.

суровый взгляд недовольных, усталых, заплывших глаз <…> Не сидится. Я перехожу назад, в темноте, близко от нее, сажусь. Начинаются танцы, сегидилья. Я смотрю налево. Чуткость скоро дает себя знать. Она оглядывается все чаще. Я страшно волнуюсь. Антракт <…> За занавесом уже голубая ночь (в горах) <…> Свет гасят, вступление к 4-му акту, я жду. Уже толпа, уже тореадор. Ее нет. Я решаю ждать Хозе. Вот и Хозе, ее нет, на сцене, бездарно подражая ей, томится Давыдова. <…>. (2 марта 1914 года) [19, ЗК, с. 211–212].

Когда певица уходит из зрительного зала, А. Блок покидает оперу на 4-м акте. В записной книжке отмечено:

Ее нет. <…>Я ухожу <…>. (2 марта 1914 года) [19, ЗК, с. 212].

Тогда А. Блок пошёл к дому Л. А. Андреевой-Дельмас. Они жили на одной улице. Во втором стихотворении поэтического цикла «На небе – празелень, и месяца осколок …» Блок описал квартиру певицы на последнем этаже: / *В последнем этаже, там, под высокой крышей, / Окно, горящее не от одной зари* / [19, т. 3, с. 229].

11 марта 1914 года А. А. Блок отправил Л. А. Андреевой-Дельмас письмо (за подписью "*Ваш поклонник*") с просьбой сфотографироваться в костюме Кармен и перечислил сцены, вокальные номера, дуэты оперы Ж. Бизе («Хабанера», «Сегидилья», «Квинтет» (Фраскита, Мерседес, Кармен, Ремендадо, Данкайро), дуэт Хозе и Кармен, «Трио» (Кармен, Фраскита, Мерседес) и др.):

Прошу Вас, снимитесь, наконец, в роли Кармен и без грима. <…> Вам нужно сняться в рабочем репетиционном платье с черным нагрудником. В Кармен – в нескольких поворотах в I акте; первые слова ("Когда я полюблю …"; хабанера (несколько движений); когда Кармен бросает цветок; когда Кармен уходит (взгляд на Хозе); слова: "А мне что-то кажется, что приказа ты не исполнишь; начало песни "Там у моста за рекою" (на тачке); несколько поз около Хозе; Кармен, гадающая по руке

Цуниги (“… жизнью заплатишь ты …”), взгляд на Хозе; впрочем, Вы не каждый раз на него взглядываете). II акт: сегидилья (сидя на стуле и хлопая в такт пляске); слова: “… и эту тайну расскажу … я влюбилась”; Кармен, слушающая Хозе (его слова: “помнишь, в день первой нашей встречи …”, Кармен, танцующая для Хозе. III акт: разве бросание карт (“Бубны!.. Пики”) и когда Кармен прогоняет Хозе (не помню точно слов; смысл: “Оставь нас, гордый человек”). В последнем движении (на скале) есть легкий налет модернизма, от Вас можно ждать большего. – Вообще III акт – наименее: невыгодный свет в платье. IV акт: ожиданье Эскамильо (у стены аптеки); какая-нибудь поза из разговора с Хозе – в последний раз Кармен во всем великолепии, чтобы чувствовалась путаница кружев, золотистость платья, веер и каблуки; смерть: спиной, кошачье сползание по столбу (не знаю, может ли выйти на фотографии); во всяком случае – сидя у столба (зубы видны и улыбка). Ваш поклонник (11 марта 1914 года) [22, т. 8, с. 435].

Тогда же появились записи в книжке: *Пишу ей просьбу сняться – и опять не пришлось послать*. (12 марта) [19, ЗК, с. 216]; *Я передаю ей письмо через швейцара* (13 марта) [19, ЗК, с. 216], – и поэтическое произведение, обращённое к оперной певице «Петербургские сумерки снежные …» (датированное 15 марта 1914 года) [22, т. 3, с. 216].

Полтора месяца спустя поэтический цикл «Кармен» был завершён (31 марта 1914 года). В записной книжке 18 марта 1914 года поэт написал:

Да, я напишу цикл стихов и буду просить принять от меня посвящение. Ещё одна характерная запись: <…> Утром – «Борис Годунов». Марину поет не она. Вечером – «Парсифаль». Не пойду. – Стихи ей … (25 марта 1914 года) [19, ЗК, с. 218].

Поэт не только посылал письма Л. А. Андреевой-Дельмас, но и передал трёхтомник своих поэтических произведений и два стихотворения из цикла «Кармен». Вот выдержка из письма певице:

Простите мне мою дерзость и навязчивость. – В этих книгах собраны мои старые стихи, позвольте мне поднести их Вам. Если Вы позволите посвятить Вам эти новые стихи, Вы доставите мне величайшую честь <…> (21 марта 1914 года) [19, ЗК, с. 217].

26 марта А. Блок ходил в петербургский Театр музыкальной драмы. В первом антракте «Богемы» он надеялся увидеться с певицей, но … "*с ней – легион*". В третьем антракте она ждала, что подойдёт А. А. Блок, но он не решился.

28 марта состоялась первая встреча А. А. Блока с Л. А. Андреевой-Дельмас. Тогда появилась запись:

Все поет (29 марта 1914 года) [19, ЗК, с. 221].

Два месяца спустя появляются вторая и третья записи: *Во мне – поет. И она – вся поет* (27 мая 1914 года) [19, ЗК, с. 229] и *Звенит, звенит, кровь говорит* (31 мая 1914 года) [19, ЗК, с. 230].

В апреле, мае и июне 1914 года А. Блок почти ежедневно виделся с Л. А. Андреевой-Дельмас, что нашло отражение в поэтическом творчестве, дневниковых записях и других замечаниях поэта:

4 апреля: *Свидание ночное – тихо* [19, ЗК, с. 221]; 7 апреля: *Мы с ней идем на первое представление «Балаганчика» и «Незнакомки». – Ночь на Стрелке* [19, ЗК, с. 222]; 9 апреля: *«Кармен» в Купеческом клубе. Вдвоем ужинали там. Вернулись на рассвете* [19, ЗК, с. 222]; 10 апреля: *Вечером на представлении «Незнакомки» и «Балаганчика», – и она будет там. Мы поедем вместе* [19, ЗК, с. 222]; 11 апреля: *Последнее представление «Незнакомки» и «Балаганчика». Мы будем … Оба мы к ночи – под холодным и беспощадным ветром – бесконечно устали* [19, ЗК, с. 222]; 12 апреля: *Вечером она свезет меня в концерт, где будет петь …* [19, ЗК, с. 222]; 14 апреля: *После обеда – сон в комнате, наполненной ею* [19, ЗК, с. 223]; 17 апреля: *Я провожаю ее* [19, ЗК, с. 223]; 18 апреля: *Вечером – «Аида» (ее ложа). Оттуда я увел ее в кинематограф, потом под ветром мы сидели на*

Конногвардейском бульваре [19, ЗК, с. 223]; 19 апреля: *Днем – в Эрмитаж. Ничего не видели ... Возвращаюсь, встречаю ее! Она пела весь вечер, глаза и зубы сияют* [19, ЗК, с. 223]; 23 апреля: *Она передала семь роз для мамы* [19, ЗК, с. 224]; 24 апреля: *Мы гуляем тихо в теплом, сыром тумане* [19, ЗК, с. 224]; 26 апреля: *Мы заходили в «Луна-Парк»* [19, ЗК, с. 224]; 28 апреля: *Днем мы гуляли в Петровском парке. Ей розы ... Вечером – во время веселых гостей – от нее цветы, потом – телефон* [19, ЗК, с. 225]; 1 мая: *Мы в миниатюре на Английском проспекте. Гуляем ... бесконечная нежность, тревога и надежды* [19, ЗК, с. 225]; 2 мая: *Мы с Любовью Александровной были на кладбище ... Мы сидели на могиле тети Кати. Молодые соловьи поют ... "Боюсь любви" …* [19, ЗК, с. 225]; 4 мая: *Мы гуляли в Ботаническом саду ...* [19, ЗК, с. 226]; 5 мая: *У нее завтракал. Телефон от нее.* [19, ЗК, с. 226]; 6 мая: *Днем мы в Зоологическом саду ... Телефон к ней – она дома ... она никуда не пошла сегодня, моя радость* [19, ЗК, с. 226]; 7 мая: *С мамой в «Трактирщицу». Там будет Любовь Александровна?.. Ее нет – у нее озноб, слабый голос. Она смотрела на меня из окна ...* [19, ЗК, с. 226]; 10 мая: *Вечером мы гуляем и катаемся на Стрелке* [19, ЗК, с. 227]; 11 мая: *Ухожу к консерватории, встречаю ее* [19, ЗК, с. 227].

15 мая: *Мы с Любовью Александровной гуляем на Стрелке и в Елагинском парке* [19, ЗК, с. 227]; 16 мая: *Ночью мы с Любовью Александровной гуляли по нашей улице* [19, ЗК, с. 228]; 18 мая: *Мы с Любовью Александровной у нее. Мизгирь. Она поет. «Меня усыпили восторги любви», «И жди и знай». И еще ... Она благоухает. «Ужасно, если я уйду»* [19, ЗК, с. 228]; 19 мая: *Мы едем в Елагин* [19, ЗК, с. 228]; 24 мая: *В 12-м часу она звонит с Царскосельского вокзала. Я приезжаю, мы сидим в буфете* [19, ЗК, с. 229]; 26 мая: *Я иду гулять один, встречаю ее, провожаю домой* [19, ЗК, с. 229]; 27 мая: *Два месяца нашего знакомства* [19, ЗК, с. 229]; 28 мая: *Ее вчерашний взгляд. Я влюблен в нее сегодня так грустно, как давно не был … Я вижу ее с балкона, маню ее* [19, ЗК, с. 230]; 29 мая: *Вечером мы с*

Любовью Александровной пошли к морю, потом поехали на Стрелку [19, ЗК, с. 230]; 30 мая: *Она приходит ко мне, наполняет меня своим страстным дыханием, я оживаю к ночи. И опять, опять – пленительное смешение вы и ты* [19, ЗК, с. 230]; 2 июня: *После обеда мы с Любовью Александровной гуляем и заходим в кинематограф* [19, ЗК, с. 231]; 4 июня: *Вечером мы с Любовью Александровной ездили в Шуваловский парк* [19, ЗК, с. 231]; 5 июня: *Вечером – телефон, ее неприятный голос ... Мы встречаемся около консерватории* [19, ЗК, с. 231]; 6 июня: <…> *встретил Любовь Александровну. Мы прошли по Неве и по нашей улице* [19, ЗК, с. 231].

Своеобразным обрамлением поэтического цикла «Кармен» являются стихотворения, передающие высокое чувство к Л. А. Андреевой-Дельмас, «Смычок запел. И облак душный …» (датированное 14 мая 1914 года) [22, т. 3, с. 217] и «Королевна» (датированное 28 ноября – 16 мая 1914 года) [22, т. 2, с. 340]. Этот этап отношений реализовался в творчестве поэта. Блок написал стихотворение, обращённое к певице «Я помню нежность ваших плеч …», датированное 1 июля 1914 года, завершающееся такими строками: / *Из вихря музыки и света – / Взор, полный долгого привета, / И тайна верности ... твоей* / [22, т. 3, с. 369].

В середине августа 1914 года поэт написал Л. А. Андреевой-Дельмас прощальное письмо:

Я не знаю, как это случилось, что я нашел Вас, не знаю и того, за что теряю Вас, но так надо. Надо, чтобы месяцы растянулись в года, надо, чтобы сердце мое сейчас обливалось кровью, надо, чтобы я испытывал сейчас то, что не испытывал никогда, – точно с Вами я теряю последнее земное. Только Бог и я знаем, как я Вас люблю. (17 августа 1914 года) [21, т. 6, с. 247].

Как известно, Блок также написал несколько стихотворений-расставаний с Любовью Александровной Андреевой-Дельмас: «Та жизнь прошла …» [22, т. 3, с. 220] и «Была ты всех ярче …» [22, т. 3, с. 221],

датированных 31 августа 1914 года; 11 октября 1915 года Блок создал стихотворение «Перед судом» [22, т. 3, с. 151], а позже – «Превратила все в шутку сначала …» [22, т. 3, с. 219], датированное 29 февраля 1916 года, «Едва в глубоких снах мне снова …», датированное 23–24 октября 1920 года [22, т. 3, с. 375–376]. Далее взаимоотношения Блока и Л. А. Андреевой-Дельмас складывались в основном по инициативе певицы. Они часто встречались (в том числе и у матери Блока), переписывались, певица звонила и присылала Блоку цветы. Об этом свидетельствуют дневниковые записи, переписка и записные книжки[5].

Из собранных фрагментов записных книжек и дневниковых записей поэта ясно, что Любовь Александровна Андреева-Дельмас сохраняла близкие отношения с поэтом до последних дней его жизни. О встречах сохранилась 21 запись: **1917 год** [19, ЗК, с. 333; 22, т. 7, с. 258, с. 264, с. 268, с. 270, с. 271, с. 276, с. 284, с. 285, с. 308]; **1918 год** [19, ЗК, с. 382, с. 393]; **1919 год** [19, ЗК, с. 467]; **1920 год** [19, ЗК, с. 496, с. 503, с. 505, с. 505]; [19, ЗК, с. 506]; **1921 год** [22, т. 7, с. 392, с. 400, с. 420].

Обратимся к обзору оперных реминисценций в стихотворениях цикла.

В первом стихотворении «Как океан меняет цвет …» лирический герой охвачен предчувствием встречи с любимой: / *И слезы счастья душат грудь / Перед явленьем Карменситы* / [22, т. 3, с. 227]. При сопоставлении стихотворения Блока со сценой первого акта оперы (№ 3 «Хор и сцена», выход Кармен [15, с. 45]) привлекает внимание параллель между содержанием оперы и последними строками стихотворения. Объединяет их завязка действия. Эпизод, начинающий развитие сюжета в опере, – “выход Кармен” – зафиксирован в последних строках первого стихотворения блоковского цикла. Если в первом стихотворении поэт был охвачен

---

[5] **1914 год** [19, ЗК, с. 237, 238, 240, 243, 244, 246, 247, 249–252]; **1915 год** [19, ЗК, с. 266, 267, 277, 281, 282, 253–263, 448]; **1916 год** [19, ЗК, с. 294, 296, 301, 307]; **1917 год** [22, т. 7, с. 257, 261, 267, 283, 286, 289, 307; т. 8, с. 483]; **1918 год** [19, ЗК, с. 400, 405, 410, 412, 413, 415, 419, 424, 427; 22, т. 7, с. 307]; **1919 год** [19, ЗК, с. 451, 455, 459, 462]; **1920 год** [19, ЗК, с. 487, 502, 507].

предчувствием встречи с Л. А. Андреевой-Дельмас, то в последующих – уже находился во власти сильного чувства. Доминанту душевного состояния лирического героя составляли любовь и страсть.

В третьем стихотворении «Есть демон утра. Дымно-светел он …» сцены из четвёртого и третьего актов экспонированы свёрнутыми реминисценциями: “*Есть демон утра …*” (либретто: четвёртый акт, диалогическая сцена-встреча Хозе с Кармен). Хозе в гневе обращается к Кармен: *Еще в последний раз, демон: Пойдешь за мною?* <...> [16, с. 91] и / *Но как ночною тьмой сквозит лазурь, / Так этот лик сквозит порой ужасным /* (“Ария о цветке”: *Там, бывало, в долгие ночи ... Образ твой себе я представлял* [16, с. 58]).

Ещё одна перекличка оперы и цикла – четвёртое стихотворение, обращённое к Л. А. Андреевой-Дельмас, «Бушует снежная весна …». В тексте стихотворения несколько музыкальных цитат. Первая: / *О, страшный час, когда она, / Читая по руке Цуниги, / В глаза Хозе метнула взгляд!* / отсылает к первому акту оперы, к двум сценам: 1) встрече с Кармен: Хозе, поднимая цветок, брошенный Кармен: *Что за взгляд, пламенный и дерзкий! Этот цветок сердце мое, Точно пуля, поразил!* [15, с. 61] и 2) встрече с Микаэлой: она привлекает внимание задумавшегося Хозе [15, с. 63]. Этот эпизод узнаётся в стихотворении: / *И я забыл все дни, все ночи / И сердце захлестнула кровь, / Смывая память об отчизне* / [22, т. 3, с. 231]. Вторая перефразированная цитата: / *Ценою жизни / Ты мне заплатишь за любовь* / отсылает к либретто: 1) (третий акт): цыганки и контрабандисты обращаются к Хозе: *Жизнью ты своей заплатишь; Эскамильо*: *Кто за любовь свою не жертвовал бы жизнью* [16, с. 80]; 2) (четвёртый акт) Хозе: *Итак, загублю свою душу, Погибну навек за тебя* [16, с. 90]. Всё стихотворение – это сцены из первого, третьего и четвёртого актов оперы.

Между четвёртым и пятым стихотворениями прослеживается композиционная последовательность ссылок первого, третьего, четвёртого и вновь – первого, второго актов оперы.

Музыкальная составляющая пятого стихотворения «Среди поклонников Кармен …» – свёрнутые цитаты / *Среди поклонников Кармен,* / *Спешащих пестрою толпою* / и / *Один, как тень у серых стен* / *Ночной таверны Лиллас-Пастья* /. В рукописи поэтическое произведение звучит иначе: / *Среди поклонников Кармен ... // Кармен, когда пойдешь за мною* /. Перефразированная цитата отсылает к четвёртому акту либретто: финальная встреча Хозе с Кармен: *Кармен! За мною ты пойдешь!* [16, с. 91]. В окончательном варианте стихотворения представлены фрагменты первого и второго актов. Вспомним оперу. В первом акте Кармен поёт: *За мною юноши толпою* [14; 15, с. 45]. Во втором акте действие происходит в таверне Лилас Пастья. Там же поклонники Кармен – лейтенант Цунига, тореадор Эскамильо, но Кармен ждёт Хозе, отбывшего заключение и разжалованного. Когда появляется Хозе, Кармен в его честь танцует, напевая и аккомпанируя себе кастаньетами. Блоковские строки / *Когда же бубен зазвучит* / *И глухо зазвенят запястья* / воссоздают музыкальную атмосферу танца Кармен и дуэтной сцены-встречи Хозе с Кармен. Собственное имя *Лиллас-Пастья* отсылает и к первому акту оперы, когда Кармен назначает свидание Хозе у Лилас Пастья.

Шестое стихотворение цикла («Сердитый взор бесцветных глаз …»), как уже говорилось выше, заключает в себе биографическое свидетельство встречи с оперной певицей в зале Театра музыкальной драмы и ряд музыкальных реминисценций из оперы Ж. Бизе. В тексте стихотворения зафиксировано несколько оперных отрывков, вызывающих звуко-музыкальные ассоциации: 1) В цепочке музыкальных фрагментов из первого, второго, третьего и четвёртого актов оперы *сегидилья* – одновременно и название испанского народного танца, и название уникального фрагмента, и

дуэт из первого акта, когда Кармен назначает Хозе встречу: *Там, где застава Севильи, друг мой живет Лилас Пастья. Люблю танцевать сегидилью и пить манзанилью там, в таверне друга Лилас Пастья*[6] [15, с. 112]. Эти же слова, вызывающие ассоциации с мелодией арии Кармен (переходящей во встречу Хозе и Кармен, во время которой становится понятно, что Хозе уже окончательно покорён), употреблены Блоком и в письме Л. А. Андреевой-Дельмас 11.03.14 года: "*II акт: сегидилья (сидя на стуле и хлопая в такт пляске)*" [22, т. 8, с. 435]. 2) Дуэт Эскамильо и Кармен из четвёртого акта отсылает к следующему фрагменту оперы: появляется Эскамильо, рядом с ним – празднично одетая Кармен. Начинается бой быков. Кармен уверяет Эскамильо: *Я твоя, Эскамильо! Клятву дам я любую, что не любила так, как люблю я тебя!* [15, с. 388]. В то же время читается и отсылка к третьему акту (дуэт Хозе и Эскамильо): *Люблю ее со всей силой страсти* [16, с. 77]. В конце стихотворения Блок возвращается к биографическим подробностям: / *О, не глядеть, молчать – нет мочи,* / *Сказать – не надо и нельзя ...* / *И вы уже (звездой средь ночи),* / *Скользящей поступью, скользя,* / *Идете – в поступи истома* /. В последней строфе стихотворения Блок цитирует фрагмент из русского текста оперного либретто, выделяя стихи курсивом: /*Уйдем, уйдем от жизни,* / *Уйдем от этой грустной жизни!* / [16, с. 88]. Целостный образ поэтического произведения создаётся из контрапункта реминисцентных перекличек: свёрнутых музыкальных цитат из оперы и русского текста либретто, слушательской рефлексии, биографического события встречи с оперной певицей в партере 2 марта 1914 года, переживаний поэта (/ *И песня Ваших нежных плеч* / *Уже до ужаса знакома,* / *И сердцу суждено беречь,* / *Как память об иной отчизне, –* / *Ваш образ, дорогой навек …* / [22, т. 3, с. 234]). Свёрнутая цитата отсылает ко второму акту так называемой "арии о цветке" (Ариозо Хозе) в дуэтной сцене-

[6] У Блока Лилл**а**с-Пастья, в клавире и либретто оперы – Лил**и**с Пастья.

встрече Хозе и Кармен: *Навек я твой, моя Кармен! Кармен, навек я твой!* [16, с. 58]. Цитируемая запись отражает впечатления от встречи:

В креслах была она. Я потерял голову, все во мне сбито с толку <…> (2 марта 1914 года) [19, ЗК, с. 210].

Ещё один комментарий по поводу композиционного соотношения оперы и поэтического цикла. Цикл оригинален по своему построению. Для композиции А. Блок избрал так называемую “актную структуру”: поэтическая канва произведения состоит из череды возвращающихся встреч, благодаря чему достигается эффект непрерывности состояния влюблённости, где “сквозная” тема встречи – апофеоз оперной певице и любви [145, с. 146].

1) Цикл открывается сценой выхода Кармен, где она обращается к впервые замеченному Хозе (первый акт).

2) Во втором стихотворении музыкальные реминисцентные мотивы не выявлены.

3) Третье стихотворение цикла начинается последним, четвёртым актом оперы, завершается – третьим.

4) Четвёртое стихотворение – отсылает к первому, третьему и четвёртому актам.

5) Пятое стихотворение – отсылает к первому и второму актам.

6) Шестое стихотворение цикла сочетает первый, второй, третий и четвёртый акты оперы.

7) Начиная с седьмого стихотворения – “репризы” – оперный сюжет замыкается, отсылая читателя снова к первому акту оперы, после второго, третьего и четвёртого актов (*Это – музыка тайных измен*): второй акт (квартет Фраскиты, Мерседес, Ремендадо и Данкайро) – *Измена ведь, Кармен, в твоих словах!* [16, с. 53]; третий акт (Эскамильо) – *Знают все, что Кармен не может быть верна* [16, с. 76]; четвёртый акт (Хозе) – *Разлюбила меня* [16, с. 88].

В седьмом стихотворении почти цитата *Это – сердце в плену у Кармен* из № 5 «Хабанеры», где Кармен поёт: *Думал ты: “Вот уж птица в клетке!” – Но взмах крыла и нет ее! Упорхнула любовь навеки, зови и плачь – напрасно все. Близко кружится она и вьется, умчится вдаль, вернется вдруг, только в руки нам не дается,* ***а ты в ее плену, мой друг!*** [15, с. 52] (Выделено мною. – *А. Ш.*).

8) В восьмом стихотворении – обращение: / *О, Кармен, мне печально и дивно, / Что приснился мне сон о тебе* /, характеристика Л. А. Андреевой-Дельмас: / *Дивный голос твой, низкий и странный, / Славит бурю цыганских страстей* / и реминисценция / *Как гитара, как бубен весны* /, отсылающая ко второму акту (Кармен): *С гитарой прозвучала вновь. А вот и бубен задрожал* [16, с. 42].

9) Девятое стихотворение в начале содержит перефразированную цитату из первого акта *О да, любовь вольна, как птица* …, т. е. первое появление Кармен в опере (Хабанера [15, с. 47–52]).

Обратимся к клавиру оперы. Кармен поёт: *У любви нравы дикой птицы, она в неволе не живет. Ни к чему за ней стремиться, она на зов ваш не придет!* [15, с. 47] Рядом с цитатой из первого акта Блок вводит в поэтическое произведение реминисценцию из второго акта (сцена-встреча Хозе и Кармен): *Да, все равно – я твой* (ср. “арию о цветке” из второго акта: *Навек я твой, моя Кармен! Кармен, навек я твой!* и *Увидеть вновь, да, вновь тебя, Кармен, увидеть вновь, Да, вновь тебя!* [16, с. 58]. Это поэтическое произведение содержит три обращения к Кармен: / *Весь бред моих страстей напрасных,* / *Моих очей, Кармен!* /, /*Пусть эта мысль предстанет строгой,* / *Простой и белой, как дорога,* / *Как дальний путь, Кармен!* / и примету Л. А. Андреевой-Дельмас: / *И я с руки моей не смою,* / *Кармен, твоих духов ...* /, / *Блеснёт мне белыми зубами* / *Твой неотступный лик* / [22, т. 3, с. 237–238]. Завершается стихотворение вторым, третьим и четвёртым актами (*В очах, где грусть измен*; *За грустью всех измен*): второй

акт (квартет Фраскиты, Мерседес, Ремендадо и Данкайро) – *Измена ведь, Кармен, в твоих словах!* [16, с. 53]; третий акт (Эскамильо) – *Знают все, что Кармен не может быть верна* [16, с. 76]; четвёртый акт (Хозе) – *Разлюбила меня* [16, с. 88].

10) Цикл завершается описанием первой встречи, возвратом к исходным событиям в десятом стихотворении: / *Вот – мой восторг, мой страх / В тот вечер в темном зале!* / <…> / *Вот чьи глаза меня так странно провожали,* / *Еще не угадав, не зная … не любя!* / <…> / *Но я люблю тебя: я сам такой, Кармен* / [22, т. 3, с. 239]. В этом стихотворении также наблюдаем полифонию реминисценций: *Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь* (четвёртый акт) и отсылкой к первому и второму актам оперы: /*Сама себе закон /.* Мотив из "Хабанеры" воплощает жизненную позицию Кармен: *Любовь – дитя, дитя свободы, законов всех она сильней. И наша воля будет законом нам … Свобода там с тобой нас ждет!* [16, с. 41] (опять Кармен). Композиционное кольцо имеет символический смысл – указание на момент первой встречи. Мотив встречи в цикле изображён Блоком как весна: *Под грозой певучей* (первое стихотворение), *На небе – празелень … весна* (второе стихотворение), *снежная весна* (четвёртое стихотворение), *дни весны* (пятое стихотворение), *март* (шестое стихотворение), *весенняя таль* (седьмое стихотворение), *бубен весны* (восьмое стихотворение). Цикл кончается так же, как и начался: первый акт является "сквозным" проведением и повтором, который мы наблюдали в начале цикла. Для поэта был важнее процесс, чем результат, что оправдывает "репризное строение" цикла и поставленную "фермату": вместо точки на "высокой ноте" в конце поэтического цикла: /*За прелесть дивную – постичь ее нет сил /*; / *Твой неотступный лик* / [22, т. 3, с. 237, 239]. Бесконечное, переходящее в начало, музыкальное развитие цикла «Кармен», не замыкающееся в завершённое, реализуется в музыкальных произведениях Р. Вагнера. В связи с заинтересованностью поэта творчеством Р. Вагнера в языке поэта встречаются не только

вагнеровские музыкальные аллюзии и реминисценции, но и особый специфический композиционный принцип, свойственный музыке композитора, определяющий своеобразный стиль проявления бытия в музыке [145, с. 148].

Отметим ещё одну особенность поэтического цикла «Кармен». У стихотворений есть одна общая черта – во всех случаях, кроме одного, встречаются точные и вступающие в аллитерационные отношения приблизительные анаграммы. В каждом стихотворении цикла, за исключением третьего, содержатся анаграммы имени оперной певицы (Л.А.Д.), фамилии Дельмас или оперного персонажа (Кармен). Первые две и четвёртая строки стихотворения, открывающего цикл, («Как океан меняет цвет …») содержат анаграмму имени оперного персонажа: **КА**к океан **МЕН**яет цвет, **К**огд**А** в наг**Р**о**М**ожд**ЕН**ной туче, / Та**К** се**Р**дце под грозой певучей / **МЕН**яет строй /, а предпоследняя – анаграмму имени оперной певицы – И с**Л**езы сч**А**стья **Д**ушат грудь. В составе второго стихотворения цикла «На небе – празелень, и месяца осколок …» – анаграмма имени певицы и оперного персонажа: Омыт, в **ЛА**зури спит, и ветер, чуть **Д**ыша, И в сонный входит вих**Р**ь с**М**ят**ЕН**ная душа, Что **МЕ**сяца **Н**ежней, что зо**Р**ь за**КА**тных выше, В пос**Л**еднем эт**А**же, там, по**Д** высокой крышей. Стихотворение «Бушует снежная весна …» вместе со следующим за ним «Среди поклонников Кармен …» заключают в себе также анаграмму имени и персонажа оперы: В г**ЛА**за Хозе метнула взгля**Д** (четвёртое стихотворение), Один, **КА**к тень у се**Р**ых ст**ЕН**, Мо**Л**чит и сумр**А**чно гля**Д**ит, / Г**Л**ядит на ст**А**н ее певучий / И ви**Д**ит творческие сны /, / Та**К** я В**А**с вст**Р**етил в первый раз. / В партер**Е** – **Н**очь /. Вместе с именем Любови Александровны Дельмас и оперным персонажем в шестом стихотворении «Сердитый взор бесцветных глаз …» зашифрована фамилия певицы: Прядь Во**Л**ос, сп**АД**ающая низко, / В **Д**виж**Е**ньях гордой го**Л**овы / Пря**М**ые призн**А**к до**С**ады /, Так на **Л**юдей из-за огр**АД**ы /, Уже замолк**ЛА** сеги**Д**илья, / **К**ричит погибший человек / И м**АР**т

наносит **М**окрый с**Н**ег /. В седьмом и восьмом стихотворениях цикла анаграммирован оперный персонаж. «Вербы – это весенняя таль …»: / До за**КА**та го**Р**ячего дня. / Значит – ты вспо**М**инаешь м**ЕН**я, Это – музы**КА** тайных из**МЕН**; «Ты – как отзвук забытого гимна …»: **КА**к гита**Р**а, как буб**ЕН** весны, **КА**к ца**Р**ица блаженных вре**МЕН**. Особенно насыщены анаграммами последние два стихотворения – «О да, любовь вольна, как птица …»: / Да, в хищной силе рук пре**К**р**А**сных, / В очах, где г**Р**усть из**МЕН** /, / В ре**К**е моих стихов, / И я с **Р**уки **М**о**Е**й **Н**е смою /, Да, я том**Л**юсь н**АД**еждой с**ЛАД**кой, З**А** г**Р**устью всех из**МЕН** и «Нет, никогда моей и ты ничьей не будешь …»: Нет, ни**К**огд**А** **М**о**Е**й и ты **Н**ичьей не будешь, Там – ди**К**ий сп*Л***А**в ми**Р**ов, где часть *Д*уши всел**ЕН**ской, / **К** созвездиям иным, не вед**А**я о**Р**бит, / И этот **М**ир теб**Е** – лишь крас**Н**ый об**ЛА**к **Д**ыма /, И в зареве его – твоя безумна м**ЛАД**ость, / Все – музы**КА** и свет: нет счастья, нет из**МЕН**, / Ме**Л**одией одной звучат печаль и р**АД**ость /.

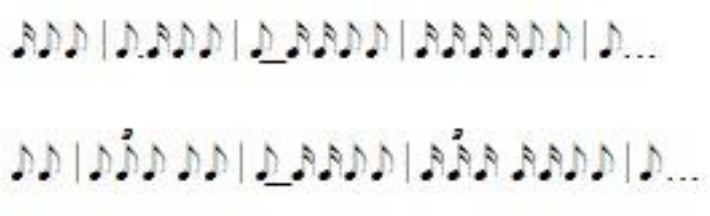
Отмеченными анаграммами список не исчерпывается. К стихотворениям цикла примыкает ещё ряд поэтических произведений, посвящённых оперной певице и содержащих зашифрованные формулы имени, фамилии певицы и оперного персонажа. Одно из них – «Петербургские сумерки снежные …» – было написано 15 марта 1914 года [22, т. 3, с. 216] и содержит анаграмму имени певицы: Взг**Л**яд н**А** улице, розы в **Д**ому. В стихотворении «Смычок запел. И облак душный …», датированном 14 мая 1914 года [22, т. 3, с. 217], следующие анаграммы: Смычок запел. И об**ЛА**к **Д**ушный, **КР**ого**М** рыдала и зв**ЕН**ела, Как там, в ры**Д**ающи**Е** звуки Всупа**Л**а **МА**й**С**кая гроза. В стихотворении «Я помню нежность ваших плеч …» (1 июля 1914 года) [22, т. 3, с. 369] – анаграмма имени певицы: И го**Л**ос**А** гру**Д**ные звуки. В стихотворении «КОРОЛЕВНА» (28 ноября 1908 – 16 мая 1914 года) [22, т. 2, с. 340] – анаграмма фамилии певицы: **Д**а **Е**ще – души ее в**ЛАС**титель. В стихотворениях-прощаниях А. Блок варьирует анаграммы. «Была ты всех ярче, верней и прелестней …»

(31 августа 14 года) [22, т. 3, с. 221]: Б**ЛА**гословенно, неизг**ЛАД**имо; «Превратила все в шутку сначала …» (29 февраля 1916 года) [22, т. 3, с. 219]: / Преврати**ЛА** все в шутку снача**ЛА**, / Поня**ЛА** – приня**ЛА**сь укорять, / Головою красивой кача**ЛА**, / Ста**ЛА** слезы платком вытирать. // И, зубами дразня, хохота**ЛА**, / НеожиДанно все позабыв. / Вдруг припомнила все – зарыда**ЛА**, / Десять шпилек на стол уронив. / По*Д*урн*ЕЛ***А**, пош**ЛА**, оберну**Л***АС*ь, / Вороти**ЛА**сь, чего-то ж**ДАЛ**а, / Прок**Л**ин**АЛА**, спиной повернулась / И, Должно быть, нав**Е**ки ушЛа … // Что ж, пора прини**МА**ть**С**я за *ДЕЛ*о, / За старинное дело свое. – / Неужели и жизнь отшуме**ЛА**, / Отшуме**ЛА**, как п**ЛА**тье твое? //; «Едва в глубоких снах мне снова …» (23–24 октября 1920 года) [22, т. 3, с. 375–376]: Я их **Л**юбил. И р**А**вно**Д**ушно; «ПЕРЕД СУДОМ» (11 октября 15 года) [22, т. 3, с. 151]: / Пог*Л*яди, **К***А*к п**Р**еж*Д*е, на **МЕН**я. / Вот **КА**кой ты стала – в униженьи, / В **Р**езко**М**, н**Е**подкуп**Н**ом свете дня! /, / Что же **ДЕЛ**ать, если об**МА**нула / Та мечта, как в**С**якая мечта /.

Поэтические произведения, посвящённые Л. А. Андреевой-Дельмас, не просто включают в свой состав анаграммы, они являются средством обращения к возлюбленной, подтверждением любви на пределе чувств. Многократные повторы имени Дельмас и имени персонажа оперы динамизируют поэтическую образность. Так, образ лирической героини создаётся через интенсификацию музыкального “звучания”, имманентного смысловой организации поэтического произведения. Анаграммный “органный пункт” определяет доминанту душевного состояния лирического героя [145, с. 151].

Заключительный комментарий. Поэтический цикл с оперой объединяет лейттема Кармен. В предисловии к «Возмездию» Блок отмечал: «Вся поэма должна сопровождаться определенным лейтмотивом “возмездия”; этот лейтмотив есть мазурка <…>» [22, т. 3, с. 299]. Размышляя над данным высказыванием и анализируя поэтический цикл Блока, невозможно было не

сравнить стихотворный ритм с ритмами оперных лейтмотивов. Из трёх лейтмотивов оперы (лейтмотив роковой страсти Кармен, лейтмотив любви Хозе и лейтмотив Эскамильо) в ритме стихотворений поэтического цикла угадывается лейтмотив Кармен, точнее, характеристика главной героини оперы, воплощённая в «Хабанере». Поэтические произведения цикла построены на хабанерной ритмической фигурации. Основой ритма стихотворений является ритмический рисунок вокального напева «Хабанеры» [14]:



Эта “скрытая мелодия” цикла управляет ритмами “музыкальной” ткани всего произведения в целом. Поэтому А. Блок говорил: “Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста. В самом темном стихотворении не блещут эти отдельные слова, оно питается не ими, а темной музыкой *пропитано и пресыщено* [19, ЗК, с. 84] (Курсив наш. – *А. Ш.*). Эти слова прямо соотносятся с поэтическим циклом. Вполне возможно, что Блок, изображая “оперную ситуацию” в цикле, представлял мотив «Хабанеры». «Хабанерой» сопровождается целый ряд стихотворений цикла: «Как океан меняет цвет …», «Бушует снежная весна …», «Среди поклонников Кармен …», «Сердитый взор бесцветных глаз …», «Вербы – это весенняя таль …», «Ты – как отзвук забытого гимна …», «О да, любовь вольна, как птица …». К внутренней организации перечисленных поэтических произведений цикла присоединяется контрапунктирующий ритм «Хабанеры», намеренно подчёркивающий, “досказывающий” то, чего в

полной мере не было передано в стихотворном тексте цикла. Музыка «Хабанеры» воплощает первое любовное обращение Кармен к Хозе. Эта музыкальная характеристика по-своему характеризует и Л. А. Андрееву-Дельмас. Понятен смысл возвращающегося “сквозного” проведения мотива «Хабанеры» – это свидетельство того, что поэт желает сохранить чувства к возлюбленной, появившиеся в момент их первой “встречи” в петербургском Театре музыкальной драмы, его увлекает состояние влюблённости.

Таким образом, поэтический цикл «Кармен» организован музыкальными влияниями и контактами. Цикл Блока – это жизнь, наполненная музыкой, и опера в ауре поэзии. Употребление А. А. Блоком реминисценций, анаграмм, лейтмотивов и их сочетаний, создающих определённую музыкальную тональность поэтического цикла «Кармен», является доказательством музыкальных способностей поэта. В заключение приведём цитату Блока из Предисловия к «Возмездию»: “Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор” [22, т. 3, с. 297].

3.3.2. Р. Вагнер: традиция “омузыкаливания” в творчестве А. А. Блока

> “<…> соединение поэзии с музыкой,
> или музыкальная драма, есть создание того
> же романтизма – через Глюка к Вагнеру”.
> А. Блок [22, т. 6, с. 369].

Высокий смысл деятельности Р. Вагнера, пытавшегося осуществить синтез литературы и музыки, для русской поэзии стал едва ли не повседневной практикой. Музыкальное творчество и теоретические работы немецкого композитора оказали особое влияние на символистов.

Осмысление вагнеровских опер в канве поэтических произведений поэтов Серебряного века происходит под знаком реминисценций, оперных цитат и имён персонажей. Особое место в традиции “омузыкаливания” поэтических текстов вагнеровскими оперными произведениями занимает А. Блок. В воссоздании творчества немецкого композитора в своих произведениях поэт достиг вершины, “и эстетическое мировоззрение Блока и его важнейшие художественные произведения обнаруживают глубинную связь с эстетическими взглядами и художественным творчеством Рихарда Вагнера” [28, с. 267].

Текстуальное экспонирование музыкальных произведений воссоздаёт оперные фрагменты и вызывает у читателя звуковые ассоциации. В этой части диссертации осуществлена попытка представить эстетический эффект взаимоотношения вагнеровских оперных произведений и творчества А. Блока с использованием приёмов музыкально-текстологического анализа поэтических произведений.

Для начала обратимся к биографическим данным, полученным при изучении дневников, записных книжек и переписки поэта, поскольку вагнеровские цитаты и реминисценции встречаются не только в поэтическом творчестве, но и в текстах писем, дневниковых записях, записных книжках и прозе. В них значительное место занимают названия произведений немецкого композитора: «Зигфрид», «Валькирия», «Гибель богов», «Золото Рейна», «Тристан и Изольда» и др. А. Блок в письмах и записных книжках оставил множество упоминаний, позволяющих выявить его музыкальные предпочтения, впечатления и рефлексии по поводу музыкальных произведений Р. Вагнера: («*Сегодня мы идем наконец в “Зигфрида”*» [22, т. 8, с. 279]; «*“Валькирия”. Голосить будут какие-то Ростовский, Андреевская и Валицкая, – опять нельзя идти! Нет, все-таки пойду <...> Несмотря на “состав”, музыка*» [19, ЗК, с. 210]; «*3-го – “Гибель богов”, встреча со Зверевой*» [22, т. 7, с. 235]; «*Мамино рожденье. <...> Вечером они*

с Францем пошли на “Золото Рейна” (мой абонемент)» [22, т. 7, с. 227] и многие другие. Подробному описанию посвящён раздел 3.6.

Вагнеровские музыкальные образы широко использовались поэтом в художественных текстах и представлены в его статьях. Останавливаться на вагнеровских мотивах в статьях Блока не будем: они подробно исследованы Д. М. Магомедовой [91, с. 10–19]. Приведём лишь несколько примеров несомненного наличия оперных реминисценций в прозе поэта:

1) В речи «О назначении поэта» строки “На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, – катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир” [22, т. 6, с. 163] представляют собой реминисценцию первой картины первого акта оперы «Золото Рейна», “оживляющую” лейтмотив Рейна, – основную тему этого эпизода [38]. Кроме этого, строки заключают в себе и другие музыкальные отсылки: финальная сцена «Золото Рейна», первый и третий акты, финал «Заката богов» [35] и др.

2) В рецензии на сборник «Свободная совесть» в строках “<…> да загорится перед ними в стволе его рукоять божественного меча Вотана!” [22, т. 5, с. 611] передан музыкальный эпизод из первого акта оперы «Валькирия» [33]. Рецензия завершается фразой, отсылающей нас к сценическому замечанию Вагнера: <...> *вспыхнувшее пламя внезапно бросает яркий свет на то место в стволе ясеня, которое было указано взглядом Зиглинды и где теперь ясно видна рукоять меча* [33, с. 48] и к третьей сцене (появление Зиглинды и рассказ о старце, погрузившем меч в ствол дерева): *Есть оружье здесь, у нас в доме: о, гость, достань его!* <...> *сильнейшему лишь дан этот меч!* [33, с. 53–54]. Блоковская ремарка также вызывает звуковую ассоциацию лейтмотива меча и лейтмотива Валгаллы, сопровождающие рассказ Зиглинды [32].

В блоковских текстах сохранились выписки из трактата Вагнера «Искусство и революция»:

1) «Если мы вслушаемся еще в слова Рихарда Вагнера, сказанные им в годы революции прошлого века, и поверим ему, то совершенно отчаемся в реальной ценности какого бы то ни было театра в наши дни, ибо “добросовестный художник, – говорит Вагнер, – должен признать с первого взгляда, что христианство не было искусством и не могло никоим образом дать жизнь истинному живому искусству <…>”» [22, т. 5, с. 263].

2) «В могучем и жестоком, как все могучее, творении своем, озаглавленном “Искусство и революция”, Вагнер устанавливает следующие истины: Искусство есть радость быть самим собой, жить и принадлежать обществу <…>» [22, т. 6, с. 21].

3) «Есть, однако, одно противоречие, которого не раскусить. У Вагнера оно выражено в «Искусстве и Революции»; оно относится к Иисусу Христу. Называя Христа в одном месте с ненавистью “несчастным сыном галилейского плотника”, Вагнер в другом месте предлагает воздвигнуть ему жертвенник <…>» [22, т. 6, с. 25].

В приведённых ниже фрагментах поэт использовал вагнеровские понятия “артист”, “гуманное животное”:

1) “<…> человек – животное гуманное, животное общественное, животное нравственное перестраивается в артиста, говоря языком Вагнера” [22, т. 6, с. 114].

2) “<…> в этом вихре революций политических и социальных, имеющих космические соответствия, формируется новый человек; гуманное животное <…> беру вагнеровский термин” [22, т. 6, с. 126].

3) “Причина – едва ли не в том, что всякая художественная среда до сих пор мало народна, мало стихийна; она создала много художественных произведений, но она не создала и не может создать артиста – о котором мечтал Вагнер, ставивший это понятие в неразрывную связь с

революционными, народными, стихийными движениями” [22, т. 6, с. 290–291].

В собранных нами записях встречаются прямые и косвенные цитаты из работ немецкого композитора:

1) “Христианский театр был, по словам Вагнера, чаще криком боли освобождающегося человека, чем криком его радости” [22, т. 6, с. 477].

2) “Ваш крик – все еще только крик боли, а не радости” [22, т. 7, с. 350].

У Блока Вагнер поставлен в один ряд с Гёте и Гейне, с Достоевским, Толстым и Ницше, с Марксом и Энгельсом:

1) “Мало того, Гейне – не эллин иногда, и его античные прозрения глубже, чем у людей его времени; они его роднят с людьми конца века – с Ницше, с Вагнером” [22, т. 6, с. 148].

2) “Браун находит интересным мое сближение Гейне с Вагнером. Упоминает о доле правды в докладе” [22, т. 7, с. 356].

3) «Мы уже знаем, что значит быть вне политики: это значит – стыдливо закрывать глаза на гоголевскую “Переписку с друзьями”, на “Дневник писателя” Достоевского, на борьбу А. Григорьева с либералами; на социалистические взрывы у Гейне, Вагнера, Стриндберга <…>» [22, т. 7, с. 359].

4) “У нас за плечами – великие тени Толстого и Ницше, Вагнера и Достоевского. Все изменяется; мы стоим перед лицом нового и всемирного” [22, т. 5, с. 453].

5) «Творение Вагнера, появившееся в 1849 году, связано с “Коммунистическим манифестом” Маркса и Энгельса <…> Творение Вагнера, который никогда не был “реальным политиком”, но всегда был художником, смело обращено ко всему умственному пролетариату Европы. Будучи связано с Марксом идейно, жизненно, то есть гораздо более прочно,

оно связано с той революционной бурей, которая пронеслась тогда по Европе» [22, т. 6, с. 22].

А. Блок написал предисловие к трактату Вагнера «Искусство и революция» и отредактировал литературный текст «Кольца нибелунга»:

1) «Ночью дописал предисловие к “Искусству и революции” Вагнера» [19, ЗК, с. 394].

2) «О моем предисловии к народному изданию “Искусства и революции” Вагнера» [19, ЗК, с. 472].

3) «Получил “Кольцо” Вагнера для редакции» [19, ЗК, с. 476].

Блок планировал своего «Тристана» (“7. Палуба корабля. По Вагнеру? По Готфриду Страсбургскому” [22, т. 4, с. 546]), обращал внимание на “призывы” Вагнера в музыке: «В ответ раздаются синтетические призывы Вагнера; много других призывов, которых следует искать не столько в трактатах об этом вопросе (каков, например, трактат Вагнера “Опера и драма”), сколько в музыкальных звуках <…>» [22, т. 6, с. 107]; подчёркивал значение творений композитора для развития культуры и театра: “Культура будущего копилась не в разрозненных усилиях цивилизации поправить непоправимое, вылечить мертвого, воссоединить гуманизм, а в синтетических усилиях революции, в этих упругих ритмах, в музыкальных потягиваниях, волевых напорах, приливах и отливах, выразитель которых есть Вагнер <…>” [22, т. 6, с. 112]; “В такую эпоху должен воскресать театр. Почва для него уже напоена стихийными ливнями вагнеровской музыки, ибсеновской драмы” [22, т. 5, с. 95]. Наконец: “<…> нужно слушать Вагнера” [22, т. 8, с. 229]; “Вагнер всегда возмущает ключи; он был вызывателем и заклинателем древнего хаоса” [22, т. 6, с. 109]; “Мой Вагнер” [19, ЗК, с. 287]; “Вагнер все так же жив и все так же нов <…>” [22, т. 6, с. 24].

В заключение общего обзора коснёмся блоковских рефлексий по поводу музыкальных произведений немецкого композитора: 1) «Разве не одуряюще святы Зигмунд и Зиглинда и голос птички, “запевающей”

Зигфриду, “манящей”, инфернальной … о, да! Инфернальной! “Она влияет”» [22, т. 8, с. 52]. 2) “Под напевами Вагнера переложил последнюю сцену в стихи” [22, т. 7, с. 208]. Кроме этих откровений, к текстам-рефлексиям следует отнести стихотворения «Я никогда не понимал …», написанное под влиянием прослушанной оперы Вагнера «Парсифаль», и «Валкирию» – стихотворный отклик поэта на впервые услышанную в 1900 году музыку Вагнера.

В творчестве поэта нашло отражение сильное влияние оперной музыки Р. Вагнера на содержание поэтических произведений и “трилогии” в целом.

Интересны реминисценции из опер «Зигфрид» и «Валькирия» в стихотворении «Влюбленность» [22, т. 2, с. 61]. Стихами / *Королевна жила на высокой горе, / И над башней дымились прозрачные сны облаков* / передан образ спящей валькирии; строки / *Темный рыцарь в тяжелой кольчуге шептал о любви на заре, / В те часы, когда Рейн выступал из своих берегов* / – также ассоциируются с образом Брунгильды. Как известно, спящая валькирия была в металлическом доспехе. Эти строки одновременно связаны с лейтмотивом Рейна. Стихотворение завершается описанием ряда оперных сцен из третьего акта «Зигфрида»: 1) *И она, окрыляясь, полетела из отчей тюрьмы* (сцена пробуждения валькирии [36]); 2) *И заветная мгла протянула плащи и скрестила мечи* (сцена, когда Вотан заграждает Зигфриду путь к спящей валькирии, а Зигфрид мечом рассекает копьё бога Вотана [36]).

В стихотворении «Ангел-хранитель»: / *За то, что связала нас тайна и ночь, / Что ты мне сестра, и невеста <…> / За то, что над нами проклятье семьи* / [22, т. 2, с. 102] также нашли отражение эпизоды из оперы «Валькирия» (сцены первого и второго актов). Музыкальная составляющая стихотворения «Так окрыленно, так напевно …» [22, т. 2, с. 115] – реминисценции из оперы «Валькирия» и «Зигфрид». Строки / *Возьми свой меч. Готовься к сече. / Я сохраню тебя в пути* / ассоциируются с оперным

эпизодом, где валькирия Брунгильда решает помочь Зигмунду победить Хундинга (второй акт). Пятая строфа представляет реминисценцию третьего акта оперы [37]: / *Да, я готова к поздней встрече, / Навстречу руку протяну / Тебе, несущему из сечи / На острие копья – весну* /. Шестая строфа заключает в себе отсылку к опере «Зигфрид», к последнему акту [37]: / *Прости, царевна. Путь мой долог. / Иду за огненной весной* /. Ещё одна связь с оперой «Валькирия» в стихотворении «Ты пробуждалась утром рано …» [22, т. 2, с. 333]. Первая строфа ассоциируется со сценой первого акта, когда Зиглинда с Зигмундом покидают дом Хундинга: / *Ты пробуждалась утром рано / И покидала милый дом* /. Вторая строфа отсылает к оперной ситуации из второго акта, где Вотан повреждает ударом меч Зигмунда / *И шевелил мечей осколки, / Тобой разбросанных в бою* /. Строки третьей строфы / *Я все влюбленней и мятежней / Смотрю в глаза твои, сестра!* / – реминисценция последней сцены первого акта оперы. Финальная сцена пробуждения валькирии Брунгильды из оперы «Зигфрид» воссоздана во множестве стихотворений “трилогии” [37]: «Луна проснулась. Город шумный …» (/ *Там все звенит, – а мы одни ... / Но если б пламень этой встречи / был пламень вечный и святой* / [22, т. 1, с. 13]); «Ищу спасенья …» (*Там сходишь ты с далеких светлых гор* [22, т. 1, с. 68]); «Всё бытие и сущее согласно …» (/ *Все те огни, какими ты горишь <...> / Я перешел граничную черту* / [22, т. 1, с. 88]); «Предчувствую тебя. Года проходят мимо …» (/ *Весь горизонт в огне, и близко появленье, / Но страшно мне – изменишь облик ты* / [22, т. 1, с. 94]); «Утомленный, я терял надежды …» (/ *В безысходном, в непробудном сне ... / Ты сошла, коснулась и вздохнула* / [22, т. 1, с. 184]); «Обман» (/ *Пронеслись, – и струйки шепчутся невнятно. / Девушка медленно очнулась от сна: / В глазах ее красно-голубые пятна. / Блестки солнца. Струйки. Брызги. Весна* / [22, т. 2, с. 147]); «Ты с вершин печальных гор …» (/ *Ты с вершин печальных гор / К нам сошла пропеть и сгинуть / И опять с вершины кинуть / Искрометный свой костер* / [22, т. 2, с. 327]).

Образ спящей валькирии (финал третьего акта «Валькирии») встречается в стихотворениях «Бред» (/ *Вот спит она в облаке мглы / На темной вершине скалы* / [22, т. 2, с. 87]); «Тихо вечерние тени …» (*Спишь ты за дальней равниной* [22, т. 1, с. 77]); «Восходя на первые ступени …» (/ *Расступалось огненное море. / Чей-то сон шептался обо мне* / [22, т. 1, с. 137]); «Вечереющий сумрак, поверь …» (/ *И запомнилась бледная высь, / Где последние сны пронеслись* / [22, т. 1, с. 149]); «Ночная» (/ *Спи. Да будет твой сон спокоен* / <...> / *Непробудная ... Спи до срока* / [22, т. 1, с. 318]); «Дали слепы, дни безгневны …» (/ *В непробудном сне царевны, / Синева пуста* / [22, т. 1, с. 319]); «Вот он – ряд гробовых ступеней …» (/ *Спи ты, нежная спутница дней, /Залитых небывалым лучом* / [22, т. 1, с. 323]); «Иду – и все мимолетно …» (/ *Вольная дева в огненном плаще!..* / [22, т. 2, с. 165]); «Ее огнем, ее Вечерней …» (/ *Ее огнем, ее Вечерней / Один дышал я на горе* / [22, т. 2, с. 313]); «Сны» (/ *Где царевна спит* / [22, т. 3, с. 266]).

Блоковские строки будят ассоциации с лейтмотивами Логе-огня и Зигфрида, сопровождающих финальный диалог Вотана и Брунгильды, в котором она просит отца заключить её скалу в огненное кольцо («Валькирия»). Встречаются они во всех книгах “трилогии”: в стихотворениях «Ты отходишь в сумрак алый …» (/ *Ты ль смыкаешь, пламенея, / Бесконечные круги?* / [22, т. 1, с. 81]); «Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла …» (/ *Но верю, ты взойдешь, и вспыхнет сумрак алый, / Смыкая тайный круг, в движеньи запоздалый* / [22, т. 1, с. 109]); «За городом в полях весною воздух дышит …» (/ *Забудем дальний шум. / Явись ко мне без гнева, / Закатная, Таинственная Дева, / И завтра, и вчера огнем соедини* / [22, т. 1, с. 110]); «Признак истинного чуда …» (*В них горишь алмазом ты* [22, т. 1, с. 116]); «Ты горишь над высокой горою …» (/ *Ты горишь над высокой горою,* / *Недоступна в Своем терему* / [22, т. 1, с. 116]); «Ночь» (/ *Кто ты, Женственное Имя / В нимбе красного огня* / [22, т. 2, с. 48]).

Отсылка к третьей сцене первого акта «Валькирии» прочитывается в стихотворении «Мой остров чудный …» (/ *Мой остров чудесный / Средь моря лежит. / Там, в чаще древесной, / Повесил я щит. // Пропал я в морях / На неясной черте. / Но остался мой страх / И слова на щите. // Когда моя месть / Распевает в бою, / Можешь, Дева, прочесть / Про душу мою*. / [22, т. 1, с. 530]) и отчётливо вызывает звуковую ассоциацию лейтмотива меча [32].

Реминисценции лейтмотивов золота и кольца в сцене, где дочери Рейна рассказывают Нибелунгу о волшебной силе кольца, которое будет выковано («Золото Рейна» [38]), встречаются в стихотворениях «Песня матросов» (/ *Подарило нам море / Обручальное кольцо!* / [22, т. 2, с. 52]), «Перстень-страданье» (*Перстень-страданье тебе сковать* [22, т. 2, с. 179]), «О доблестях, о подвигах, о славе …» (*Я бросил в ночь заветное кольцо* [22, т. 3, с. 64]), «Зима прошла. Я болен …» (/ *И умер от заклятий / Волшебного кольца* / [22, т. 2, с. 332]). Последнее поэтическое произведение, а вернее сказать, его финальная строфа, отсылает сразу к цепи оперных фрагментов тетралогии: во-первых, к четвёртой сцене последнего акта «Золота Рейна» (заклинания кольца Альберихом), теперь всякий, владеющий кольцом, обречён на смерть. Во-вторых, лейтмотив проклятия кольца звучит многократно в операх, отсылая к ряду трагических ситуаций, связанных с кольцом [великан Фафнер убивает великана Фазольта, Зигфрид убивает великана Фафнера, стерегущего кольцо, шлем и золото (сцена из второго акта «Зигфрида» [37]), Хаген убивает Зигфрида (последний акт «Гибели богов» [35]), гибель богов (финал тетралогии)]. В стихах «Песни ада» / *Бледнее уст на лике мертвеца / На пальце – знак таинственного брака* / [22, т. 3, с. 16] также узнаётся финал тетралогии (смерть Зигфрида). Строки, воссоздающие музыкальную атмосферу финальной сцены «Гибели богов» ясно прочитываются и в стихотворениях «Перед судом» (/ *Сгорая, догорим мы вместе – ты и я* / [22, т. 3, с. 151]) и в «Не проливай горючих слез …»

(/ *Во мне – неведомая страсть / Живым огнём небес согрета. / Тебя покину. Скоро вновь / Вернусь к тебе еще блаженней / И обновлю мою любовь / Любовью ярче и нетленней* / [22, т. 1, с. 23]). Они воссоздают контрапунктное сплетение лейтмотивов: лейтмотив любви Брунгильды и Зигмунда, лейтмотив огня, лейтмотив искупления любовью, переход земного огня в небесный. Сцена ковки меча из первого акта «Зигфрида» узнаётся в стихотворении «Я кую мой меч у порога» (/ *Я кую мой меч у порога* / <...> / *Кто пройдет – того убью* / [22, т. 1, с. 543]). Музыкальный образ дев, предсказывающих будущее (норн), встречается в стихотворении «Не поймут бесскорбные люди …» (/ *О, страшно сладки напевы ... / Они кажутся так ясны! / А здесь уже бледные девы / Уготовали путь весны. // Они знают, что мне неведомо, / Но поет теперь лишь одна* / [22, т. 1, с. 167]). Перечисленные далее стихотворения отсылают к первому акту «Золота Рейна», лейтмотиву дочерей Рейна [38]: «Женщина, безумная гордячка!..» (/ *Страшно, сладко, неизбежно, надо / Мне – бросаться в многопенный вал, / Вам – зеленоглазою наядой / Петь, плескаться у ирландских скал* / [22, т. 3 с. 372]); «Какая дивная картина» (/ *И на камнях поют наяды / Бесполый гимн безмужних дев* / [22, т. 3, с. 75]). Строки стихотворения «Муза в уборе весны постучалась к поэту …» ассоциируются с любовной сценой Зигмунда и Брунгильды из оперы «Зигфрид» (/ *С первой денницей взлетев* <...> */ Будешь навеки печален и юн, обрученный с богиней* / [22, т. 1, с. 377]). Образ валькирий, дочерей верховного бога Вотана, воссоздан в стихотворениях «Есть лучше и хуже меня …» (/ *Чтоб видеть над бездной глухой / Черты ослепительных дев!* /, в «Угаре» (*Девы-сестры улетели* [22, т. 2, с. 112]*)*, в «Город в красные пределы …»: (/ *Блещут искристые гривы / Золотых, как жар, коней, / Мчатся бешеные дива / Жадных облачных грудей* / [22, т. 2, с. 149]), «Их было много – дев прекрасных …» (*Их было много – дев прекрасных* [22, т. 2, с. 337]), «Какая дивная картина …» (/ *И на камнях поют наяды / Бесполый гимн безмужних дев* / [22, т. 3, с. 75]).

Образ радуги – моста, по которому боги восходят в свой замок Валгаллу, ассоциируется со строками: / *И вижу радуги межу. / Взойду по ней, по семицветной / И незапятнанной стезе* / [22, т. 2, с. 124]. Мотив птички из оперы «Зигфрид» угадывается в стихотворении «Когда мучительно восстали …» (*Услышал ясно в пеньи птичьем* [22, т. 3, с. 183]).

Лейтмотив меча, звучащий во всех операх тетралогии, положен в "основу" блоковской "трилогии": *опояшусь мечом* [22, т. 1, с. 70], *когда скрещаются мечи* [22, т. 1, с. 231], *я – меч, заостренный с обеих сторон* [22, т. 1, с. 286], *но я вблизи – стою с мечом* [22, т. 1, с. 289], *светлый меч нам вскроет двери* [22, т. 1, с. 297], *Искры на мече* [22, т. 1 с. 319], *меч заржавел, просится в бой на страшную сечу* [22, т. 1 с. 374], / *Кто владеет в забвеньи / Рукоятью меча /* [22, т. 2 с. 32], *Вы духу выковали меч* [22, т. 2 с. 49], / *Кто там встанет с мертвым глазом / И серебряным мечом?* / [22, т. 2 с. 60], *И шлейф ее носит, мечами звеня* [22, т. 2 с. 67], *Сын бросает меч губительный* [22, т. 2 с. 109], / *И светлый меч, пронзая тучи, / Разил, как неуклонный луч /* [22, т. 2 с. 134], *В руке простертой вспыхнет меч* [22, т. 2 с. 142], *Отврати твой разящий и карающий меч!* [22, т. 2 с. 168], *Пусть он угрюмей опустит меч* [22, т. 2 с. 176], *И, опустивший меч на струи* [22, т. 2 с. 214], *В руке твой меч железный* [22, т. 2 с. 220], *Два луча – два меча скрестил в вышине* [22, т. 2 с. 223], / *У меня в померкшей келье – / Два меча /* [22, т. 2 с. 229], / *Меч мой железный / Утонул в серебряной вьюге ... / Где мой меч? Где мой меч? /* [22, т. 2 с. 233], *Опершись на меч* [22, т. 2 с. 237], / *Ах, к походке вашей, рыцарь, / Шел бы длинный меч /* [22, т. 2 с. 242], *Ветер меч мой колыхал* [22, т. 2 с. 317], *Вот меч <...> Меч выпал* [22, т. 3 с. 29], *И меч блеснул* [22, т. 3, с. 66], *И всем – священный меч войны* [22, т. 3, с. 96], *С мечом на спине* [22, т. 3, с. 171], *Длинный луч, как острый меч* [22, т. 3, с. 369].

Название цикла стихотворений «Заклятие огнем и мраком» – реминисценция лейтмотива заклинания огня из финала «Валькирии». А

финальная строфа стихотворения «Приявший мир, как звонкий дар …» из этого цикла воссоздаёт заключительную сцену «Гибели богов» (/ *Я буду здесь. Мы все сгорим: / Весь город мой, река, и я … / Крести крещеньем огневым, / О, милая моя! /* [22, т. 2 с. 273]).

Фрагмент предисловия к «Возмездию» перекликается со всей тетралогией Р. Вагнера, в которой представлен род Вельзунгов: Вольфе (он же верховный бог Вотан), его сын Зигмунд, сын Зигмунда – Зигфрид: «*в эту семью является некий "демон" <…> вторая глава <…> должна была быть посвящена сыну этого "демона" <…> Это – тоже лишь одно из звеньев длинного рода; от него тоже не останется, по-видимому, ничего, кроме искры огня, заброшенного в мир, кроме семени, кинутого им в страстную и грешную ночь в лоно какой-то тихой и женственной дочери чужого народа. <…> Тут, над свежей могилой отца, заканчивается развитие и жизненный путь сына, который уступает место собственному отпрыску, третьему звену все того же высоко взлетающего и низко падающего рода*» [22, т. 3, с. 299]. Подобную музыкальную ситуацию воссоздаёт и стихотворение «Кто плачет здесь? На мирные ступени …» (/ *Скрепи свой дух надеждой высшей доли, / Войди и ты, печальная жена. / Твой милый пал, но весть в кровавом поле, / Весть о Любви – по-прежнему ясна // Здесь места нет победе жалких тлений, / <…> / Мария ждет молений / обновлена рождением Христа* / [22, т. 1, с. 182]).

Пролог поэмы «Возмездие» – ряд отсылок к оперным фрагментам:

1) Строки / *Так Зигфрид правит меч над горном: / То в красный уголь обратит, / То быстро в воду погрузит – / И защитит, и станет черным / Любимцу вверенный клинок* / [22, т. 3, с. 301] отсылают к первому акту «Зигфрида», сцене ковки меча и ассоциируются с песнями Зигфрида «Нотунг! Нотунг! Доблестный меч!» и «Молоту сдайся, мой крепкий меч!» [36].

2) В строках / *Удар – он блещет, Нотунг верный, / И Миме, карлик лицемерный, / В смятеньи падает у ног! / Кто меч скует? – Не знавший страха.* / [22, т. 3, с. 301] узнаются сцены из первого и второго актов оперы «Зигфрид» – диалог между Миме и Вотаном, который сообщает, что меч скуёт не знающий страха. Когда странник (бог Вотан) говорит карлику Миме о том, что его убьёт тот, кто скуёт меч Нотунг, он падает, сражённый страхом (первый акт); сцена убийства Зигфридом Миме отражена во втором акте [37].

3) / На*д всей Европою дракон, / Разинув пасть, томится жаждой ... / Кто нанесет ему удар?..* / [22, т. 3, с. 302] – эти строки воссоздают сцену из второго акта оперы «Зигфрид», где Зигфрид убивает великана Фафнера, обернувшегося драконом, который стерёг сокровища и кольцо.

4) Строки / *Стоит над миром столб огня / <...> / И пахнет гарью. Там – пожар.* / [22, т. 3, с. 302] заключают в себе финальную сцену «Гибели богов» [35].

Ещё одно замечание. В тетралогии немецкого композитора валькирия Брунгильда лишается божественных прав (второй акт «Валькирии») и становится земной смертной женщиной (третий акт «Зигфрида»). Как известно, в “трилогии” Блока трансформация аналогична.

Этот неполный ряд представленных оперных реминисценций и цитат из «Кольца нибелунга» можно дополнить множеством реминисценций из опер «Тристан и Изольда» и «Тангейзер» [ср.: 39; 5, с. 149–153; 178–181]. Таким образом, поэтическая “трилогия” А. Блока организована сквозными вагнеровскими оперными лейтмотивами.

3.3.3. “На мотив из Вагнера”: диалог партитуры и поэтического воплощения

Центральные образы стихотворения А. Блока «Валкирия», обозначенные поэтонимами *Валкирия*, *Гундинг*, *Зигмунд*, *Зигелинда*, *Вельзе*, восходят к персонажам оперы Р. Вагнера «Валькирия» (русскоязычный вариант либретто В. П. Коломийского представляет некоторые имена в иной фонетической огласовке – Валькирия, Хундинг, Зиглинда). В исследовательской среде распространено мнение, что стихотворение Блока «Валкирия» вызывает ассоциацию с первой сценой первого акта оперы. Например, А. Б. Криницын в статье «Тема рыцарства в лирике А. Блока в её связи с творчеством Р. Вагнера» пишет, что стихотворение «Валкирия» является “вольным пересказом первой сцены одноименной вагнеровской оперы” [83, с. 201]. Анализ стихотворения позволяет предложить несколько иную трактовку правильно отмеченной связи. Внутренние отношения между элементами художественной структуры поэтического произведения, свойствами и музыкальными особенностями первого акта оперы Р. Вагнера «Валькирия» открывают иную перспективу. Оперных реминисценций из первой сцены больше, но во всех строфах стихотворения ясно прочитываются отсылки и ко второй и к третьей сценам первого акта. Кроме того, нельзя не заметить, что Блок в своё стихотворение перенёс вагнеровские сценические указания из третьей сцены акта. Добавим к этому, что стихотворение впервые было опубликовано в 1908 году с подзаголовком: «*К 1-му акту оперы* Вагнера» (Выделено мною. – *А. Ш.*) [22, т. 1, с. 642]. А. Гозенпуд в исследовании «Рихард Вагнер и русская культура», говоря о том, что стихотворение, “навеянное сценой первого действия оперы, <…> [56, с. 261] в то же время фиксирует отдельные моменты действия”, подробно их так и не рассматривает.

Выявленные в блоковских текстах музыкльные реминисценции вызывают звуко-музыкальные ассоциации, позволяющие “услышать” музыку.

Стихотворение А. Блока «Валкирия» – драматическим “отрывком”. По сравнению с Вагнером Блок внёс некоторые изменения в освещение темы. Впрочем, мы говорим об этом на основе русского варианта этой оперы (русский перевод В. П. Коломийцева). А ведь было и другое. Блок слушал Вагнера в Германии («Вагнер в Наугейме – нечто вполне невыразимое» [19, ЗК, с. 150]) и в Италии. В стихотворение «Валкирия» поэт вводит свёрнутые, перефразированные и дословные цитаты из русского текста клавира оперы, называет автора музыки, указывает название музыкального произведения.

Рассмотрим стихотворение «Валкирия» сквозь призму диалога партитуры и поэтического воплощения. Текст партитуры музыкальной драмы поможет нам понять специфику прочтения Вагнера Блоком и выявить зафиксированные реминисценции. Сравним первый акт оперы Вагнера с поэтическим произведением Блока.

ВАЛКИРИЯ

(На мотив из Вагнера)

Хижина Гундинга

З и г м у н д

(за дверями)

Одинокий, одичалый,
Зверь с косматой головой,
Я стучусь рукой усталой –
Двери хижины открой!
Носят северные волны

От зари и до зари –
Носят вместе наши челны.
Я изранен! Отвори!

Первая строфа – это композиционная последовательность отсылок к первой, второй и третьей и вновь – первой и второй сценам первого акта оперы:

1) В начале стихотворения блоковская ремарка *Хижина Гундинга* отсылает к вагнеровскому описанию внутренности жилища Хундинга *(“зал”, построенный вокруг могучего ствола ясеня, являющегося центром постройки. Справа на переднем плане – очаг* <...>) [33, с. 6–7] (первая сцена).

2) Изменённая Блоком вагнеровская ремарка (*за дверями*) связана со сценическими замечаниями немецкого композитора: *Появляется Зигмунд, отворяя снаружи входную дверь. Еще держась рукой за дверной засов, он оглядывает жилище* <...> *Не видя никого, он затворяет за собой дверь* <...> [33, с. 7–8] (первая сцена).

3) Блоковская строка / *Зверь с косматой головой* / отсылает ко второй сцене акта: Зигмунд называет себя волком [*“Волком” отца прозвали* <...> *Волчонка видишь ты здесь и Волчонка знают враги!* (вторая сцена) (33, с. 26, 29)]. Узнаётся сценический образ Зигмунда (театральный костюм: волчья шкура).

4) Ещё одна перекличка оперы и стихотворения: рассказ Зигмунда о жизни в лесу с отцом, об убийстве матери и исчезновении сестры, позже – и отца: *В детстве еще я потерял сестру и мать, потерял навсегда;* <…> *в дикой чаще юноша прожил со старым немало лет;* <...> (первая часть рассказа) [33, с. 26–27; 28–29]; *Но бой разлучил нас с отцом; Он пропал без вести; напрасно искал я – только волчью шкуру в чаще нашел* <…> *И в лесу я заскучал* <…> *Покинул лес, жить стал с людьми, искал друзей, любви искал, но везде я был отвергнут* <…> (вторая часть рассказа Зигмунда) [33, с. 31–

32]. Этот эпизод узнаётся в стихотворении: / *Одинокий, одичалый* / (вторая сцена).

5) Блоковская строка / *Я стучусь рукой усталой* / отсылает к речитативу Зигмунда. Зиглинда обращается к Зигмунду: *Молви мне, гость, в битве какой оружье ты потерял?* Далее следует рассказ Зигмунда о девушке, которую он защитил, о сражении с её роднёй: *Хотел защитить девушку я: ее насильно отдать немилому в жены хотела родня. Против насилья выступил я, на всю родню смело напал, и враг сражен был мной. <…> родня убитых бросилась к нам <…> но вот разбились и щит, и копье. <…> За мною помчалась толпа <…>* [33, с. 35–39] (третья часть рассказа Зигмунда). Эта строка ассоциируется с лейтмотивом утомлённого Зигмунда, спасающегося от родни девушки.

6) / *Носят северные волны / От зари и до зари – / Носят вместе наши челны* / – образ Рейна. У Вагнера он неоднократно повторяется в драматическом цикле «Кольцо нибелунга». Кроме того, строка воссоздает финальную сцену оперы: З и г л и н д а . *В ручье я видела образ свой, теперь он виден мне снова: как отражала вода, – ты отражаешь меня!* [33, с. 80] (третья сцена).

7) / *Я изранен* / – является свёрнутой цитатой, отсылающей к первой и второй сценам оперы: З и г м у н д . *Я <…> устал от ран <…> сломались копье и щит! <…> Меня травила стая врагов <…>* [33, с. 13–14] (первая сцена) и речитативу Зигмунда: *Хотел защитить девушку я: ее насильно отдать немилому в жены хотела родня. Против насилья выступил я, на всю родню смело напал, и враг сражен был мной. <…> родня убитых бросилась к нам <…> но вот разбились и щит, и копье. <…> За мною помчалась толпа <…>* (третья часть рассказа) [33, с. 35–39] (вторая сцена).

Разберём вторую строфу:

З и г л и н д а

Кто ты, гость, ночной порою

Призывающий в тиши?
Черный Гундинг не со мною ...
Голос друга ... клич души!

8) */ Кто ты, гость, ночной порою / Призывающий в тиши? /* – перефразированные цитаты: *Какой-то гость?* (Зиглинда) [33, с. 9] (первая сцена) и *Гость, назови мне себя!* (вопрос Зиглинды) [33, с. 25–26] (вторая сцена). Эта строка напоминает лейтмотив сострадания Зиглинды, увидевшей израненного странника, контрапунктирующий с оперной ситуацией [32].

9) *Черный Гундинг не со мною* – сценический костюм Хундинга (чёрная шкура). Эта строка также воссоздаёт музыкальную атмосферу первой сцены: ответ Зиглинды на вопрос Зигмунда (*Скажи, кто так мне помог?)*: *Жильем и женой владеет Хундинг, у него ты в гостях; скоро вернется он!* [33, с. 12–13] (первая сцена).

10) Блоковская строка / *Голос друга <...> Клич души! /* заключает в себе ряд музыкальных отсылок. В цепочке музыкальных фрагментов, когда Зигмунд остаётся один: *Мелькнул образ дивной жены <...> О, страх восторга, сердца боль!.. Томленье влечет меня к ней, я во власти сладких чар <...>,* – Зигмунд уже во власти сильного чувства [33, с. 46–47] (третья сцена), и ремарка Вагнера (*Долго молча смотрят они друг другу в глаза с выражением глубочайшего волнения*) [33, с. 19]) подтверждает это.

Третья строфа представляет собой реминисценции первой, второй и третьей сцен первого акта:

З и г м у н д
Я в ночном бою с врагами
Меч разбил и бросил щит!
В темном доле, под скалами
Конь измученный лежит.
Я, в ночном бою усталый,
Сбросил щит с могучих плеч!

Черный меч разбил о скалы!

«Вельзе! Вельзе! Где твой меч!»

(Светится меч в стволе дерева)

Музыкальная составляющая третьей строфы – свёрнутые цитаты:

11) стихи / *Я в ночном бою с врагами / Меч разбил и бросил щит!* / <…> / *Я, в ночном бою усталый, / Сбросил щит с могучих плеч!* / в клавире звучат иначе: *Я* <…> *устал от ран* <…> *сломались копье и щит!* <..> *Меня травила стая врагов* <..> (Зигмунд) [33, с. 13–14] (первая сцена) и <...> *но вот разбились и щит, и копье.* <...> *За мною помчалась толпа* <...> (третья часть рассказа Зигмунда, так называемая героическая тема) [33, с. 38–39] (вторая сцена).

12) Перефразированная цитата / *Черный меч разбил о скалы* – в клавире вариант этой строки, характеризующей поэтический образ Зигмунда, звучит иначе: <...> *но вот разбились и щит, и копье* (третья часть рассказа Зигмунда) [33, с. 38] (вторая сцена).

Дословная цитата:

13) У Блока: «*Вельзе! Вельзе! Где твой меч*!» – у Вагнера: *Мне меч отцом был завещан, в беде я его найду* <...> ***Вельзе! Вельзе! Где же твой меч****, твой крепкий меч?* (Выделено мною. – *А. Ш.*) [33, с. 45–48] (третья сцена). Эта строка вызывает звуковую ассоциацию лейтмотива меча, сопровождающего данный оперный фрагмент [32].

14) Авторская ремарка (*Светится меч в стволе дерева*) отсылает нас к сценическому замечанию Вагнера: <…> *вспыхнувшее пламя внезапно бросает яркий свет на то место в стволе ясеня, которое было указано взглядом Зиглинды и где теперь ясно видна рукоять меча* [33, с. 48] и к третьей сцене: появление Зиглинды и рассказ о старце, погрузившем меч в ствол ясеня: *Есть оружье здесь, у нас в доме: о, гость, достань его!* <...> *сильнейшему лишь дан этот меч!* [33, с. 53–54] (третья сцена). Блоковская

ремарка также вызывает звуковую ассоциацию лейтмотива меча и лейтмотива Валгаллы, сопровождающие рассказ Зиглинды [32].

Интересны реминисценции последней строфы. Вместо последовательного изложения сцен – кольцевое строение (третья – первая – третья). Такой приём имеет особый смысл, связанный с усилением художественного образа.

З и г л и н д а

Вместе с кликами твоими
Загораются огни!
Ты, зовущий Вельзе имя,
Милый путник, отдохни!
(Отворяет двери)

15) / *Вместе с кликами твоими / Загораются огни*! / – мотив зарождающейся любви (последняя сцена первого акта) как итог стихотворения. Нельзя исключить возможность и другого замысла. Этой строкой может быть также передан следующий оперный эпизод – заключительная сцена «Валькирии» из третьего акта («Прощание Вотана и заклинание огня»), когда Вотан говорит валькирии Брунгильде: “*Мы расстаёмся <…> Пусть брачный огонь для тебя загорится, какой для других не горел <…>*” [33, с. 358; 360].

16) Строка / *Ты, зовущий Вельзе имя*, / *Милый путник, отдохни!* / одновременно связана с фрагментом оперы [Зиглинда удерживает Зигмунда, когда он хочет уйти: *Останься здесь!* (33, с. 18) (первая сцена)] и лейтмотивом любви Вельзунгов.

17) Стихотворение завершается описанием последней сцены первого акта оперы. Авторская ремарка в стихотворении (*Отворяет двери*) отсылает к сценическому замечанию композитора (*Большая входная дверь внезапно распахивается*) и обращению Зигмунда к Зиглинде: *Нет никого, но Гость вошел: вот он, взгляни, – ласковый Май!* [33, с. 64–65] (третья сцена), а также

вызывает звуковую ассоциацию – песню Зигмунда о весне и любви, являющуюся основной темой этого эпизода [32].

Обратим внимание на композицию стихотворения. В основу стихотворения положено сжатое изложение всех сцен первого акта оперы, причём каждая из строф строится на контрастной смене оперных сцен и начинается изображением первой сцены. Как известно, много повторений есть и в музыке «Кольца нибелунга».

Отметим ещё одну особенность стихотворения. Поэт применил в поэтическом произведении аллитерацию. Обращаясь к проблеме музыкальности в своей работе «Филологический анализ лирического стихотворения», Д. М. Магомедова пишет: “Самые совершенные стихи – те, что максимально приближаются к музыке” Под “приближением к музыке” исследовательница понимает звуковую организацию стиха. Столь же верно её указание на то, что “звуковые повторы, ассонансы, аллитерации служат главным средством выразительности и даже формирования поэтического образа” [92, с. 134]. Действительно, музыкальность стихотворения достигается многократным (полностью все согласные слова **ВАЛКИРИЯ** повторены 9 раз, а плавные **Р** и **Л** соответственно 19 и 17 раз) повторением сочетаний согласных, входящих в состав слова “валькирия” в различном гармоническом варьировании, создавая звукообраз *валькирии*: / Одино**К**ий, одича**Л**ый, / З**В**е**Р**ь с **К**осматой го**Л**о**В**ой, / Я стучусь **Р**у**К**ой уста**Л**ой – / Д**В**е**Р**и хижины от**КР**ой! / Носят се**В**е**Р**ные **В**о**Л**ны / От за**Р**и и до за**Р**и – / Носят **В**месте наши че**Л**ны. / Я из**Р**анен! От**В**о**Р**и! // **К**то ты, гость, ночной по**Р**ою / П**Р**изы**В**ающий **В** тиши? / Че**Р**ный Гундинг не со мною ... / Го**Л**ос д**Р**уга ... **КЛ**ич души! // Я **В** ночном бою с **ВР**агами / Меч **Р**азби**Л** и б**Р**оси**Л** щит! / **В** темном до**Л**е, под с**К**а**Л**ами / **К**онь измученный **Л**ежит. / Я, **В** ночном бою уста**Л**ый, / Сб**Р**оси**Л** щит с могучих п**Л**еч! / Че**Р**ный меч **Р**азби**Л** о с**К**а**Л**ы! / «**В**е**Л**ьзе! **В**е**Л**ьзе! Где т**В**ой меч!» // **В**месте с **КЛ**и**К**ами т**В**оими / Заго**Р**аются огни! / Ты, зо**В**ущий **В**е**Л**ьзе имя, / Ми**Л**ый путни**К**,

отдохни! / [22, т. 1, с. 349–350]. Как известно Р. Вагнер в тексте «Кольца нибелунга» также использовал этот вид звуковой организации речи.

Возвращаясь к литературно-музыкальным связям стихотворения, подчеркнём, что слуховое воображение А. Блока предопределило структуру и свойства стихотворения, явилось мотивационной базой, "начальным моментом стихотворного языкового мышления" [161, с. 173]. Как отмечено в аналитическом обзоре, С. П. Шер ввёл понятия "словесная музыка" (*verbal music*) [168], а А. Гир [53] дополнил его понятием "нулевая степень *verbal music*", апеллирующим к читателю указанием на музыкальное произведение.

Так, в тексте стихотворения «Валкирия» поэтом использована "нулевая степень *verbal music*" [53]. Блок широко трансформировал оперные фрагменты, обращаясь к конкретному музыкальному произведению Вагнера. Поэтическое осмысление музыкального произведения в словесной канве стихотворения перемежается прямыми реминисценциями. Почти каждая строка стихотворения отсылает к вагнеровской музыке, поэтому читателю, предварительно не изучившему музыкальное произведение, сложно понять его [149, с. 20].

3.4. ВЗАИМООТНОШЕНИЕ СЛОВЕСНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО В ПОЭТИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ ЛИРИКИ А. А. БЛОКА

В поэтическом творчестве А. Блока обнаруживается многократное использование образов и лексики, относящейся к сфере музыкальной культуры: *музыка, песня, танец, скрипка, арфа, гармоника, свирель, зурна* и др. Музыкальная метафоризация картины мира поэта связана с авторским осмыслением бытия, впечатлениями от прослушанной музыки, событийными моментами, музыкальным влиянием на поэтический мир Блока, т. е., с индивидуально-авторским опытом, преломляющимся в духовной сфере

личности автора. Звуковые образы являются не только составляющей поэтических образов стихотворений, но в некоторых случаях играют роль смыслообразующих центров.

В ходе работы предполагалось выявить, как поэт с помощью музыкальных образов вызывает ассоциации с музыкальной нюансировкой (динамическими оттенками и характером звучания). Отличительной чертой языка Блока является способ учёта динамики и характера звучания: музыкальные образы обусловлены индивидуальной авторской стилистикой (внутренним содержанием музыкального образа). Музыкальные образы и образы музыки у Блока включают разнообразнейшие градации музыкальных нюансов. Они так же, как и другие средства поэтической выразительности, участвуют в создании центрального образа стихотворения. По мнению Л. Гервер, «… изменчивость “голосов” блоковского “оркестра” приводит к парадоксальной ситуации. Визг, вой, вопль, гром, звон, зов, пение, плач, рев, рыдание, стон, треск … – этот словарь, может быть, впервые с такой настойчивостью примененный для обозначений инструментального звучания, имеет определяющее значение. Для Блока <...> важнее, как звучит, а не что» [52, с. 83]. В творчестве поэта репрезентирована целая система музыкальных нюансов (динамических, темповых, характеристических): от *freudig* до *con duolo*, от *piano* до *fortissimo*, от *adagio di molto* до *allegro,* подтверждающей его знакомство с быстро пополняющейся в XX в. музыкальной терминологией. В творчестве К. Дебюсси, Ф. Пуленка, О. Респиги, В. Риетти, Н. Метнера, А. Скрябина, Б. Бриттена и других композиторов встречаются новые музыкальные характеристики способов исполнения. Блоковское творчество обогащено звуковой нюансировкой благодаря развитию музыкальной терминологии и музыкальной критики.

Для исследователей, естественно, эта тема не новая, однако функционирование музыкальной нюансировки в художественной литературе и, шире, в языке писателей предметом специального внимания, по нашему

мнению, не становилось. О. С. Камышова, проводя анализ метафор концепта «Музыка» в русской художественной литературе, приходит к выводу, что образ, репрезентирующий музыку, реализует высоту, громкость, тембр, длительность, динамику, ритм, темп и лад [69, с. 81].

В ответ на замечания И. Глебова (Б. В. Асафьева) о различных звуковых образах, связанных с динамикой звучания, в работе «Видение мира в духе музыки» [18, с. 8–57] мы дополняем его классификацию, прибегнув к всестороннему обследованию словесного творчества А. Блока. Словесное выражение “звучания” музыкальных образов и образов музыки у Блока укладывается в музыкальную характеристику даже безотносительно к смыслу, к содержанию поэтических текстов. В ритмико-мелодическую структуру текста органично вписывается словесно выраженная звуковая сторона высказывания.

Для наглядности изложения все музыкальные образы и образы музыки условно разделены на вызывающие ассоциации с характером “звучания” и ассоциации, связанные со степенью громкости звучания и темпа.

Музыкальные образы, вызывающие ассоциации с характером “звучания”

Рассмотрим музыкальные метафоры, обозначающие ***мажорный*** характер “исполнения”.

В стихотворении «Настежь ворота тяжелые …» [/ *Настежь ворота тяжелые! / Ветром пахнуло в окно / Песни такие веселые / Не раздавались давно! / С ними и в утро туманное / Солнце и ветер в лицо! / С ними подруга желанная / Входит ко мне на крыльцо!* / (22, т. 1, с. 127)] поэт не указывает индивидуальную особенность песни – лад (тональность), однако по словосочетанию “*песни веселые*” воссоздаётся характер “*раздающихся*” песен. Музыкальная метафора вызывает ассоциацию с музыкальным *freudig* – ‘радостно, весело’.

В стихотворении «Тяжко нам было под вьюгами …» музыкальный образ “*песни веселые*” орнаментирует предмет изображения. Настроение выражено и фоносимволически. Словосочетание “*песни веселые*” продолжает цепь “*звенящие косы, звучание тяжелых ворот, звук ветра*”. Характер музыкального звучания стихотворения представлен и через аллитерацию “*з*” / “*с*” и “*р*”. Совокупность средств художественной выразительности акцентирует внимание на характере звучания, соотносится с музыкальным *freudig* – ‘радостно, весело’.

Ранними летними ***р*о*с***ами
Выйдем мы в поле гулять…
Будем ***з***венящими ко***с***ами
Сочные т***р***авы ***ср***езать!

На***с***тежь во***р***ота тяжелые!
Вете***р*** души***с***тый в окно!
Песни такие веселые
Мы не певали давно! [22, т. 2, с. 47].

Музыкальные образы и образы музыки в следующем стихотворении передают перемену времён года. На смену зиме приходит весна. Словесно выраженная звуковая сторона репрезентирует разные грани звучания: *смех, гул весны, звон топора, песня, крушение, распевы стволов, звонкий голос Сольвейг, песни сосны*. Звуковые образы обретают музыкальную характеристику, вызывая ассоциации с полифоническим звучанием, построенным на одновременном сочетании нескольких тем, соотнесённым в ходе “музыкального” развития текста. Такое организованное цепное соподчинение самостоятельных “звучаний” (политональность) приводит к согласованности, сыгранности. В музыке 20 века политональность получила широкое распространение. К примеру, образ пришедшей весны (обновления) строится на так называемом “подвижном контрапункте”, ассоциирующемся с

музыкальным *tutti* – ‘оркестр или хор в целом’,[7] *con tutta forza* – ‘изо всей силы’.

Сольвейг! Ты прибежала на лыжах ко мне,
Улыбнулась пришедшей весне!
<…>
Ты пришла – и светло,
Зимний сон разнесло,
И весна загудела в лесу!

Слышишь звонкий топор? Видишь
радостный взор,
На тебя устремленный в упор?

Слышишь песню мою? Я крушу и пою
Про весеннюю Сольвейг мою!

Под моим топором, распевая хвалы,
Раскачнулись в лазури стволы!

Голос твой – он звончей песен старой
сосны!
Сольвейг! Песня зеленой весны! [22, т. 2, с. 98–99].

В стихотворении «Не пой ты мне и сладостно, и нежно …» поэт репрезентирует музыкальный характер песни, вызывая ассоциации с

[7] Терминология, обозначающая музыкальную нюансировку, дана по Словарю иностранных музыкальных терминов // Т. С. Крутняева, Н. В. Молокова, А. М. Ступель – Л. : Музыка, 1982. – 151 с.

музыкальными понятиями: *avec charme* – ‘чарующе’, *appassionato* – ‘страстно’, *avec une fausse douceur* – ‘с обманчивой нежностью’.

Не пой ты мне и сладостно, и нежно:
Утратил я давно с юдолью связь.
Моря души – просторны и безбрежны,
Погибнет песнь, в безбрежность удалясь.

Одни слова без песни сердцу ясны.
Лишь правдой их над сердцем процветешь.
А песни звук – докучливый и страстный –
Таит в себе невидимую ложь [22, т. 1, с. 114].

В стихотворении «Над лучшим созданием божьим …» мотив смены “*лучшей доли*” на “*низкую страсть*” выделяется музыкальным образом скрипки, ассоциирующимся с музыкальным *furioso* – ‘яростно, неистово’:

Далекие, влажные долы
И близкое, бурное счастье!
Один я стою и внимаю
Тому, что мне скрипки поют.

Поют они дикие песни
О том, что свободным я стал!
О том, что на лучшую долю
Я низкую страсть поменял! [22, т. 3, с. 58–59].

Настойчивое, сильное звучание музыкального образа танца в «Песнях ада» также ассоциируется с музыкальным *furioso* – ‘яростно, неистово’:

Я на земле был брошен в яркий бал,
И в диком танце масок и обличий
Забыл любовь и дружбу потерял [22, т. 3, с. 15].

В стихотворении «Не поймут бесскорбные люди …» реализуется музыкальное *gaudioso* – ‘радостно’:

О, странно сладки напевы …

Они кажутся так ясны! [22, т. 1, с. 167].

Песня в стихотворении «Так окрыленно, так напевно царевна пела о весне …» приобретает эмоциональную окраску *cantando* – ‘певуче’ и *animato* – ‘воодушевлённо, оживлённо’:

Так окрыленно, так напевно

Царевна пела о весне [22, т. 2, с. 115].

Музыкальный образ стихотворения «Песенка» динамизирован светлым, радостным чувством, ассоциирующимся с мелодическим *freudig* – ‘радостно, весело’. Кроме того, тонкий голос определяет высотность, тембр и громкость звучания. Звуковой образ репрезентирует сопрановую колоратурную окраску (высокий певческий голос) на прозрачном *piano* – ‘тихо’:

Она поет в печной трубе.

Ее веселый голос тонок [22, т. 2, с. 166].

В стихотворении «Помните день безотрадный и серый …» музыкальный образ “*песня живая*” вызывает ассоциации с музыкальным темпом *agile* – ‘бегло, легко’ и характером звучания *giocoso* – ‘радостно, весело’.

Помните лунную ночь голубую,

Шли мы, и песня звучала впотьмах …

Я схоронил эту песню живую

В Ваших очах! [22, т. 1, с. 406].

Музыкальный образ стихотворения «Угар» актуализирует музыкальное *dolce* – ‘приятно, нежно, ласково’.

Заплетаем, расплетаем

Нити дьявольской Судьбы,

Звуки ангельской трубы.

Будем счастьем, будем раем,

Только знайте: вы – рабы [22, т. 2, с. 112].

Рассмотрим музыкальные образы, определяющие ***минорную*** реализацию. “Окрашивание” музыкального образа в минорную “тональность” репрезентировано в поэтическом произведении «В сумерки девушку стройную …»:

В сумерки девушку стройную

В рощу уводит луна.

Смотрит на рощу спокойную,

Бродит, тоскует она.

Стройного юноши пение

В сумерки слышно в лугах.

В звуках – печаль и томление,

Милая – в грустных словах.

В сумерки белый поднимется,

Рощу, луга окружит,

Милая с милым обнимется,

Песня в лугах замолчит [22, т. 1, с. 358].

Музыкальная картина мира А. Блока часто наполнена грустными оттенками. В стихотворении «В сумерки девушку стройную …» такую “нюансировку” обеспечивает экспрессивная лексика: “*тоскует, печаль, томление, грустных*”. Музыкальный образ песни можно обозначить таким музыкальным определением характера звучания, как *angoisse* – ‘тревожно, томительно, тоскливо’. Блоковская “нюансировка” определена основной мыслью стихотворения. Стихотворение завершается музыкальным *fondu* – ‘угасанием звучания песни’ *Песня в лугах замолчит*.

Эмоциональный тон музыкального образа в стихотворении «Всю жизнь ждала. Устала ждать …» определяется такой нотацией, как *con*

agitarione – ‘возбуждённо, взволнованно’, *angosciosamente* – ‘тревожно, беспокойно’, *appenato* – ‘страдая’:

А здесь – какая-то свирель
Поет надрывно, жалко, тонко
[22, т. 2, с. 286].

Музыкальный образ стихотворения «Скрипка стонет под горой …» актуализирует музыкальные *lamentabile* – ‘жалобно’, *con dolore* – ‘с болью, тоской, печалью’. “*Образ девушки любимой*” рождается в воображении лирического героя посредством музыкальной ассоциации “*стонущей скрипки*”, характеризующей переживания лирического героя. Повтор музыкального образа во второй строфе вызывает ощущение выразительности и непрерывности мелодической линии:

Скрипка стонет под горой.
В сонном парке вечер длинный,
Вечер длинный – Лик Невинный,
Образ девушки со мной.

Скрипки стон неутомимый
Напевает мне: «Живи …»
Образ девушки любимой –
Повесть ласковой любви [22, т. 1, с. 282].

Анлогичный характер звучания (*lamentabile* – ‘жалобно’, *con dolore* – ‘с болью, тоской, печалью’) актуализируется и в стихотворении «Демон»:

Там стелется в пляске и плачет,
Пыль вьется и стонет зурна …
Пусть скачет жених – не доскачет!
Чеченская пуля верна [22, т. 3, с. 26].

В стихотворении «Песнь ада» музыкальный образ “погребального звона” актуализирует музыкальное *funebre* – ‘похоронный, траурный’:

К нам доносился погребальный звон;
Язык огня взлетел, свистя над нами,
Чтоб сжечь ненужность прерванных времен!
[22, т. 3, с. 18].

Поэтическое произведение «Вечереющий сумрак, поверь …» по существу представляет ситуацию “творчества в прошлом”. Творчество представляется девой (поэзией), сближаясь с музыкальным образом, актуализирующим такую характеристику звучания, как *angosciozamente* – ‘тревожно, беспокойно’.

Вечереющий сумрак, поверь,
Мне напомнил неясный ответ.
Жду – внезапно отворится дверь,
Набежит исчезающий свет.
Словно бледные в прошлом мечты,
Мне лица сохранились черты
И отрывки неведомых слов,
Словно отклики прежних миров,
Где жила ты и, бледная, шла,
Под ресницами сумрак тая,
За тобою – живая ладья,
Словно белая лебедь, плыла,
За ладьей – огневые струи –
Беспокойные песни мои … [22, т. 1, с. 149].

В стихотворении «Ночь на землю сошла. Мы с тобою одни …» наблюдаем репризное “однотональное проведение” мотива (*скрипки рыдающей*). Поэт, точно воспроизводя ранее изложенный материал, подчёркивает его значение, усиливает экспрессивность. Так, музыкальный образ ассоциируется с музыкальным *con dolore* – ‘с болью, тоской, печалью’.

Где-то скрипка рыдает в ночной тишине,

Тихо плещется озеро, полное сна,
Отражаются звезды в его глубине.
Дремлет парк одинокий, луной озарен,
Льется скрипки рыдающий жалобный зов
[22, т. 1, с. 370].

В стихотворении «В глубоких сумерках собора …» музыкальный образ также ассоциируется с музыкальным *con dolore* – ‘с болью, тоской, печалью’. Эта нотация может быть дополнена пометой, обозначающей *piano* – ‘тихо’, и ассоциациями, связанными с длительно звучащим низким голосом.

В глубоких сумерках собора
Прочитан мною свиток твой;
Твой голос – только стон из хора,
Стон протяженный и глухой [22, т. 2, с. 338].

Музыкальный образ непрекращающегося, неизменного, размеренного звучания колокола в стихотворении «Не жди последнего ответа …» создаёт впечатление органного пункта, привносящего статичность, долготу и напряжённость. Выдержанному звучанию колокола контрапунктирует образный строй стихотворения (“*далекий гул*”, “*близкий гул*”, “*семья в чаду молений*”). Эмоциональную “окрашенность” музыкального образа можно обозначить музыкальными *funebre* – ‘похоронный, траурный’ и *lent* – ‘медленно, протяжно’.

Кругом – семья в чаду молений,
И над кладбищем – мерный звон …
Им не постигнуть сновидений,
Которых не дождался он! [22, т. 1, с. 113].

В стихотворении «С мирным счастьем покончены счеты …» музыкальный образ соответствует такой нюансировке, как *angoisse* – ‘тревожно, томительно, тоскливо’:

С мирным счастьем покончены счеты,

Не дразни, запоздалый уют.

Всюду эти щемящие ноты

Стерегут и в пустыню зовут [22, т. 3, с. 22].

Семантика неосуществимости, невыполнимости (“*Невозможные сны за плечами*”, “*небывалое в думах моих*”) в стихотворении «Еще бледные зори на небе …» усиливается музыкальным образом “*печальный напев*”, ассоциирующимся с музыкальным *malinconico* – ‘меланхолично, грустно, печально’.

Я печальными еду полями,

Повторяю печальный напев.

Невозможные сны за плечами

Исчезают, душой овладев.

Я шепчу и слагаю созвучья –

Небывалое в думах моих.

И качаются серые сучья,

Словно руки и лица у них [22, т. 1, с. 241].

Рассмотрим музыкальные образы, обозначающие ***мажоро-минорный, миноро-мажорный*** характер “исполнения”. У Блока встречаются стихотворения, в которых оба лада, мажорный и минорный, сочетаются, употребляются попеременно. Например, в стихотворении «В моей душе больной и молчаливой …»:

В моей душе больной и молчаливой

Сложилась песня чудная одна,

Она не блещет музыкой красивой,

Она туманна, сумрачна, бледна.

В ней нет напева,

Звук ее нестройный

Не может смертный голос передать,

Она полна печали беспокойной…
Ее начало трудно рассказать…
Она одна сложилась из созвучий
Туманной юности и страждущей любви,
Ее напев чарующий, певучий
Зажег огни в бледнеющей крови.
И счастлив и несчастен бесконечно
Тот смертный, чью она волнует кровь,
Он вечно страждет, радуется вечно,
Как человек, как гений, как любовь!..
[22, т. 1, с. 383–384].

Главный поэтический образ стихотворения – песня. Повышенная негативная экспрессия достигается сочетанием художественных средств: лексикой с отрицательной частицей “не” (*не блещет музыкой*, *в ней нет напева*, *звук ее нестройный*) и противопоставлениями (/ *И счастлив и несчастен бесконечно*, / <…> / *Он вечно страждет, радуется вечно* /, / *В ней нет напева*, / <…> / *Ее напев чарующий, певучий,* / *Она не блещет музыкой красивой,* / <…> / *Звук ее нестройный* / <…> / *Ее напев чарующий,* / *Она туманна, сумрачна, бледна* / <…> / *Ее напев* / <…> / *Зажег огни в бледнеющей крови* /). Звуковой образ песни соответствует лирическому состоянию героя – тревоге, сомненению. Как раз “музыкальные” антитезы подчёркивают состояние растерянности лирического героя: песня без мелодии и одновременно – мелодичная; песня, не выделяющаяся красотой, лишённая выразительности, и песня пленяющая; песня неблагозвучная и песня напевная; песня, навевающая грусть и вызывающая подъём чувств. Так образ песни, построенный на антитезах, выражает образный строй “музыкального” стихотворения в целом. В одну “семантическую” линию с лексемой “песня” встраивается “музыкальная” лексика, дополняющая “музыкальную” мысль (*музыка*, *напев*, *звук*, *созвучия*, *певучий*), выступающая

на первый план стихотворения. “Музыкальная акустика”, распространяющаяся (“управляющая” стихотворением) на всё стихотворение, воспринимается как единое гармоническое целое. Так, эмоциональный тон стихотворения складывается из ряда контрастных музыкальных ассоциаций: *voile* – ‘глухо, приглушённо’, *con afflizione* – ‘уныло, печально’, *affannato* – ‘тревожно’, *cantando* – ‘певуче, распевая’, *enflamme* – ‘пламенно, возбуждённо’, *con duolo* – ‘печально, скорбно’, *giocoso* – ‘радостно’.

Создаётся ощущение лёгкости, утончённости, ясности, отчётливости в стихотворении «Благовещение»: / *С детских лет – видения и грезы, / Умбрии ласкающая мгла. / На оградах вспыхивают розы, / Тонкие поют колокола* / [22, т. 3, с 118]. Кроме того, словосочетание “*тонкие колокола*” передаёт акустическое свойство звука, определяющее высоту звучания (звонкие, высокие звуки). Так, музыкальный строй строфы можно обозначить мелодическими *zeffiroso* – ‘легко, воздушно’, “*falsetto*” – ‘фальцет’, *delicatamente* – ‘нежно, деликатно, изящно, изысканно, утончённо’.

В тексте стихотворения «Дух пряный марта был в лунном круге …» поэтом использована “нулевая степень *verbal music*” [53, с. 86–99], т. е. поэт апеллирует к читателю, который мысленно может “воспроизвести” упомянутое музыкальное произведение. Музыкальный образ вызывает звуковое представление, характерное для венгерских танцев: синкопированный ритм, темповый и эмоциональный контраст – и ассоциируется с противоположными музыкальными характеристиками *melancholic* – ‘меланхолический, грустный’ и *con allagrezza* – ‘радостно, весело’:

Ты прижималась все суеверней,
И мне казалось – сквозь храп коня –
Венгерский танец в небесной черни
Звенит и плачет, дразня меня [22, т. 3, с. 24].

В стихотворении «Она ждала и билась в смертной муке …» своеобразно появление музыкального образа: на фоне неожиданно наступившей тишины “звучит” тонкий голос. Поэт актуализировал динамическую фигуру *subito* – ‘внезапно’, обрывая динамическое развитие, создал новое настроение как наиболее важное по отношению к исходному тематическому материалу. Заданный поэтом приём вызывает ассоциации с *crescendo* – ‘усилением звука’, приближающейся кульминацией в первой строфе и внезапной развязкой – модуляцией, подчёркивающей смену и закрепление новой эмоциональной окраски без возврата в исходную “тональность”. Так, *angosciosamente* – ‘тревожно, беспокойно’, *appenato* – ‘страдая’ переходят в *subito*, далее – *silenzio* – ‘перерыв в звучании’ и прозрачное *subito piano* – ‘внезапно тихо’, *gentile* – ‘нежно, спокойно, мягко’.

Она ждала и билась в смертной муке.
Уже маня, как ***зов издалека***,
Туманные протягивались руки,
И к ним влеклась неверная рука.

И вдруг дохнул весенний ветер сонный,
Задул свечу, настала тишина,
И голос важный, голос благосклонный
Запел вверху, как тонкая струна

[22, т. 1, с. 256].

Ассоциации, связанные со степенью громкости звучания и темпа

Как известно, в музыкознании динамика – это “совокупность явлений, связанных с различными степенями громкости звучания, а также учение об этих явлениях. Динамика основана на применении звучаний различной степени громкости, их контрастном противопоставлении или же постепенной смене” [103, т. 2, с. 247]. Блок развил в поэтических произведениях целую систему динамических оттенков для обозначения смысловой составляющей

музыкального образа от *pianissimo* – ‘очень тихо’ до *forte possibile* – ‘как можно сильнее’, например, “***грянули*** *струны*” (*sforzando* – ‘внезапно громко’), “*оркестр на трибуне* ***гремит***”, “***в музыкальной буре***”, “*сребристым звоном* ***оглушила***” (*forte possible* – ‘как можно сильнее’), “***громкий*** *хор*” (*fortissimo* – ‘очень сильно’), “***тихая*** *струна*” (*piano* – ‘тихо’) и др. Мы подразумеваем под динамикой представление музыкальных образов, актуализирующих ассоциации о громкости “звучания” и темпе. С. Шервинский писал «<…> мысль несет в себе отпечатления нашего чувственного опыта – представления. Будучи обобщено, представление превращается в понятие; обозначение вещи, звука, цвета перестает быть индивидуальным, поэтическим. Мы <…> понуждены непременно зрительно представить себе “картину”» [143, с. 32]. Говоря о “поэтических представлениях” (“зрительно-звуковых элементах”), исследователь отмечал, что они “даны в динамической, действенной взаимосвязи” [143, с. 33]. Действительно, представляя музыкальный образ в воображении, т. е. внутренним слухом, мы можем различать не только динамическое, но и звуковысотное, ритмическое, темповое содержание звукового “материала”. Обратимся к обзору музыкальных образов, заключающих в себе музыкальную нюансировку.

В стихотворении «Я пригвожден к трактирной стойке …» музыкальному образу можно дать такое музыкальное обозначение, как *pianissimo* – ‘очень тихо’.

Бубенчик под горой лепечет

О том, что счастие прошло … [22, т. 3, с. 168].

Музыкальный образ звучащей свирели в стихотворении «Нежный! У ласковой реки …» встраивается в “динамический” ряд, ассоциирующийся с мягким *piano* – ‘тихо’: *журчанье волны, золоторунная тишь, тихие запруды* и соответствующий медленному темпу звучания (*lento* – ‘медленно, слабо’).

<…>

Ласковы желтые мели,
Где голубеет вода.
Голосу тихой свирели
Грустно покорны стада

Грусть несказанных намеков
В долгом журчаньи волны.
О, береги у истоков
Эти мгновенные сны.

Люди придут и расстроят
Золоторунную тишь.
Тяжкие камни прикатят,
Нежный растопчат камыш.

Но высоко – в изумрудах
Облаки-овцы бредут.
В тихих и темных запрудах
Их отраженья плывут <…> [22, т. 2, с. 45].

Поэтическое произведение «Летний вечер» аналогично. Музыкальный образ замирающей песни, актуализирующий постепенное затихание “звучания” (*diminuendo*), встраивается в цепь *последние лучи заката, розовая дремота, ни ветерка, ни крика птицы, вечерняя тишина, навстречу ночи*.

Последние лучи заката
Лежат на поле сжатой ржи.
Дремотой розовой объята
Трава нескошенной межи.

Ни ветерка, ни крика птицы,
Над рощей – красный диск луны,
И замирает песня жницы
Среди вечерней тишины.

Забудь заботы и печали,
Умчись без цели на коне
В туман и в луговые дали,
Навстречу ночи и луне! [22, т. 1, с. 334].

Постепенное затихание “звучания” (*diminuendo*) наблюдаем и в стихотворениях «Отзвучала гармония дня …» и «Я шел к блаженству …».

Отзвучала гармония дня –
Замирают последние песни …
[22, т. 1, с. 470].

А в сердце, замирая, пел
Далекий голос, песнь рассвета [22, т. 1, с. 20].

В стихотворении «Твари весенние» звучание “*отдалённых труб*” вызывает ассоциации с редко используемым музыкантами *piano-pianissimo* – ‘чрезвычайно тихо’.

Издали начинаем вникать
В отдаленные трубы [22, т. 2, с. 12].

Блок в пределах одного стихотворения использовал сочетание контрастной динамики, например, в стихотворении «Заклинание» отчётлив переход от *piano* – ‘тихо’ *Слушает в далях трубу* к *forte* – ‘громко’ *Стал на горе и трубит*, к *diminuendo* – ‘постепенно ослабевая’ *Звук замирает* и даже к *silenzio* – ‘перерыву в звучании’ *Звуки умолкли*. Спад музыкальной динамики, пауза в звучании создают впечатление покоя, умиротворения.

Луна взошла. На вздох родимый
Отвечу вздохом торжества,

И сердце девушки любимой
Услышит страстные слова.

Слушай! Повесила дева
Щит на высоком дубу,
Полная страстного гнева,
Слушает в далях трубу.

Юноша в белом – высоко
Стал на горе и трубит.
Вспыхнуло синее око,
Звук замирает – летит.

Полная гневной тревоги
Девушка ищет меча …
Ночью на горной дороге
Падает риза с плеча …

Звуки умолкли так близко …
Ближе! Приди! Отзовись!
Ризы упали так низко.
Юноша! Ниже склонись!

Луна взошла. На вздох родимый
Отвечу вздохом торжества,
И сердце девы нелюдимой
Услышит страстные слова [22, т. 1, с. 534].

Дополняют музыкальную “картину” стихотворения его звуковые образы в черновых вариантах. Первоначальный набросок начинается так:

В день золотой, невозмутимый
Мы далеко от всех ушли,
И сердце девушки любимой
Мои созвучья привлекли.
Сосновый лес затеял чары
И принял красные лучи …
[22, т. 1 с. 683–684].

Приведём стихи, шедшие после четвёртой строфы в черновике поэта:

Грудь обнажила для встречи
Ночи, поющей в дали.
Юноша бродит далече
В горы! На выси земли [22, т. 1, с. 684].

Иначе выглядит динамическая контрастность в стихотворении «Из хрустального тумана …». Здесь прослеживается смена *sforzando* – ‘внезапно громко’ *налетевший визг цыганского напева* на *piano-pianissimo* – ‘чрезвычайно тихо’ *звучание дольних скрипок*.

Визг цыганского напева
Налетел из дальних зал,
Дальних скрипок вопль туманный …
[22, т. 3, с. 11].

В поэтическом произведении «Последний день» *sforzando* – ‘внезапно громко’ *ударил колокол* “закрепляется” в *fortissimo* – ‘очень громко’ *бился колокол*.

И вдруг взлетели звуки. Верба, раздувая почки,
Раскачнулась под ветром, осыпая снег,
В церкви ударил колокол. Распахнулись форточки,
И внизу стал слышен торопливый бег.

<…>

Бился колокол. Гудели крики, лай и ржанье …

[22, т. 2, с. 139–140].

Звуковой образ поэтического произведения «Приближается звук …» ассоциируется с музыкальными *crescendo* – ‘постепенным увеличением громкости звука’ – и *angoisse* – ‘тревожно, томительно, тоскливо’, обнаруживающими воспоминания лирического героя о счастье любви.

Приближается звук. ***И, покорна щемящему звуку***,
Молодеет душа.
И во сне прижимаю к губам твою прежнюю руку,
Не дыша.

Снится – я снова мальчик и снова любовник,
И овраг, и бурьян,
И в бурьяне – колючий шиповник,
И вечерний туман.

Сквозь цветы, и листы, и колючие ветки, я знаю,
Старый дом глянет в сердце мое,
Глянет небо опять, розовея от краю до краю,
И окошко твое.

Это голос – он твой, и его непонятному звуку
Жизнь и горе отдам,
Хоть во сне твою прежнюю милую руку
Прижимая к губам [22, т. 3, с. 265].

Стихотворение «Твое лицо мне так знакомо …» ассоциируется с полифонией, причём вначале на сходной динамике (*mezzo piano* – ‘не очень тихо’), затем динамический характер разветвляется. На фоне вечернего звона

(*mezzo piano* – ‘не очень тихо’) затихает песня (*diminuendo* – ‘постепенно ослабевая’). Такое многоголосие ассоциируется и с органным пунктом, когда на фоне выдержанного звучания (*вечерний перезвон*) “движется” другой голос (*затихающая песня*).

Я приближался – ты сидела,
Я подошел – ты отошла,
Спустилась к речке и запела …
На голос твой колокола
Откликнулись вечерним звоном …
И плакал я, и робко ждал …
Но за вечерним перезвоном
Твой милый голос затихал …

[22, т. 2, с. 138].

В стихотворении «Поединок» музыкальный образ ассоциируется с *piano-pianissimo* – ‘чрезвычайно тихо’ *звучание дальних колоколен*.

В песнях дальних колоколен
Пробуждается весна … [22, т. 2, с. 144].

Музыкальный образ стихотворения «Есть минуты, когда не тревожит …» также ассоциируется с *piano-pianissimo* – ‘чрезвычайно тихо’ *заглушенный напев*.

И напев заглушенный и юный
В затаенной затронет тиши
Усыпленные жизнию струны
Напряженной, как арфа, души

[22, т. 3, с. 202].

Противоположную нюансировку мы видим в стихотворении «Не венчал мою голову траурный лавр …». Музыкальный образ передаёт такое динамическое состояние, как *forte-fortissimo* – ‘чрезвычайно громко’.

Праздный слух был исполнен громами литавр,

Сердце – музыкой буйных страстей [22, т. 3, с. 178].

В поэтическом произведении «Ты много жил, я больше пел …» актуализирована мощная звуковая “лавина”: “*полных звуков море*”, ассоциирующаяся с *forte-fortissimo* – ‘чрезвычайно громко’.

Ты много жил, я больше пел …

<…>

Открывший полных звуков море …

[22, т. 1, с. 5].

Музыкальный образ “*песни издалека*” реализует музыкальное *piano* – ‘тихо’ в стихотворении «Последний пурпур догорал …».

Последний пурпур догорал,
Последний ветер вздохнул глубоко.
Разверзлись тучи, месяц встал,
Звучала песня издалека [22, т. 1, с. 54].

Аналогичное звучание песни и труб в стихотворениях «Лениво и тяжко плывут облака …», «Сумерки, сумерки вешние …» и «Под ветром холодные плечи …» (*piano-pianissimo* – ‘чрезвычайно тихо’).

А там, далеко, из-за чащи лесной
Какую-то песню поют [22, т. 1, с. 37].

Отзвуки, песня далекая,
Но различить – не могу [22, т. 1, с. 119].

И мчимся в осенние дали,
И слушаем дальние трубы [22, т. 2, с. 265].

Музыкальный образ в стихотворении «Все колокольные звоны гудят …» вызывает представление о длительном звучании, о мощном звуковом потоке (*forte-fortissimo* – ‘чрезвычайно громко’).

Все колокольные звоны гудят.

Залит весной беззакатный наряд [22, т. 1, с. 74].

Музыкальный образ в стихотворении «Бегут неверные дневные тени …» ассоциируется с высоким, звонким и громким звучанием (*forte* – ‘громко’). Этот образ в поэтическом произведении появляется дважды. Репризность (повтор) в стихотворении предопределяет важную роль музыкального образа.

Бегут неверные дневные тени.
Высок и внятен колокольный зов.
Озарены церковные ступени,
Их камень жив – и ждет твоих шагов.
<…>
Растут невнятно розовые тени,
Высок и внятен колокольный зов,
Ложится мгла на старые ступени …
Я озарен – я жду твоих шагов [22, т. 1, с. 156].

Музыкальный образ стихотворения «Перуджия» вызывает в воображении картину мощного звучания хора (*fortissimo* – ‘очень громко’).

Вдруг – минутный ливень, ветр прохладный,
За окном открытым – ***громкий хор*** [22, т. 3, с. 105].

Следующее стихотворение «Идут часы, и дни, и годы …» ещё более насыщено и полнозвучно. Переход от одного звукового образа к другому (“*звенело*”, “*губы пели*”), внезапный “бросок” звукового образа (“*вдруг ... раздался голос*”) образуют яркий контраст: на фоне угасающего звука (*diminuendo*) – пение, на фоне пения – внезапное *sforzando*.

Вдали, вдали
Звенело, гасло, уходило
И отдалялось от земли …

И умерло. А губы пели …

И вдруг (как памятно, знакомо!)

Отчетливо, издалека

Раздался голос … [22, т. 3, с. 29–30].

В стихотворении «Рабочие на рейде» контрастные образы сливаются в сложную “мелодию”, усиливая динамику (*forte* – ‘громко’).

И туманным песням вторя,

Грохотал угрюмый порт [22, т. 2, с. 51].

В поэтических текстах А. А. Блока актуализирован также образ звука “издалека”. Неслучайно у поэта существует целый ряд звуковых образов, в структуру которых включены моменты, активизирующие способность читателя “услышать” звуки различного происхождения. Многократно повторяющиеся слова “*слышу*”, “*слушайте*”, “*различаю*”, “*внимаю*” позволяют сконцентрировать внутренний слух читателя:

Слышу колокол. В поле весна.

[22, т. 1, с. 191].

Я слышу непомерный звон

[22, т. 3, с. 264].

Чуть слышны колокола

[22, т. 2, с. 91].

Я послышал отзвук малый

[22, т. 1, с. 81].

Слышу снова гортанные звуки

[22, т. 3, с. 184].

Я различаю на мгновенье

За скрипками – иное пенье,

Твой голос низкий и грудной

[22, т. 3, с. 210].

Что там услышишь из песен твоих?

[22, т. 3, с. 259].

Чу, слышен голос звонкий

[22, т. 3, с. 367].

И подойдя к окну, ***внимал***

И голос воли безраздумной

В весенней песне угадал

[22, т. 3, с. 327].

Слышу, слышу белый зов

[22, т. 1, с. 329].

Слышно пенье петуха

[22, т. 3, с. 80].

Порой, как прежде, ***различаю***

Песнь соловья в твоей глуши

[22, т. 3, с. 42].

Услышу я голос былой

[22, т. 1, с. 433].

Мне слышались чудные звуки

[22, т. 1, с. 508].

Слышу, слышу сквозь сон

За стенами раскаты

[22, т. 2, с. 33].

Но слушай, как слушал тогда

Я голос пронзительных вьюг!

[22, т. 2, с. 87].

Слышишь песню мою? Я крушу и пою

[22, т. 2, с. 99].

Ты слушал пламенный хорал

[22, т. 2, с. 100].

Слышу дальние раскаты

[22, т. 2, с. 124].

Слышишь нежные слова?

[22, т. 2, с. 127].

Как мне любо слушать

Вьюжную свирель!

[22, т. 2, с. 205].

Ты слышишь с белой пристани

Отдаленные рога

[22, т. 2, с. 214].

Твой голос слышен сквозь метели,

[22, т. 2, с. 224].

И слушаем дальние трубы

[22, т. 2, с. 265].

Лишь заслышу издали скрипки

И коньков скрежещущий ход

[22, т. 2, с. 319].

Но ясно чует слух поэта

Далекий гул в своем пути

[22, т. 1, с. 113].

Слышишь песни любовные

[22, т. 1, с. 133].

Несутся звуки с колоколен,

Крылатых слышу голоса

[22, т. 1, с. 179].

Слышу колокол. В поле весна.

[22, т. 1, с. 191].

И слушал я – и услыхал:

И средь дрожащих лунных пятен

Далеко звонко конь скакал,

И легкий посвист был понятен

[22, т. 1, с. 215].

И слышу, слышу, будто кричу:

Поставьте в море на камне свечу!

[22, т. 1, с. 285].

Слушайте звон удалых бубенцов!

[22, т. 1, с. 287].

Я слышу все с моей вершины:

Он медным голосом зовет

[22, т. 1, с. 302].

И слышал мерный плеск волны.

Манили страстной дрожью звуки

[22, т. 1, с. 304].

Слышится голос унылый

[22, т. 1, с. 357].

Такой глубокой тишины

Не слышал никогда

[22, т. 3, с. 158].

У Блока можно наблюдать разнообразные медленные умеренные и быстрые темпы. Например, в стихотворении «Демон» репрезентируется медленный темп (*largamente* – ‘широко, протяжно’).

В томленьи твоем исступленном

Тоска небывалой весны

Горит мне лучом отдаленным

И тянется песней зурны [22, т. 3, с. 26].

В поэтическом произведении «Мой вечер близок и безволен …» – стремительное *allegro* – ‘скоро’.

Мой вечер близок и безволен.

Чуть вечереют небеса, –

Несутся звуки с колоколен [22, т. 1, с. 179].

Широко и разнообразно в текстах Блока “работают” музыкальные инструменты. Поэт использует названия ряда музыкальных инструментов: струнных [1) смычковые: скрипка; 2) щипковые: арфа, гитара, лира; ударно-клавишные: рояль]; духовых [1) дульцевые: свирель; 2) мундштучные: труба, рог; 3) тростевые: зурна; механический духовой инструмент без клавиатуры: шарманка]; язычковых [1) пневматические клавишные: фисгармония, гармоника]; перепончатых [1) неперестраивающиеся: бубны, бубенцы; 2) ударно-клавишные: колокольчики; 3) перестраивающиеся: литавры]; самозвучащих [настроенные: колокол, 2) ненастроенные: кимвалы]. Образы инструментов у Блока предполагают звуковые ассоциации, акцентирующие самые различные чувства: радость, печаль, отчаяние, страсть и пр.

Среди музыкальных инструментов у поэта преобладает колокол. Он является лейттембром поэтического творчества Блока. Музыкальный инструмент передаёт многообразные характеристики звучания. Например, *погребальный звон* (*funebre* – ‘похоронный, траурный’), *торжественный пасхальный звон* (*grave* – ‘значительно, торжественно’), *звон печальный* (*con duolo* – ‘печально, скорбно’). Также разнообразны звоны в темповом отношении: *мерный звон* (*lent* – ‘медленно, протяжно’), *размерный звон* (*andante* – ‘умеренный темп’), *несутся звуки с колоколен* (*allegro* – ‘скоро’), *бился колокол* (*martellato* – ‘отрывистая игра с извлечением звуков резко и сильно’). У Блока звучание колокола имеет всевозможную нюансировку (ср.: *все колокольные звоны гудят* (*forte-fortissimo* – ‘чрезвычайно громко’), *звон вдалеке* (*piano* – ‘тихо’), *высок и внятен колокольный зов* (*forte* – ‘громко’), *тишина колокольных высот* (*silenzio* – ‘перерыв в звучании’), *чуть слышны колокола* (*mezzo voce* – ‘вполголоса’), *вечерний звон* (*mezzo piano* – ‘не очень тихо’), *ударил колокол* (*sforzando* – ‘внезапно громко’), *в песнях дальних колоколен* (*piano-pianissimo* – ‘чрезвычайно тихо’), *звон долинный плывет, доплыл и разбудил* (*crescendo* – ‘постепенно увеличивая силу звука’),

непомерный звон (*forte-fortissimo* – ‘чрезвычайно громко’), *звон далекий* (*piano* – ‘тихо’), *гул колокольный* (*mezzo forte* – ‘не очень громко’). Во второй книге “трилогии” колокол видоизменяется, становится более напряжённым. Такой характер звучания можно передать музыкальным термином *martellato* (буквально “ударяя молотом”) – ‘отрывистая игра с извлечением звуков резко и сильно’. Музыкальный образ колокола встречается во всех трёх книгах.

Первый том: 1) *Все колокольные звоны гудят* [22, т. 1, с. 74]; 2) *И над кладбищем – мерный звон* [22, т. 1, с. 113]; 3) *Крики и звон вдалеке* [22, т. 1, с. 136]; 4) */ И в вечном свете, в вечном звоне / Церквей смешались купола /* [22, т. 1, с. 143]; 5) *Высок и внятен колокольный зов* [22, т. 1, с. 153]; 6) *Церковный свод давал размерным звоном* [22, т. 1, с. 157]; 7) *Благовестны звоны* [22, т. 1, с. 171]; 8) *Несутся звуки с колоколен* [22, т. 1, с. 179]; 9) *Слышу колокол. В поле весна* [22, т. 1, с. 191]; 10) *В городе колокол бился* [22, т. 1, с. 218].

Второй том: 1) *Тишина колокольных высот* [22, т. 2, с. 11]; 2) *Чтоб голос меди колокольной* [22, т. 2, с. 49]; 3) *Чуть слышны колокола* [22, т. 2, с. 91]; 4) */ Бил и будил колокольную медь / <…> / Колокол самый блаженный / <…> / Этот колокол пленный? / <…> / Страшный колокол будет вам петь! /* [22, т. 2, с. 118]; 5) *Поднялась в колокола* [22, т. 2, с. 121]; 6) */ На голос твой колокола / Откликнулись вечерним звоном /* [22, т. 2, с. 138]; 7) */ В церкви ударил колокол / <…> / Бился колокол /* [22, т. 2, с. 140]; 8) */ В песнях дальних колоколен / <…> / Бейся колокол раздольный /* [22, т. 2, с. 144–145]; 9) *Кажется колокол раздольный* [22, т. 2, с. 149]; 10) *Звонким колокол ударом* [22, т. 2, с. 328].

Третий том: 1) *Будить мои колокола* [22, т. 3, с. 9]; 2) *К нам доносился погребальный звон* [22, т. 3, с. 18]; 3) *Торжественный пасхальный звон* [22, т. 3, с. 89]; 4) */ Стучит топор и с кампанил / К нам флорентийский звон долинный / Плывет, доплыл и разбудил /* [22, т. 3, с. 112]; 5) *Тонкие поют*

колокола [22, т. 3, с. 118]; 6) */ Колокола – / О чем глася с несбыточною верой? /* [22, т. 3, с. 201]; 7) *Я слышу непомерный звон* [22, т. 3, с. 364]; 8) *Глас молитвенный, звон колокольный* [22, т. 3, с. 368]; 9) *Звон далекий, звон печальный* [22, т. 3, с. 279]; 10) *Сливался с гулом колокольным* [22, т. 3, с. 336].

Так же часто используются образы трубы и скрипки: труба "далекая", т. е. связанная с музыкальным *piano* – 'тихо'. Например, *слушает в далях трубу, отдаленные трубы, дальние трубы, труба далекая слышна*. Звук трубы у Блока высокого и низкого тона: *серебристая труба, рокочет труба*. Так же изменчив и характер звучания: *завывает труба, звуки ангельской трубы, труба всегда светла, вой похоронных труб, трубы смерти близкой*. Образ скрипки в творчестве поэта в основном окрашен в мрачные тона (*lamentabile* – 'жалобно', *con dolore* – 'с болью, тоской, печалью', *furioso* – 'яростно, неистово', *disperato* – 'безутешно, в отчаянии'): *скрипка стонет под горой, скрипки стон неутомимый, где-то скрипка рыдает в ночной тишине, льется скрипки рыдающий жалобный зов, завывает унылый смычок, дальних скрипок вопль туманный, чтоб в пустынном вопле скрипок, исступленно запели смычки, ни слышать скрипок вой (неистовые звуки!), скрипки поют дикие песни, был скрипок вой в разгаре бала*. Оба музыкальных образа встречаются в трёх книгах.

Труба:

Первый том: 1) */ Кто-то зовет серебристой трубой / <...> / Близко труба /* [22, т. 1, с. 306]; 2) *Вечно ждем трубы* [22, т. 1, с. 316]; 3) *Слушает в далях трубу* [22, т. 1, с. 534].

Второй том: 1) *Издали начинаем вникать в отдаленные трубы* [22, т. 2, с. 12]; 2) *Золотая запела труба* [22, т. 2, с. 24]; 3) *Слаще звука военной трубы* [22, т. 2, с. 62]; 4) */ Потеха! Рокочет труба / <...> / И вновь завывает труба /* [22, т. 2, с. 66]; 5) *Звуки ангельской трубы* [22, т. 2, с. 112]; 6) *Поднял звонкую трубу* [22, т. 2, с. 144]; 7) */ Слаще пой ты, вьюга, / В*

снежную трубу / [22, т. 2, с. 206]; 8) */ С подъятой к небесам трубой / <…> / Его труба всегда светла /* [22, т. 2, с. 215]; 9) *И слушаем дальние трубы* [22, т. 2, с. 265].

Третий том: *Звон, и трубы, и конский топ* [22, т. 3, с. 57]; *Близок вой похоронных труб* [22, т. 3, с. 58]; *Замолкли ангельские трубы* [22, т. 3, с. 71]; *То трубы смерти близкой!* [22, т. 3, с. 77]; *Труба далекая слышна* [22, т. 3, с. 134].

Скрипка:

Первый том: 1) */ Скрипка стонет под горой / <…> / Скрипки стон неутомимый /* [22, т. 1, с. 282]; 2) */ Где-то скрипка рыдает в ночной тишине / <…> / Льется скрипки рыдающий жалобный зов /* [22, т. 1, с. 370]; 3) */ Ночь волновалась, скрипка пела / <…> / Просились в сердце звуки скрипки /* [22, т. 1, с. 404].

Второй том: 1) *Завывает унылый смычок* [22, т. 2, с. 67]; 2) */ Лишь заслышу издали скрипки / <…> / Буду слышать скрипок аккорды /* [22, т. 2, с. 319].

Третий том: 1) */ Дальних скрипок вопль туманный / <…> / Чтоб в пустынном вопле скрипок /* [22, т. 3, с. 11–12]; 2) */ Где-то пели смычки о любви / <…> / И сейчас же в ответ что-то грянули струны, / Исступленно запели смычки /* [22, т. 3, с. 25]; 3) */ Вновь сдружусь с кабацкой скрипкой, / Монотонной и певучей! /* [22, т. 3, с. 45]; 4) *Ни слышать скрипок вой (неистовые звуки!)* [22, т. 3, с. 55]; 5) */ Один я стою и внимаю / Тому, что мне скрипки поют / Поют они дикие песни /* [22, т. 3, с. 58–59]; 6) *Был скрипок вой в разгаре бала* [22, т. 3, с. 141]; 7) */ И скрипка под смычок легла / <…> / И тенор пел на сцене гимны / Безумным скрипкам и весне /* [22, т. 3, с. 185]; 8) *В отчизну скрипок запредельных* [22, т. 3, с. 192]; 9) */ И скрипки, тая и слабея / Сдаются бешеным смычкам /* [22, т. 3, с. 195]; 10) *За скрипками – иное пенье* [22, т. 3, с. 210]; 11) */ Смычок запел / <…> / Не соловей – то скрипка пела /* [22, т. 3, с. 217]; 12) *Тронул сердце нежной скрипкой?* [22, т. 3, с. 272].

Реже говорится о бубне и бубенцах. Все эти музыкальные образы – в светлой окраске.

Первый том: 1) *Слушайте звон удалых бубенцов!* [22, т. 1, с. 287].

Второй том: 1) *Загремев под горой бубенцом* [22, т. 2, с. 37]; 2) */ И взлетающий бубен метели, / Бубенцами призывно бренча /* [22, т. 2, с. 81]; 3) *С круглым бубенцом* [22, т. 2, с. 242]; 4) */ Ты взмахнула бубенцами / <…> / И звенят, и гаснут в поле / Бубенцы, да огоньки? /* [22, т. 2, с. 254].

Третий том: 1) *И бей в свой бубен гулкий* [22, т. 3, с. 109]; 2) *И бубен падает из рук* [22, т. 3, с. 194]; 3) *Когда же бубен зазвучит* [22, т. 3, с. 232]; 4) *Как гитара, как бубен весны* [22, т. 3, с. 236]; 5) *Бубенчик под горой лепечет* [22, т. 3, с. 168]; 6) *Сегодня ты на тройке звонкой* [22, т. 3, с. 196].

Рог актуализирует разнообразные характеристики звучания, например, *рог мой раскатом звучал* (*fortissimo* – ‘очень громко’), *хриплый рог* (*mezzo voce* – ‘вполголоса’), *отдаленные рога* (*piano* – ‘очень тихо’), *заплакал рожок* (*con dolore* – ‘с болью, тоской, печалью’). В первом томе этот музыкальный образ не встречается.

Второй том: 1) */ И рог мой раскатом звучал / <…> / И рог мой неверно трубил /* [22, т. 2, с. 87]; 2) */ Хриплый рог туманов утренних / За спиной ее трубит /* [22, т. 2, с. 108]; 3) *Знаю – в горах распевают рога* [22, т. 2, с. 126]; 4) *Отдаленные рога* [22, т. 2, с. 214]; 5) */ Откуда звучали рога / <…> / Звенели рога /* [22, т. 2, с. 219]; 6) *И поют, поют рога* [22, т. 2, с. 230]; 7) *Поют боевые рога* [22, т. 2, с. 233]; 8) *И страстный голос был как звуки рога* [22, т. 2, с. 307].

Третий том: 1) *В снежной мгле поет рожок* [22, т. 3, с. 80]; 2) *И военною славой заплакал рожок* [22, т. 3, с. 375].

Редко встречается упоминание о свирели. В стихотворениях Блока она присутствует в разных “обличьях”: *томная свирель, вьюжная свирель, свирель поет надрывно, жалко, тонко*.

Первый том: 1) *И лишь свирели дальний глас* [22, т. 1, с. 396].

Второй том: 1) *Лишь к Твоей золотой свирели* [22, т. 2, с. 7]; 2) *Томной свирелью вечернего дня* [22, т. 2, с. 23]; 3) *Голосу тихой свирели* [22, т. 2, с. 45]; 4) *Мою заветную свирель* [22, т. 2, с. 58]; 5) *И долго будут петь свирели* [22, т. 2, с. 117]; 6) */ Как мне любо слушать / Вьюжную свирель! /* [22, т. 2, с. 205]; 7) */ А здесь какая-то свирель / Поет надрывно, жалко, тонко /* [22, т. 2, с. 286].

Третий том: 1) */ Свирель запела на мосту / <…> / Свирель поет: взошла звезда /* [22, т. 3, с. 158].

Изредка А. Блок пользуется словом “лира”, обладающим амбивалентной семантикой: это и классический символ поэзии, и музыкальный инструмент. По нашим наблюдениям, чаще актуализируется символическое употребление слова: *хладная лира, грустная лира, серебряная лира, варварская лира*.

Первый том: 1) *И, вдохи хладные вверяя хладной лире* [22, т. 1, с. 391]; 2) *Буду петь, вверяясь грустной лире* [22, т. 1, с. 392].

Второй том: 1) *Узкая лира* [22, т. 2, с. 235]; 2) *Дрожит серебряная лира* [22, т. 2, с. 256];

Третий том: 1) *И лира* [22, т. 3, с. 284]; 2) *Сзывает варварская лира* [22, т. 3, с. 362].

В собранных нами образах, обозначающих музыкальные инструменты, встречаются по два раза гармоника, арфа, колокольчики, гитара и рояль. **Гармоника:** 1) *Гармоника – ты?* [22, т. 2, с. 280]; 2) *Гармоника, гармоника!* [22, т. 2, с. 280]. **Арфа:** 1) */ И злая воля дирижера / По арфам ветер пронесла / <…> / И арфы спели: улетим /* [22, т. 3, с. 185]; 2) *Напряженной, как арфа, души* [22, т. 3, с. 202]. **Колокольчики:** 1) *Позвякивают колокольцы* [22, т. 3, с. 207]; 2) *И опять за травой колокольчик звенит* [22, т. 3, с. 347]. **Гитара:** 1) *И этот голос пел вчера / С гитарой вместе на эстраде!* [22, т. 3, с. 207]; 2) *Натянулись гитарные струны* [22, т. 3, с. 213]. **Рояль:**

1) *И на покорную рояль* [22, т. 3, с. 323]; 2) *С нежданной силой пел рояль* [22, т. 3, с. 339].

Фисгармония, кимвалы, шарманка, зурна, литавры занимают последнее место по частоте употребления. **Фисгармония:** 1) *Я фисгармонии певучей* [22, т. 1, с. 426]. **Кимвалы:** 1) *Ты не вбежишь, звеня кимвалами* [22, т. 2, с. 94]. **Шарманка:** 1) */ Так пела с детских лет / Шарманка в низкое окно /* [22, т. 2, с. 130]. **Зурна:** 1) */ И тянется песней зурны / <…> / Пыль вьется и стонет зурна /* [22, т. 3, с. 26]. **Литавры:** 1) *Праздный слух был исполнен громами литавр* [22, т. 3, с. 178].

3.5. “ВЕДУЩИЕ” МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В КНИГАХ “ЛИРИЧЕСКОЙ ТРИЛОГИИ” А. А. БЛОКА

Рассмотрим лексический блок с “ключевой триадой” *петь, пение, песня* и их производных в стихотворных произведениях поэта. “Музыкальную” лексику А. А. Блока по количеству повторяющихся музыкальных образов в его книгах условно разделим на четыре группы[8]: 1) образ песни, голоса певцов; 2) образы природы в музыкальных символах; 3) “звуки” музыкальных инструментов; 4) образы неживой материи, “озвученные” с использованием “музыкальной” лексики и символики.

В Первой книге преобладает **образ песни и голоса певцов**: *Ты много жил, я больше пел; / Когда же мне пела она про любовь, / То песня в душе отзывалась /; / Душа горела, голос пел, / В вечерний час звуча рассветом /; / Не ты ли песни окрылишь, / Что так безумны, так случайны /; Иду, и мыслю, и пою; / А там, далеко, из-за чащи лесной / Какую-то песню поют /; Но песня – мой спутник и друг; / Хоть все по-прежнему*

[8] Соблюдён принцип полноты представления описываемой группы однокоренных лексем по первым трём томам собрания сочинений. Для экономии пространства, однако, все примеры даны без конкретных “адресов” (произведение, том, страница, стих) и даже без названий стихотворений, но с учётом порядка их размещения в книгах.

певец / Далеких жизни песен странных /; И песня тайная звенит; Звучала песня издалека; / Ветер принес издалёка / Звучные песни твои /; Песни твоей лебединой; Песней тревожить мой слух; Встречу песней наудачу; / Безвестный раб, исполнен вдохновенья, / Тебя поет. Его не знаешь Ты /; Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла; Ты песнью без конца растаяла в снегах; Тебя пою, о, да!; Не пой ты мне и сладостно, и нежно; Погибнет песнь, в безбрежность удалясь; А песни звук – докучливый и страстный; Отзвуки, песня далекая; / Всё поют и поют вдалеке, / Кто поет – не пойму /; И знакомая песнь раздавалась; / Да и песням знакомым не верю. / Всё равно – мне певца не понять /; Не веришь смертным песнопеньям; Песни такие веселые; Слышались песни любовные; Слезы. И песни. И жалобы; Беспокойные песни мои; О, странно сладки напевы; Но поет теперь лишь одна; В толпе поющих исчезать; и пела обо мне; И было пенье, музыка и танцы; Солнце, песни, звезды, птицы; Иду, – и песни не те; Пою я, серый соловей; А я следил и пел их встречи; И голос пел и говорил; / Но голос мой, как воздух свежий, / Пропел давно, Твердя невнятные напевы /; Повторяю печальный напев; / Где мы пропели и прошли, / Еще поет и ходит Кто-то /; / И голос важный, голос благосклонный / Запел вверху, как тонкая струна /; Запевая, сгорая, взошла на крыльцо; И смолкнут любимые песни; Бродят и песни поют; / Мой дух обнаженный / Для всех поет /; Где когда-то я нежные песни сложил; В праздник Благовещенья пели псалом; Ревную к Божеству; / Кому песни слагаю, / Но песни слагаю – я не знаю, Кому /; / Вот моя песня – тебе, Коломбина. / Это – угрюмых созвездий печать: / Только в наряде шута-Арлекина / Песни такие умею слагать /; Одну только песню, что пел я с Тобой; В волнах влюбленного напева; И с песней свободы везла до села; Чудо мне сверху поет и поет; Песни твои, и снега, и костры; / Пой любовь, пусть с дивной песней / Голос льется всё сильней /; Пресеклись звуки, песня оборвалась; Теперь Тебе и говорить и петь; И замирает песня жницы; Чей-то обманчивый голос поет; Кто же ты, ночью поешь и не спишь; Есть

много песен в светлых тайниках; Очарованья старых песен; Похитил я, младой певец; / Ужель без песни умирает / Душа, сраженная тоской /; Одна лишь песня недопета; И смолкнут жернова, и смолкнут пенья дщери; Стройного юноши пение; Песня в лугах замолчит; Он пел о буре, о ненастьи; Его слова казались песней; Утром я подошел и запел; Но остались песни и остались дни; / Сложилась песня чудная одна, / <…> / В ней нет напева, звук ее нестройный, / <…> / Ее напев чарующий, певучий /; Певучая трель!; А когда твои песни польются вдали; Стихом и песней; / А девушка, венки сплетая, / Всё пела, плача и смеясь /; И я живу, пою, пока поется; Буду петь, вверяясь грустной лире; В душе сгорающей певца; О, не просите скорбных песен!; И песни скорби – только бремя; И гордо песни льются вновь; На звуках песни и сонета; И песен желтые листы; Бедный голос средь ночи поет; И певучим рыданьем дрожал; Шли мы, и песня звучала впотьмах; Я схоронил эту песню живую; / Любили песни напевать / И эти песни молодые /; Звучали песни старины; Будем слагать песнопенья; И песнь надежды раздаваться; Душе сгорающей певца, а песни старины; Моя душа тогда лишь гимн поет; Моя душа вся тает в песнях дальных; Но в песни я влагаю душу; Добра певец; Готов ли ты с прощальной песней; Напев их (стихов. – *А. Ш.*) *слаб и жизненно бесславен; / Когда же песню начинает, / Ее напев смущает пир /; Тихонько плачет и поет; Созвучья песен и стихов!; Отчего мои песни больны; / Слагаю песни наудачу, / Но песни бледны и больны /; Печаль, не песни породит; Святые песни прежних лет; С далекой и милой, чьи песни унес; И чует в песнях старины; / И слушать песню за стеной <…> / Но в этой песне одинокой /; А песня смолкла за стеной!; Тревожит песнью молодой; Затем, что я – певец природы; И в мир вернусь один – для песни одинокой; Точно песня, весь мир облетев; Загадку песни и волны; Замирают последние песни; Дышала песнь – и умерла; Вслед таинственной песне; Но дрогнул тирс – и песни страстной; Когда ж он пропоет; Тебе поет и гладит шелк кудрей; Трепещет знакомая песня; Под*

напевами близкой любви; И поют мои песни вдали; Вот мои песни – и дни; И силы нет страшиться песен; Я – не певец веселых песен; Но песню шепчу прощальную; Высоко песня раздается; Поем, вопием и верим; И поешь о вечерней любви; Эти ласки и песни ночные; Еще там улыбалось и пело; / Когда моя месть / Распевает в бою /; Песни я пою, Пою и сдерживаю речь; Песня Офелии; Одни слова без песен сердцу ясны; / И там – прекрасное что-то, / Казалось, пело в лугу /; О, знай, что я певец былого (122 стихотворения).

За ним идут **образы природы в музыкальных символах:** *Она вещает и поет; Не в силах крыл поднять смятенных; / А в сердце, замирая, пел / Далекий голос песнь рассвета / Рассвета песнь /; / Ветер принес издалёка / Песни весенней намек /, И река поет, Далеко запевает петух, Поет и задувает свечи* (ветер – *А. Ш.*)*; Река, распевая, несла; Песни воды и хрипящие звуки; Песнь соловьиная несется; / Песнью, шептался с другими цветами: / <…> / С песнью коварной сливаясь мечтами /; Напевы звонкие пернатых соловьев, Напев* (птицы – *А. Ш.*) *звучит глубоким стоном; Замолкла песня соловья; / Вчера я слышал песни с моря, / <…> / Душа, в смятеньи песням вторя /; Волны певучую игру; Поет и блещет розовая пена; Под напевом мороза и тьмы; Замерла береговая песня; Мне жутко с песней громовой; / Песню цветы разбудили – / Песню о белом расцвете /; Соловей поет ночной; Зима пройдет – в певучей вьюге* (22 стихотворения).

Реже встречаются **образы неживой материи с использованием “музыкальной” лексики и символики:** *И руки жал, и пела мысль в крови; / Поют* (алтари и паникадила – *А. Ш.*) *торжественно; победно славословят / Немую твердь /; И пели* (младые были – *А. Ш.*) *с ветром о весне; Под вашу песнь* (младых былей – *А. Ш.*) *из глубины; Запевающий сон; Шатался и пел чугун; Запоет, заалеет пыль; Запоет мечта; / Опять готов / Всей битвы жизни я слушать пенье /; Чтоб вечно мчались песни неземные; Счастливое дитя, что молодость поет; То для меня мечта поет* (11 стихотворений).

В некоторых произведениях встречаются **“звуки” музыкальных инструментов**: */Скрипки стон неутомимый / Напевает мне: «Живи …» /; Ночь волновалась, скрипка пела; Я фисгармонии певучей* (3 стихотворения).

Во Второй книге на первом плане также звуковой **образ песни и голоса певцов:** *На горе безмятежно поют голоса; Не могу я не петь, не плясать; / Песни такие веселые / Мы не певали давно! /; Плыли и пели, и море пьянело; Нищий, распевающий псалмы; Запою ли про свою удачу; И я пою, всё так же стройно; / Девушка пела в церковном хоре / <…> / Так пел ее голос, летящий в купол /; / Пел молитвы сосне, /<…> / Слышишь песню мою? Я крушу и пою /; Подолгу песни распевал; Кому я песни посвятил; В песнях матери оставленной; Песни длинные поем; Песня носится по миру; Царевна пела о весне; И Мэри светлую поем; / И на амвоне женский голос / Поет о Мэри без конца /; / Но надо плакать, петь, идти, / Чтоб в рай моих заморских песен /; Что мне поет?; Цыганка поет; Спустилась к речке и запела; Кто бесстрастные гимны поет; Песни и тревога; Она поет в печной трубе; Протяжно зовет и поет* (невидимка – *А. Ш.*)*; И замирающий голос поет; Ее песни; / Легкой брагой снежных хмелей / Напою <…> /; Я ль не пела, не любила; Они поют из темной ложи; Уплывая, не запел; Долго ль песни заунывной; Чьи песни?; И песня встает; О, песня! О, удаль! О, гибель! О, маска; И в песне изошла; / Что о тебе, тебе пою, / И песням нет числа! /; Другой твои песни споет, песня Фаины; / С вечерним озером я разговор веду / Высоким ладом песни /; Влюбленные ему я песни шлю; / Чтоб я, никем не видимый, запел / Высокий гимн о том, как ясны зори /; А завтра я уйду – и запою; Я пел мой стих, Песельник; / Я – песельник. Я девок вывожу / Я песню длинную прилежно вывожу /; Эй, песня, веселей!; Всегда пою – всегда певучий; / Все певцы полночные напевы / Ей слагают, ей /; Те песни длинные поют; Голубоватый дух певца; Колыбельная песня; И песни петь!* (42 стихотворения).

Реже встречаются **образы природы в музыкальных символах:** */ Там поют среди серых камней / <…> / Переплески далеких морей /; Ландыш пел; И, туманным песням вторя; Веселую песню запела гроза; Туда, где моря запевают о чуде; И за облаком плыло и пело мерцание тьмы; Всю вчерашнюю ночь она пела* (птица – *А. Ш.*) *с мачты; / Под моим топором, распевая хвалы, / Раскачнулись в лазури стволы! /; Голос твой – он звончей песен старой сосны!; Песня зеленой весны!; Поет* (вихрь – *А. Ш.*) *преданья старины; Петухи поют к заутрене; Как пела тихая вода; И долго будут петь свирели; Вдалеке поют ручьи; Слаще пой ты, вьюга; Вьюга пела; Песни вьюги легковейной; Нет исхода вьюгам певучим!; И кружил, и пел* (ветер – *А. Ш.) в тумане; / Так пускай же ветер будет / Петь обманы, петь шелка! /; И ветер поет и пророчит; Течет она, поет она* (глубина – *А. Ш.*)*, Заметая, запевая* (туча снеговая – *А. Ш.*)*; / И опять метель, метель / Вьет, поет, кружит /; Метель поет; Когда метель поет, поет; В весенней песне угадал; Пойми напев метели, / Когда поет / Такая птица? /* (28 стихотворений).

В малом количестве употреблены **“звуки” музыкальных инструментов:** *Золотая запела труба; Страшный колокол будет вам петь!; Знаю – в горах распевают рога; / Так пела с детских лет / Шарманка в низкое окно /; В песнях дальних колоколен; И поют, поют рога; Поют боевые рога!; / Гармоника, гармоника! / Эй, пой, визжи и жги! /; / А здесь – какая-то свирель / Поет надрывно, жалко, тонко /* (9 стихотворений).

В нескольких случаях использованы **образы неживой материи с использованием “музыкальной” лексики и символики:** */ Там поют среди серых камней / <…> / Голоса корабельных сирен /; Поет, краснея, медь; Пели* (корабли – *А. Ш.*) *гимн багряным зорям; Дочка, то сирена поет; Сладко поет* (флюгарка – *А. Ш.*) *о грядущем; Как белое платье пело в луче; Под дождем умолкала песня дальних колес; Прялка песенку заводит* (8 стихотворений).

В Третьей книге встречаются стихотворения, описывающие **голоса певцов**: *Есть в напевах твоих сокровенных; Визг цыганского напева; Я брел, вспоминая напев; Возник позабытый напев; Песнь ада; И я, который пел когда-то нежно; Томим волной безумного напева; А завтра – плачу и пою; И умерло. А губы пели; И песни грешные запел; Я кладу тебя в гроб и пою; В душе, под песни панихид; / Скучала за стеной и пела, / Как птица пленная, жена /; И на камнях поют наяды; Отец грядущий сквозь напевы; / Что мне спеть в этот вечер, синьора? / Что мне спеть, чтоб вам сладко спалось? /; Он поет и шепчет* (ангел – *А. Ш.*) *– ближе, ближе; Словно здесь, где пели и кадили; И много чар, и много песен; / С моря ли вихрь? Или сирины райские / В листьях поют? Или время стоит? /; Песни вам нравятся; / Томный голос пением нежным / Мне поет о южных ночах /; Темный морок цыганских песен; / Мэри, спой / Спой о жизни одиноко прожитой / <…> / Спой о том, что не свершил он / <…> / В песнях, Мэри, вспоминай / Тихо пой у старой двери / Нежной песне мы поверим /; Мы о Мэри грустим и поем; И тенор пел на сцене гимны; / Не верили. А голос юный / Нам пел и плакал о весне /; И девочка поет в лесу; И напев заглушенный и юный; Не этот голос пел вчера; / За скрипками – иное пенье, / Тот голос низкий и грудной /; / Ксюша, пой! / И гортанные звуки / Понеслись /; Запевания низкого голоса; Мой поезд летит, как цыганская песня; Та же дума – и песня одна; Я буду петь тебя; Где что-то жжет, поет, тревожит и горит!; И потом – отойдет и поет; И, вникая в напев беспокойный; Повторяя напев неизвестный; И круженьем, и пеньем зовет; И в призывном круженье и пенье; И слушаешь песни далеких сел; / Рубили деды сруб горючий / И пели о своем Христе /; Глухая песня ямщика!; Что там услышишь из песен твоих?; В зеленых плакали и пели; / И, садясь, запевали Варяга одни, / А другие – не в лад – Ермака /; Лишь щемящей песни солдатской; / Поет, поет… / Поет и ходит возле дома /; Голоса поют, взывает вьюга; И вместе с ветром петь; / Старинной песни гайдамаков / Напев согласный зазвучал /; Меньшая – скачет и поет; / Вам –*

зеленоглазою наядой / Петь, плескаться у ирландских скал /; Песню не взять, не вырвать; Царице песен и весны; Все эти песни родились; Пели мы вслед тебе!; Песня Офелии; Душа, истерзанная песней; Песенка; Песня матросов; Душа горела, голос пел; / Солнцу, дерзкому солнцу, пробившему путь, – / Наши гимны, и песни, и сны – без числа! / (57 стихотворений).

Несколько реже встречаются образы **звуков музыкальных инструментов**: *Где-то пели смычки о любви; Исступленно запели смычки; И тянется песней зурны; / Вновь сдружусь с кабацкой скрипкой, / Монотонной и певучей! /; Тому, что мне скрипки поют; Поют они* (скрипки – *А. Ш.*) *дикие песни; В снежной мгле поет рожок; Мать, что поют глухие струны?; Тонкие поют колокола; Свирель запела на мосту; И арфы спели: улетим; / Ты злишься, мой смычок визгливый, / Врываясь в мировой оркестр / Отдельной песней торопливой? /; Смычок запел; Не соловей – то скрипка пела; И песни не споет свирель; С нежданной силой пел рояль; Поют они* (скрипки – *А. Ш.*) дикие *песни; Тому, что мне скрипки поют* (16 стихотворений). Обе группы охватывают большое количество поэтических произведений этой книги.

Образы неживой материи с использованием “музыкальной” лексики и символики употребляются здесь реже: *Автомобиль пропел вдали; Его винты поют, как струны; Пропеллер продолжает петь; Молилось и пело* (сердце – *А. Ш.*) *тебя; Будет петь твоя кровь во мне!; В горах не запоет кирка; / Чтобы воскресший глас Плакиды / Не пел страстей протекших лет /; / Лишь медь торжественной латыни / Поет на плитах, как труба /; На башне, с песнию чугунной; Переливается певуче* (кровь – *А. Ш.*); *И наши души спели; Поют и плачут хрустали; Пропели рельсы; Запевает* (гений – *А. Ш.*) *осой ядовитой; / Только тронь его голосом юным – / Запоет!* (сердце – *А. Ш.*) */; / Всех линий – таянье и пенье / <…> / И песня Ваших нежных плеч /; Твои мне песни* (России – *А. Ш.*) *ветровые; Голос каменных песен твоих!* (России – *А. Ш.*); */ Тень Данта с профилем орлиным /*

О Новой Жизни мне поет /; / Пляши и пой на пире, / Флоренция, изменница /; / Как пропел мне сиреной влюбленной / Тот, сквозь ночь пролетевший, мотор / (21 стихотворение).

Отмечены **образы природы в музыкальных символах:** *И запевая* (ветер – *А. Ш.*) *о старине; / И ветр ночной поет в окно / Напевы сонной панихиды /; И полночь пропоет; Слышно пенье петуха; / О том, что под землей струи / Поют, о том, что бродят светы /; О жизни будущей поет* (ветер – А. Ш.); *Поет ручей, цветет миндаль; Песнь соловья в твоей глуши; / Вот моя птица, когда-то веселая, / Обруч качает, поет на окне /; И под мостом поет вода; Как поют твои соловьи; Услышал ясно в пеньи птичьем; Так сердце под грозой певучей; А голос пел; Не смолкает напев соловьиный; Однозвучно запели ручьи; / Сладкой песнью меня оглушили, / Взяли душу мою соловьи /; Соловьиная песнь не вольна!; О чем поет ветер; Пели соловьи; Поет нам снег; Жалобный ветер напел; Ни что ветер поет* (20 стихотворений).

В формирование музыкального мира поэтом были привлечены не только собственно музыкальные образы (песня, музыкальные инструменты), но и образы природы, неодушевлённых предметов, наблюдений бытового характера: ветер, вьюга, гроза, корабль, ландыш, медь, море, платье, пыль, рельсы, ручей, хрусталь, чугун и под. Музыкальные ассоциации обусловлены сложными связями, различными способами и приёмами “окрашивания” музыкальных образов.

Так, в Первой книге преобладает образ песни и портрет лирической героини в звуковых символах (“*песни твоей лебединой звуки почудились мне*”, “*звучные песни твои*” и др.). Это объясняется тем, что большинство стихотворений посвящено кругу тем, связанных с мистическим романом поэта и Прекрасной дамы. Во Второй книге образ песни занимает последнее место, а на передний план выступают образы природы в музыкальных символах и звуки музыкальных инструментов. Это связано с

сосредоточенностью поэта на реальных феноменах. В Третьей книге образы вокального музицирования увеличиваются, соотносятся с реальными фактами. В них показаны разные певческие характеристики голосов. Поэт отдаёт предпочтение женским голосам (“*голоса женские – струнные*”, “*женский голос, как струна*” и др.). Так же значительны, как и в предшествующей книге, звуки музыкальных инструментов. В целом (во всех трёх книгах) первое место по частоте употребления занимают Песня и голоса певцов, дальше идут звуки музыкальных инструментов и наконец – образы природы в музыкальных символах и образы неживой материи с использованием “музыкальной” лексики и символики.

Перейдём к рассмотрению вариантных особенностей песни.

Обращаясь к теме песни, Блок развил богатую русскую традицию, “идущую от Пушкина и Баратынского через Фета и Полонского к Ап. Григорьеву” [96, с. 121]. Однако поэт был сугубо индивидуален в художественном воплощении музыкального образа песни.

Песня предстает лейтмотивом, важной составляющей блоковского “романа в стихах”. Согласно К. Тарановскому “музыкальное ощущение явлений находит выражение у Блока <…> посредством повторяющихся образов, подобных лейтмотивам его лирических циклов и поэм …” [131, с. 319]. Лейтмотив лирического “ты” многогранен и многозначен в своих проявлениях на протяжении всего лирического “романа”. Рассмотрим, как реализуется лейтмотив лирического “ты” в “трилогии”, в какой мере это помогает уяснить характер пути лирической героини.

Работа по выявлению реализаций, связанных с лексическим блоком *петь / пение / песня*, осуществлялась способом отбора на базе Собрания сочинений А. Блока. Из обнаруженных 495 случаев наиболее объемная группа включает слова-символы с функцией характеристики лирической героини (141 позиция). Этот образ у поэта на протяжении всего творческого

пути “звучал” по-разному, раскрывая перемены в образе лирической героини и то воздействие, которое оказывал на неё внешний мир.

Лейтмотив лирического “ты” является организующей основой для ряда блоковских циклов, например, в «Стихах о Прекрасной Даме» образ Вечной Женственности решается в звуковых символах. В состав группы входят разноплановые элементы, воспроизводящие основные смысловые вариации лейтмотива: героиня предстает в различных музыкальных ликах. Представим результаты анализа группы интонаций, употреблённых в обрисовке портрета лирической героини, связанных с “ключевой триадой” и её производными в “трилогии” А. Блока.

1. Контексты, связанные с семантикой «появление героини, её совершенство (“ты” первого тома)»: 1) / *Ветер принес издалёка / Песни весенней намек, / Где-то светло и глубоко / Неба открылся клочок* /; 2) / *Ветер принес издалёка / Звучные песни твои* /; 3) / *Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла / Над берегом Невы и за чертой столицы?* /; 4) / *Ты песнью без конца растаяла в снегах / И раннюю весну созвучно повторила* /; 5) / *Пробивалась певучим потоком, / Уходила в немую лазурь, / Исчезала в просторе глубоком* / *Отдаленным мечтанием бурь* /; 6) / *Начинаю тебя узнавать / Под напевами близкой любви, / И на миг ты по-прежнему – ты* /; 7) / *Так окрыленно, так напевно / Царевна пела о весне* / и др.

2. Контексты, связанные с семантикой “трансформация качеств, изменчивость героини, утрата её мистических особенностей”: 1) / *О, странно сладки напевы ... / Они кажутся так ясны! /*; 2) *Там, в сумерках, дрожал в окошках свет, / И было пенье, музыка и танцы* /; 3) / *Чей-то обманчивый голос поет, / Кто пробудился от сна и зовет* /; 4) / *Но дрогнул тирс – и песни страстной / Повиты таинством слова, / И у любовницы прекрасной / Уже кружится голова* /; 5) / *Ты одна меж задумчивых сосен – / И поешь о вечерней любви* /; 6) / *Эти ласки и песни ночные – / Только ночь – загорятся опять* /; 7) / *О, обманчивый голос! Певучая трель!* / и др.

3. Контексты, связанные с мотивом ухода героини: 1) / *Да и песням знакомым не верю. / Всё равно – мне певца не понять* /; 2) / *Ты, как заря, невнятно догорала / В его душе – и пела обо мне.* /; 3) / *Одну только песню, что пел я с Тобой, / Что Ты повторяла за мной*. /; 4) / *Чей-то образ из мрака восстал / И по воздуху реял крылом, / И певучим рыданьем дрожал* /; 5) / *И там – прекрасное что-то, / Казалось, пело в лугу.* / и др.

4. Контексты, связанные с семантикой “нравственного падения, одержимости бурными страстями (инфернальная женщина)”: 1) / *Есть в напевах твоих сокровенных / Роковая о гибели весть* /; 2) / *В нем – твоих поцелуев бред, / Темный морок цыганских песен, / Торопливый полет комет!* /; 3) / *Не этот голос пел вчера / С гитарой вместе на эстраде!..* / и др.

5. Контексты, связанные с семантикой “актуализации исходного чувства (примета Первой любви)”: 1) / *Есть много песен в светлых тайниках / Ее души невинной и приветной* /; 2) / *А шалый ветер, носясь над далью, – / Хотел он выжечь душу мне, / В лицо швыряя твоей вуалью / И запевая о старине* /; 3) / *Порой, как прежде, различаю / Песнь соловья в твоей глуши* /; 4) / *Синеокая, бог тебя создал такой. / Гений первой любви надо мной, // Встал он тихий, дождями омытый, / Запевает осой ядовитой* /; 5) / *Крик осла моего раздается / Каждый раз у садовых ворот, / А в саду кто-то тихо смеется, / И потом – отойдет и поет* /; 6) / *И она меня, легкая, манит / И круженьем, и пеньем зовет* /; 7) / *И в призывном круженье и пенье* /; 8) / *Но я руке не позволяю / Писать про виденные сны, / И только книжку посылаю / Царице песен и весны* / и др.

6. Контексты, связанные с семантикой “смерти идеала”: 1) / *Придет урочный час – и стражи задрожат, / И смолкнут жернова, и смолкнут пенья дщери* /; 2) / *О, обманчивый голос! Певучая трель! / Ты поешь и не просишь ответа!* /; 3) / *А когда твои песни польются вдали / Беспокойной, обманчивой клятвой, / Вспомню я, как кричали тогда журавли / Над осенней*

темнеющей жатвой /; 4) / *Алой ленты Твоей надо мной полоса, / Бьется в ноги коня змеевик, / На горе безмятежно поют голоса, / Всё о том, как закат Твой велик* /; 5) / *Слаще пой ты, вьюга, / В снежную трубу / Чтоб спала подруга / В ледяном гробу!* / и др.

7. Контексты, связанные с семантикой “проявления русского начала (тема Родины)”: 1) / *О, песня! О, удаль!* /; 2) / *Гармоника, гармоника! / Эй, пой, визжи и жги!* /; 3) / *Смотрю я – руки вскинула, / В широкий пляс пошла, / Цветами всех осыпала / И в песне изошла* /; 4) / *Под праздник – другим будет сладко, / Другой твои песни споет, / С другими лихая солдатка / Пойдет, подбочась, в хоровод* / и др.

8. Контексты, связанные характеризующей функцией лирической героини как “Снежной Девы”: 1) / *Вьюга пела* /; 2) / *Легкой брагой снежных хмелей / Напою* /; 3) / *Сны метели светлозмейной, / Песни вьюги легковейной, / Очи девы чародейной* /; 4) / *Нет исхода вьюгам певучим!* /; 5) / *И кружил, и пел в тумане, / И из снежного бурана / Оком темным сторожил* /; 6) / *Заметая, запевая, / Стан твой гибкий / Вихрем туча снеговая / Обдала* /; 7) / *И опять метель, метель / Вьет, поет, кружит* /; 8) / *Метель поет. Твой голос – внятный* /; 8) / *И целовать твой шлейф украдкой, / Когда метель поет, поет* / и др.

Наше внимание было сосредоточено на анализе отдельного лейтмотива стихотворения, который, бесспорно, является значимым в контекстах поэтических произведений и соотносится с общим контекстом блоковского “романа”. Образ лирической героини создается через интенсификацию музыкального “звучания”, имманентного смысловой организации поэтического произведения. В контексте “романа” этот образ у поэта обретает “фоносимволический” смысл. Важно отметить, что песня, являясь “дублером” и “генератором” лирической героини, может быть равна центральному образу контекстов рассмотренных произведений. В

поэтическом творчестве есть и другие лейтмотивы, например, лейтмотив, служащий “музыкальным” символом поэта.

В результате анализа установлено, что Блок придавал большое значение “музыкальной” лексике. Её анализ позволяет нам уверенно констатировать, что в лексике поэта преобладают лексемы *петь, пение, песня* и их производные, многие из которых связаны с воплощением лирической героини “романа” в различных “музыкальных” обликах.

3.6. МУЗЫКАЛЬНАЯ АРТИОНИМИЯ В ЯЗЫКЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ А. А. БЛОКА

Внимание к особой категории собственных имён, заголовкам художественных произведений – хрематонимам, впервые отчётливо сформулированное Ю. А. Карпенко [72, с. 328], всё чаще становится мотивом новых поисков в области артионимии (используемый в работе термин не противостоит понятию “хрематоним”, он всего лишь, с нашей точки зрения, ближе названиям музыкальных произведений). Ю. А. Карпенко, кстати говоря, в своей работе отметил внимательное отношение поэта к заглавиям собственных произведений: «А. А. Блок для своего второго сборника выбрал заглавие “Нечаянная Радость” из одиннадцати вариантов, разработанных совместно с А. Белым. И это великолепное, прославленное название затем было устранено при составлении им общего собрания своих стихотворений» [72, с. 219].

Интересным в ономастическом плане, но малоизученным является пласт собственных имён-названий музыкальных произведений. Функционирование артионимов в художественной литературе и, шире, в языке писателей предметом специального внимания не только литературоведов, но и, насколько нам известно, ономатологов становилось

лишь спорадически [61, 30, 81]. Поскольку музыка, по мнению подавляющего большинства блоковедов, была исключительно значима для творчества Александра Блока, представляется важным изучение того, как с помощью артионимов отражено её присутствие в языке и художественном мире поэта.

Установлено, что музыкальные артионимы использовались А. Блоком в художественных произведениях, но наиболее часто репрезентированы в текстах писем, дневниковых записях и записных книжках поэта [Таблица 5; Таблица 2.1.]. Музыкальная культура у Блока представлена в широком контексте: русская народная, зарубежная народная, русская и зарубежная классическая музыка. Среди артионимов из области музыкальной культуры наибольшей частотностью обладает группа названий опер. Среди них значительное место занимают названия произведений Р. Вагнера: «Зигфрид», «Валькирия», «Гибель богов», «Золото Рейна», «Нюренбергские мейстерзингеры», «Тристан и Изольда», «Парсифаль». Поэт, посещавший спектакли вагнеровской тетралогии «Кольцо нибелунга», в письмах и записных книжках оставил множество записей:

1) «Сегодня мы идем наконец в “Зигфрида”» [22, т. 8, с. 279]; «Сегодня “Зигфрид”, так что я не иду в Академию [22, т. 8, с. 305];

2) «“Валькирия”. Голосить будут какие-то Ростовский, Андреевская и Валицкая, – опять нельзя идти! Нет, все-таки пойду <…> Несмотря на “состав”, музыка» [19, ЗК, с. 210]; «В начале января, до отъезда в Москву, я встретился в Мариинском театре (на “Валькирии”) с Еленой Васильевной и Владимиром Васильевичем» [22, т. 8, с. 90]); «… Он <…> подает руку Рихарду Вагнеру, автору темы огней в “Валькирии”, – через голову неистовствующего, сгорающего в том же огне будущего, Генриха Гейне» [22, т. 6, с. 96]; «Вечером – “Валькирия” (с тетей)» [22, т. 7, с. 230];

3) «Представление “Гибели богов” было отменено» [22, т. 8, с. 118]; «3-го – “Гибель богов”, встреча со Зверевой» [22, т. 7, с. 235];

4) «Заключительные слова “Золота Рейна”, вложенные в уста Rheinstochter …» [22, т. 7, с. 415]); «Мамино рожденье. <…> Вечером они с Францем пошли на “Золото Рейна” (мой абонемент)» [22, т. 7, с. 227]); «Вечером иду на “Золото Рейна” (мамин абонемент) с тетей» [22, т. 7, с. 228];

5) «Вечером я в “Нюренбергских мейстерзингерах”. <…> плаваешь в музыкальном океане Вагнера» [22, т. 7, с. 208];

6) «Композиция Грильпарцера напоминает “Тристана и Изольду” Вагнера» [22, т. 6, с. 472];

7) Вечером иду, волнуясь, в “Парсифаля” [19, ЗК, с. 219]); «Вечером – “Парсифаль” <…> [19, ЗК, с. 218]; «В “Парсифале” она не была [19, ЗК, с. 218]); «“Парсифаль”. Счастие, счастие» [19, ЗК, с. 217];

8) «<…> величайшее создание Вагнера – социальная тетралогия “Кольцо Нибелунгов” <…>» [22, т. 6, с. 23].

Так же часто использованы названия опер Ж. Бизе «Кармен» и «Арлезианка»:

1) «<…> она будет <…> опять сниматься – в “Кармен” <…>» [19, ЗК, с. 213]; «Люблю деревянный квадратный чан для собирания дождевой воды на крыше над аптечкой возле Plaza de Toros в Севилье (Музыкальная драма – “Кармен”)» [19, ЗК, с. 214]; «<…> мне помогают мелочи <…> в чеховских пьесах (и в “Кармен”, например, тоже). <…>» [19, ЗК, с. 214]; «“Кармен” в последний раз. <…>» [19, ЗК, с. 220]; «Она была на репетиции “Кармен”» [19, ЗК, с. 221]; «В Никольском сквере. – “Кармен” в Купеческом клубе» [19, ЗК, с. 222]; «Любовь Александровна утром поет в “Кармен”» [19, ЗК, с. 253]; «Мама читает мои стихи вслух, потом – “Кармен” и “(Зеленое) кольцо”» [19, ЗК, с. 208]; «Первая “Кармен” (не Дельмас)» [19, ЗК, с. 242]; «Вечером – <…> – “Кармен”» [22, т. 7, с. 235]; «Я страшно тороплюсь в “Кармен”. <…>» [19, ЗК, с. 211]; «<…> недаром гениальный автор “Кармен” написал музыку к этой “поэме любви” <…>» [22, т. 6, с. 456]; «“Кармен”, – какая-то Давыдова которой я почти не слышал. <…>»

[19, ЗК, с. 210]; «Я смотрю на Вас в “Кармен” третий раз, <…>» [22, т. 8, с. 433]; «Вечером мы с Любой в “Кармен” (Андреева-Дельмас)» [19, ЗК, с. 200].

2) «Из шести драм А. Доде только две написаны им самостоятельно. Одна из них – “Арлезианка” <…> [22, т. 6, с. 456]; «“Арлезианка” дает благодарный материал для актеров <…>» [22, т. 6, с. 456].

Реже употреблены названия произведений М. Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина», романс «Блоха», цикл романсов «Песни и пляски смерти», цикл песен «Детская»), Р. Штрауса («Электра»), П. Чайковского («Евгений Онегин», «Пиковая дама»), Н. Римского-Корсакова («Садко», «Царская невеста», «Снегурочка»), Дж. Верди («Травиата», «Аида»), Дж. Пуччини («Богема»), А. Рубинштейна («Демон»), А. Серова («Вражья сила», «Юдифь»), А. Даргомыжского («Торжество Вакха», романсы «Я здесь, Инезилья», «Оделась туманом Гренада»), М. Глинки («Руслан и Людмила»), К. Глюка («Орфей») Г. Доницетти («Дон Пасквале»), Ш. Лекока («Madame Анго»), Дж. Мейербера («Роберт-Дьявол»), В. Пяста («Фея, Карина, Любовь»), В. Кашперова («Гроза»):

1а) «Люба вечером слушает Шаляпина (“Борис Годунов”) в Народном доме – с Кузьминым-Караваевым. <…> Да еще не понравилось» [19, ЗК, с. 210]); «Утром – “Борис Годунов”. Марину поет не она» [19, ЗК, с. 218]); «Шаляпин – “Борис Годунов” (мама с Францем, – я добывал)» [19, ЗК, с. 273];

1б) «<…> Серафима Павловна в “Хованщине”» [22, т. 7, с. 82]; «<…> Кузмин (читал хорошие стихи, вечером пел из “Хованщины” с Каратыгиным <…>» [22, т. 7, с. 83]; «Люба сегодня вечером в ложе Аничковых на “Хованщине” с Шаляпиным» [22, т. 7, с. 94]; «Сейчас едем в “Хованщину”» [22, т. 7, с. 98]; «Сегодня сгладились все воспоминания об ужасах Мариинского театра, и осталась одна “Хованщина”» [22, т. 8, с. 379–380]; «“Хованщина” для меня, оказывается, сыграла очень большую роль»

[22, т. 8, с. 379–380]; «“Хованщина” еще не гениальна (т. е. не дыхание святого Духа) <…>» [22, т. 8, с. 379–380];

1в) «Вечером я неожиданно попадаю на концерт Шаляпина <…> “Слушай команды слова” (Беранже), былины, “Вниз по матушке по Волге”. Знаменитая “Блоха” – что-то не очень» [22, т. 7, с. 240];

1г) «К счастью, не было “Песен и плясок смерти”, но была “Детская” Мусоргского. <…>» [22, т. 8, с. 73].

2) «1913. Забастовки 9 января. “Электра” Штрауса» [22, т. 7, с. 422]; «Я тебе писал недавно – о театре (“Электра” и Зонов)» [22, т. 8, с. 411]; «Третьего дня были на первом представлении “Электры” <…>» [22, т. 8, с. 410]; «В ближайшем будущем мне хочется на страницах “Голоса Москвы” возвратиться подробно к <…> другим петербургским постановкам (как, например, “Электры” Гофманстааля и “Грозы”)» [22, т. 8, с. 216]; «<…> ведь “Электра” прежде всего – БЕЗДАРНАЯ ШУМИХА). <…>» [22, т. 7, с. 239]; «Вечером – премьера “Электры” <…> [22, т. 7, с. 222]; «Значительный день. <…> Терещенки приехали с генеральной репетиции “Электры” Штрауса, страшно бранясь. <…>» [22, т. 7, с. 220].

3а) «Милая на репетиции “Евгения Онегина” <…>» [22, т. 7, с. 191];

3б) «Вечером – “Пиковая дама” (дирижировал Купер – очень)» [19, ЗК, с. 456]; «Делать ничего не мог. – Вечером – “Пиковая дама”» [19, ЗК, с. 248]; «<…> Глинка и Чайковский выносят на поверхность “Руслана” и “Пиковую даму” <…>» [22, т. 6, с. 175–176]; «Мы тоже пойдем в “Пиковую даму”» [22, т. 8, с. 136].

4а) «Вечером – “Садко” в “Музыкальной драме”. <…>» [22, т. 7, с. 216];

4б) «Открытие Большого оперного театра (“Царская невеста”, Любаша – Л. А. Дельмас)» [19, ЗК, с. 502];

4в) «Вечером мы с мамой (обедаю у нее) идем в “Снегурочку”. Л. А. Дельмас поет Леля, дала нам билеты. <…>» [19, ЗК, с. 245].

5а) «Стих. “Не проливай горючих слез …” Впервые – с итальянским эпиграфом: “Lascia mi vivere!” (“Дай мне жить”), взятым из либретто оперы “Травиата” (музыка Дж. Верди, по драме А. Дюма-сына “Дама с камелиями”)» [22, т. 1, с. 578];

5б) «Вечером – “Аида” (ее ложа) <…>» [19, ЗК, с. 223].

6) «”Богема”, – иду в 13-й ряд» [19, ЗК, с. 218]; «Ужасный вечер. Она приходит в первом антракте “Богемы”. С ней – легион. <…>» [19, ЗК, с. 220].

7) «Вечером – “Демон” (смесь бесконечной глубины с конечной пошлостью – и в музыке, и в постановке). <…>» [19, ЗК, с. 454–455]; «Свидание с М. Ф. Андреевой, <…> – “Демон” (Шаляпин)» [19, ЗК, с. 457].

8а) «Шаляпин в Еремке. (“Вражья сила” Серова) достигает изображения пьяной наглости, хитрости на уме, кровавости, ужаса русского кузнеца. <…>» [22, т. 7, с. 381–382];

8б) «Приходя в неожиданный восторг, положим, от “Юдифи” Серова, Григорьев начинает орать <…>”» [22, т. 5, с. 507].

9а) «Народный дом – “Моцарт и Сальери” и “Торжество Вакха” <…> [22, т. 7, с. 401];

9б) «Вечером Любовь Александровна … Поет Даргомыжского: “Я здесь, Инезилья …” и “Оделась туманом Гренада” …» [19, ЗК, с. 251].

10) «Вечером – “Руслан и Людмила”» [19, ЗК, с. 454].

11) «В венке Мейерхольду теперь (по поводу “Орфея”) участвовать не хочу <…> постановка Мейерхольда, виденная мной (“Дон-Жуан”), мне страшно не понравилась. <…>» [22, т. 8, с. 381].

12) «Вечером – “Дон Пасквале” Доницетти в “Буфе” у Бережного <…>» [19, ЗК, с. 494].

13) «Репетиция “Madame Анго”» [19, ЗК, с. 492].

14) « <…> тут явились и гитара, и табак, и просвещение насчет цыган, <…>, зазвучал тот “адский вальс” из “Роберта-Дьявола” <…>» [22, т. 5, с. 493].

15) «Пяст говорил, что так лучше, чем я рассказывал, и указал на совпадение ритма моего лейтмотива (“Радость – Страданье одно”) с его (в его “опере”: “Фея, Карина, Любовь”» [22, т. 7, с. 214].

16) «<…> мне хочется <…> возвратиться <…> к некоторым другим петербургским постановкам (как, например, “Электры” Гофманстааля и “Грозы”)» [22, т. 8, с. 216].

Артионимы, называющие балеты, у А. Блока редки, но всё-таки встречаются:

1) «Весь день – работа над докладом. – Вечером – “Жизель”[9] (Спесивцева, Владимиров, Романов), “Арагонская хота”[2] (ШЕРЕР, Люком)» [19, ЗК, с. 455];

2) «Вечером – часть “Феи кукол”[3] и III акт “Пахиты”[4]» [19, ЗК, с. 455];

3) «“Раймонда”[5] (Смирнова и Владимиров)» [19, ЗК, с. 462];

4) «Бенефис Дриго (“Талисман”, “Роман бутона розы”)» [19, ЗК, с. 460];

5) «В этот день у М. И. Терещенко было совещание об “Алалее и Лейле”[6] (А. М. Ремизов, Лядов, Головин)» [22, т. 7, с. 240];

6) «Вечером – “Эсмеральда” (Шерер – Pas des six в 3-м акте, Смирнова)» [19, ЗК, с. 456]; «Вечером – “Дочь Фараона”[7] со Спесивцевой, Смирновой, Люком и Владимировым» [19, ЗК, с. 454].

Изредка встречаются наименования оперетт:

---

[9] Балет А. Адана. *Все последующие сноски выставлены вручную. Расположены здесь, после текста автоматической сноски 1.* [2] Балетная сюита М Глинки. [3] Балет И. Байера. [4] Балет Э. Дельдевеза. [5] Балет А. Глазунова. [6] Балет А. Лядова. [7] Балеты Ц. Пуни. [8] Оперетта В. Валентинова. [9] Оперетта Я. Вейнберга [10] Оперетта Ж. Оффенбаха. [11] Романс Н. Дулькевича. [12] Романс Т. Хренникова. [13] Романсы Ф. Шуберта. [14] Романс Р. Шумана. [15] Песня А. Верстовского. [16] Песня И. Жильбер. [17] Песня А. Мерзлякова. [18] Пенся А. Турищева. [19] Народная песня, слова К. Рылеева. [20] Песня Н. Цыганова. [21] Песня в обработке Я. Пригожего. [22] Народная песня, слова М. Горького. [23] Народная песня, слова К. Федотова. [24] Старофранцузская народная песня. [25] Романс И. Бородина. [26] Романс А. Вилинского. [27] Цыганский романс С. Герделя. [28] Романс Н. Зубова. [29] Романс Н. Зубова. [30] Романс К. Лучича. [31] Романс Д. Михайлова. [32] Романс Ф. Садовского. [33] Цыганская песня Н. Шишкина. [34]Романс И. Бородина (автор слов и музыки к цыганским романсам). [34] Кантата Ю. Шапорина. [35] Водевиль Д. Ленского. [36] Заключительный хор Девятой симфонии Л. Бетховена. [37] Ария из оперы «Юдифь» А. Серова. [38] Э. Григ «Пер Гюнт». [39] Песня Руже де Лиля. [40] «Кольцо Нибелунгов», опера Р. Вагнера. [41] «Тристан и Изольда», опера Р. Вагнера. [42] «Руслан и Людмила», опера М. Глинки. [43] «Mademoiselle Фифи», опера Ц. Кюи. [44] «Борис Годунов», опера М. Мусоргского. [45] «Сказка о царе Салтане», опера Н. Римского-Корсакова. [46] «Евгений Онегин», опера П. Чайковского. [47] «Колокольчики, бубенчики звенят…» – цыганский романс, слова С. Петрова-Скитальца.

1) «<…> Григорий Новицкий пел куплеты из “Ночи любви”[8] …» [22, т. 5, с. 307];

2) «Вечером – мы с Пястом (вчетвером) в ложе в оперетке “Романтическая женщина”[9] <…>» [22, т. 7, с. 119];

3) «<…> начинаю слушать совершенно устаревшего “Орфея в аду”[10] – ужасная пошлость» [22, т. 7, с. 152];

Сравнительно часто встречаются наименования произведений песенного творчества и романсов. С последних и начнём:

1) «Все это переписано 7 ноября из “Полного сборника романсов и песен в исполнении А. Д. Вяльцевой, А. Паниной, М. А. Каринской”. Еще бы найти: “Как хороши те очи …[11], потом – “Колокольчики, бубенчики”, где сказано: “Бесконечно жадно хочется мне жить!”» [22, т. 7, с. 379];

2) «<…>Потом любимый и известный по миниатюрам певец поет “Эй, вы, залетные”[12]; <…>» [22, т. 6, с. 277];

3) «Был концерт Олениной. <…> Она пела, между прочим, “Лесного царя”, “Двойника”[13], “Два гренадера”[14]. К счастью, не было “Песен и плясок смерти”, но была “Детская” Мусоргского» [22, т. 8, с. 73]);

4) «Ф. Глинка (1788) “Вот мчится тройка удалая …”[15]» [22, т. 7, с. 423];

5) «“Ma tete”[16] – песня Ивэтт Жильбер» [19, ЗК, с. 186];

6) «Мерзляков (1778 – 1830). “Велизарий”. (“Малютка, шлем нося …”), “Среди долины ровныя …”[17]» [22, т. 7, с. 423]);

7) “/ И, садясь, запевали Варяга[18] одни, / А другие – не влад – Ермака[19], / <…> /”» [22, т. 3, с. 275]);

8) «Цыганов (1800). “По полю, полю чистому …”[20], ”Не шей ты мне, матушка …”» [22, т. 7, с. 423];

9) «<…> Автора “Коробейников”[21] не знают, “Солнце всходит и заходит …”[22] – мало» [19, ЗК, с. 111]; «“Коробейники” поются с какой-то тайной грустью» [19, ЗК, с. 94]; «На просторных полях русские мужики,

бороздя землю плугами, поют великую песню – “Коробейников” Некрасова» [22, т. 5, с. 132–133];

20) «Над извилинами русской реки рабочие, обновляющие старый храм с замшенной папертью, – поют “Солнце всходит и заходит” Горького» [22, т. 5, с. 132–133];

21) «Вечером я неожиданно попадаю на концерт Шаляпина <…> Слушать хорошо, однако особенно – “Слушай команды слова” (Беранже), былины, “Вниз по матушке по Волге”[23]» [22, т. 7, с. 240];

22) «Только имя Аэлис в этой песне заимствовано мной (по его созвучию с именем Алисы) из известной старофранцузской народной песенки: “Bele Aaliz main leva”[24] <…>» [22, т. 4, с. 512].

В некоторых случаях можно говорить о характерном скорее для художественных текстов приёме “умолчания” имени, хотя в текстах, не являющихся художественными, он тоже встречается, но может быть квалифицирован как некая разновидность эллипсиса. Наименование музыкального произведения “хранится” в памяти читателя. В текстах музыкальных произведений заложены эмоциональные чувства, способные вызвать и звуко-музыкальные ассоциации, “услышать” музыку. Иногда А. Блок цитирует либо текст целиком, либо его фрагмент, называет автора текста или музыки, но название произведения не указывает. Чаще всего это случается с произведениями, названием которых является (по известной традиции) первый стих текста [146, с. 274].

1) “/ Ты говоришь, рабом не будешь / <…> Слова и музыка И. А. Бородина” [22, т. 7, с. 373];

2) “/ Я степей и воли дочь[25] / <…>” Сочинение Н. И. Шишикина” [22, т. 7, с. 373];

3) “/ Да, я влюблен в одни глаза[26] / <…>” [22, т. 7, с. 378];

4) “/ Везде и всегда за тобою[27] / <…>” [22, т. 7, с. 374];

5) “/ Я тебя бесконечно люблю / <…>” (Слова В. Мятлева, музыка Н. В. Зубова)” [22, т. 7, с. 378–379];

8) “/ Не уходи, побудь со мною[28] / <…>” [22, т. 7, с. 375];

9) “/ Быть может, и мы разойдемся[29] / <…>” [22, т. 7, с. 376];

10) “/ Забыты нежные лобзанья / <…>” (Музыка А. Ленина)” [22, т. 7, с. 377];

11) “/ Если жизнь не мила вам, друзья[30] / <…>” [22, т. 7, с. 375];

12) “/ Жалобно стонет ветер осенний[31] / <…>” [22, т. 7, с. 377];

13) “/ Я грущу, если можешь понять / <…>” (Музыка М. Я. Пуаре; В. Панина)” [22, т. 7, с. 374];

14) “/ Все говорят, что я ветрена бываю[32] / <…>” [22, т. 7, с. 373–374];

15) “/ Джень дем мэ препочто[33] / <…>” [22, т. 7, с. 376].

Артионимы, обозначающие название кантат, водевилей и фрагментов музыкальных произведений занимают последнее место.

1) «Шапорину – дополнение к “Куликову полю”[34]» [19, ЗК, с. 480];

2) «Вечер старинных водевилей. “Вот так пилюли!”[35]» [22, т. 7, с. 382];

3) «<…> К ночи пришла Дельмас (она пела “Гимн радости”[36])» [22, т. 7, с. 271];

4) «Приходя в неожиданный восторг, положим, от “Юдифи” Серова, Григорьев начинает орать: “<…> Как это у него запоет Юдифь: “Я оденусь в виссон”[37], то я готов сапоги ему лизать» [22, т. 5, с. 507].

В дополнение к разговору о музыкальных артионимах хочется указать на присутствие в текстах А. Блока аллегровых форм официальных названий музыкальных произведений или их фрагментов. Например, арию Тореадора из оперы Бизе «Кармен» Блок называет “тореадор” вместо «Куплеты Тореадора»: “Свет гасят, вступление к 4-му акту, я жду. Уже толпа, уже тореадор. Ее нет. <…>.” [19, ЗК, с. 212]. Особого внимания заслуживает ещё один артионим (хабанера), употреблённый в письме к Л. А. Дельмас 11.03.1914 года, который, на наш взгляд, является значимым. Он объединяет

и жанр, и фрагмент оперы Ж. Бизе “Кармен”»: («<…> Вам нужно сняться в рабочем репетиционном платье с черным нагрудником. В Кармен – в нескольких поворотах в I акте <…> хабанера (несколько движений)» [22, т. 8, с. 435]). Так же, как и хабанера, артионим *сегидилья* – одновременно и название испанского танца, и название уникального фрагмента оперы Ж. Бизе «Кармен (II акт: *сегидилья* (сидя на стуле и хлопая в такт пляске) [22, т. 8, с. 435]).

В блоковских текстах можно наблюдать различные по формальным признакам аллегровые формы. В приведённых ниже фрагментах артионимы употреблены Блоком без кавычек, со строчной буквы:

1) “<…> издали доносится одинокая песня Коробейника: победно-грустный, призывный напев, разносимый вьюгой: / *Ой, полна, полна коробушка, / Есть и ситцы и парча, / Пожалей, душа зазнобушка, / Молодецкого плеча! /* <…>” [22, т. 2, с. 374]).

2) “Какой-то взбалмошный бродяга Пер Гюнт достигает лесной хижины и умирает усталый, убаюканный песней Сольвейг[38] – песней Вечности» [22, т. 5, с. 457].

3) «<…> и много в языке Минского уловимо и неуловимо нерусских выражений <…> видеть в его “сермяжном горе” – “холодные слова”, его – писать безвкусную и трескучую рабочую Марсельезу[39] <…>» [22, т. 5, с. 281].

Подобную аллегровую форму можно проиллюстрировать фрагментом из Записных книжек: “Свет гасят, вступление к 4-му акту <…> Ее нет. Я решаю ждать Хозе. Вот и Хозе <…>” [19, ЗК, с. 212]. Артионим Хозе вместо «Дуэт Хозе и Кармен» (музыка Дж. Верди, из оперы «Кармен»). У Блока нередко встречаются аллегровые вариации музыкальных артионимов, представляющие собой сокращение компонентов названия музыкального произведения. Например:

1) «Получил “Кольцо”[40] Вагнера для редакции”» [19, ЗК, с. 476]); «<…> играл в драматическом кружке, где были присяжный поверенный Троицкий, Тюменев (переводчик “Кольца”) …» [22, т. 7, с. 340]);

2) «Терещенко говорил о том, <…> что он не понимает людей, которые после “Тристана”[41] влюбляются …» [22, т. 7, с. 163]); «На днях приходил бедняга Мейерхольд. <…> он занят “Тристаном” для Мариинской сцены» [22, т. 8, с. 262]); «“Тристан” тебе выписан» [22, т. 8, с. 321]);

3) «<…>Глинка и Чайковский выносят на поверхность “Руслана”[42] и “Пиковую даму” <…>» [22, т. 6, с. 176];

4) «Она после “Фифи”[43] со мной в кинематографе» [19, ЗК, с. 256];

5) «<…> В “Борисе”[44] Мусоргского в монологе Пимена обрубленные стихи или переставленные или прибавленные слова» [22, т. 6, с. 474];

6) «“Царь Салтан”[45] (1-е представление), – мы с Любовью Александровной в Мариинском театре» [19, ЗК, с. 257];

7) «Вечером я в “Онегине”[46]» [19, ЗК, с. 200]; «Мама и Франц слушают “Онегина” <…>» [22, т. 7, с. 211]);

8) «<…> Еще бы найти: “Как хороши те очи …”, потом – “Колокольчики, бубенчики”[47], где сказано: “Бесконечно жадно хочется мне жить!”» [22, т. 7, с. 379]).

В собранных нами аллегровых формах артионимов встречается название музыкального произведения, дополняющееся необычным употреблением прилагательного “зеленый” в записной книжке: «Мама читает мои стихи вслух, потом – “Кармен” и “(Зеленое) кольцо” [19, ЗК с. 208]. Блок использует для наименования музыкального произведения первую строчку припева «Песни о качелях» из оперетты Ф. Легара: “Тихо и плавно качаясь, горе забудем вполне”: «“Милый писатель” в тихом безумии так себе пишет о “так себе людях”. “Тихо и плавно качаясь, горе забудем вполне”» [22, т. 5, с. 410].

Артионим «Утро туманное» (название романса; музыка А. Абазы, стихи И. С. Тургенева) в аллегровой форме употреблен А. Блоком в «Заметках, связанных с работой в драматическом театре (ответ на анкету о Некрасове)»: “Тургенев относился к стихам, как иногда относились старые тетушки. А сам, однако, сочинил “Утро туманное” [22, т. 6, с. 483]. Эта форма артионима коррелирует с другим, полным названием произведения: «Утро туманное, утро седое». Для называния поэтических текстов, не имеющих заголовка, часто используется первый стих произведения. Правда, в случае с одним использованием Блоком первого стиха его квалификация как заголовка представляется не вполне оправданной, поскольку он использован поэтом в качестве эпиграфа к стихотворению «Седое утро» (1013) [22, т. 3, с. 207–208]. В некоторых случаях, впрочем, использование первой строки стихотворения для обозначения произведения не является эквивалентом заголовка. Например: начало песни “Там у моста за рекою” (на тачке) [22, т. 8, с. 435] и начало романса «Красный сарафан» (музыка А. Варламова, слова Н. Цыганова): “Не шей ты мне, матушка …”: «Цыганов (1800). “По полю, полю чистому …”, “Не шей ты мне, матушка …”» [22, т. 7, с. 423].

Заслуживает внимания такой небезынтересный факт: в языке Блока выявлена омонимия собственных имён: «Валгалла» – одновременно и артионим, и мифодомоним. Употребленный Блоком мифодомоним косвенно намекает и на фрагмент из оперы «Валькирия» Р. Вагнера «Дорога в Валгаллу». В связи с интересом поэта к творчеству Р. Вагнера в его языке встречаются музыкальные аллюзии и реминисценции. Сравнительно часто используются артионимы, в которых переплетаются музыкальная и поэтическая составляющие. Таковы, например, название цикла «Кармен» у Блока и название оперы Ж. Бизе «Кармен», название поэтического произведения М. Лермонтова «Демон», двух стихотворений А. Блока «Демон» (“Иди, иди за мной – покорной …”) [22, т. 3, с. 60], «Демон»

(“Прижмись ко мне крепче и ближе …”) [22, т. 3, с. 26] и название оперы А. Рубинштейна «Демон», заголовок стихотворения «Валкирия (На мотив из Вагнера)» и название оперы Р. Вагнера «Валькирия», название подцикла «Пляски смерти» у Блока и название цикла романсов у М. Мусоргского «Песни и пляски смерти». В языке Блока также выявлена омонимия артионима и антропоэтонима *Кармен*: “<…> когда Кармен бросает цветок; когда Кармен уходит (взгляд на Хозе); <…> Кармен, гадающая по руке Цуниги <…> Кармен, слушающая Хозе <…>, Кармен, танцующая для Хозе. <…> и когда Кармен прогоняет Хозе <…> в последний раз Кармен во всем великолепии <…>” [22, т. 8, с. 435].

В заключение упомянем названия сборников песен:

1) «Все это переписано 7 ноября из “Полного сборника романсов и песен в исполнении А. Д. Вяльцевой, А. Паниной, М. А. Каринской”» [22, т. 7, с. 379];

2) «Песня девушек взята мною из разных майских песен (“trimouzettes”) <...> (Ср.: Е. В. Аничков, “Весенняя обрядовая песня”, часть I, глава 3, стр. 168 и сл.)» [22, т. 4, с. 519]; «Песня второго менестреля – вольное переложение песенки пикарского трувера VIII века. (См.: Е. В. Аничков, “Весенняя обрядовая песня”, т. I, стр. 124 и сл.)» [22, т. 4, с. 520]; «Только имя Аэлис в этой песне заимствовано мной <…> (см. Е. В. Аничков, “Весенняя обрядовая песня”; транскрипция имени принадлежит ему же)» [22, т. 4, с. 512].

Артионимы являются важным элементом языка и художественного мира Александра Блока, индикатором глубокой заинтересованности поэта музыкальной культурой. Изучение музыкальных артионимов и контекстов, в которых они функционируют, способствует реконструкции музыкальной атмосферы Петербурга первой четверти XX века, позволяет выявить музыкальные предпочтения поэта, впечатления и рефлексии по поводу прослушанных музыкальных произведений, высказать обоснованные

предположения относительно взаимодействия поэтической и музыкальной культур в сложной организации художественного мира Александра Блока [146, с. 278].

Проанализированным материалом исчерпываются практически все случаи использования музыкальных артионимов, входящих в тематическую сферу музыкальной культуры в творчестве А. Блока.

В ы в о д ы к 3 г л а в е. Доказано, что изучать феномены художественных произведений без учёта создаваемых параллельно, но не претендующих на художественную ценность текстов непродуктивно. Их существование является результатом органического единства поэтических произведений с жизненными событиями, отражёнными в дневниках, записных книжках и переписке поэта. Изучение “музыкальных” контактов по “дополнительным” источникам поэта позволило получить обоснованные выводы о смыслах и значениях музыкальных образов в проанализированных произведениях.

Выяснено, что в поэтическом творчестве, в текстах писем, дневниковых записях, записных книжках и прозе А. Блока зафиксировано множество образов, относящихся к сфере музыкальной культуры.

Выявлено, что поэтическая “трилогия” А. А. Блока по своему построению представляет так называемую “актную структуру”: поэтическая канва “романа в стихах” состоит из череды употреблённых реминисценций, персонажей, образов, лейтмотивов и их сочетаний из разных опер Р. Вагнера, Ж. Бизе, П. Чайковского и музыкальных произведений других композиторов, создающих определённую музыкальную тональность поэтической “трилогии”.

В поэтическом творчестве Блок охватил все музыкальные образы опер Р. Вагнера, прежде всего тетралогии «Кольцо нибелунга» («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов»), ввёл читателя в мир музыкальных

произведений, опираясь на возможности ассоциативной памяти читателя. “Музыкальность” поэтического творчества А. Блока сложилась не только под влиянием музыкальных источников, но и под воздействием непосредственных впечатлений слушателя. В языке поэта встречаются не только вагнеровские музыкальные аллюзии и реминисценции, но и особый специфический композиционный принцип.

Обнаружено, что отличительной чертой языка Блока является способ учёта динамики и характера звучания. Музыкальные образы и образы музыки у него включают разнообразнейшие градации музыкальных нюансов, вызывающих ассоциации с характером, степенью громкости и темпом “звучания”. Широко и разнообразно в текстах Блока представлены группы музыкальных инструментов.

Выявлены основные группы “музыкальной” лексики и словосочетаний, привлечённых поэтом для формирования музыкального мира: 1) образы песни, голоса певцов; 2) образы природы в музыкальных символах; 3) звуки музыкальных инструментов; 4) образы неживой материи с использованием “музыкальной” лексики и символики.

Установлено, что собственные имена-названия музыкальных произведений использовались А. Блоком в художественных произведениях, но наиболее часто репрезентированы в текстах писем, дневниковых записях и записных книжках поэта. Музыкальная культура у Блока представлена в широком культурном контексте. Среди артионимов из области музыкальной культуры поэт использовал названия опер, балетов, оперетт, произведений песенного творчества и романсов. Изучение музыкальных артионимов и контекстов с их использованием позволило выявить музыкальные предпочтения поэта, впечатления и рефлексии по поводу прослушанных музыкальных произведений, высказать обоснованные предположения относительно взаимодействия поэтической и музыкальной культур в сложной организации художественного мира Александра Блока.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для современного литературоведения характерен активный поиск эффективных способов исследования. Главные черты этого процесса связаны со стремлением к всестороннему изучению анализируемого предмета и установкой на детальное рассмотрение каждого факта “на стыке” наук.

Целью нашего исследования было изучение музыкальности как свойства, качественной характеристики формы и содержания литературно-художественных, в первую очередь, поэтических произведений. Она обусловила необходимость использования приёмов музыкально-текстологического анализа. Чтобы прояснить взаимовлияния музыки и поэзии, была применена специально для этого разработанная система квалификации образных средств с опорой на музыкознание.

Художественный текст допускает возможность широких интерпретаций. Каждый читатель находит в тексте “своё”, определяемое субъективностью мировосприятия, и, следовательно, по-своему интерпретирует прочитанное. Например, текстуальное экспонирование отдельных фрагментов, образов, мотивов музыкальных произведений в содержании некоторых поэтических произведений у читателя может вызвать звуковые ассоциации. Н. Л. Лейзеров писал: “<…> читая произведение литературы, мы не видим образов, но создаем их в своем воображении <…> При встрече с изображением искусства мы видим образ и присоединяем к нему личное” [85, с. 50]. Исследователь, в дополнение к тому, что делает читатель, пытается выяснить функции того или иного музыкального произведения в поэтическом.

Структуру исследования, как оговорено в названии диссертации, определили лексико-стилистические средства “осуществления”

музыкальности текста. Особое внимание “омузыкаливанию” поэтических текстов придавали поэты Серебряного века. Музыкальное творчество и теоретические работы немецкого композитора Р. Вагнера, пытавшегося осуществить синтез литературы и музыки, оказали на русских литераторов этого времени особое влияние. Они “омузыкаливали” поэтические тексты средствами и приёмами “столкновений”, “взаимовлияний” собственно литературных и музыкальных возможностей. Использованные для музыкально-текстологического анализа поэтические тексты позволяют прийти к следующим выводам:

1. Музыкальность стихотворных текстов слагается не только из ритмико-мелодической материи стиха, но и из семантики лексических единиц, обозначающих разного рода звуковые феномены образов музыки, и целых высказываний.

2. При изучении творчества писателей важен учёт не только принадлежащих собственно произведению параметров музыкальности, но и критика соответствующих музыкальных произведений, частные беседы, разговоры, бытовые моменты, зафиксированные в письмах, записных книжках и дневниках. Проведённое исследование подтверждает, что последовательное прослеживание, хронологическое соотнесение фактов позволяет выявить зафиксированные переклички биографических событий и событий музыкальной жизни, оказавших влияние на художественный мир поэта.

3. В языке авторов заинтересованность музыкальным искусством отразилась по-разному. Оригинальные способы “встраивания” звукосмыслового образования в поэтическое целое определяют идиостили поэтов.

4. Для поэтики “лирической трилогии” Блока характерно “разрешение” лирических тем, мотивов и лейтмотивов по законам музыкального искусства.

В языке поэта в качестве претекста разнообразно используются сюжеты, образы и интонации из области музыкальной культуры. На содержание поэтических произведений и “трилогии” Блока в целом повлияло оперное творчество и теоретические работы Р. Вагнера. Блок широко трансформировал оперные фрагменты, обращаясь к конкретным произведениям немецкого композитора. В языке поэта встречаются не только вагнеровские музыкальные реминисценции и цитаты, но и композиционные принципы. Поэтическая “трилогия”, организованная музыкальными влияниями и контактами, характеризует поэта не только как любителя, но и как знатока музыки.

Для объективной трактовки поэтического произведения необходим учёт выраженных словом средств “омузыкаливания” текста и конкретных, собственно музыкальных влияний. Материал диссертации доказывает, что синтез литературоведческого и музыковедческого анализов поэтического творчества продуктивен, поскольку позволяет постичь внутренние преемственные связи между элементами художественной структуры поэтических произведений и свойствами музыкального искусства, а также показывает, что музыкальные образы и образы музыки во многом репрезентируют смысл поэтического произведения. Опыт целостного анализа стихотворений с учётом взаимодействия музыкальных образов и образов музыки в стихотворениях, жизненных ситуаций, свойств и особенностей музыкальных произведений продемонстрировал возможность более глубокого проникновения в идейно-художественный замысел произведений в целом, возможность экстраполяции использованной методики на творчество других авторов и позволил сделать интересные наблюдения над индивидуально-авторскими стилями художественного письма.

СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ, ИСПОЛЬЗОВАННЫХ В ДИССЕРТАЦИИ

адажио: 1) Термин, первоначально означавший “с нежностью”. Как и другие подобные обозначения, проставлялся в начале музыкального произведения для указания господствующего в нём аффекта, настроения. С термином «Адажио» связывалось также представление об определённом темпе.

2) Название произведения или части циклической формы, написанной в характере адажио [103, т. 1, с. 52].

аккорд: Созвучие из трёх и более различных (разноимённых) звуков, которые отстоят друг от друга на терцию или могут быть (путём перестановки) расположены по терциям [103, т. 1, с. 81].

анданте: 1) Термин, обозначающий спокойный, размеренный характер музыки, темп обычного неторопливого и не замедленного шага.

2) Название произведения или части цикла, написанных в характере анданте [103, т. 1, с. 161].

вариации: Музыкальная форма, в которой тема (иногда две темы и более) излагается повторно с изменениями в фактуре, ладе, тональности, гармонии, соотношении контрапунктирующих голосов, тембре (инструментовке) и др. [103, т. 1, с. 667].

вилланелла: Жанр итальянской бытовой музыки в 15 – 16 вв. В основе его лежит итальянская (неаполитанская) народная песня, исполнявшаяся во время полевых работ [103, т. 1, с. 782].

динамика: Совокупность явлений, связанных с различными степенями громкости звучания, а также учение об этих явлениях. Динамика основана на применении звучаний различной степени громкости, их контрастном противопоставлении или же постепенной смене [103, т. 2, с. 247].

импровизация: Особый вид художественного творчества, при котором произведение создается непосредственно в процессе его исполнения [103, т. 2, с. 507].

каданс: Заключительный гармонический (а также мелодический) оборот, завершающий музыкальное построение и придающий ему законченность, цельность [103, т. 2, с. 629].

ключ: Знак на нотном стане, определяющий название и высоту (принадлежность к той или иной октаве) звука на одной из его линий; устанавливает абсолютное звуковысотное значение всех записываемых на нотном стане звуков [103, т. 2, с. 839].

контрапункт: 1) То же, что полифония – определённый тип многоголосия, характеризующийся сочетанием развитых и осмысленных контрастных мелодий, а также научная и учебная дисциплина, посвящённая этому типу многоголосия.

2) Само полифоническое, контрапунктическое соединение мелодий [103, т. 2, с. 919].

мадригал: Итальянская песня, первоначально одноголосная, на родном языке, в отличие от песнопений на латинском языке. Мадригал получил широкое развитие в эпоху

Раннего Возрождения как 2–3-голосная песня из нескольких коротких (2–3 строки) куплетов с припевом (из 2 строк). В эпоху Высокого Возрождения он становится вокальной поэмой, обычно 4- или 5-голосного склада, одночастной или многочастной, со свободным выбором поэтической формы [103, т. 3, с. 382–383].

мажор: Трезвучие, а также ладовая окраска этого трезвучия. Мажор имеет светлую окраску звучания, противоположную окраске минора, что составляет один из наиболее важных эстетических контрастов в музыке [103, т. 3, с. 388].

мейстерзингер: Немецкий поэт-певец из цеховых ремесленников 14 – 16 вв. Мейстерзингеры объединялись в литературно-певческие общества (школы) наподобие ремесленных цехов [103, т. 3, с. 498–499].

месса: Многоголосное циклическое хоровое произведение на текст католической литургии (мессы) [103, т. 3, с. 555–556].

минор: Лад, в основе которого лежит малое (минорное) трезвучие, а также ладовая окраска этого трезвучия. Минор имеет тёмную окраску звучания, противоположную мажору, что составляет один из наиболее важных эстетических контрастов в музыке [103, т. 3, с. 603].

мотет: Жанр вокальной многоголосной музыки [103, т. 3, с. 693].

нюанс: Оттенок исполнения; термин относится

преимущественно к исполнению музыкальных фраз и отдельных звуков (созвучий). Различают динамические оттенки и оттенки характера звучания. Последние обычно обозначаются итальянскими терминами, например, dolce – нежно, appassionato – страстно и т. п. Совокупность оттенков, применяемых при исполнении музыкального произведения, называют нюансировкой. Она определяется, прежде всего, содержанием музыкального произведения, его музыкальной формой в широком смысле слова [103, т. 3, с. 1060–1061].

октава: Часть музыкального звукоряда, в который входят все основные ступени: до, ре, ми, фа, соль, ля, си или двенадцать полутонов хроматической гаммы [103, т. 3, с. 1100].

органный пункт: Выдержанный звук на басу, на фоне которого другие голоса движутся свободно, иногда вступая в функциональное противоречие с басом [103, т. 4, с. 75].

пассаж: Последование звуков в быстром движении, как правило, трудное для исполнения и составлющее неотъемлемую принадлежность виртуозной музыки [103, т. 4, с. 198].

полифония: Вид многоголосья, основанный на одновременном звучании двух и более мелодических линий или мелодических голосов [103, т. 4, с. 344].

поэт-шансонье: Французские поэты и исполнители песен (часто авторы их текстов, иногда и музыки; обычно используют популярные мелодии) [103, т. 6, с. 282].

пьеса: Инструментальное произведение небольшого размера [155, с. 418].

пюпитр: Подставка для размещения нот.

регистр: 1) Ряд звуков певческого голоса, извлекаемых одним и тем же способом и поэтому обладающих единым тембром.

2) Участки диапазона различных музыкальных инструментов, характеризующиеся единым тембром [103, т. 4, с. 581].

реприза: Повторение темы или группы тем после этапа её (их) развития или изложения нового тематического материала [103, т. 4, с. 601–602].

ритм: Временная структура любых воспринимаемых процессов. Один из трех (наряду с мелодией и гармонией) основных элементов музыки, распределяющий по отношению ко времени мелодические и гармонические состояния. Ритм образуют акценты, паузы, членение на отрезки (ритмические единицы различных уровней вплоть до отдельных звуков), их группировка, соотношения по длительности, и т. п.; в более узком смысле – последовательность длительностей звуков, отвлеченная от их высоты (ритмический рисунок, в отличие от мелодического) [103, т. 4, с. 657].

симфония: Музыкальное произведение для оркестра, главным образом симфонического, как правило, в сонатно-циклической форме [103, т. 5, с. 21].

соната: Один из основных жанров сольной или камерно-ансамблевой инструментальной музыки. Классическая соната, как правило, многочастное произведение с

быстрыми крайними частями (первая – в т. н. сонатной форме) и медленной средней; иногда в цикл включается также менуэт или скерцо [103, т. 5, с. 193].

сонатина: Небольшая и технически нетрудная соната [103, т. 5, с. 199].

сонатная форма: Самая развитая нециклическая форма инструментальной музыки. Типичная для первых частей сонатно-симфонических циклов (отсюда часто применяющееся название сонатное allegro) [103, т. 5, с. 200].

сонатное аллегро: 1-я часть сонатного цикла, исполняемая в быстром темпе [103, т. 5, с. 200].

такт: Основная единица метра в музыке, отрезок музыкального произведения, начинающийся с сильного метрического акцента [103, т. 5, с. 387].

тембр: Окраска звука; один из признаков музыкального звука (наряду с высотой, громкостью и длительностью), по которому различают звуки одинаковой высоты и громкости, но исполненные на разных инструментах, разными голосами или на одном инструменте, но разными способами, штрихами [103, т. 5, с. 488].

темп: Скорость развертывания музыкальной ткани произведения в процессе его исполнения или представления внутренним слухом; определяется числом проходящих в единицу времени основных метрических долей [103, т. 5, с. 491].

тональность: 1. Высотное положение лада. 2. Иерархическая централизированная система функционально

дифференцированных высотных связей; тональность в этом смысле – единство лада и собственно тональности, т. е. ладотональность [103, т. 5, с. 564].

трубадур: Поэт-певец Южной Франции в кон. 11 – нач. 14 вв. [103, т. 5, с. 621].

трувер: Поэт-певец Северной Франции кон. 12 – 13 вв. [103, т. 5, с. 623].

фальцет: Самый верхний регистр мужского певческого голоса, выходящий за пределы его нормального объёма и характеризующийся пониженной силой звуков, особой мягкостью и происходящей от уменьшения числа обертонов бедностью их тембра [103, т. 5, с. 761].

фроттола: Итальянская светская песня народного происхождения, популярная в кон. 15 – нач. 16 вв. Название получила от соответствующей ей поэтической формы, родственной старинной балладе (итал. Ballata) [103, т. 5, с. 968].

фуга: Форма полифонической музыки, основанная на имитационном изложении индивидуализированной темы с дальнейшими проведениями в разных голосах с имитационной и (или) контрапунктической обработкой, а также (обычно) тонально-гармоническим развитием и завершением [103, т. 5, с. 975].

хорал: Общее название традиционных (канонизированных) одноголосных песнопений западно-христианской церкви (иногда также их многоголосных обработок) [103, т. 6, с. 42].

adagio di molto: Очень медленно [84, с. 15].

affannato: Тревожно [84, с. 15].

agile: Бегло, легко [84, с. 16].

allegro: Скоро [84, с. 17].

andante: Умеренный темп в характере обычного шага [84, с. 19].

angoisse: Тревожно, томительно, тоскливо [84, с. 19].

animato: Воодушевлённо, оживлённо [84, с. 19].

angosciosamente: Тревожно, беспокойно [84, с. 19].

appassionato: Страстно [84, с. 20].

appenato: Страдая [84, с. 20].

avec charme: Чарующе [84, с. 24].

avec une fausse: С обманчивой нежностью [84, с. 24].

douceur: Нежность [84, с. 53].

cantando: Певуче, распевая [84, с. 34].

con agitarione: Возбужденно, взволнованно [84, с. 16].

con afflizione: Уныло, печально [84, с. 41].

con dolore: С болью, тоской, печалью [84, с. 51].

con duolo: Печально, скорбно [84, с. 54].

con tutta forza: Со всей силой [84, с. 142].

concerto grosso: “Большой концерт” – форма ансамблево-оркестровой музыки 17 – 18 вв. [84, с. 41].

crescendo: Постепенно увеличивая силу звука [84, с. 45].

delicatamente: Нежно, деликатно, изящно, изысканно, утончённо [84, с. 47].

diminuendo: Постепенно ослабевая [84, с. 50].

disperato: Безутешно, в отчаянии [84, с. 51].

dolce: Приятно, нежно, ласково [84, с. 51].

enflame: Пламенно, возбуждённо [84, с. 56].

falsetto: Фальцет [84, с. 59].

fondu: Замирая, истаивая [84, с. 63].

forte: Сильно [84, с. 63].

forte-fortissimo: Чрезвычайно громко [84, с. 63].

forte possibile: Как можно сильнее [84, с. 63].

fortissimo: Очень сильно [84, с. 63].

freudig: Радостно, весело [84, с. 64].

funebre: Похоронный, траурный [84, с. 65].

furioso: Яростно, неистово [84, с. 65].

gaudioso: Радостно [84, с. 66].

gentile: Нежно, спокойно, мягко [84, с. 67].

giocoso: Радостно [84, с. 67].

grave: Значительно, торжественно [84, с. 69].

lamentabile: Жалобно [84, с. 81].

largamente: Широко, протяжно [84, с. 81].

lento: Медленно, слабо, тихо [84, с. 83].

lent: Медленно, протяжно [84, с. 83].

malinconico: Меланхолично, грустно, печально [84, с. 86].

martellato: (Буквально “ударяя молотом”) отрывистая игра с извлечением звуков резко и сильно [84, с. 87].

melancholic: Меланхолический, грустный [84, с. 88].

mezzo forte: Со средней силой, не очень громко [84, с. 90].

mezzo piano: Не очень тихо [84, с. 90].

mezzo voce: Вполголоса [84, с. 147].

pianissimo: Очень тихо [84, с. 104].

piano: Тихо [84, с. 104].

piano-pianissimo: Чрезвычайно тихо [84, с. 104].

sforzando: Обозначение, предписывающее более громкое исполнение звука или аккорда, при котором оно стоит [84, с. 122].

silenzio: Молчание, тишина [84, с. 123].

subito: Внезапно [84, с. 131].

subito piano: Внезапно тихо [84, с. 131].

zeffiroso: Легко, воздушно [84, с. 150].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аветян, Э. Г. Звук и значение [Текст] / Э. Г. Аветян // Молодой научный работник. Научные исследования. – Ереван : Государственный университет, 1965. – С. 103–121.
2. Александр Блок в воспоминаниях современников [Текст]. В 2 т. Т. 2 . [Сост., подготовка текста и коммент. Вл. Орлова]. Серия литературных мемуаров. – М. : Художественная литература, 1980. – 527 с.
3. Асафьев, Б. В. Путеводитель по концертам [Текст] / Б. В. Асафьев. – М. : Советский композитор, 1978. – 200 с.
4. Ахматова А. Собрание сочинений [Текст] : в 6 т. / Анна Ахматова – М. : Эллис Лак, 1998.

   Т. 1 : Стихотворения 1904 – 1941. – 1998. – 968 с.

   Т. 2 : Книга первая. Стихотворения 1941 – 1959. – 1999. – 640 с.

   Т. 2 : Книга вторая. Стихотворения 1959 – 1966. – 1999. – 528 с.

   Т. 3 : Поэмы ; Pro domo mea ; Театр. – 1998. – 768 с.

   Т. 4 : Книга стихов. – 2000. – 704 с.

   Т. 5 : Биографическая проза ; Pro domo sua ; Рецензии ; Интервью. – 2000. – 800 с.

   Т. 6 : Данте ; Пушкинские штудии ; Лермонтов ; Из дневников. – 2002. – 672 с.
5. Балашина И., Гал Д. Ш. Путеводитель по операм [Текст]. В 3 кн. Кн. 1. Немецкая опера / И. Балашина, Д. Ш. Галл – М. : Советский спорт, 1993 – 240 с.
6. Балашина И., Гал Д. Ш. Путеводитель по операм [Текст]. В 3 кн. Кн. 3. Русская советская опера / И. Балашина, Д. Ш. Галл – М. : Советский спорт, 1993 – 176 с.

7. Бальмонт, К. Д. Поэзия как волшебство [Текст] / К. Д. Бальмонт. – М. : Скорпион, 1915. – 94 с.
8. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений [Текст]. В 13 т. Т. 5 / В. Г. Белинский. – М. : Издательство академии наук СССР, 1954. – 863 с.
9. Белый, А. Жезл Аарона. (О слове в поэзии) [Текст] / А. Белый // Скифы. – СПб. : Скифы – 1917. – вып. 1. – С. 155–212.
10. Беранже, П. Ж. «Месса святому духу при открытии палаты» [Текст] / П. Ж. Беранже. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 639 с.
11. Берендеева, И. А. Письма А. Блока: на границе жизни и творчества [Текст] / И. А. Берендеева // Вестник ТюмГУ. – 2009. – № 1. – С. 150–156.
12. Бернандт, Г. Б. Одоевский – музыкальный писатель [Текст] / Г. Б. Бернандт // Советская музыка. – 1939. – № 8. – С. 49–54.
13. Бернштейн, С. И. Стих и декламация [Текст] / С. И. Бернштейн // Русская речь. Новая серия. – Л. : Academia, 1927. – вып. 1. – С. 7–41.
14. Бизе, Ж. Кармен [Звукозапись] / Ж. Бизе ; исп.: солисты, хор и оркестр Большого театра СССР. – М. : Мелодия, 1954. – 3 грп.
15. Бизе, Ж. Кармен [Ноты] : переложение для пения с фортепиано / под ред. С. Булатова. – Клавир – М. : Музыка, 1973. – 330 с.
16. Бизе, Ж. Кармен [Текст] / Ж. Бизе – Оперное либретто – М. : Музыка, 1979. – 92 с.
17. Благой, Д. Д. Мысль и звук в поэзии [Текст] / Д. Д. Благой // Славянские литературы: VII Международный съезд славистов. – М. : Наука, 1973. – С. 99–143.
18. Блок и музыка [Текст] : Сборник статей / составитель М. А. Элик. – Ленинград; Москва : Советский композитор. Ленинградское отделение, 1972. – 280 с. : ил., ноты.

19. Блок, А. А. Записные книжки 1901 – 1920 [Текст] / Александр Александрович Блок. – М. : Художественная литература, 1965. – 663 с.

20. Блок, А. А. Собрание сочинений [Текст] : в 2 т. / Александр Александрович Блок. – М. : Художественная литература, 1955.
Т. 1 : Стихотворения ; Поэмы ; Театр. – 1955. – 815 с.
Т. 2 : Очерки ; Статьи и речи ; Из дневников и записных книжек ; Письма. – 1955. – 839 с.

21. Блок, А. А. Собрание сочинений [Текст]. В 6 т. Т. 6 Письма 1898 – 1921 / Александр Александрович Блок. – Л. : Художественная литература, 1983. – 424 с., 1 л. портр.

22. Блок, А. А. Собрание сочинений [Текст] : в 8 т. /
Александр Александрович Блок ; под общ. ред. В. Н. Орлова. – М. – Л. : Гослитиздат, 1960 – 1963.
Т. 1 : Стихотворения 1898 – 1904. – 1960. – 715 с.
Т. 2 : Стихотворения 1904 – 1908. – 1960. – 466 с.
Т. 3 : Стихотворения и поэмы 1907 – 1921. – 1960. – 714 с.
Т. 4 : Театр. – 1961. – 602 с.
Т. 5 : Проза 1903 – 1917. – 1962. – 799 с.
Т. 6 : Проза 1918 – 1921. – 1962. – 556 с.
Т. 7 : Автобиография 1915 ; Дневники 1901 – 1921. – 1963. – 544 с.
Т. 8 : Письма 1898 – 1921. – 1963. – 771 с.

23. Бойчук, Е. И. Ритм в литературе и в музыке [Текст] / Е. И. Бойчук // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – 2010. - № 1. – С. 31–36.

24. Болеславская, Т. И. О музыке блоковского стиха [Текст] / Т. И. Болеславская // Музыка и жизнь. – Л. – М. : Советский композитор, 1973. – вып. 2. – С. 163–189.

25. Брюсов, В. Я. Избранные сочинения [Текст]. В 2 т. Т. 2. Звукопись Пушкина / В. Я. Брюсов. – М. : Гослитиздат, 1955. – 574 с.

26. Брюсова, Н. Я. Музыка в творчестве Валерия Брюсова [Текст] / Н. Я. Брюсова // Искусство. – 1929. – № 3/4. – С. 123–128.

27. Бугославский, С. А. Звуковые элементы в творчестве Максима Горького [Текст] / С. А. Бугославский // Музыкальный альманах : Сборник статей. – М., 1932. – С. 65–69.

28. Бураго, С. Б. Собрание сочинений [Текст]. В 3 т. Т. 1. Александр Блок : очерк жизни и творчества / С. Б. Бураго. – К. : Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2007. – 368 с.

29. Бураго, С. Б. Собрание сочинений [Текст]. В 3 т. Т. 2. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия) : монография / С. Б. Бураго. – К. : Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2007. – 432 с.

30. Бурмистрова, Е. А. Информативная значимость музыкальных артионимов [Текст] / Е. Л. Бурмистрова // Кирилло-Мефодиевские традиции на Нижней Волге : тезисы докладов научной конференции – Волгоград, 1997. – Вып. 3. – С 49–50.

31. Бутова, А. В. «Разумная» музыкальность и поэтика Н. А. Заболоцкого [Текст] / А. В. Бутова // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2012. – № 64 (260). – С. 42–46.

32. Вагнер, Р. Валькирия [Звукозапись] / Р. Вагнер ; исп.: Венский филармонический оркестр. – М. : Мелодия, 1954. – 5 грп.

33. Вагнер, Р. Валькирия. Музыкальная драма в трёх действиях [Ноты] : переложение для пения с фортепиано К. Клиндворта / Р. Вагнер – Клавир. – М. : Музыка, 1971. – 378 с.

34. Вагнер, Р. Гибель богов [Звукозапись] / Р. Вагнер ; исп.: солисты и симфонический оркестр итальянского радио. – М. : Мелодия, 1953. – 5 грп.

35. Вагнер, Р. Закат богов. Музыкальная драма в трёх действиях [Ноты] : переложение для пения с фортепиано К. Клиндворта / Р. Вагнер – Клавир. – М. : Музыка, 1973. – 455 с.

36. Вагнер, Р. Зигфрид [Звукозапись] / Р. Вагнер ; исп.: солисты и симфонический оркестр итальянского радио. – М. : Мелодия, 1953. – 5 грп.

37. Вагнер, Р. Зигфрид. Музыкальная драма в трёх действиях [Ноты] : переложение для пения с фортепиано К. Клиндворта / Р. Вагнер – Клавир. – М. : Музыка, 1972. – 411 с.

38. Вагнер, Р. Золото Рейна [Звукозапись] / Р. Вагнер ; исп.: Венский филармонический оркестр. – М. : Мелодия, 1953. – 3 грп.

39. Вагнер, Р. Тристан и Изольда. Музыкальная драма в трёх действиях [Ноты] : переложение для пения с фортепиано Р Клейнмихеля / Р. Вагнер – Клавир. – М. : Музыка, 1968. – 343 с.

40. Васина-Гроссман, В. А. О поэзии Блока, Есенина и Маяковского в советской музыке [Текст] / В. А. Васина-Гроссман // Поэзия и музыка : сборник статей и исследований. – М. : Музыка, 1973. – С. 97–136.

41. Вейдле, В. Музыка речи [Текст] / В. Вейдле // Звучащие смыслы : Альманах. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007. – С. 525–573.

42. Вейдле, В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства [Текст] / В. Вейдле. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 456 с.

43. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский. – Л. : Художественная литература, 1940. – 649 с.

44. Виленкин, В. Я. Воспоминания с комментариями [Текст] / В. Я. Виленкин. – М. : Искусство, 1982. – 502 с.

45. Виноградов, В. В. О языке художественной литературы [Текст] / В. В. Виноградов. – М. : Гослитиздат, 1959. – 656 с.

46. Виноградов, И. К. К вопросу о музыке стиха [Текст] / И. К. Виноградов // Борьба за стиль: Сборник статей. – Л. : Художественная литература. – 1937. – С. 85–186.

47. Волынская, Н. И. Иван Бунин и музыка [Текст] / Н. И. Волынская // Музыкальная жизнь. – 1970. – № 22. – С. 22–23.

48. Встречи с прошлым : Сборник материалов ЦГАЛИ СССР [Текст] / Отв. ред. Н. Б. Волкова. – М. : Советская Россия, 1978 – Вып. 3. – 477 с.

49. Гегель, Г. В. Ф. Сочинения [Текст]. В 14 т. Т. 14. Лекции по эстетике / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Политиздат, 1958. – 440 с.

50. Гендлер, И. В., Головачева, Ю. В. Проблема музыкальной интерпретации поэтического текста (на материале романса А. С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне» и его музыкальных интерпретаций М. И. Глинки, М. А. Балакирева, С. В. Рахманинова) [Текст] / И. В. Гендлер, Ю. В. Головачева // Актуальные проблемы германистики, романистики и русистики : Сборник тезисов докладов ежегодной международной конференции. – Екатеринбург – 2011. – 4–5 февраля – С. 65–67.

51. Гервер, Л. Л. Лермонтов: восприятие мира в категориях звука [Текст] / Л. Л. Гервер // Слово и музыка : Материалы научных конференций памяти А. В. Михайлова. – М. : МГК, 2008. – Вып. 2. – С. 76–88.

52. Гервер, Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (Первые десятилетия XX века) [Текст] / Л. Л Гервер – М. : Индрик, 2001. – 248 с.

53. Гир, А. Музыка в литературе: влияние и аналогии [Текст] / А. Гир // Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. – 1999. – № 1. – С. 86–99.

54. Глебов, И. С. У истоков жизни. Памяти Пушкина [Текст] / Игорь Глебов // Орфей – Пг., 1922. – Кн. 1. – 228 с.

55. Гозенпуд, А. А. Достоевский и музыка [Текст] / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1971. – 173 с.

56. Гозенпуд, А. А. Рихард Вагнер и русская культура [Текст] / А. А. Гозенпуд. – Л. : Советский композитор, 1990. – 288 с.

57. Гончаров, Б. П. Принцип историзма и системный анализ стихотворного произведения [Текст] / Б. П. Гончаров // Методология современного литературного произведения: Проблемы историзма. – М. : Наука, 1978. – С. 280–301.

58. Грановский, В. Начало музыкально-критической деятельности В. Ф. Одоевского [Текст] / В. Грановский // Ученые записки Научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии. Сектор музыки. – 1958. – № 2. – С. 255–282.

59. Гринбаум, О. Н. Стихи и музыка в сцене дуэли героев пушкинского романа, или была ли случайной гибель Ленского [Текст] / О. Н. Гринбаум // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. – 2007. – № 2. – С. 36–47.

60. Дельмас, Л. «Мой голос для тебя»: Воспоминания [Текст] / Л. Дельмас // Аврора. – 1971. – № 1. – С. 66–69.

61. Дрошнев, Д. Д. Состав и роль артионимов в художественных и эпистолярных текстах В. Ф. Одоевского [Текст] / Д. Д. Дрошнев // Вестник МГОУ. Сер. Русская филология. – 2014. – № 5. – С. 38–42.

62. Дурылин, С. Н. Тютчев в музыке [Текст] / С. Н. Дурылин // Урания : Тютчевский альманах. 1803 – 1928. – Л. : Прибой, 1928. – С. 549–594.

63. Ефимов, Н. В. Синтез музыки и литературы в цикле Э. Пауэлла «Танец под музыку времени» [Текст] / Н. В. Ефимов // Вестник МГОУ. Сер. Русская филология. – 2014. – № 5. – С. 105–109.

64. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика [Текст] / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1977. – 405 с.

65. Журавлев, А. П. Звук и смысл [Текст] / А. П. Журавлев. – М. : Просвещение, 1981. – 155 с.

66. Зарубежная литература XX века (1871 – 1917) [Текст] : хрестоматия / под ред. Б. И. Пуришева, Н. П. Михальской ; [сост. : Н. П. Михальская, Г. Н. Храповицкая, В. А. Луков и др.]. – М. : Просвещение, 1986. – 400 с.

67. Злотникова, И. Д. Музыка в жизни и творчестве Гоголя [Текст] / И. Д. Злотникова // Советская музыка. – 1952. – № 3. – С. 38–42.

68. «… Из русской думы» [Текст]. В 2 т. Т. 2 / Сост., автор портретов и текста «От сложителя» и худож. Ю. Селиверстов ; вступ. ст. В. Н. Геничева и В. Г. Распутина. – М. : Роман-газета, 1995. – 256 с. : иллюстр.

69. Камышева, О. С. Метафорическое обозначение музыки и музыкантов в художественной речи [Текст] / О. С. Камышева // Вестник ЮУрГУ. – 2008. – № 16. – С. 78–82.

70. Камышева, О. С. Метафоры со сферой-источником «музыка» в поэтической картине мира Г. У. Логфелло [Текст] / О. С. Камышева // Вестник НГЛУ. Сер. Язык и культура. – 2014. – № 25. – С. 29–40.

71. Каратыгин, В. Блок и музыка [Текст] / В. Г. Каратыгин // Жизнь искусства. – 1992. – № 854. – С. 12–17.

72. Карпенко, Ю. О. Літературна ономастика : Збірник статей [Текст] / Ю. О. Карпенко. – Одеса : Астропрінт, 2008. – 328 с.

73. Кац, Б. А. Об аналогах сонатной формы в лирике Пушкина [Текст] / Б. А. Кац // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 151–158.

74. Кац, Б. А., Тименчик, Р. Д. Анна Ахматова и музыка : исследовательские очерки [Текст] / А. Б. Кац, Р. Д. Тименчик. – Л. : Советский композитор, 1989. – 336 с.

75. Кац, Б. Музыкальные ключи к русской поэзии [Текст] / Б. Кац. – СПб. : Композитор, 1997. – 272 с.

76. Кац, Б. «Музыкой хлынув с дуги бытия» : Заметки к теме «Борис Пастернак и музыка» [Текст] / Б. Кац // Пастернак Б. Стихотворения, поэмы, проза. – М. : АСТ Олимп, 1996. – С. 646–660.

77. Кихней, Л. Г. Из истории жанров русской лирики. Стихотворное послание начала XX века [Текст] / Л. Г. Кихней. – Владивосток : Издательство дальневосточного университета, 1989. – 161 с.

78. Клеман Ж. Б. Избранные песни [Текст] / Ж. Б. Клеман. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1951. – 310 с.

79. Коварский, Н. Мелодика стиха [Текст] / Н. Коварский // Поэтика. Временник Отдела словесных искусств ГИИИ – Л. : Academia, 1928. – Вып. IV. – С. 26–44.

80. Козлов, В. И. “Жизнь” и “музыка” Е. Рейна : жанровый потенциал ключевых образов [Текст] / В. И. Козлов // Сибирский филологический журнал. – 2006. – № 3. – С. 139–148.

81. Коробко, Л. В. Имена собственные как прецедентные феномены ЛСП “музыка” (на примере повести Л. Н. Толстого «Крейцерова соната») [Текст] / Л. В. Коробко // Наука и общество в эпоху перемен. – 2015. – № 1 (1). – С. 65–68.

82. Краснов, Г. В. Сюжет, сюжетная ситуация : литературоведческие термины (материалы к словарю) [Текст] / Г. В. Краснов. – Коломна, 1997. – 48 с.

83. Криницын, А. Б. Тема рыцарства в лирике А. Блока в ее связи с творчеством Р. Вагнера [Электронный ресурс] / А. Б. Криницын // Рихард Вагнер в России. – Tübingen, 2001. – С. 201–216. – Режим доступа : http://www.portal-slovo.ru/philology/39788.php.

84. Крутняева, Т. С., Молокова, Н. В., Ступель, А. М. Словарь иностранных музыкальных терминов [Текст] / Т. С. Крутняева, Н. В. Молокова, А. М. Ступель. – Л. : Музыка, 1982. – 151 с.

85. Лейзеров, Н. Л. Образность в искусстве [Текст] / Н. Л. Лейзеров. – М. : Наука, 1974. – 207 с.

86. Леонкавалло, Р. Паяцы [Звукозапись] / Р. Леонкавалло ; исп.: хор и оркестр Миланского театра «Ла Скала». – М. : Мелодия, 1934. – 2 грп.

87. Леонкавалло, Р. Паяцы. Опера в двух действиях [Ноты] : переложение для пения с фортепиано / Р. Леонкавалло – Клавир. – М. : Музыка, 1980. – 176 с.

88. Лермонтов, М. Ю. Собрание сочинений [Текст]. В 2 т. Т. 1. / М. Ю. Лермонтов. – М. : Правда, 1988. – 720 с.

89. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа [Текст] / А. Ф. Лосев. – М. : Правда, 1990. – 655 с.

90. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история [Текст] / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

91. Магомедова, Д. М. «О генезисе и значении символа “мирового оркестра” в творчестве А. Блока» [Текст] / Д. М. Магомедова // Вестник Московского университета. – 1974. – № 5. – С. 10–19.

92. Магомедова, Д. М. Филологический анализ лирического стихотворения [Текст] / Д. М. Магомедова. – М. : Academia, 2004. – 134 с.

93. Мандельштам, О. Э. Собрание сочинений [Текст] : в 4 т. / О. Э. Мандельштам. – М. : «ТЕРРА», 1991.
Т. 1 : Проза. – 1991. – 730 с.
Т. 2 : Стихотворения ; Поэмы ; Пьесы 1917 – 1921 годов. – 1956. – 520 с.
Т. 3–4 : т 3 Очерки ; Письма ; т. 4 Дополнительный. Стихи ; Проза ; Письма. – 1991. – 607 с.

94. Матхаузерова, С. Древнерусские теории искусства слова [Текст] / С. Матхаузерова. – Прага : Praha, 1976. – 145 с.

95. Махрова, Э. Русская культура : с Вагнером или без него? [Электронный ресурс] / Э. Махрова // Рихард Вагнер и Россия [Текст] – Санкт-Петербург : Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург), 2001. – С. 81–90. ; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://wagner.su/book/export/html/22.

96. Мачульский, К. В. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов [Текст] / К. В. Мачульский. – М. : Республика, 1997. – 479 с.

97. Маяковский, В. В. Полное собрание сочинений [Текст] : в 13 т. / Владимир Владимирович Маяковский. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1955. – 1961.

Т. 1 : Стихотворения, трагедия ; Поэмы ; Статьи 1912 – 1917 годов (до Великой Октябрьской социалистической революции). – 1955. – 464 с.

Т. 2 : Стихотворения ; Поэмы ; Пьесы 1917 – 1921 годов. – 1956. – 520 с.

Т. 3 : «Окна» РОСТА 1919 – 1921. – 1957. – 639 с.

Т. 4 : Стихотворения 1922 года ; Поэмы ; Агитлубки ; Очерки 1922 – 1922 годов. – 1957. – 452 с.

Т. 5 : Стихотворения 1923 года. – 1957. – 480 с.

Т. 6 : Стихотворения 1924 года – первой половины 1925 года ; Поэмы «Владимир Ильич Ленин», «Летающий пролетариат». – 1957. – 544 с.

Т. 7 : Стихотворения второй половины 1925 – 1926 года ; Очерки об Америке. – 1958. – 534 с.

Т. 8 : Стихотворения 1927 года ; Поэма «Хорошо» ; Очерки. – 1958. – 459 с.

Т. 9 : Стихотворения 1928 года. – 1958. – 611 с.

Т. 10 : Стихотворения 1929 – 1930 годов ; Вступление в поэму «Во весь голос» ; Стихи детям 1925 – 1929. – 1955. – 383 с.

Т. 11 : Киносценарии и пьесы 1926 – 1930. – 1958. – 703 с.

Т. 12 : Статьи ; Заметки ; Выступления Ноябрь 1917 – 1930 ; Письма и др. материалы. – 1959. – 715 с.

Т. 13 : Письма и др. материалы. – 1961. – 627 с.

98. Медведев, А. Блок, прочитанный Шостаковичем [Текст] / А. В. Медведев // Музыкальная жизнь. – 1968. – № 12. – С. 7–8.

99. Медведев, А. В. Немецкий роман о музыканте 30 – 40-х годов XX века. Вопросы внутрижанровой типологии [Текст]: автореф. дис. ... кандидата

филологических наук : 10.01.03 / Алексей Вадимович Медведев. – Нижний Новгород, 2001. – 16 с.

100. Меречин, И. Е. Музыкальность в лирике В. А. Жуковского [Текст] / И. Е. Меречин // Вопросы романтизма. Казанский государственный университет. – 1972. – №. 129. – С. 36–59.

101. Минц, З. Г. Блок и русский символизм [Текст]. Избранные труды в 3 кн. Кн. 1. Поэтика А. Блока / З. Г. Минц. – СПб. : Искусство, 1999 – 727 с.

102. Михайлов, А. В. Языки культуры : учебное пособие по культурологи [Текст] / А. В. Михайлов. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 912 с.

103. Музыкальная энциклопедия [Текст] : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – 1982.

Т. 1 : А – Гонг. – 1973. – 1072 стб. : ил.

Т. 2 : Гондольера – Корсов. – 1974. – 960 стб. : ил.

Т. 3 : Корто – Октоль. – 1976. – 1104 стб. : ил.

Т. 4 : Окунев – Симович. – 1978. – 976 стб. : ил.

Т. 5 : Симон – Хейлер. – 1981. – 1056 стб. : ил.

Т. 6 : Хейнце – Яшугин. – 1982. – 1008 стб. : ил.

104. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия [Текст] / Е. В. Назайкинский – М. : Музыка, 1972. – 384 с.

105. Николаев, А. И. Основы литературоведения [Текст] / А. И. Николаев. – Иваново : ЛИСТОС, 2011. – 255 с.

106. Оголевец, А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах [Текст] / А. С. Оголевец. – М. : Музгиз, 1960. – 523 с.

107. Одоевский, В. Ф. Психологические заметки [Текст]. В 2 т. Т. 1 / В. Ф. Одоевский. – М. : Художественная литература, 1981. – 365 с.

108. Павлова, Н. Г. Народная песня в творчестве Сергея Есенина [Текст] / Н. Г. Павлова // Музыкальная жизнь. – 1970. – № 20. – С. 18–19.

109. Павлова, Н. Д. Звуковая организация стиха в поэзии Леонида Мартынова [Текст] / Н. Д. Павлова // Вестник Пермского университета. – 2011. – № 2 (14). – С. 148–153.

110. Пастернак, Б. Воздушные пути : Проза разных лет [Текст] / Б. Пастернак. – М. : Советский писатель, 1982. – 496 с., илл.

111. Пастернак, Б. Л. Собрание сочинений [Текст]: в 5 т. / Б. Л. Пастернак. – М. : Художественная литература, 1989. – 1992.

Т. 1 : Стихотворения и поэмы 1912 – 1931. – 1989. – 751 с.

Т. 2 : Стихотворения 1931 – 1959 ; Переводы. – 1989. – 703 с.

Т. 3 : Доктор Живаго : Роман. – 1990. – 734 с.

Т. 4 : Повести ; Статьи ; Очерки. – 1991. – 910 с.

Т. 5 : Письма. – 1962. – 703 с.

112. Пивоварова, Ю. П. Роль литературно-музыкального салона в литературном развитии общества [Текст] / Ю. П. Пивоварова // Вестник ВГУ. Серия Филология. Журналистика. – 2014. – № 4. – С. 43–46.

113. Платек, Я. Верьте музыке! [Текст] / Я. Платек. – М. : Советский композитор, 1989. – 352 с. : ил.

114. Попов, С. Гете в русской музыке [Текст] / С. Попов // Литературное наследство – М. : Жур.-газ. объединение, 1932. – 4/6 т. – 1062 с., ил.

115. Ручьевская, Е. А. Война и мир. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева [Текст] / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2010. – 480 с.

116. Ручьевская, Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века [Текст] / Е. А. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века : Статьи, сообщения, публикации. – М. – Л. : Музыка, 1966. – С. 65–110.

117. Ручьевская, Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка [Текст] / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2002. – 396 с.

118. Сабанеев, Л. Л. Музыка речи : эстетическое исследование [Текст] / Л. Л. Сабанеев. – М. : Работник просвещения, 1923. – 191 с. : [4] л. нот.

119. Сабанеев, Л. Л. «Скрябин–мыслитель» / Л. Л. Сабанеев [Текст]. – М. : Русская мысль, 1959.; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://coollib.com/b/74093/read.

120. Седых, Г. И. Звук и смысл [Текст] / Г. И. Седых // Филологические науки. – 1973. – № 1. – С. 41–50.

121. Седых, Э. В. Музыкальная синестезия в литературных произведениях Уильяма Морриса [Текст] / Э. В. Седых // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. – 2009. – № 1, Ч. 2. – С. 20–26.

122. Силантьева, В. Г. Ритм, метр и тонность как временные характеристики нарративной и музыкальной композиции романа Джеймса Джойса “Поминки по Финнегану” [Текст] / В. Г. Силантьева // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. – 2009. – № 1, Ч. 1. – С. 76–83.

123. Скафтымова, Л. А. А. П. Чехов и С. В. Рахманинов: некоторые параллели [Текст] / Л. А. Скафтымова // Изв. Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. – 2014. – № 1. – С. 76–80.

124. Смирнова, В. П. В. П. Астафьев и музыка [Текст] / В. П. Смирнова // Вестник ВолГУ. Сер. 8. – 2013. – № 12. – С. 14–19.

125. Сокольников, М. П. , Кубиков, И. Н. (при участии Глебова, И.). Классики и современные писатели на вечерах художественной литературы и общественно-революционных праздниках. Пособие для школ и клубных работников [Текст] / М. П. Сокольников, И. Н. Кубиков, И. Глебов. – Иваново – Вознесенск: Основа, 1927. – 226 с.

126. Сохор, А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки [Текст] / А. В. Сохор. – Л. : Советский композитор, 1981. – 293 с.

127. Сохор, А. Н. Есенин в музыке [Текст] / А. Н. Сохор // Есенин и русская поэзия. – Л. : Наука, 1967. – 395 с.

128. Спасский, С. Поэтическая основа романса [Текст] / С. Спасский // Советская музыка. – 1950. – № 10. – С. 32–38.

129. Сурат, И. З. Мандельштам и Пушкин [Текст] / И. З. Сурат. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 384 с.

130. Сухов, А. В. Музыкальные образы духовых инструментов в творчестве С. А. Есенина и поэтов-имажинистов [Текст] / А. В. Сухов // Вестник ВГУ. Сер. Филология. Журналистика. – 2015. – № 3. – С. 95–99.

131. Тарановский, К. О поэзии и поэтике [Текст] / К. Тарановский. – М. : Язык русской культуры, 2000. – 319 с.

132. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика [Текст] : Учебное пособие / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 333 с.

133. Турков, А. “Среди бушующих созвучий …” : к 90-летию со дня рождения А. Блока [Текст] / А. М. Турков // Музыкальная жизнь. – 1970. – № 23. – С. 18–20.

134. Тынянов, Ю. Н. Проблемы стихотворного языка [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – М. : Советский писатель, 1965. – 301 с.

135. Филиппова, А. В. Звук и смысл в стихах Н. И. Чуковского [Текст] / А. В. Филиппова // Вопросы семантики. – 1976. – Вып. 2. – С. 95–108.

136. Фокина, С. А. Эротические коды в цветаевской интерпретации духа музыки [Текст] / С. А. Фокина // Вісник ОНУ. Сер. Філологія. – 2014. – Т. 19, № 3 (9). – С. 75–81.

137. Фортунатов, Н. М. Эффект Болдинской осени. А. С. Пушкин: сентябрь – ноябрь 1830 года. Наблюдения и раздумья [Текст] / Н. М. Фортунатов. – Нижний Новгород : Деком, 1999. – 304 с.

138. Холшевников, В. Е. Типы интонации русского классического стиха [Текст] / В. Е. Холшевников // Слово и образ. – М. : Просвещение, 1964. – С. 125–164.

139. Хопрова Т. А. Музыка в жизни и творчестве А. Блока [Текст] / Т. А. Хопрова. – Л. : Музыка, 1974. – 152 с.

140. Хотунцов, Н. А. Декабристы и музыка [Текст] / Н. А. Хотунцов. – Л. : Музыка, 1975. – 68 с.

141. Чайковский, П. И. Пиковая дама [Звукозапись] / П. И. Чайковский ; исп.: солисты, хор и оркестр Большого театра СССР. – М. : Мелодия, 1953. – 3 грп., в картон. папке либретто оперы (25 с., илл.).

142. Чайковский, П. И. Пиковая дама. Опера в трех действиях, семи картинах [Ноты] : переложение для пения с фортепиано / П. И. Чайковский – Клавир. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1960. – 404 с.

143. Шервинский, С. В. Художественное чтение [Текст] / С. В. Шервинский. – М. : Художественная литература, 1935. – 173 с.

144. Шигапова, Г. Ф. Звуковая символика в повести А. И. Куприна «Гранатовый браслет» [Текст] / Г. Ф. Шигапова // Вестник ТюмГУ. – 2013. – № 1. – С. 192–199.

145. Шульдишова, А. А. А. Блок: жизненные и литературно-музыкальные реминисценции как мотиваторы поэтического цикла «Кармен» [Текст] / А. А. Шульдишова // Филологические исследования : Сборник научных трудов – К. : Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2016. – Вып. 15. – С. 129–153.

146. Шульдишова, А. А. Артонимия музыки в языке и художественном мире А. Блока [Текст] / А. А. Шульдишова // Записки з ономастики : Збірник наукових праць. – Одеса : «Астропрінт», 2014. – Вип. 17. – С. 267–279.

147. Шульдишова, А. А. “Блок и музыка” в трудах С. Б. Бураго [Текст] / А. А. Шульдишова // МОВА І КУЛЬТУРА : науковий журнал. – К. : Видавничій Дім Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 17. – Т. VII (175). – С. 13–17.

148. Шульдишова, А. А. Музыка, воплощённая в слове, или Творчество А. Блока сквозь призму поэтики и музыковедения (к постановке проблемы) / А. А. Шульдишова // Мировая культура на перекрестье

культур и цивилизаций : Научный филологический рецензируемый журнал – Симферополь : ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского», 2015. – № 3 (11). – С. 58–74.

149. Шульдишова, А. А. “На мотив из Вагнера”: диалог партитуры и поэтического воплощения [Текст] / А. А. Шульдишова // Вопросы русской литературы : Научный филологический рецензируемый журнал – Симферополь : ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского», 2015. – № 4 (34). – С. 10–22.
150. Щерба, Л. В. Избранные работы по русскому языку [Текст] / Л. В. Щерба. – М.: Учпедгиз, 1957. – 187 с.
151. Щербакова, А. И. «Звучащие образы Максимилиана Волошина в художественном пространстве отечественной культуры» [Текст] / А. И. Щербакова // Фундаментальные исследования. – 2012. – №9. – С. 78–81.
152. Эйгс, И. П. Музыка в жизни и творчестве Чехова [Текст] / И. П. Эйгс. – М. : МузГиз, 1953. – 96 с.
153. Эйхенбаум, Б. М. Мелодика русского лирического стиха [Текст] / Б. М. Эйхенбаум. – Л. : Советский писатель, 1969. – 552 с.
154. Эйхенбаум, Б. М. «Сквозь литературу» [Текст] : Сборник статей / Б. М. Эйхенбаум. – Л. : Academia, 1924. – 210 с.
155. Энциклопедический музыкальный словарь [Текст] / авторы-составители Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский – М. : Советская энциклопедия, 1966. – 632 с. с илл.
156. Энциклопедический словарь [Текст] : в 86 т. / Издатели:
Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – С.–Петербург: Типография Акц. общ. Брокгауз – Эфрон, 1890. – 1907.
т. XXXIX (78). – 1903. – 962 с.
157. Эткинд Е. Г. Материя стиха [Текст] / Е. Г. Эткинд. – СПб. : Гуманитарный союз, 1998. – 506 с.

158. Юдина, В. И. Музыкальный эпистолярий: художественный текст в русской культуре конца XIX – начала XX века [Текст] / В. И. Юдина // Вестник ВГУ. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2011. – № 1. – С. 232–235.

159. Якобсон, Р. О. Работы по поэтике: Переводы [Текст] / Р. О. Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с., [12] л. ил.

160. Якобсон, Р. О. Язык и бессознательное [Текст] / Р. О. Якобсон. – М. : Гнозис, 1996. – 248 с.

161. Якубинский, Л. П. Язык и его функционирование : Избранные труды [Текст] / Л. П. Якубинский. – М. : Наука, 1986. – 173 с.

162. Allantt, L. Musicality of the American Renaissance: Poe and his contemporaries / L. Allantt // American Renaissance Academic Journal. – Fall 2004 – URL : http://coursesite.cl.uh.edu/HSH/Whitec/LITR/4232/models/projects/proj04/rp04allnatt.htm.

163. Dorrell, Ph. The perception of musicality // URL : http://whatismusic.info/articles/TheQuestionWhatIsMusic

164. Leuschner, P.-E. Orphic Song with Daedal Harmony. Die «Musik» in Texten der englischen und deutschen Romantik / P.-E. Leuschner. – Würzburg : Könighausen & Neumann, 2000. – 246 p.

165. Liszt, Franz Lettres D'un Bachelier ès Musique, 1835 – 1841 / Franz Liszt – Chicago : University of Chicago Press, 1989. – 260 p., [8] p. of plates : ill.; 24 cm., English.

166. Sher, St. P. Notes Toward a Theory of Music / St. P. Sher // Comparative Literature. – 1970. – Vol. XXII. № 2. – 280 p.

167. Scripture, E. Researches in experimental phonetics : the study of speech curves / By E. W. Scripture. – Washington, D.C., : Carnegie institution of Washington, 1906. – 204 p.

168. Scher, S. P. Verbal music in German literature / S. P. Scher. – New Haven : Yale Univ. Press, 1968. – 181 p.

169. Sievers, Ed. Rhythmisch-melodische Studien / Ed. Sievers. – Heidelberg : Winter, 1912. – 141 p.

170. Tenner, J. Uber Versmelodie / J. Tenner // Ztschr. f. d. Asthetik u. allg. – Kunstwissenschafb, 1913. – Bd. VIII, Hefte 2–3.

171. 100 опер [Текст] / Ред.-сост. М. Друскин. – Л. : Музыка, 1981. – 488 с.

172. 100 оперных либретто [Текст] : Литературно-художественное издание. – Челябинск : «Урал LTD», 1999. – 512 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ. МУЗЫКА В ЖИЗНИ А. А. БЛОКА

Контакты А. Блока с музыкой многосторонни, всеобъемлющи и нетривиальны. На протяжении всей жизни поэт испытывал влечение к музыке. Его поэтические произведения, дневниковые записи, письма, записные книжки, статьи “наполнены” отголосками музыки. Блок постоянно общался с музыкальными критиками, музыковедами, историками музыки, композиторами, дирижёрами, артистами оперы, балета и оперетты и другими музыкантами. Творчество Блока пронизано музыкальными влияниями.

Музыкальные контакты поэта репрезентированы в текстах писем, дневниковых записях и записных книжках. Анализ этих текстов и других дошедших до нас материалов, позволил установить, что А. Блок и его семья часто посещали музыкальные спектакли, вечера, встречи и иные музыкальные мероприятия, на которых поэт знакомился с музыкантами, композиторами, музыкальными критиками, исполнителями. В блоковских записях сохранилось множество комментариев по поводу достоинств и недостатков прослушанных музыкальных произведений, оценок исполнителей и композиторов. Поэт интересовался и музыкальной критикой, и мнениями композиторов, и просто упоминал их в своих записях. Особого внимания заслуживает переписка с композиторами. В дневниках Блока нередко встречаются записи полных текстов песен, рефлексии и впечатления от прослушанных музыкальных произведений. В текстах поэта используются названия музыкальных произведений, цитаты из оперных либретто, имена композиторов, исполнителей и персонажей музыкальных произведений. В некоторых случаях поэт пользуется так называемыми аллегровыми формами официальных названий музыкальных произведений. В указателе они приведены вместе с полными формами. Иногда Блок посвящал служителям Эвтерпы свои стихи. В целом можно утверждать, что Блок жил не только

литературой, но и музыкой. Однако интересная проблема музыкальных контактов А. Блока остаётся малоизученной. В исследованиях лишь отмечается несомненное участие поэта в музыкальных мероприятиях. Замечания, высказывания и даже монографические исследования проблемы «Блок и музыка» всего лишь обозначили грани необъятного материала. Представляется важным изучение того, как музыкальные контакты отразились в языке и художественном мире поэта. Взаимодействие поэтической и музыкальной культур обусловливает характер синтеза двух искусств и сложную организацию художественного мира Александра Блока. Собранный в базе данных и проанализированный материал исчерпывающим образом представляет взаимоотношения Блока с той частью музыкальной культуры, которая нашла отражение в его творчестве.

В приложении к диссертации представлены предварительно сгруппированные тематически и расположенные в хронологическом порядке события “музыкальной” жизни, так или иначе касавшиеся поэта.

Цитаты даны по собранию сочинений А. Блока в 8 томах, поэтому из ссылочного аппарата приложения все указания на это издание, описанное в списке литературы, исключены.

МУЗЫКА

Таблица 1

КОМПОЗИТОРЫ

1.1. Чтение книг и публикаций о композиторах

7 марта 1921	В 1918 – 1919 гг. я получал случайные номера журнала «Рабочий мир» <...> «Искусство свободного воспитания тела» (о Дункан[10] и Далькрозе) <...> [т. 7, с. 410–411; *Дневник 1921 года. 7 марта*].

1.2. Официальные, дружеские и домашние встречи

Апрель 1910	Соседство с М. Ивановым и, Кравченками и Вильде даром не проходит [т. 5, с. 439; *Литературный разговор*].
10 января 1913	Днём пришла Ангелина, обедала. При ней – М. Ф. Гнесин, на минуту к Любе – за «Финикиянками». Я опять неприметно измучился [т. 7, с. 206; *Дневник 1913 года. 10 января*].
23 февраля 1914	В 4 часа – Юрий Петрович Базилевский [ЗК, с. 209; *Книжка сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 23 февраля*].
24 июля 1917	Вечером у меня композитор Авраамов, основатель общества «Леонардо да Винчи» [т. 7, с. 287; *Дневник 1917 года, 24 июля*].

1.3. Переписка

25 октября 1911	Письма от Брюсова и Панченки (вчера) [т. 7, с. 77; *Дневник 1911 года. 25 октября*].
27 ноября 1911	<...> письмо Панченке, телеграмма (через Любу) [т. 7, с. 97; *Дневник 1911 года. 27 ноября*].
5 января 1912	Днём гулял и у букиниста (купил новые книги). Вечером – к А. П. и Е. А. Ивановым <...> Гуро с Матюшиным [т. 7, с. 120;

[10] Информация об именах, встречающихся в Приложении, сосредоточена в Именном указателе.

	Дневник 1912 года. 5 января].
11 апреля 1912	Сегодня весь день телефонные недоразумения с Терещенко, Глазунов не мог принять, назначил завтра [т. 7, с. 139; *Дневник 1912 года. 11 апреля*].
17 марта 1913	<...> встреча с Сениловым <...> [т. 7, с. 230; *Дневник 1913 года. 17 марта*].
20 апреля 1913	В этот день у М. И. Терещенко было совещание об «Алалее и Лейле» (А. М. Ремизов, Лядов, Головин) [т. 7, с. 240; *Дневник 1913 года, 20 апреля*].
16 июля 1917	Л. Дельмас, – с ней поздний вечер. Сегодня она пленила Глазунова [т. 7, с. 284; *Дневник 1917 года. 16 июля*].
17 сентября 1918	Первое собрание жюри иностранных пьес <...> Композитор Шапорин приставал по поводу своей кантаты [ЗК, с. 427; *Книжка пятьдесят шестая. Январь – декабрь 1918. Петроград. 17 сентября*].
1 мая 1919	Третье заседание (в театре). Моя декларация. О переводах «Разбойников» и «Орлеанской девы». <...> Глебов, Головин, Пиотровский <...> [ЗК, с. 458; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 1 мая*].
Январь декабрь 1920	Юбилейный вечер М. А. Кузмина (Союз поэтов в Доме искусств). Приветствие ему [ЗК, с. 503; *Книжка шестьдесят первая. Январь – декабрь 1920. Петроград – Москва – Петроград*].
4 января 1921	<...> о Лурье ни слуху ни духу, вечер останавливается из-за него <...> [т. 7, с. 390; *Дневник 1921 года. 4 января*].

1.4. Телефонные разговоры

7 апреля 1915	Звонил Ю. П. Базилевский (музыка к «Розе и Кресту», будто Станиславский хочет успеть) [ЗК, с. 260; *Книжка сорок пятая,*

	сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 7 апреля].

1.5. Упоминание имён

Декабрь 1900	(На мотив из Вагнера) [т. 1, с. 349].
3 января 1903	Вам неизменно приходится ссылаться на Платона, на Ницше, на Вагнера, на “бессознательного” (конечно!) Верлэна [т. 8, с. 53; *Письма 1903 г. Андрею Белому. 3 января 1903. Петербург*].
31 января 1906	Граф Сэн-Жермэн и «Московская венера» совсем не у Лермонтова. Очевидно, я написал так туманно об этом, потому что тут для меня многое разумелось само собой. Это – «Пиковая дама», и даже почти уж не пушкинская, а Чайковского (либретто Модеста Чайковского): Однажды в Версале aux jeux de la reine / Venus Moscovite проигралась дотла … / В числе приглашенных был граф Сэн-Жермэн. / Следя за игрой … / И ей прошептал / Слова, слаще звуков Моцарта … / (Три карты, три карты, три карты) … и т. д. – но ведь это пункт “маскарадный” («Маскарад» Лермонтова), магический пункт, в котором уже нет “Пушкинского и Лермонтовского”, как “двух начал петербургского периода”, но Пушкин “аполлонический” полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского – мага и музыканта, а Лермонтов, сам когда-то побывавший в бездне, встал над ней и окостенел в магизме, и кричит Пушкину вниз: “Добро, строитель!” Это – “все, кружась, исчезает во мгле” [т. 8, с.149–150; *Дневник 1906 года. П. П. Перцову. 31 января 1906. (Петербург)*].
Ноябрь	В такую эпоху должен воскресать театр. Почва для него уже

1906	напоена стихийными ливнями вагнеровской музыки, ибсеновской драмы [т. 5, с. 95; *Драматический театр В. Ф. Коммиссаржевской (Письмо из Петербурга)*].
29 декабря 1906	<…> Песни и стихи Кузмина, которые я недавно распевал на улице <…> [ЗК, с. 87; *Книжка пятнадцатая. Декабрь 1906. Петербург. 29 декабря*].
Август – ноябрь 1907	Куссмакер. «Les drames liturgiques du Moyen âge». Rennes, 1838 [ЗК, с. 100; *Книжка семнадцатая. Август – ноябрь 1907. Шахматово – Петербург. Древние церковные службы*].
13 декабря 1910	У нас за плечами – великие тени Толстого и Ницше, Вагнера и Достоевского. Все изменяется; мы стоим перед лицом нового и всемирного [т. 5, с. 453; *Рыцарь-монах*].
3 декабря 1911	Мир во зле лежит. Всем, что в мире, играет судьба, случай, все, что встало выше мира, достойно управления богом. В стихотворении Тютчева – эллинское, дохристово чувство Рока, трагическое. Есть и другая трагедия – христианская. Но насколько обо всем, что дохристианское, можно говорить потому, что это наше, здешнее, сейчас, настолько о христовом, если что и ведаешь, лучше молчать (не как Мережковский), чтобы не вышло беснования (Мусоргский) [т. 2, с. 426; *Из дневников и записных книжек. 1911, 3 декабря*].
28 марта 1912	Мы уже знаем, что значит быть вне политики: это значит – стыдливо закрывать глаза на гоголевскую «Переписку с друзьями», на «Дневник писателя» Достоевского, на борьбу А. Григорьева с либералами; на социалистические взрывы у Гейне, Вагнера, Стриндберга <…> [т. 7, с. 359; *Дневник 1919 года. 28 марта*].
18 апреля	Ноты у Гартевельда, письмо от Терещенка, который тоже

1912	простужен и не может сегодня кататься с нами [т. 7, с. 141; *Дневник 1912 года. 18 апреля*].
3 мая 1912	К 4-м часам должен был быть у Терещенко с Глазуновым, но Глазунов в последнюю минуту опять отменил [т. 7, с. 142; *Дневник 1912 года. 3 мая*].
15 июля 1912	Мама, я приехал кстати: в пятницу уже звонил ко мне Терещенко, приехавший на два дня; вчера днём он приехал ко мне, мы долго сидели, я читал ему оперу, которая ему понравилась, он сделал несколько замечаний, которые я приму к сведению. Надеется всё ещё на Глазунова [т. 8, с. 398; *Письма 1912 г. Матери. 15 июля (1912. Петербург)*].
2 ноября 1912	Конец похож на конец «Курвенала», чего я не знал (Не читал и не слышал Вагнера). Не нравится ему (Терещенке) то, что Бертран плачет, увидав, что Гаэтан – старик [т. 7, с. 173; *Дневник 1912 года. 2 ноября*].
20 января 1913	Изобретение Скрябина: световой инструмент – рояль с немыми клавишами, проволоки от которых идут к аппарату, освещающему весь погруженный во мрак зал в цвета, соответствующие окраске нот. Красное до для Метнера – белое. Зато ми у всех (и у Скрябина, и у Римского-Корсакова, и у Метнера) – голубое [т. 7, с. 210; *Дневник 1913 года. 20 января*].
12 марта 1913	<…> есть два гения: Нижинский и Стравинский [т. 7, с. 230; *Дневник 1913 года. 12 марта*].
31 мая 1915	От Базилевского – афиша (мой текст) [ЗК, с. 264; *Книжка сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 31 мая. (Отдельные записи)*].
10 марта	Надо ли объяснять, почему часть написана в стихах и почему

1916	драма приурочена к XIII столетию и к французской жизни. Второе имеет и чисто внешние причины (Глазунов) [т. 2, с. 471; *Из дневников и записных книжек. 1916, 10 марта*].
24 мая 1916	Итак, до осени, многоуважаемый Василий Васильевич! Все, что вы пишете о Добужинском и Василенко, меня радует. Кажется, это – все, чего можно желать, и лучшего не придумать [т. 8, с. 460; *Письма 1916 г. В. В. Лужскому. 24 мая 1916. (Петроград)*].
Июнь – июль 1917	Кроме Распутина, Вырубовой, Андроникова – Рубинштейн, Манус способствовали уходу Иванова [ЗК, с. 373; *Книжка пятьдесят третья. Июнь – июль 1917. Петроград*].
22 февраля 1918	<…> Вагнер. «Искусство и революция» (1849) [ЗК, с. 389; *Книжка пятьдесят шестая. Январь – декабрь 1918. Петроград. 22 февраля*].
7 апреля 1918	Переход к Вагнеру [т. 6, с. 450; *Приложения. Последние дни*].
28 мая 1918	Речи были о Шекспире и идеях, дело пошло прежде всего о мейерхольдовских пантомимах, Кузмин с Сапуновым сватают Кроммелинков и т. д., – до чего дойдет, посмотрим, не хочу осуждать сразу [20, т. 2 с. 439; *Из дневников и записных книжек. 1918, 28 мая*].
8 июня 1918	Начинающий композитор Шапорин, – хочет писать кантату на «Куликово поле» [ЗК, с. 411; *Книжка пятьдесят шестая. Январь – декабрь 1918. Петроград. 8 июня*].
? 1919	Палуба корабля. По Вагнеру? По Готфриду Страсбургскому [т. 4, с. 546; *Приложения. Тристан: <Первая редакция>*].
31 марта 1919	В ответ на это – синтетические стремления Вагнера («Опера и драма») [т. 7, с. 362; *Дневник 1919 года 31 марта*].

10 августа 1919	Шапорину – песни Карла и Амалии («Разбойники») [ЗК, с. 470; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 10 августа*].
26 августа 1919	Гумилеву – «Песня судьбы», «Ямбы» и «Россия и интеллигенция». О моем предисловии к народному изданию «Искусства и революции» Вагнера [ЗК, с. 472; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 26 августа*].
26 августа 1919	Работа. «Тристан» Бедье и Вагнер. Гейне – предисловия. [ЗК, с. 476; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 26 августа*].
27 августа 1919	Очень значительные разговоры с Мишеевым. Хирам (Адонирам). – Монахов, Вильбушевич и «Двенадцать» [ЗК, с. 472; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 27 августа*].
27 сентября 1919	Если мы обратимся теперь к театру, то увидим, что романтики XIX века очень стремились в эту область и испытали больше всего неудач на этом пути. Их влекла к театру прежде всего возможность соединения разных искусств, о которых они всегда мечтали; между прочим, соединение поэзии с музыкой, или музыкальная драма, есть создание того же романтизма – через Глюка к Вагнеру [т. 6, с. 369; *Статьи и речи для большого драматического театра. О романтизме*].
2 ноября 1919	Песня об иве Дездемоны (не успел). – Египетская пьеса. – Тексты для кантаты Шапорина (не успел) [ЗК, с. 479; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 2 ноября*].
14 ноября 1919	<…> Шапорину – дополнение к «Куликову полю» [ЗК, с. 480; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 14*

	ноября].
27 декабря 1919	Мало того, Гейне – не эллин иногда, и его античные прозрения глубже, чем у людей его времени; они его роднят с людьми конца века – с Ницше, с Вагнером [т. 6, с. 148; *О иудаизме у Гейне*].
5 марта 1921	То же. – Ван Гог (статьи Ширвашидзе и Тугендхольда и письма). – «Юношеские произведения Рих. Вагнера» Ашкинази «Апполон», 1913 (10 номеров) [т. 7, с. 409].
1921	/ И Шумана будили звуки / Его озлобленные руки, <…> / [т. 3, с. 339].

1.6. Цитирование

Февраль – март 1908	Если мы вслушаемся еще в слова Рихарда Вагнера, сказанные им в годы революции прошлого века, и поверим ему, то совершенно отчаемся в реальной ценности какого бы то ни было театра в наши дни, ибо “добросовестный художник, – говорит Вагнер, – должен признать с первого взгляда, что христианство не было искусством и не могло никоим образом дать жизнь истинному живому искусству <…>” [т. 5, с. 263; *О театре (лекция, читанная в зале Петербургского театрального клуба)*].
29 июня 1909	Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира – мысль (текучая) мира (“Сон – мечта, в мечте – мысли, мысли родятся из знанья” [ЗК, с. 150]. *[*цитата из оперы Р. Вагнера «Зигфрид»*].
12 марта 1918	В могучем и жестоком, как все могучее, творении своем, озаглавленном «Искусство и революция», Вагнер устанавливает следующие истины: Искусство есть радость быть самим собой, жить и принадлежать обществу <…> [т. 6, с. 21;

	Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера)].
30 (17) декабря 1918	Ваш крик – все еще только крик боли, а не радости [т. 7, с. 350; *Дневник 1918 года. 30 (17) декабря. В. Маяковскому*].
Март – 7 апреля 1919	<…> человек – животное гуманное, животное общественное, животное нравственное перестраивается в артиста, говоря языком Вагнера [т. 6, с. 114; *Крушение гуманизма*].
17 июня 1919	<…> в этом вихре революций политических и социальных, имеющих космические соответствия, формируется новый человек; гуманное животное <…> перестраивается в артиста – беру вагнеровский термин. И нам уже ясно теперь, что Гейне неразрывно связан с Вагнером <…> [т. 6, с. 126; *Гейне в России. О русских переводах стихотворений Гейне*].
9 марта 1920	Христианский театр был, по словам Вагнера, чаще криком боли освобождающегося человека, чем криком его радости [т. 6, с. 477; *Приложения. (Заметки, связанные с работой в большом драматическом театре). (О девизе для театра)*].

Таблица 2

ИСПОЛНИТЕЛИ

2.1. Роли

14 февраля 1914	Я смотрю на Вас в «Кармен» третий раз, и волнение мое растет с каждым разом. Прекрасно знаю, что я неизбежно влюбляюсь в Вас, едва Вы появитесь на сцене <…> Я – не мальчик, я знаю эту адскую музыку влюбленности, от которой стон стоит во всем существе и которой нет никакого исхода. Думаю, что вы очень знаете это, раз Вы так знаете Кармен (никогда ни в чем другом, да и вообще – до этого “сезона”, я Вас не видел) <…>

	[т. 8, с. 433; *Письма 1914 г. Л. А. Дельмас. 14 февраля 1914 года (Петербург)*].
14 февраля 1914	Кажется, ваша Кармен – совершенно особенная, очень таинственная <…> [т. 8, с. 434; *Письма 1914 г. Л. А. Дельмас. 14 февраля 1914 года (Петербург)*].
11 марта 1914	Прошу Вас, снимитесь, наконец, в роли Кармен и без грима. Все Ваши карточки, во-первых, непохожи, во-вторых – распроданы: их нет не только в больших магазинах, но и в маленьких, где обыкновенно остаются случайные. Без грима Вам нужно сняться в рабочем репетиционном платье с черным нагрудником. В Кармен – в нескольких поворотах в I акте; первые слова («Когда я полюблю ...»); хабанера (несколько движений); когда Кармен бросает цветок; когда Кармен уходит (взгляд на Хозе); слова: «А мне что-то кажется, что приказа ты не исполнишь ...»; начало песни «Там у моста за рекою» (на тачке); несколько поз около Хозе; Кармен, гадающая по руке Цуниги («… жизнью заплатишь ты ...»), взгляд на Хозе; впрочем, Вы не каждый раз на него взглядываете). II акт: сегидилья (сидя на стуле и хлопая в такт пляске); слова: «… и эту тайну расскажу … я влюбилась ...»; Кармен, слушающая Хозе (его слова: «помнишь, в день первой нашей встречи ...»), Кармен, танцующая для Хозе. III акт: разве бросание карт («Бубны!.. Пики!..») и когда Кармен прогоняет Хозе (не помню точно слов; смысл: «Оставь нас, гордый человек ...»). В последнем движении (на скале) есть легкий налет модернизма, от Вас можно ждать большего. – Вообще III акт – наименее: невыгодный свет в платье. IV акт: ожиданье Эскамильо (у стены аптеки); какая-нибудь поза из разговора с Хозе – в

	последний раз Кармен во всем великолепии, чтобы чувствовалась путаница кружев, золотистость платья, веер и каблуки; смерть: спиной, кошачье сползание по столбу (не знаю, можете ли выйти на фотографии); во всяком случае – сидя у столба (зубы видны и улыбка). Ваш поклонник [т. 8, с. 435; *Письма 1914 г. Л. А. Дельмас. 11 марта 1914 года (Петербург)*].

2.2. Упоминание имён

14 декабря 1898	К. М. С. – посвящение стихотворения «Луна проснулась. Город шумный …» К. М. Садовской [т. 1, с. 13]
24 августа 1899	Посв. * * * – посвящение стихотворения «Я говорил при вас с тоской …» Е. Е. Хрусталёвой [т. 1, с. 432–433].
Ноябрь 1903	Концерт Олениной. Стихотворение «Темная, бледно-зеленая ...» посвятить Олениной [ЗК, с. 58; *Книжка седьмая. Ноябрь 1903 – апрель 1904. Петербург – Москва – Шахматово. Ноябрь 1903*].
23 ноября 1903	М. А. Олениной д'Альгейм – посвящение стихотворения «Темная бледно-зеленая …» М. А. Олениной д'Альгейм [т. 1, с. 301].
23 марта 1910	К. М. С. – посвящение цикла «Через двенадцать лет» К. М. Садовской [т. 3, с. 182].
? 1912	Посвящается * * * – посвящение драмы «Роза и крест» Л. А. Дельмас [т. 4, с. 168].
13 октября 1913	Дельмас звонила, звала в театр, сегодня она поет Леля. Я отказался. <…> [ЗК, с. 243; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 13 октября*].
28 октября	<…> Днем у мамы – чай и разговор о Л. А. Дельмас и о

1913	радости. <…> [ЗК, с. 245; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 28 октября*].
19 декабря 1913	Вечером – Л. А. Дельмас, письмо, цветы … Пушкин и Даргомыжский [ЗК, с. 251; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 19 декабря*].
19 декабря 1913	/ Натянулись гитарные струны, / Сердце ждет. / Только тронь его голосом юным – / Запоет! // И старик перед хором / Уже топнул ногой. / Обожги меня голосом, взором, / Ксюша, пой! // И гортанные звуки / Понеслись, / Словно в серебре смуглые руки / Обвились … // Бред безумья и страсти, / Бред любви … / Невозможное счастье! / На! Лови! / [т. 3, с. 213].
5 марта 1914	«<…> она будет <…> опять сниматься – в “Кармен” <…>» [ЗК, с. 213].
31 марта 1914	Л. А. Д. – посвящение цикла «Кармен» Л. А. Дельмас [т. 3, с. 227].
1 аперля 1914	Она была на репетиции «Кармен» [ЗК, с. 221; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 1 апреля*].
23 мая 1914	Возвращаюсь в 1 час ночи – окно Любови Александровны уже светлое <…> [ЗК, с. 229; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 23 мая*].
24 мая 1914	В 12-м часу она звонит с Царскосельского вокзала. Я приезжаю, мы сидим в буфете <…> Последние слова: “Я прекрасно знаю, как я окончу жизнь … потому что вы

	оказались тот” [ЗК, с. 229; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 24 мая*].
26 мая 1914	Во мне – поет. И она вся – поет. Я иду гулять один, встречаю ее, провожаю домой [ЗК, с. 229; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 26 мая*].
27 мая 1914	Два месяца нашего знакомства [ЗК, с. 229; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 27 мая*].
28 мая 1914	Ее вчерашний взгляд. Я влюблен в нее сегодня так грустно, как давно не был. <…> Я вижу ее с балкона, маню ее. Она качает головой и уходит <…> Нежней, ласковей и покорней она еще не была никогда. <…> [ЗК, с. 230; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 28 мая*].
29 мая 1914	Вечером мы с Любовью Александровной пошли к морю, потом поехали на Стрелку [ЗК, с. 230; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 29 мая*].
30 мая 1914	Она приходит ко мне, наполняет меня своим страстным дыханием, я оживаю к ночи. И опять, опять – пленительное смешение вы и ты [ЗК, с. 230; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 30 мая*].
31 мая 1914	Я сочиняю ей список книг, какие читать летом. – Звенит, звенит, кровь говорит <…> [ЗК, с. 230; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь*

	1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 31 мая].
2 января 1915	Л. А. Д(ельмас) / Опять и опять омрачаешь ты страстью / И весны … и руки … властью? – посвящение стихотворения Л. А. Дельмас [ЗК, с. 282; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 2 января*].
29 января 1915	Вечером мы на островах [ЗК, с. 255; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 29 января*]. *[*по имеющимся сведениям Л. А. Дельмас присутствовала на этой встрече*].
1 февраля 1915	И с ней – мрачно. [ЗК, с. 255; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 1 февраля*].
4 февраля 1915	Странное ночное свиданье (Э. По) с ней [ЗК, с. 255; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 4 февраля*].
11 февраля 1915	Занятия стихами с ней [ЗК, с. 256; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 11 февраля*].
21 февраля 1915	Известие о смерти Розанова, Фигнера [ЗК, с. 450; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 21 февраля*].
28 марта 1915	Ночью встреча с ней на мосту и гулянье по нашей улице [ЗК, с. 259; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово –*

	Москва – Петроград. 28 марта].
30 марта 1915	Бродил весь день и ее не видел [ЗК, с. 259; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 30 марта*].
31 марта 1915	Любови Александровны не видел эти дни [ЗК, с. 259; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 31 марта*].
20 апреля 1915	Розы и письмо от нее [ЗК, с. 261; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 20 апреля*].
22 апреля 1915	Вечером мы с ней в кинематографе «Форум» и на Васильевском острове. <…> [ЗК, с. 261; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 22 апреля*].
Июнь – сентябрь 1915	Боря Городецкий. Проступающие краски. Лилейное утро. Танец юности. Дункан [ЗК, с. 70; *Книжка одиннадцатая. Июнь – сентябрь 1905. Шахматово – Петербург.* [*Краски и слова*]. *Зеленые луга*].
19 мая 1917	Опереточная актриса Лерма [ЗК, с. 335; *Книжки сорок девятая, пятидесятая и пятьдесят вторая. Апрель – июнь 1917. Москва – Петроград. 19 мая*].
11 июня 1917	История с чемоданом и Лермой, актрисой [ЗК, с. 360; *Книжки сорок девятая, пятидесятая и пятьдесят вторая. Апрель – июнь 1917. Москва – Петроград. 11 июня. Крепость*].
? 1917	<…> Барышев запевает русскую песню, которую все собрание одушевленно подхватывает <…> [т. 5, с. 663].

30 января 1918	Вечер в пользу “некоторых жертв” 5-го января – в зале <Института> инженеров путей сообщения. <…> Студенцов, Тартаков, молодежь. Люком. <…> [ЗК, с. 387; *Книжка пятьдесят шестая. Январь – декабрь 1918. Петроград. 30 января*].
29 апреля 1918	<…> Телефон от Пильского (я буду читать лекцию о Катилине – темы пока не назвал. Зовёт читать на вечере в Народном доме – Куприн, Шаляпин) [ЗК, с. 403; *Книжка пятьдесят шестая. Январь – декабрь 1918. Петроград. 29 апреля*].
28 мая 1918	Меня пугают гигантские афиши с именами Шаляпина, Пильского, Куприна, Любы, меня, Амфитеатрова, которыми заклеена Офицерская [ЗК, с. 409; *Книжка пятьдесят шестая. Январь – декабрь 1918. Петроград. 28 мая*].
1 июня 1918	Весь театральный отдел налицо. Люба, Тартаков, «Ткачи», мариинский кордебалет и мн. др. [ЗК, с. 409–410; *Книжка пятьдесят шестая. Январь – декабрь 1918. Петроград. 1 июня*].
30 (17) августа 1918	Бывала Катя Хрусталева, с которой я кокетничал своим тайным знанием и мелодекламировал стихи Ал. Толстого, Апухтина и свои [т. 7, с. 344; *Дневник 1918 года. 30 (17) августа*].
30 (17) августа 1918	Тут произошло знакомство с Катей Хрусталевой (осень в Петербурге) [т. 7, с. 342; *Дневник 1918 года. 30 (17) августа*].
30 января 1921	Рядом опера, где Л. А. Дельмас [т. 7, с. 401; *Дневник 1921 года. 30 января*].

Таблица 3

МУЗЫКОВЕДЫ, КРИТИКИ

3.1. Переписка, переговоры

18 июля 1902	<...> Благополучно ли кончились Ваши дела в консерватории? Посылаю Вам одно из моих стихотворений <...> [т. 8, с. 33; *Письма 1901 г. Н. А. Малько. 18 июля 1902. Шахматово*].
5 октября 1912	Письма от Метнера и из «Летучей мыши» [т. 7, с. 160; *Дневник 1912 года. 5 октября*].
1 декабря 1912	Пишу Метнеру [т. 7, с. 186; *Дневник 1912 года. 1 декабря*].
8 декабря 1912	Письмо от Метнера [т. 7, с. 190; *Дневник 1912 года. 8 декабря*].
24 января 1913	В 3 часа приехал в «Сирин», туда же приехали Терещенко с сестрами, потом – Иванов-Разумник. Сидели долго. Метнер звонил туда мне. А. Белый не очень понравился Терещенке (опять, как и о Метнере, отмечает “юркость”), но говорит – умный [т. 7, с. 211; *Дневник 1913 года. 24 января*].
16 февраля 1913	<...> письма Метнера – уже настойчивые и грозящие потомством, дурное отношение к А. Белому Иванова-Разумника <...> [т. 7, с. 220; *Дневник 1913 года. 16 февраля*].
25 февраля 1913	Письма от курсисток и Метнера – очень трогательное [т. 7, с. 225; *Дневник 1913 года. 25 февраля*].
27 октября 1913	<…> Телефон с С. К. Буличем по поводу сочинений А. Е. Варламова [ЗК, с. 245; *Книжка сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 27 октября*].
2 сентября 1915	Ответ Чешихину о его переводах Гейне [ЗК, с. 473; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград.*

	2 сентября].

3.2. Упоминание имён

19 декабря 1910	Приезжал Э. К. Метнер [т. 8, с. 323; *Письма 1910 г. Андрею Белому. 19 декабря (1910. Петербург)*].
18 октября 1912	Много народу – тетя, Каблуков, Пришвин, Княжнин, Сюннерберг, Аггеев, Философов, Александра Н. Чеботаревская <…> [т. 7, с. 166; *Дневник 1912 года. 18 октября*].
20 января 1913	Масса знакомых, разжижение мозга. Метнер, Руманов <...> У нас обедал Метнер <...> мы с Метнером долго говорили. <...> сегодня он произвел на меня очень хорошее впечатление [т. 7, с. 209; *Дневник 1913 года. 20 января*].
25 ноября 1913	Публичная библиотека (Саккетти, Чудовский) [ЗК, с. 248; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 25 ноября*].
11 марта 1914	Вечером иду, волнуясь, в «Парсифаля». В первом антракте говорю с Н. А. Малько. Спрашиваю его, знает ли он её. Он знаком. – “Если хотите, я вас познакомлю” [ЗК, с. 219; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 11 марта*].
18 октября 1915	<…> Вечером – к Сологубу: Бальмонт, Сомов, Зелинский, Тан, Крючков, Тэффи, Слонимская, Patouillet, барон Дризен, Коваленская, “молодой поэт”, Мгебров, В. А. Щеголева, “Олечка Глебова” [ЗК, с. 269; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 18 октября*].

16 июня 1916	Летние встречи (Каратыгин, а на днях – Нурок и Нувель) [ЗК, с. 307; *Книжка сорок восьмая. Март – июль 1916. Петроград – Москва – Петроград – Шахматово – Петроград. 16 июня*].
27 декабря 1919	По этому поводу остается только сказать, что Жирмунский имеет в виду, когда говорит о иенском романтизме, пять коротких лет на рубеже двух столетий, когда о католической реакции, на которой настаивает Е. М. Браудо, не могло быть и речи, когда иенские романтики еще ничему не изменяли <…> [т. 6, с. 145; *О иудаизме у Гейне*].
27 декабря 1919	<…> Когда Браудо спорил с Жирмунским, что Гейне не мог не чувствовать природы, у меня была потребность доказывать, что он ее не чувствовал [т. 6, с. 148; *О иудаизме у Гейне*].
15 августа 1920	День Вл. Соловьева в Вольфиле. Я председатель (Гизетти, Чешихин, Штейнберг, Мейер, Э. Л. Радлов и моя речь) [ЗК, с. 499; *Книжка шестьдесят первая. Январь – декабрь 1920. Петроград – Москва – Петроград. 15 августа*].

ТЕКСТЫ

Таблица 4

ЦИТАЦИЯ

4.1. Цитирование текстов песен и романсов

Январь 1910	А за окном – за большим больничным окном – петербургская ночь: “Айда, тройка! Снег пушистый, ночь морозная кругом!” [т. 5, с. 410; *Противоречия*].
Январь 1915	«Приходя в неожиданный восторг, положим, от “Юдифи” Серова, Григорьев начинает орать: “<…> Как это у него запоет Юдифь: “Я оденусь в виссон”, то я готов сапоги ему лизать» [т. 5, с. 507].

7 ноября 1920	Все это переписано 7 ноября из «Полного сборника романсов и песен в исполнении А. Д. Вяльцевой, А. Паниной, М. А. Каринской». Еще бы найти: «Как хороши те очи ...», потом – «Колокольчики, бубенчики», где сказано: “Бесконечно жадно хочется мне жить!” [т. 7, с. 379; *Дневник 1920 года. 7 ноября*].

4.2. Цитирование оперных либретто, арий, фрагментов опер, оперных персонажей

15 сентября 1899	“Смейся, паяц, но плакать не смей!” [т. 1, с. 434]. *[*эпиграф к стихотворению «Я опять на подмостках. Мерцают опять ...» из оперы Р. Леонкавалло «Паяцы»*].
Декабрь 1900	Зигмунд [т. 1, с. 349].
Декабрь 1900	Зигелинда [т. 1, с. 349–350].
Декабрь 1900	(Светится меч в стволе дерева) [т. 1, с. 350]. *[*сценическое указание из клавира оперы Р. Вагнера «Валькирия», использованное в стихотворении «Валкирия»*].
Декабрь 1900	/ Черный Гундинг не со мною … / [т. 1, с. 349].
Декабрь 1900	Хижина Гундинга [т. 1, с. 349].
Декабрь 1900	«Вельзе! Вельзе! Где твой меч!» [т. 1, с. 350]. *[*цитата из оперы Р. Вагнера «Валькирия»*].
Июль 1905	“Слова слаще звуков Моцарта” [т. 2, с. 66]. *[*цитата из либретто оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», использованная в стихотворении «Потеха! Рокочет труба ...»*].

? 1911	Стихотворение «Не проливай горючих слез ...» Впервые – «Собр. соч.» I (1911), с итальянским эпиграфом: “Lascia mi vivere!” (“Дай мне жить”), взятым из либретто оперы «Травиата» (музыка Дж. Верди, по драме А. Дюма-сына «Дама с камелиями») [т. 1, с. 578; *Приложения*].
14 февраля 1914	Я смотрю на Вас в «Кармен» третий раз, и волнение мое растет с каждым разом. Прекрасно знаю, что я неизбежно влюбляюсь в Вас, едва Вы появитесь на сцене <…> Я – не мальчик, я знаю эту адскую музыку влюбленности, от которой стон стоит во всем существе и которой нет никакого исхода. Думаю, что вы очень знаете это, раз Вы так знаете Кармен (никогда ни в чем другом, да и вообще – до этого “сезона”, я Вас не видел) [т. 8, с. 433; *Письма 1914г. Л. А. Дельмас. 14 февраля 1914 года (Петербург)*].
4 марта 1914	/ И слезы счастья душат грудь / Перед явленьем Карменситы / [т. 3, с. 227].
11 марта 1914	“Там у моста за рекою” (на тачке) [т. 8, с. 435]. *[*фрагмент из оперы Ж. Бизе «Кармен» в письме Л. А. Дельмас от 11 марта 1914 г.*].
14 марта 1914	Прошу Вас, снимитесь, наконец, в роли Кармен и без грима. Все Ваши карточки, во-первых, непохожи, во-вторых – распроданы: их нет не только в больших магазинах, но и в маленьких, где обыкновенно остаются случайные. Без грима Вам нужно сняться в рабочем репетиционном платье с черным нагрудником. В Кармен – в нескольких поворотах в I акте; первые слова (“Когда я полюблю ...”); хабанера (несколько движений); когда Кармен бросает цветок; когда Кармен уходит (взгляд на Хозе); слова: “А мне что-то кажется, что приказа ты

	не исполнишь ...”; начало песни “Там у моста за рекою” (на тачке); несколько поз около Хозе; Кармен, гадающая по руке Цуниги (“… жизнью заплатишь ты ...”), взгляд на Хозе; впрочем, Вы не каждый раз на него взглядываете). II акт: сегидилья (сидя на стуле и хлопая в такт пляске); слова: “… и эту тайну расскажу … я влюбилась ...”; Кармен, слушающая Хозе (его слова: “помнишь, в день первой нашей встречи ...”), Кармен, танцующая для Хозе. III акт: разве бросание карт (“Бубны!.. Пики!..”) и когда Кармен прогоняет Хозе (не помню точно слов; смысл: “Оставь нас, гордый человек ...”). В последнем движении (на скале) есть легкий налет модернизма, от Вас можно ждать большего. – Вообще III акт – наименее: невыгодный свет в платье. IV акт: ожидание Эскамильо (у стены аптеки); какая-нибудь поза из разговора с Хозе – в последний раз Кармен во всем великолепии, чтобы чувствовалась путаница кружев, золотистость платья, веер и каблуки; смерть: спиной, кошачье сползание по столбу (не знаю, может ли выйти на фотографии); во всяком случае – сидя у столба (зубы видны и улыбка). Ваш поклонник [т. 8, с. 435; *Письма 1914 г. Л. А. Дельмас. 11 марта 1914 года (Петербург)*].
18 марта 1914	/ Читая по руке Цуниги / В глаза Хозе метнула взгляд / [т. 3, с. 231].
18 марта 1914	/ А голос пел: *Ценою жизни / Ты мне заплатишь за любовь*! / [т. 3, с. 231]. *[*курсивом выделена цитата из оперы Ж. Бизе «Кармен», использованная в стихотворении «Бушует снежная весна ...»*].
25 марта	/ Уже замолкла сегидилья / <…> / идет влюбленный

1914	Эскамильо / [т. 3, с. 233].
25 марта 1914	/ А там: *Уйдем, уйдем от жизни / Уйдем от этой грустной жизни!* / [т. 3, с. 234]. *[*курсивом выделена цитата из либретто оперы Ж. Бизе «Кармен», использованная в стихотворении «Сердитый взор бесцветных глаз ...»*].
26 марта 1914	/ Среди поклонников Кармен … / <…> / Ночной таверны Лиллас-Пастья / [т. 3, с. 232].
28 марта 1914	“*О да, любовь вольна, как птица …*” [т. 3, с. 237]. *[*перефразированная цитата из оперы Ж. Бизе «Кармен», использованная в стихотворении «О да, любовь вольна, как птица ...»*].
28 марта 1914	“О, Кармен, мне печально и дивно, / Что приснился мне сон о тебе / [т. 3, с. 236].
28 марта 1914	/ Весь бред моих страстей напрасных, / Моих ночей, Кармен! / [т. 3, с. 237].
28 марта 1914	/ И я с руки моей не смою, / Кармен, твоих духов … / [т. 3, с. 237].
28 марта 1914	/ Простой и белой, как дорога, / Как дальний путь, Кармен! / [т. 3, с. 238].
30 марта 1914	“Это – сердце в плену у Кармен?” [т. 3, с. 235].
31 марта 1914	/ Мелодией одной звучат печаль и радость <…> / Но я люблю тебя: я сам такой, Кармен” / [т. 3, с. 239].
Январь 1915	Приходя в неожиданный восторг, положим, от «Юдифи» Серова, Григорьев начинает орать: “Ведь он, шельма, прегениальнейшая бестия, этот Сашка! черт его дери! Как это у него запоет Юдифь: “Я оденусь в виссон”, то я готов сапоги

	ему лизать. Сколько раз я приходил к нему в то время, когда он сочинял своих безутешных жидов, я прямо бац ему в ноги … не могу! больно хорошо! гениальнейшая башка у него, у Сашки!” Или: “Пиши, Сашка, народную оперу, у тебя хватит на это таланта; народное, “свое” более живучее, чем все иностранное. Ведь и греки свое, народное писали, и чем больше их в искусстве своего, греческого, тем оно дороже. А что у нашего народа красоты нет, это пустяки! Это зависит от художника. Ну-ка, с легкой руки валяй, Сашка!” [т. 5, с. 507–508].
? 1921	/ Так Зигфрид правит меч над горном / <…> / Удар – он блещет, Нотунг верный, / И Миме, карлик лицемерный / [т. 3, с. 301].

4.3. Полнотекстовое воспроизведение

7 ноября 1920	/ Ты говоришь, рабом не будешь, / Молиться станешь мне одной, / Что век меня ты не забудешь, / Лишь только б я была с тобой. / Не уверяй, брось! / И не целуй, брось! / И всё лишь обман, любви туман! // К себе ты страсти не возбудишь, / Не верю я любви твоей! / Моим ты никогда не будешь, / И не отдам души моей. / И т. д. Слова и музыка И. А. Бородина [т. 7, с. 373; *Дневник 1920 года. 7 ноября*].
7 ноября 1920	/ Забыты нежные лобзанья, / Уснула страсть, прошла любовь, / И радость нового свиданья / Уж не волнует больше кровь, / На сердце гнет немых страданий, / Счастливых дней не воротить, / Нет сладких грез, былых мечтаний, / Напрасно верить и любить. / Так ветер всю красу наряда / С деревьев осенью сорвет / И по тропам унылым сада / Сухие листья разнесет. / Их далеко разгонит вьюга, / Покрывши снежной пеленой, / Навек разделит друг от друга, / Крутя над мерзлою землей. / (Музыка А. Ленина) [т. 7, с. 377; *Дневник 1920 года. 7 ноября*].

7 ноября 1920	/ Я тебя бесконечно люблю, / За тебя я отдам мою душу, / Целый мир за тебя погублю, / Все обеты и клятвы нарушу. // Для меня ты на небе звезда, / Твоего только жду приговора, / Оторвать не смогу никогда / От тебя восхищенного взора. // Я тебя ведь, как бога, люблю, / Пред тобою одним лишь немею. / Я тебя бесконечно люблю / И, увы, разлюбить не умею / (слова В. Мятлева, музыка Н. В. Зубова) [т. 7, с. 378–379; *Дневник 1920 года. 7 ноября*].
7 ноября 1920	/ Я грущу, если можешь понять / Мою душу доверчиво-нежную, / Приходи ты со мной попенять / На судьбу мою бурно (странно) мятежную. / Мне не спится в тоске по ночам, / Думы мрачные сон отгоняют, / И горячие слезы к очам, / Как в прибое волна, приливают. / Как-то странно и дико мне жить без тебя, / Сердце лаской любви не согрето. / Но мне правду сказали, что будто моя / Лебединая песня пропета. / (Музыка М. Я. Пуаре; В. Панина) [т. 7, с. 374; *Дневник 1920 года. 7 ноября*].
7 ноября 1920	/ Я степей и воли дочь, / Я забот не знаю, / Напляшусь за целу ночь – / День весь отдыхаю. // Захочу – полюблю, / Захочу – разлюблю, / Я над сердцем вольна, / Жизнь на радость мне дана! // Наш отец – широкий Дон, / Наша мать – Россия! / Нам повсюду путь волён, / Все места родные! // … Подари мне, молодец, / Красные сапожки! / Разорю тебя вконец / На одни сережки! / Сочинение Н. И. Шишикина [т. 7, с. 373; *Дневник 1920 года. 7 ноября*].
7 ноября 1920	/ Быть может, и мы разойдемся, / И бог весть, сойдемся ли вновь. / Быть может, и мы посмеемся / Над тем, что будила любовь. / Но пусть и любим я не буду, / Другие тебя увлекут, /

	Но верь, я тебя не забуду / За несколько светлых минут. / Быть может, не в силах бороться / Мне будет с тоской о тебе, / Быть может, вся жизнь разобьется, / И дух мой угаснет во мне (в борьбе?), / Но пусть и в живых я не буду, / Пусть труп мой в могилу кладут, / И там я тебя не забуду / За несколько светлых минут. / (Это научил меня любить в молодости Кока Гун. Кажется, было записано в его альбоме, и сам он писал это в альбом какой-то девушке.) [т. 7, с. 376; *Дневник 1920 года. 7 ноября*].
7 ноября 1920	/ Везде и всегда за тобою, / Как призрак, я тихо брожу, / И с тайною думой порою / Я в чудные очи гляжу. / Полны они негой и страстью, / Они так приветно глядят, / И сколько любви, сколько счастья / Они мне порою сулят. / Быть может, и время настанет, / С тобою не будет меня, / И в очи те чудные станет / Смотреться другой, а не я. / Другому приветно заблещут / Твои огневые глаза, – / И вспомнишь их, сердце трепещет, / И тихо струится слеза. / [т. 7, с. 374; *Дневник 1920 года. 7 ноября*].
7 ноября 1920	/ Все говорят, что я ветрена бываю, / Все говорят, что любить я не могу, / Но почему же я всех забываю, / Лишь одного я забыть не могу? / Многих любила, всех я позабыла, / Лишь одного я забыть не могу! / Но почему же я всех забываю, / И лишь его я забыть не могу? / Не отравляйте душу мне больную, / Не вспоминайте о нем, я вас молю! / Лучше в могилу кладите живую, / Я не скажу вам, кого я люблю. / [т. 7, с. 373–374; *Дневник 1920 года. 7 ноября*].
7 ноября 1920	/ Да, я влюблен в одни глаза, / Я увлекаюсь их игрою! / Как хороша их глубина! / Но чьи они, я не открою. / Едва в тени

	густых ресниц / Блеснут опасными лучами, / И я готов упасть уж ниц / Перед волшебными глазами! / В моей душе растет гроза, / Растет, бушуя и ликуя! / Да, я люблю одни глаза, / Но чьи они – не назову я! / [т. 7, с. 378; *Дневник 1920 года. 7 ноября*].
7 ноября 1920	/ Джень дем мэ препочто, / Джень дем мэ провавир / Имел мэ, имел мэ сила зуралы. / Эх, распашел тум ро, / Сиво граи пошел, / Ах, да распашел, хорошая моя! / Поденьте, поденьте бокалы проскалинт. / Чевеньте, чевеньте бравинта сэгэдых … // Карин мэ наджава, карин мэ не пойдут, / Кэ ей проминутка мэ саж заверну … // Черные очи, белая грудь / До самой зари мне покоя не дают. // Налейте, налейте бокалы вина, / Забудем невзгоды, коль выпьем до дна … / [т. 7, с. 376; *Дневник 1920 года. 7 ноября*].
7 ноября 1920	Если жизнь не мила вам, друзья, / Если сердце терзает сомненье, / Вам рассеет здесь песня моя, / В ней тоски и печали забвенье. // Дай, милый друг, на счастье руку, / Гитары звук разгонит скуку, / Забудь скорее горе злое, / И вновь забьется ретивое. // Наливайте скорее бокалы полней, / Позабудем о жизни тяжелой, / И под звук моей песни веселой / Вам покажется жизнь веселей. // Я спою вам, друзья, про любовь, / Всех страданий виновницу злую, / Каждый вспомнит свою дорогую, / И сильней забурлит ваша кровь … / [т. 7, с. 375; *Дневник 1920 года. 7 ноября*].
7 ноября 1920	/ Жалобно стонет ветер осенний, / Листья кружатся поблекшие. / Сердце наполнилось тяжким сомненьем, / Помнится счастье утекшее. / Помнятся вешние песни веселые, / Нежные речи приветные, / Очи лазурные, рученьки

	белые, / Ласки любви бесконечные. / Все, что бывало, любил беззаветно я, / Все, во что верилось мне, – / Все эти ласки и речи приветные / Были лишь грезы одне. / Грезы, – так что же, к чему пробуждение? / Осень, и холод, и тьма, / Или исчезла пора увлеченья, / Счастье, любовь без ума? / Или исчезли навеки дни счастия, / И осужден я судьбой / Жить без любви и без слова участия, / Жить с моей старой тоской? / [т. 7, с. 377–378; *Дневник 1920 года. 7 ноября*].
7 ноября 1920	Лазарь Васильевич Мартынов, сибирский крестьянин, 22-х лет, матрос, учится в консерватории у Исаченки и служит сотрудником в Большом драматическом театре: / Я был на тюремном свиданье / (Любовных свиданий там нет. / Там горе одно и страданье / На все наложили свой след). // Поет про море, про цветы (“душа поэта”) / В длинной юбке со цветами, / С мотылечками на ней, / Увлекается садами / (Как идет всё это к ней). / Если дернуть вдруг за юбку, / Сразу, свалится она… трубку / … да бутылочку вина. // TO SALLY / Я хочу лететь к тебе / Мотылечком-невеличкой / И вопрос задать тебе: / Ты, Sally, будешь большевичкой? // А когда восходит солнце, / Это прелести одне, / Всюду отблески червонца / Рассыпаются в волне … // (Из «Песни матросов»). / Небовых лишь седин, / Вдаль простерших свой хвост … / Эти строчки мне запомнились наизусть [т. 7, с. 379–380; *Дневник 1920 года. 7 ноября*].
7 ноября 1920	Пока же снег слепит очи и холод, сковывая душу, заграждает пути, издали доносится одинокая песня Коробейника: победно-грустный, призывный напев, разносимый вьюгой: / Ой, полна, полна коробушка, / Есть и ситцы и парча, / Пожалей, душа

	зазнобушка, / Молодецкого плеча! // Выди, выди в рожь высокую, / Там до ночки погожу, / А завижу чернооку́ю – / Все товары разложу! // Только знает ночь глубокая, / Как поладили они! / Распрямись ты, рожь высокая, / Тайну свято сохрани … / [т. 2, с. 374; *Вместо предисловия (К сборнику «Земля в снегу»)*].

Таблица 5

ССЫЛКИ

31 января 1906	Это – «Пиковая дама», и даже почти уж не пушкинская, а Чайковского (либретто Модеста Чайковского) <…>” [т. 8, с. 149; *Дневник 1906 года. П. П. Перцову. 31 января 1906. (Петербург)*].
9 июня 1907	«“Коробейники” поются с какой-то тайной грустью» [ЗК, с. 94].
Июнь-июль 1907	«На просторных полях русские мужики, бороздя землю плугами, поют великую песню – “Коробейников” Некрасова» [т. 5, с. 132; *О лирике*].
Декабрь 1907	Вергилий с пророками поклоняется новорожденному Христу и поет «Benedicamus». Большая часть рукописи, в которой находится пьеса, содержит отрывки литургии и церковные песнопения с нотными знаками [ЗК, с. 102].
22 июля 1908	Жалуются на то, что провинциальные читатели не знают имен. И слава богу! Имен слишком много. Ведь в “народном” театре не знают имен Островского и Мольера, – а волнуются. И маляру, который пел мои стихи, не было дела до меня. Автора «Коробейников» не знают, «Солнце всходит и <заходит>» – мало [ЗК, с. 111; *Книжка двадцать вторая. Июль – октябрь 1908. Петроград – Шахматово. 22 июля*].
22 ноября	«“Тристан” тебе выписан» [т. 8, с. 321].

1910	
Август 1911	«“Ma tete” – песня Ивэтт Жильбер» [ЗК, с. 186].
11 октября 1912	«Терещенко говорил о том, <…> что он не понимает людей, которые после “Тристана” влюбляются …» [т. 7, с. 163].
Май 1913	«Только имя Аэлис в этой песне заимствовано мной (по его созвучию с именем Алисы) из известной старофранцузской народной песенки: “Bele Aaliz main leva” …» [т. 4, с. 512].
1 сентября 1914	/ И, садясь, запевали Варяга одни, / А другие – не влад – Ермака, / И кричали ура, и шутили они, / И тихонько крестилась рука. / [т. 3, с. 275].
30 августа 1918	«<…> я увлекся декламацией и сценой <…> играл в драматическом кружке, где были присяжный поверенный Троицкий, Тюменев (переводчик “Кольца”) …» [т. 7, с. 340].
26 августа 1919	Работа. «Тристан» Бедье и Вагнер [ЗК, с. 476; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 26 августа*].
23 сентября 1919	«Получил “Кольцо” Вагнера для редакции”» [ЗК, с. 476].
Апрель 1921	«<…> Глинка и Чайковский выносят на поверхность “Руслана” и “Пиковую даму” <…>» [т. 6, с. 176].
Апрель 1921	<…> “Новый Адам” распевал свои “аллилуиа” не слишком громко, никому не мешая, не привлекая к себе внимания и оставаясь в пределах “чисто литературных” [т. 6, с. 181].
20 июня 1921	Цыганов (1800). «По полю, полю чистому ...», «Не шей ты мне, матушка ...» [т. 7, с. 423; *Дневник 1921 года. 20 июня*].
7 ноября 1921	Мерзляков (1778–1830). «Велизарий» (“Малютка, шлем нося ...”), «Среди долины ровныя ...» [т. 7, с. 423; *Дневник*

	1921 года. 20 июня].

Таблица 6

ЭПИГРАФЫ

Август 1909	/ Не уходи, побудь со мною, / Я так давно тебя люблю / [т. 3, с. 258]. *[*Эпиграф к стихотворению «Дым от костра струею сизой …», романс «Не уходи, побудь со мною*].
29 ноября 1913	“Утро туманное, утро седое …” [т. 3, с. 207]. *[*Эпиграф к стихотворению «Седое утро», романс «Утро туманное»*]

Таблица 7

СОБЫТИЯ

7.1. Блок на музыкальных мероприятиях

28 июля 1901	Однако и барышня есть – к нам приехала на две недели Екатерина Евгеньевна Хрусталёва, которую Вы однажды видели у нас (или дважды?) [т. 8. с. 20; *Письма 1901 г. А. В. Гиппиусу. 28 июля 1901. (Шахматово)*].
1–6 декабря 1903	Вчера с Любой мы истратили порядочно нервов. Был концерт Олениной. Со мной делалось сначала что-то ужасно потрясающее изнутри, а после немецких песен я так устал, что с трудом слушал русские. Она пела, между прочим, «Лесного царя», «Двойника», «Два гренадера». К счастью, не было «Песен и плясок смерти», но была «Детская» Мусоргского. Люба была совсем потрясена, так же действовало и на маму [т. 8, с. 72–73; *Письма 1903. С. М. Соловьеву. 1–6 декабря 1903. Петербург*].
Январь 1904	2. «Валькирия». [ЗК, с. 58; *Книжка седьмая. Ноябрь 1903 – апрель 1904. Петербург – Москва – Шахматово. Январь 1904*].

23 февраля 1904	В начале января, до отъезда в Москву, я встретился в Мариинском театре (на «Валькирии») с Еленой Васильевной и Владимиром Васильевичем [т. 8, с. 90; *Письма 1904 г. А. В. Гиппиусу. 23 февраля 1904. Петербург*].
Апрель 1904	Оперетка [ЗК, с. 61].
4 февраля 1905	<…> «Представление “Гибели богов” было отменено» <…> [т. 8, с. 118].
2 октября 1905	Мы тоже пойдем в «Пиковую даму» [т. 8, с. 136; *Письма 1905 г. Андрею Белому. 2 октября 1905. Петербург*].
Январь-август 1906	[Вечера современной музыки.] «Kunst und Kind», № 3, 1906 г. (статья о Дёнкан) [ЗК, с. 72; *Книжка двенадцатая. Январь – август 1906. Петербург – Шахматово*].
27 ноября 1907	Сейчас мы были вместе на концерте Олениной … 5-го мы втроем на Дункан … 10-го опять Дункан. [т. 8, с. 218; *Письма 1907 г. Матери. 27 ноября (1907. Петербург)*].
13 марта 1909	Сегодня мы идем наконец в «Зигфрида». <…> [т. 8, с. 279; *Письма 1909 г. Матери. 13 марта (1909. Петербург)*].
11 марта 1910	Не знаю, что будет – играет оркестр <…> Армянин, настроив скрипку, дудит для кого-то. Его брови – крышей. Нет, оказывается, действительно (о, какие длинные слова на русском языке) дудил вообще. Ему аплодируют. – Теперь пришел дирижер – опять – весь скрипичный оркестр. “Скрипки жалуются помимо воли пославшего их” (запомнил – трезвый) [ЗК, с. 166–167].
1 апреля 1910	Сегодня «Зигфрид», так что я не иду в Академию. Еще более, чем музыки, я хочу, однако, земли, травы и зари [т. 8, с. 305; *Письма 1910 г. Матери. 1 апреля 1910. (Петербург)*].

5 июля 1911	В субботу я поехал в Парголово, но не доехал; остался в Озерках на цыганском концерте, почувствовав, что здесь – судьба. И действительно, оказалось так. Цыганка, которая пела о множестве миров, потом говорила мне необыкновенные вещи, потом – под проливным дождем в сумерках ночи на платформе – сверкнула длинными пальцами в броне из острых колец, а вчера обернулась кровавой зарей (“стихотворение”) [т. 8, с. 351].
30 октября 1911	День дождливый, гимназисты от Панченки зовут на концерт [т. 7, с. 79; *Дневник 1911 года. 30 октября*].
7 ноября 1911	В первом часу мы пришли с Любой к Вячеславу. Там уже – собрание большое. Городецкие (с Вышнеградской), – Анна Алексеевна волнуется, – Кузмин (читал хорошие стихи, вечером пел из «Хованщины» с Каратыгиным – хороший какой-то стал, прозрачный, кристальный) … [т. 7, с. 83; *Дневник 1911 года. 7 ноября*].
28 ноября 1911	Сейчас едем в «Хованщину» [т. 7, с. 98; *Дневник 1911 года. 28 ноября*].
5 января 1912	Вечером – мы с Пястом (вчетвером) в ложе в оперетке «Романтическая женщина» (несколько напевов, Пионтковская, Грехов) [т. 7, с. 119; *Дневник 1912 года. 5 января*].
17 мая 1912	<…> Работается лучше (опера, Стриндберг) [т. 7, с. 144].
12 октября 1912	Днем – опера. <…> И вечером – эти удивленные черные глаза и минута влюбленности. Известие о смерти И. А. Саца [т. 7, с. 164; *Дневник 1912 года. 12 октября*].
15 января 1913	Вечером я в «Нюренбергских мейстерзингерах». Очень устал. Все – “штатское” – и пенье. Все-таки – плаваешь в

	музыкальном океане Вагнера. Как жаль, что я ничего не понимаю [т. 7, с. 208; *Дневник 1913 года. 15 января*].
9 февраля 1913	Вечером – «Садко» в «Музыкальной драме». Ничего нет нужнее музыки на свете; омытый ею, усталый. <…> [т. 7, с. 216].
18 февраля 1913	Вечером – премьера «Электры», для меня – как будто ничего не было. Мы в бенуаре (мама, тетя, Франц), к нам заходил М. И. Терещенко [т. 7, с. 222; *Дневник 1913 года. 18 февраля*].
20 февраля 1913	<…> Третьего дня были на первом представлении «Электры» (в закрытом бенуаре, мама, тетя, Франц и я) – все неправда, как и ждали [т. 8, с. 410; *Письма 1913 г. Л. Д. Блок. 20 февраля (1913. Петербург)*].
25 февраля 1913	«Я тебе писал недавно – о театре (“Электра” и Зонов)» [т. 8, с. 411].
8 марта 1913	Вечером иду на «Золото Рейна» (мамин абонемент) с тетей [т. 7, с. 228; *Дневник 1913 года. 8 марта*].
13 марта 1913	Вечером – «Валькирия» (с тетей) [т. 7, с. 230; *Дневник 1913 года. 13 марта*].
25 марта 1913	Иду на Английскую набережную, 12. Там сначала пел граммофон – Варя Панина и Шаляпин – божественная Варя Панина … [т. 7, с. 233; *Дневник 1913 года. 25 марта*].
1 апреля 1913	Вечером – с М. И. Терещенко и Е. И. Терещенко – «Кармен» [т. 7, с. 235; *Дневник 1913 года. 1 апреля*].
7 апреля 1913	3-го – «Гибель богов», встреча со Зверевой [т. 7, с. 235; *Дневник 1913 года. 7 апреля*].
26 апреля 1913	Вечером я неожиданно попадаю на концерт Шаляпина (вместо Серафимы Павловны Ремизовой). Красный диван у самой эстрады, Шаляпин в голосе. Просто, сильно, но так

	элементарно. Слушать хорошо, однако особенно – «Слушай команды слова» (Беранже), былины, «Вниз по матушке по Волге». Знаменитая «Блоха» – что-то не очень. Лицо и фигура Шаляпина … [т. 7, с. 240; *Дневник 1913 года. 26 апреля*].
8 января 1914	<…> Вечером я в «Онегине» (Музыкальная драма). <…> [ЗК, с. 200].
12 января 1914	<…> Вечером мы с Любой в «Кармен» (Андреева-Дельмас) [ЗК, с. 200; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 12 января*].
20 января 1914	Сегодня и завтра – возобновление Вагнеровского абонемента. [ЗК, с. 202; *Книжка сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 20 января*].
29 января 1914	Сидели мы с Ремизовым, заводили граммофон, все больше Варю Панину [ЗК, с. 204; *Книжка сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 29 января*].
10 февраля 1914	Мама читает мои стихи вслух, потом – «Кармен» и «<Зеленое> кольцо» [ЗК, с. 208; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 10 февраля*].
14 февраля 1914	<…> «Кармен» – с мамой. К счастью моему, Давыдова заболела, и пела Андреева-Дельмас – мое счастие [ЗК, с. 207; *Книжка сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 14 февраля*].
2 марта	Я иду ближайшим проходом … Не сидится. Я перехожу назад,

1914	в темноте, близко от нее, сажусь. Начинаются танцы, сегидилья. Я смотрю налево. Чуткость скоро дает себя знать. Она оглядывается все чаще. Я страшно волнуюсь. Антракт. Я прохожу мимо. Она уходит и стоит с актером около входа за кулисы. Может быть, спрашивает, кто такой, когда я нарочно и неловко прохожу мимо … В антракте я вижу опять издали, что она стоит с кем-то у входа за кулисы. Сергей Штейн; m-me Ростовцева подходит. Разговор: “… Разве Андреева-Дельмас лучше? Я ее много раз видела. Она замужем за Андреевым (баритоном). Она прежде пела в оперетке … Маленькая (?)”. (Я начинаю пугаться.) Свет гасят, вступление к 4-му акту, я жду. Уже толпа, уже торреадор. Ее нет. Я решаю ждать Хозе. Вот и Хозе, ее нет, на сцене, бездарно подражая ей, томится Давыдова. Я ухожу … [ЗК, с. 212; *Книжка сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 2 марта*].
2 марта 1914	«Кармен», – какая-то Давыдова которой я почти не слышал. В креслах была она. Я потерял голову, все во мне сбито с толку – барышня, капельдинеры, m-me Ростовцева, пьяный дворник, швейцариха, – все показания различны. Но я потерял голову [ЗК, с. 210; *Книжка сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 2 марта*].
2 марта 1914	Я страшно тороплюсь в «Кармен». На афише Давыдова, но я тороплюсь, весь день – тревога. Разбрызгиваю слишком много духов. Беру 8-й ряд. Вхожу, когда уже началось, увертюра пропущена, уже солдаты на сцене, Хозе еще нет <…> Я жду Кармен (Хозе – тот же, Микаэла – та же) <…> Выходит какая-

	то коротконогая и рабская подражательница Андреевой-Дельмас. Нет Кармен. Антракт. Я спрашиваю у пожилой барышни (по-видимому, главной) правого прохода, будет ли еще Андреева-Дельмас. – “Нет, она больше не служит. Да она здесь в театре, сейчас со мной говорила”. Я курю и ищу среди лиц. Нет. Я спрашиваю барышню: “Вы мне покажете Андрееву-Дельмас?” Она мило идет, показывает в партер и говорит: “Вот сейчас смотрит сюда, рыженькая и некрасивая” [ЗК, с. 211; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 2 марта*].
22 марта 1914	Вечером иду, волнуясь, в «Парсифаля» [ЗК, с. 219; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 22 марта*].
22 марта 1914	«Парсифаль». Счастие, счастие [ЗК, с. 217; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 22 марта*].
25 марта 1914	<…> Утром – «Борис Годунов». Марину поет не она. Вечером – «Парсифаль». Не пойду. – Стихи ей … В «Парсифале» она не была. Ночью свет за ее шторой [ЗК, с. 218; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 25 марта*].
26 марта 1914	«Богема», – иду в 13-й ряд [ЗК, с. 218; *Книжка сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 26 марта*].

26 марта 1914	Закрытие сезона: «Парсифаль». Туда она заедет за мной. – Я пойду в зал <…> (она поет). Не состоялось. <…> [ЗК, с. 220; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 26 марта*].
26 марта 1914	<…> Она приходит в первом антракте «Богемы». <…> [ЗК, с. 220; *Книжка сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 26 марта*].
27 марта 1914	«Кармен» в последний раз. – Телефон. [ЗК, с. 220; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 27 марта*].
9 апреля 1914	«Кармен» в Купеческом клубе. Вдвоем ужинали там. <…> [ЗК, с. 222; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 6 апреля; 9 апреля*].
9 апреля 1914	Вечером она свезет меня в концерт, где будет петь ... [ЗК, с. 222; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 9 апреля*].
18 апреля 1914	Вечером – «Аида» (ее ложа). <…> [ЗК, с. 223; *Книжка сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 18 апреля*].
18 мая 1914	Мы с Любовью Александровной у нее. Мизгирь. Она поет. “Меня усыпили восторги любви”, “И жди и знай”. И еще <…> Она благоухает. “Ужасно, если я уйду” [ЗК, с. 228; *Книжки*

	сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 18 мая].
5 октября 1914	Первая «Кармен» (не Дельмас) [ЗК, с. 242; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 5 октября*].
19 октября 1914	<…> Звонила Дельмас, вечером поет в первый раз Кармен <…> Мороз, луна в большом круге, костры, тихие песни <…> [ЗК, с. 244; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 19 октября*].
31 октября 1914	Вечером мы с мамой (обедаю у нее) идем в «Снегурочку». Л. А. Дельмас поет Леля, дала нам билеты. – К ночи – тревога, пустая. Из-за театра, красоты Дельмас, закулисной жизни. [ЗК, с. 245; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 31 октября*].
21 ноября 1914	Делать ничего не мог. – Вечером – «Пиковая дама» [ЗК, с. 248; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 21 ноября*].
20 декабря 1914	Вечером Любовь Александровна … Поет Даргомыжского: “Я здесь, Инезилья ...” и “Оделась туманом Гренада ...” [ЗК, с. 251; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 20 декабря*].
29 декабря 1914	Вечером – пение у мамы (тетя, Женя). – Приходили Кремлев и Дм. Цензор – за тем же, зачем вчера к Л. А. Дельмас [ЗК, с. 252;

	Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 29 декабря].
31 декабря 1914	<…> Цветы Любови Александровне – и от мамы. Цветы от Любови Александровны <…> Вечером – телефон с Любовью Александровной. С ней около 9-ти к маме. Пела она. Я проводил домой <…> потом говорил с Любовью Александровной по телефону. Моя она и я с ней. Но, боже мой, как тяжело. Три имени. Мама бедная, Люба вдали, Любовь Александровна моя [ЗК, с. 252; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 31 декабря*].
4 января 1915	Любовь Александровна утром поет «Кармен». Я слушаю [ЗК, с. 253; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 4 января*].
8 января 1915	Вечером Любовь Александровна поет у мамы [ЗК, с. 253; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 8 января*].
29 января 1915	Пушкинский вечер (она поет). <…> [ЗК, с. 255; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 29 января*].
11 февраля 1915	Она после «Фифи» со мной в кинематографе [ЗК, с. 256; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 11 февраля*].

18 февраля 1915	<…> Первое представление «Зеленого кольца». Мы с ней в ложе [ЗК, с. 256; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 18 февраля*].
2 марта 1915	<…> «Царь Салтан» (1-е представление), – мы с Любовью Александровной в Мариинском театре [ЗК, с. 257; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 2 марта*].
28 марта 1915	Утром она поет в «Садко». Годовщина нашего знакомства с нею. Злоба, тоска, усталость. – Мы с ней участвуем на вечере, устраиваемом Ан. Чеботаревской (Зал Армии и Флота). – Грусть [ЗК, с. 259; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 28 марта*].
5 апреля 1915	<…> Вечером – часть «Феи кукол» и III акт «Пахиты» [ЗК, с. 455; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 5 апреля*].
20 апреля 1915	<…> К ночи – телефон с Любовью Александровной, и я опять готов влюбиться, и она завтра опять поет Кармен [ЗК, с. 261; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 20 апреля*].
27 апреля 1915	<…> Вечером мы с Любовью Александровной на поэзоконцерте И. Северянина [ЗК, с. 261; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 27 апреля*].

30 апреля 1915	<…> «Лебединое озеро» (Смирнова). Чайковский и постановка (разговор с Волынским) [ЗК, с. 458; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 30 апреля*].
6 августа 1915	Песни Карла и Амалии. Поправка II и III акта «Рваного плаща». – Письма к Н. А. Нолле, Чешихину. <…> [ЗК, с. 470; *Книжки сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 6 августа*].
22 марта 1916	Сегодня – вечер, где Алчевский опять поет гнесинские выкрутасы на мои тексты [ЗК, с. 292; *Книжка сорок восьмая. Март – июль 1916. Петроград – Москва – Петроград – Шахматово – Петроград. 22 марта*].
31 марта 1916	Третьего дня я был в студии на благотворительном вечере, читали и играли Станиславский, Качалов, Гзовская, Германова, Москвин, Вишневский, Кусевицкий (на контрабасе) [т. 8, с. 460; *Письма 1916 г. Матери. 31 марта 1916. Москва*].
11 мая 1916	Концерты Плевицкой и Татьяны [т. 7, с. 250; *Дневник 1916 года. 11 мая*].
30 октября 1916	<…> Шаляпин – «Борис Годунов» (мама с Францем, – я добывал). – И я [ЗК, с. 273; *Книжка сорок пятая, сорок шестая и сорок седьмая. Январь 1915 – март 1916. Петроград – Шахматово – Москва – Петроград. 30 октября*].
29 марта 1917	<…> Вечером – «Руслан и Людмила» [ЗК, с. 454; *Книжки сорок девятая, пятидесятая и пятьдесят вторая. Апрель – июнь 1917. Москва – Петроград. 29 марта*].
10 июня 1917	В Большом драматическом театре – вечер Романова и Смирновой. Мы с Любой в ложе (я с Аленевой) [ЗК, с. 463;

	Книжки сорок девятая, пятидесятая и пятьдесят вторая. Апрель – июнь 1917. Москва – Петроград. 10 июня].
3 июля 1917	Вечером я сижу и работаю усталый (надоевшая таблица стенограмм). Душно. К ночи пришла Дельмас (она пела «Гимн радости») [т. 7, с. 271; *Дневник 1917 года. 3 июля*].
5 марта 1918	Люба вечером на «Дон-Жуане» видится с Мейерхольдом. В это время приходила Дельмас. Волна. – Потеряна почва [ЗК, с. 393; *Книжка пятьдесят шестая. Январь – декабрь 1918. Петроград. 5 марта*].
5 июня 1918	В саду – обыкновенное исполнение в духе Театра миниатюр – «Маленькой Клодины» (с французского, с пением). Потом любимый и известный по миниатюрам певец поет «Эй, вы, залетные»; потом карлики, подражая детям, поют не совсем приличные куплеты в китайских костюмах. Это особенно нравится [т. 6, с. 277; *Статьи и рецензии для репертуарной секции театрального отдела наркомпроса. О репертуаре коммунальных и государственных театров*].
30 (17) августа 1918	В январе 1901 г. – концерт Панченки (не к главному для меня) [т. 7, с. 343; *Дневник 1918 года. 30 (17) августа*].
7 марта 1919	<…> Л. А. Дельмас <зовет> в «Юдифь» в Мариинский театр (Шаляпин в ударе) [ЗК, с. 451; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 7 марта*].
1 апреля 1919	Вечером – «Севильский цирюльник» с Шаляпиным и Горской [ЗК, с. 454; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 1 апреля*].
2 апреля 1919	Вечером – «Дочь фараона» со Спесивцевой, Смирновой, Люком и Владимировым [ЗК, с. 454; *Книжка шестидесятая.*

	Январь – декабрь 1919. Петроград. 2 апреля].
3 апреля 1919	<…> Вечером – «Демон» (смесь бесконечной глубины с конечной пошлостью – и в музыке и в постановке). Молодой месяц справа (и на небе и на сцене). – Слухи о Маннергейме усиливаются [ЗК, с. 454–455; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 3 апреля*].
4 апреля 1919	Вечером – «Дон Кихот» с Шаляпиным (с Л. А. Дельмас и мамой) [ЗК, с. 455; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 4 апреля*].
6 апреля 1919	<…> Вечером – «Жизель» (Спесивцева, Владимиров, Романов), «Арагонская хота» (ШЕРЕР, Люком). Встреча с Лурье – он поддержал мои музыкальные наклонности. Декларация (будущая) музыкального отдела – о духе музыки [ЗК, с. 455; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 6 апреля*].
11 апреля 1919	<…> Вечером – «Пиковая дама» (дирижировал Купер – очень) [ЗК, с. 456; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 11 апреля*].
13 апреля 1919	Вечером – «Эсмеральда» (Шерер – Pas des six в 3-м акте, Смирнова) [ЗК, с. 456; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 13 арпеля*].
21 апреля 1919	Вечером у меня М. Е. Левберг, которую я вызвал говорить по поводу её прекрасной пьесы «Дантон». – «Евгений Онегин» (Талонкина и Андреев) [ЗК, с. 457; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 21 апреля*].
24 апреля 1919	104. Свидание с М. Ф. Андреевой, которая определила меня на должность председателя Директории Большого драматического театра. – «Демон» (Шаляпин) [ЗК, с. 457; *Книжка*

	шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 24 апреля].
9 мая 1919	У Шаляпина (с Чуковским). – «Дон Карлос» – 25-е представление. Болеславский и мн. др. Дела и спектакль [ЗК, с. 459; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 9 мая*].
11 мая 1919	<…> Бенефис Дриго («Талисман», «Роман бутона розы») [ЗК, с. 460; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 11 мая*].
1 июня 1919	<…> «Раймонда» (Смирнова и Владимиров). Я с Дельмас и Волынским [ЗК, с. 462; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 1 июня*].
1 июня 1919	Полная репетиция «Дантона» на сцене с Марией Федоровной … Колокольный звон – густой – все-таки напоминает лес и поле. – «Раймонда» (Смирнова и Владимиров). Я с Дельмас и Волынским [ЗК, с. 462; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 1 июня*].
13 октября 1919	<…> [Слушать репетицию хора Архангельского – «Ты в поля отошла …» (предложение О. Аф. Судейкиной).] Отложено. – Очень холодно [ЗК, с. 478; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 13 октября*].
28 декабря 1919	Запасное балетно-оперно-драматическое утро у нас в театре (мы с Любой) [ЗК, с. 484].
7 февраля 1920	<…> Вечером – встреча с Л. А. Дельмас, – в «Отелло» посадил ее. Общее недовольство Андреевой [ЗК, с. 487; *Книжка шестьдесят первая. Январь – декабрь 1920. Петроград – Москва – Петроград. 7 февраля*].
10 мая 1920	Репетиция «Madame Анго» [ЗК, с. 492; *Книжка шестьдесят первая. Январь – декабрь 1920. Петроград – Москва –*

	Петроград. 10 мая].
5 июня 1920	Вечером я на вечере Зои Лодий [ЗК, с. 494; *Книжка шестьдесят первая. Январь – декабрь 1920. Петроград – Москва – Петроград. 5 июня*].
6 июня 1920	Вечером – «Дон Пасквале» Доницетти в «Буфе» у Бережного (Ростовцев и студийцы Марджанова). Глаза и театральные люди [ЗК, с. 494; *Книжка шестьдесят первая. Январь – декабрь 1920. Петроград – Москва – Петроград. 6 июня*].
10 июня 1920	Мы с Любой на вечере московского балета (наши – Лопухова и Орлов – победили Москву) [ЗК, с. 494; *Книжка шестьдесят первая. Январь – декабрь 1920. Петроград – Москва – Петроград. 10 июня*].
23 сентября 1920	Открытие Большого оперного театра («Царска невеста», Любаша – Л. Дельмас) [ЗК, с. 502; *Книжка шестьдесят первая. Январь – декабрь 1920. Петроград – Москва – Петроград. 23 сентября*].
13 ноября 1920	Заходила Л. А. Дельмас, мы с ней на «Вражьей силе» с Шаляпиным [ЗК, с. 507; *Книжка шестьдесят первая. Январь – декабрь 1920. Петроград – Москва – Петроград. 13 ноября*].
22 ноября 1920	Вечер старинных водевилей. «Вот так пилюли!» – «Репертуар и Пантеон», 1842 [т. 7, с. 382; *Дневник 1920 года. 22 ноября*].
11 января 1921	(Миллионная, 29) – школа ритма Ауэр. – Скучно, мы <с> М. Неслуховской, Н. Павлович и Рождественским. Протарабанила меня m-lle Тарабани [т. 7, с. 396; *Дневник 1921 года, 11 января*].
28 января 1921	Народный дом – «Моцарт и Сальери» и «Торжество Вакха» (я приглашен). Пушкин, иногда музыка. Дельмас, которую я уже ревную [т. 7, с. 401; *Дневник 1921 года. 28 января*].

18 июня 1921	<…> «Электра» Штрауса [т. 7, с. 422; *Дневник 1921 года. 18 июня*].
3 июля 1921	6 и 11.XII – концерты Олениной [т. 7, с. 425; *Дневник 1921 года. 3 июля*].

7.2. Семья на музыкальных мероприятиях

1–6 декабря 1903	Люба в симфоническом концерте, где поминают Берлиоза [т. 8, с. 74; *Письма. С. М. Соловьеву. 1–6 декабря 1903. Петербург*].
8 января 1908	Наталья Николаевна уедет на днях на неделю с Коммиссаржевской по городам. Они с Любой все время берут уроки танцев и пластики (у Преснякова и у Мусиной) [т. 8, с. 225; *Письма 1908 г. Матери. 8 января (1908. Петербург)*].
2 ноября 1911	<…> вечером Люба на концерте (Кусевицкого) <…> [т. 7, с. 80; *Дневник 1911 года. 2 ноября*].
18 ноября 1911	Люба сегодня вечером в ложе Аничковых на «Хованщине» с Шаляпиным. Я не пошел [т. 7, с. 94; *Дневник 1911 года. 18 ноября*].
10 декабря 1912	Милая на репетиции «Евгения Онегина» («Музыкальная драма», позвала ее Шура Никитина, которая служит секретаршей в журнальчике «Новая студия», а муж ее – Бихтер – дирижирует в этой опере) [т. 7, с. 191; *Дневники 1912 года. 10 декабря*].
11 января 1912	Вечером маленькая – в концерте Кусевицкого [т. 7, с. 122; *Дневник 1912 года. 11 января*].
29 сентября 1912	Днем – у мамы, восхищенной Чайковским в концерте Кусевицкого [т. 7, с. 159; *Дневник 1912 года. 29 сентября*].
10 января	Вечером – Люба в концерте, где исполняют Гнесина (с

1913	Веригиной?) [т. 7, с. 206; *Дневник 1913 года. 10 января*].
22 января 1913	Мама и Франц слушают «Онегина» (г. Собинов). Мама говорит – бездарен до смешного [т. 7, с. 211; *Дневник 1913 года. 22 января*].
6 марта 1913	Мамино рожденье. Днем мама пришла с тетей ко мне. Было солнце, мама читала стихи Бунина и Брюсова. Вечером они с Францем пошли на «Золото Рейна» (мой абонемент) [т. 7, с. 227; *Дневник 1913 года. 6 марта*].
25 марта 1913	Едет вместо меня слушать с тетей «Зигфрида» (Матвеев) [т. 7, с. 233; *Дневник 1913 года. 25 марта*].
24 сентября 1913	Первый Любин урок у Панченки [т. 7, с. 158; *Дневник 1912 года. 24 сентября*].
26 февраля 1914	Люба вечером слушает Шаляпина («Борис Годунов») в Народном доме – с Кузьминым-Караваевым. Все не дома. Да еще не понравилось [ЗК, с. 210; *Книжка сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 26 февраля*].
14 июня 1918	<…> Вечер в Мариинском театре (в пользу Школы журнализма): Люба, я, Амфитеатров, Пильский, Куприн, Шаляпин, Зелинский и т. д. Я не буду. – Нет, таки читал, после Шаляпина, и благополучно [ЗК, с. 410; *Книжка пятьдесят шестая. Январь – декабрь 1918. Петроград. 4 июня*].
28 января 1920	«Народный дом – “Моцарт и Сальери” и “Торжество Вакха” (я приглашен). Пушкин, иногда музыка. <...>» [т. 7, с. 401].
27 декабря 1920	Люба в оперном кабаре [ЗК, с. 511].

Таблица 8

БЛОК О МУЗЫКЕ

? 1898	<…> А мысль о Тебе действует на меня как музыка: то душа полна грусти, то внезапно замрет от бурного веселья, то жадно стремится к свету. Не правда ли, что это любовь? Будешь ли ты еще сомневаться? [т. 8, с. 9]. *[*о К. М. Садовской*].
Декабрь – январь 1901	Все торжество гения, невмещенное Тютчевым, вместил Фет, сам не зная, что будет петь, – но уже с песнью, зреющей на устах <…> недаром же открывал Плотин пути к самопоглощению в боге – пути философии, музыки и любви. Громадность философии Соловьева и Фета – вне сомнений, их музыку слушаем мы на земле; а любви их нет границ [т. 7, с. 37].
К лету 1902	134 и 138 (К Варламову) <«А. Е. Варламову» и «Звуки»> прекрасны [ЗК, с. 30; *Книжка первая. Сентябрь 1901 – июль 1902. Петербург – Шахматово. Ап. Григорьев (страницы). На железной дороге (в Шахматово). К лету 1902*].
23 июля 1902	Пели мужики. Вот это я и описал в 1921 г. в «Ни снах, ни яви»: “С тех пор все прахом пошло” [ЗК, с. 32].
5 августа 1902	Каковы Ваши нынешние обстоятельства, улучшилось ли положение? Помогает ли Вам музыка? [т. 8, с. 41].
Декабрь – январь 1902	Далеко поет земля, – близко слышится песня – и подступает к горлу [т. 7, с. 22].
Декабрь – январь	<…> и ветер принес издалека песни весенней язык. Лебединая песня – и уже тогда понял я – ризы девственные [т. 7, с. 24].

1902	
3 января 1903	Разве у Вагнера нет ужаса “святой плоти”? Разве не одуряюще святы Зигмунд и Зиглинда и голос птички, “запевающей” Зигфриду, “манящей”, инфернальной … о, да! инфернальной! “Она влияет” <…> [т. 8, с. 52; *Письма 1903 г. Андрею Белому. 3 января 1903. Петербург*].
3 января 1903	Ведь Вы хотите слушать музыку будущего! Ведь тут вопрос последней важности, который Вы обошли в Вашей статье. Это и нужно сказать, необходимо во избежание соблазна здесь именно кричать и вопить о границах, о пределах, о том, что апокалипсическая труба не “искуссна” (Ваша 344 страница). Вы последнего слова не сказали, и оттого последние страницы – ужас и сомнение. Ведь это окраина, вьющаяся тропинка, на которой Вы исчезаете за поворотом, и последние слова слышны как-то уже издалека, под сурдинку, в сеточке, а Вас мы уже не видим. Ваше лицо уже спряталось тогда именно, когда пришлось говорить о том, последнее ли музыка или не последнее? А главное, какая это музыка там, в конце? Под “формой” ли она искусства? Ведь это в руку эстетизму, метафизикам, «Новому пути», «Миру искусства». Вы гениально достигли полпути и вдруг свернули, улыбнулись Мережковскому с его символом-соединением [т. 8, с. 52].
3 января 1903	Только что прочел Вашу статью «Формы искусства» и почувствовал органическую потребность написать Вам. Статья гениальна, откровенна. Это – “песня системы”, которой я давно жду. На Вас вся надежда. Но меня глубоко тревожит одно (единое) в Вашей статье. Об этом я хочу написать, но прежде всего должен оговориться. Я до отчаянья ничего не понимаю в

	музыке, от природы лишен всякого признака музыкального слуха, так что не могу говорить о музыке как искусстве ни с какой стороны. Таким образом, я осужден на то, чтобы вечно поющее внутри никогда не вышло наружу и не перехватило чего бы то ни было существенного из музыки искусства. Последнее может случиться только в случае перемещения воспринимающих центров, т. е. просто безумия, сумасшествия (и то – гадательно). По всему этому я буду писать Вам о том, о чем мне писать необходимо, не с точки зрения музыки-искусства, а с точки зрения интуитивной, от голоса музыки, поющего внутри, и оттуда, откуда мне слышны окружающие меня “слова о музыке”, более или менее доступные. С этой оговоркой и пишу <…> [т. 8, с. 51].
1–6 декабря 1903	С Олениной что-то делается, когда она поет. Мне кажется, что она не проживет долго. Возвращаясь домой, я собирался написать о ней в «Весы», но вместо того вышла рецензия на «Urbi et orbi» в «Новый путь» [т. 8, с. 72–73; *Письма 1903. С. М. Соловьеву. 1–6 декабря 1903. Петербург*].
20 декабря 1903	Прежде мне когда-то удавалось прожить твою строфу: / Тревога жизни отзвучала / И замирает далеко. / Змеиной страсти злое жало / В душе уснуло глубоко <…> / мне издали поется это каждый день теперь [т. 8, с. 78].
14–15 января 1904	<...> Мы с Любой обедаем у Тестова <…> Играет мерзкая музыка. <...> [т. 8, с. 84].
7 апреля 1904	Но хорошо бывает на волне, в певучей пене [т. 8, с. 99].
15 июня	И вдруг Вы сбегаете с горы <…> и мы – два РЕБЕНКА

1904	встречаемся, потеряв игрушки (игрушки – в лучшем смысле) (симфоническом?) [т. 8, с. 105].
23 декабря 1904	Но, может быть, ведь – я исчерпался. “Песне конец” [т. 8, с. 114].
15 марта 1905	О Вашем переводе Метерлинка <…> В IV – опять у Вас своя певучесть, особенно в оканчивающих строку “есть”, “нет”; <…> У Метерлинка почти нет стихотворчества. От этого разнствует метерлинковская и Ваша певучесть, по-национальному <…> Часто нарушают песни слова “те” и “там” – дополнительные грузы, не сливающиеся с существом стиха. Кроме того, мне кажется, в припевах Метерлинк нашел узелки, в которых стягивается мелодия. У Вас припевы стремятся иногда стать стихом и вследствие грузности теряют свое внутреннее место <…> [т. 8, с. 120–121].
21 апреля 1905	Полная весна, все течёт и поёт [т. 8, с. 124].
5 августа 1905	Днями становлюсь легкомысленным мальчишкой, страшно интересующимся Достоевским, причем душа не лежит плотно и страстно на его страницах, как бывало всегда, – а скорее как бы танцует на них [т. 8, с. 133].
3 декабря 1905	Сквозь дребедень что-то поет [т. 8, с. 142].
Октябрь 1906	Близость к хлебным полям, к туману и ветру, к дождям и грозам заставляет петь все громче. Есть заговоры совсем как нежные лирические песни <…> [т. 5, с. 58].
Октябрь 1906	Слова не так музыкальны, обряды более примитивны – там, где речь идет о домашнем обиходе <…> Наша индивидуальная поэзия – только слово, и, не спрашиваясь его советов, мы

	рядом, но не заодно с нею, делаем пресловутые полезные дела. Первобытная гармония согласует эти слова и дела; слова становятся действом. Сила, устрояющая их согласие, – творческая сила ритма. Она поднимает слово на хребте музыкальной волны, и ритмическое слово заостряется, как стрела, летящая прямо в цель и певучая; стрела, опущенная в колдовское зелье, приобретает магическую силу и безмерное могущество [т. 5, с. 52].
Октябрь 1906	Самое отношение к миру теряется, человек действует заодно и как одно с миром, сознание заволакивается туманом; час заклятия становится часом оргии; на нашем маловыразительном языке мы могли бы назвать этот час – гениальным прозрением, в котором стерлись грани между песней, музыкой, словом и движением, жизнью, религией и поэзией [т. 5, с. 47].
Ноябрь 1906	Мы знали, что … музыка Лядова не идет к Метерлинку. И при всем этом, при вопиющих несовершенствах в частности (из рук вон плохой Беллидор, отсутствие отчетливости в хорах, бедность костюмов и обстановки), – мы пережили на этом спектакле то волнение, которое пробуждает ветер искусства, веющий со сцены [т. 5, с. 97–98; *Драматический театр В. Ф. Коммиссаржевской (Письмо из Петербурга)*].
22 декабря 1906	В этой борьбе поневоле умирает звонкая нота, голоса грубеют; насколько этот момент присутствует в Вашем театре, настолько я могу восставать против него, но только во имя звонкой лирики своей пьесы <…> [т. 8, с. 169].
22 декабря 1906	Это мои соображения. Из них Вы можете видеть, что я сам стараюсь “спрятать в карман” те недовольства, которые

	возникают в моей лирической душе, настроенной на одну песню и потому ограниченной; я гоню это недовольство пинками во имя другой и более нужной во мне ноты – ноты этого балагана <…> [т. 8, с. 170].
22 декабря 1906	Коломбине надо быть все время глубоко неподвижной, без малейшей аффектации, без одного жеста. Четыре слова своих ей надо произнести тоже просто и равнодушно, чтобы все была одна и та же музыка – ее голос, золотая коса и простое белое платье [т. 8, с. 170–171].
Декабрь 1906	Никакое художественное произведение не может быть создано без объективности, без чисто беспристрастного созерцания. Шиллер описывает процесс своего творчества: состояние, предшествующее акту творчества, – не ряд проходящих образов и мыслей, а музыкальное настроение. Когда проходит известное музыкальное настроение духа, является уже поэтическая идея (с. 64). Тождество лирического поэта с музыкантом. Можно так определить лирического поэта: сначала он, как художник в духе Диониса, совершенно сливается с первобытно-единым, его скорбью и противоречием, снимает с него копию посредством музыки, если только эта последняя по справедливости считается эхом мира и снимком с него. Затем эта музыка, как бы в символическом изображении, видимом во сне или под властью сна, относящегося к искусству Аполлона, является ему в видимых образах. Художник отрекся от своей субъективности еще при той стадии творчества, в которой действовало влияние Диониса. Субъективность, как понимают ее новейшие эстетики, только воображаемая. Лирические стихотворения на высшей ступени своего развития

	называются трагедиями и драматическими дифирамбами. У музыканта – последователя Диониса – нет решительно ни одного образа, он представляет собою только первобытную скорбь и первобытное ее эхо. Шопенгауэр считает сущностью пения – взаимодействие друг другу воли и созерцания. Воля постоянно нарушает спокойное созерцание, но от него постоянно, в свою очередь, отвлекает прекрасное окружающее. <…> Архилох ввел “народную песню”. Это – соединение культов Аполлона и Диониса. Народная песня прежде всего – музыкальное зеркало, отражающее мир, первобытная мелодия. Язык ее употребляет все средства, чтобы подражать музыке. Различия языка Пиндара и Гомера. Лирический поэт, как гений в духе Аполлона, объясняет музыку посредством изображения воли, между тем как сам он, освобождаясь от алчной воли, наслаждается светлым, чистым, незатемненным созерцанием, – это его отличительное свойство (хотя воля сама по себе – противуэстетическое). Символика музыки, понятная всем людям, никоим образом не может быть исчерпана речью. Сущность музыки не выразить словом [ЗК, с. 79–80].
Декабрь 1906	Сила музыки освободила Прометея от коршуна и сделала миф средством для выражения мудрости Диониса [ЗК, с. 84].
Декабрь 1906	Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста. В самом темном стихотворении не блещут эти отдельные слова, оно питается не ими, а темной музыкой пропитано и пресыщено. Хорошо писать и звездные и

	беззвездные стихи, где только могут вспыхнуть звезды или можно их самому зажечь [ЗК, с. 84].
Декабрь 1906	Он готов погибнуть. НО ПОЕТ в нем какая-то МЕРА ПУТИ, им пройденного (та мера, которую исполняется человек в присутствии божества). И, взбегая на утесы, он кличет громко и настойчиво. И вот на последний его угасающий крик ОТВЕТСТВУЕТ ему Ее низкий голос. <…> Кто это пляшет передо мною? Какой юный! Дитя мое, с кем ты водишь хоровод? [ЗК, с. 89–90].
24 марта 1907	Понемногу учась драматической форме и еще очень плохо научившись прозаическому языку, я стараюсь все больше отдавать в стихи то, что им преимущественно свойственно, – песню и лирику <…> [т. 8, с. 183].
Июнь – июль 1907	Когда слушаешь Бальмонта – всегда слушаешь весну <…> Никто до сих пор не равен ему в его “певучей силе”. Те, кто согласился пойти за ним, пройти весь его многоцветный путь и видеть вместе с ним его жемчужные сны, – останутся навеки благодарны ему. Он – среди душных городов и событий – сохранил в душе весну, сохранил для себя и для всякого, кто верил в его певучую волю <…> Путь, пройденный Бальмонтом, так велик, что давно уже мы потеряли из виду исходный пункт. Бальмонт начал петь под скудным “северным небом”, где была “безбрежность” – только волны, только воздух [т. 5, с. 136].
Июнь – июль 1907	Весь искус Европы, вся многоцветность мира – с ним. И ясно, как день его души, почему в этот торжественный для себя день Бальмонт захотел весь мир залить щедрыми песнями, в которых ворожит и колдует его родина – та дикая и таинственная страна, на языке которой он поет. Легендарные были и песни ее

	Бальмонт захотел облечь в драгоценные одежды своего стиха. Захотел, как всегда, причаститься всем песням и былям, какие звучат до сих пор <…> Но прочитывая «Жар-птицу» Бальмонта в целом, опять убеждаешься, что убыль “певучей силы” поэта есть миф [т. 5, с. 137].
Июнь – июль 1907	Так же ясно, как то, что Брюсов, певец “журчащей Годавери”, отошел в область преданий и что душа его, сложная, как ночь, приобрела дар выражать себя просто и ясно, как день <…> Цитировать его так же трудно, как все остальные книги Бальмонта – поэта, отличающегося от всех непомерным богатством слов и “напевности” С книгой этой надо выходить во чисто поле и там петь ее песни на все четыре стороны света <…> [т. 5, с. 138].
Июнь – июль 1907	<…> образность в стихах Соловьева почти отсутствует; что же касается “напева”, то он отсутствует совершенно и всюду, за исключением тех стихов, которые я выше называю “истинной поэзией”. Ко всему этому присоединяется еще второе, изумительное противоречие: автор стремится к напевности и образности не только в предисловии, но и во всех без исключения стихах, так что очень странно, почему они ему почти нигде не даются [т. 5, с. 152].
15–17 августа 1907	В ту пору моей жизни, когда мы встретились с Вами, я узнал и драматическую симфонию (не помню, до или после знакомства), и вся ваша переписка, сплетаясь с моей жизнью, образовала для меня симфонию необычайной и роковой сложности [т. 8, с. 195].
Август – сентябрь	Вместительная стихия спокойной эпической поэмы, или буйной песни, одушевляющей героев, или даже той длинной и

1907	печальной песни, в которой плачет народная душа, – эта стихия разбилась на мелкие красивые ручьи. Однозвучный шум водопада сменился чародейным пеньем многих мелких струек, и брызги этих лирических струек полетели всюду: в роман, в рассказ, в теоретическое рассуждение, и, наконец, в драму [т. 5, с. 164].
20 октября 1907	«<...> мне хочется <...> возвратиться <...> к некоторым другим петербургским постановкам (как, например, “Электры” Гофманстааля и “Грозы”)» [т. 8, с. 216; *Письма 1907 г. В. Я. Брюсову. 20 октября 1907. Петербург*].
27 ноября 1907	На днях Мунт притащила к нам Собинова, я обошелся с ним неласково, что он, кажется, почувствовал: ужасный лакей – толстенький, живчик <…> [т. 8, с. 218; *Письма 1907 г. Матери. 27 ноября (1907. Петербург)*].
2 декабря 1907	Вы знаете ли, что последнее стихотворение (второй вариант: «Синева небес над кровлей») попалось мне очень давно и было для меня одним из первых острых откровений новой поэзии. Оно связано для меня с музыкой композитора С. В. Панченко, моего давнего и хорошего знакомого [т. 8, с. 219; *Письма 1907 г. Ф. К. Сологубу. 2 декабря 1907. (Петербург)*].
23 февраля 1908	Интеллигентный театр подходит к концу. Та интеллигенция, для которой играете теперь вы и остальные, – одинаково не может быть показателем реальности театрального дела. Современный репертуар от Шпажинского до Метерлинка – может быть подвергнут критике и подлинному суду – не перед лицом этой интеллигенции, для которой все равно, забавно или скучно, а только перед лицом будущего: 1) отдаленного; тогда – нужно слушать Вагнера, Ницше, Ибсена, социалистов,

	философов и т. д. <…> [т. 8, с. 229; *Письма 1908 г. Л. Д. Блок. 23 февраля 1908. (Петербург)*].
21 марта 1908	Прошу тебя писать мне, потому что я думаю о тебе больше, чем о ком бы то ни было. О тебе и о долге. Не забывай долга – это единственная музыка. Жизни и страсти без долга нет [т. 8, с. 233].
5 апреля 1908	Музыку неслыханную слушаю [т. 8, с. 235].
15 апреля 1908	Люба телеграфировала, что доехала очень хорошо. Она очень бодра; из поездки вывезла настоящую русскую песню о черном море и белом пароходе [т.8, с. 236].
Начало июля 1908	Можно издать свои “песни личные” и “песни объективные”. То-то забавно делить – сам черт ногу сломит! [ЗК, с. 109].
Август 1908	В то время как вскипает кругом общественное море, как собираются люди для обсуждения самых последних, всегда острых и тревожных событий, услышишь иногда песню захожего певца и заслушаешься. Таковы стихи Кузмина в наше время. Он – чужой нашему каждому дню, но поет он так нежно и призывно, что голос его никогда не оскорбит, редко оставит равнодушным и часто напомнит душе о ее прекрасном прошлом и прекрасном будущем, забываемом среди волнений наших железных и каменных будней <…> Так, среди разрастающегося племени наглых и пустых стихотворцев, оглашающих барабанной дробью своих стихов, прокатываются порою томные волны нежных песен Кузмина <…> Мы можем заслушаться ими, и никогда не оскорбит нас их легкий, капризный, женственный напев; их диктовала наша скорбь, и

	пусть он не знает ее лицом к лицу, но о ней говорят его милые песни <…> еще чувствуем к нему благодарность и готовы слушать и освежать его песнями свою душу <…> [т. 5, с. 289–290].
Октябрь 1908	«<…> Григорий Новицкий пел куплеты из “Ночи любви” …» [т. 5, с. 307].
25 января 1909	Все это так таинственно. Ее совсем простая душа и мужицкая становится арфой, из которой можно извлекать все звуки. Сегодня она разнежилась так, что взяла в номере на разбитом рояле несколько очень глубоких нот. <…> Как редко дается большая страсть. Но когда приходит она – ничего после нее не остается, кроме всеобщей песни. Ноги, руки и все члены ноют и поют хвалебную песню [ЗК, с. 129–130].
Февраль 1909	<…> Раз ритм налицо, значит, творчество художника есть отзвук целого оркестра, то есть – отзвук души народной. Вопрос только в степени удаленности от нее или близости к ней. Знание своего ритма – для художника самый надежный щит от всякой хулы и похвалы. У современных художников, слушающих музыку, надежда на благословение души народной робка только потому, что они бесконечно удалены от нее. Но те, кто исполнен музыкой, услышат вздох всеобщей души, если не сегодня, то завтра [т. 5, с. 371].
Февраль 1909	Современный момент нашей умственной и нравственной жизни характеризуется, на мой взгляд, крайностями во всех областях. Неладность (безумие тревоги и усталости). Полная потеря ритма <…> Ритм (мировой оркестр), музыка дышит, где хочет: в страсти и в творчестве, в народном мятеже и в научном труде [в революции]. Современный художник – искатель утраченного

	ритма (утраченной музыки) – тороплив и тревожен; он чувствует, что ему осталось немного времени, в течение которого он должен или найти нечто, или погибнуть [ЗК, с. 132].
Март 1909	В полете на воссоединение с целым, в музыке мирового оркестра, в звоне струн и бубенцов, в свисте ветра, в визге скрипок – родилось дитя Гоголя. Этого ребенка назвал он Россией. Она глядит на нас из синей бездны будущего и зовет туда. Во что она вырастет, – не знаем; как назовем ее, – не знаем. Чем безлюдней, чем зеленее кладбище, тем громче песня соловья в березовых ветвях над могилами. Все кончается, только музыка не умирает. “Если же и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром?” – спрашивал “украинский соловей” Гоголь. Нет, музыка нас не покинет [т. 5, с. 379].
29 июня 1909	Вагнер в Наугейме – нечто вполне невыразимое <…> [ЗК, с. 150; *Книжка двадцать шестая. Май – июль 1909. Италия – Германия – Петербург – Шахматово. 29 июня. Вечер*].
29 июня 1909	Музыка потому самое совершенное из искусств, что она наиболее выражает и отражает замысел Зодчего. Ее нематерьяльные, бесконечно малые атомы – суть вертящиеся вокруг центра точки. Оттого каждый оркестровый момент есть изображение системы звездных систем – во всем ее мгновенном многообразии и текучем. “Настоящего” в музыке нет, она всего яснее доказывает, что настоящее вообще есть только условный термин для определения границы (несуществующей, фиктивной) между прошедшим и будущим. Музыкальный атом есть самый совершенный – и единственный

	реально существующий, ибо – творческий. Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира – мысль (текучая) мира (“Сон – мечта, в мечте – мысли, мысли родятся из знанья”* Слушать музыку можно только закрывая глаза и лицо (превратившись в ухо и нос), т. е. устроив ночное безмолвие и мрак – условия “предмирные”. В эти условия ночного небытия начинает втекать и принимать свои формы – становится космосом – дотоле бесформенный и небывший хаос. Поэзия исчерпаема (хотя еще долго способна развиваться, не сделано и сотой доли), так как ее атомы несовершенны – менее подвижны. Дойдя до предела своего, поэзия, вероятно, утонет в музыке. Музыка – предшествует всему, что обусловливает. Чем более совершенствуется мой аппарат, тем более я разборчив – и в конце концов должен оглохнуть вовсе ко всему, что не сопровождается музыкой (такова современная жизнь, политика и тому подобное) [ЗК, с. 150–151].
8 июля 1909	Сегодняшний день (и вчерашний) – весь с короткими дождями, растрепанными белыми гигантами в синеве, с беспорядком в листьях, со свинцом, наползающим к вечеру на кресты елей – музыкален в высшей степени [ЗК, с. 153–154].
29 декабря 1909	Для меня дело обстоит вот как: всякая моя грамматическая оплошность в этих стихах не случайна, за ней скрывается то, чем я внутренне не могу пожертвовать; иначе говоря, мне так “поется”, я не имею силы прибавить, например, местоимение к строке “вернув бывалую красу” в «Успении» (сказать, например, “вернув ей прежнюю красу” – не могу – не то) [т. 8, с. 301].
Январь	“Милый писатель” в тихом безумии так себе пишет о “так себе

1910	людях”. “Тихо и плавно качаясь, горе забудем вполне”. Под эту (почти “гениальную”) песню убаюкалась и уснула крепко вся европейская буржуазия. А уж когда европейская заснет, так уж российская – начинает прямо “дрыхнуть”, и чичиковские звуки летят из ее хриплой глотки [т. 5, с. 410; *Противоречия*].
Март 1910	Вдохновение тревожное, чье мрачное пламя сжигает художника наших дней, художника, который обречен чаще ненавидеть, чем любить, – оно позволяло ей быть только с юным; но нет ничего страшнее юности: певучая юность сожгла и ее; опрокинулся факел, а мы, не зная сомнений, идем по ее пути: и опрокинутый факел юности ярче старых оплывающих свеч <…> В. Ф. Коммиссаржевская голосом своим вторила мировому оркестру. Оттого его требовательный и нежный голос был подобен голосу весны, он звал нас безмерно дальше, чем содержание произносимых слов <…> Вера Комиссаржевская – это наша вера. Не меркнет вечная юность таких глаз; скрипка такого голоса сливается с мировым оркестром; теперь, после смерти, она поет где-то в нем, за то, что при жизни не нарушила его стройности; она не лукавила, но была верна музыке среди всех визгливых нот современной действительности [т. 5, с. 418–419].
12 апреля 1910	У нас была уже «Гибель богов» – Ершова чествовали, и он был рассеяннее, чем обыкновенно. <…> [т. 8, с. 308; *Письма 1910 г. Матери. 12 апреля 1910. (Петербург)*].
21 февраля 1911	<…> форма – плоть идеи; в мировом оркестре искусств не последнее место занимает искусство “легкой атлетики” и та самая “французская борьба”, которая есть точный сколок с древней борьбы в Греции и Риме <…> Впрочем, настоящее

	произведение искусства в наше время (и во всякое, вероятно) может возникнуть только тогда, когда 1) поддерживаешь непосредственное (не книжное) отношение с миром и 2) когда мое собственное искусство роднится с чужими (для меня лично – с музыкой, живописью, архитектурой и гимнастикой <…> [т. 8, с. 332].
9 апреля 1911	В квартире у мамы. Уютно, но что-то грозное (все ужасно – лейтмотив сна) <…> Приотворена дверь в менделеевскую: там – огромные покои, роскошь, рояль, шелковая мебель, так что трудно пройти по огромной комнате [ЗК, с. 177].
6 июня 1911	Глубоко уважаю, ценю и чувствую тайную нежность к Э. К. Метнеру (Вольфинг) – и дичусь его [т. 8, с. 345; *Письма 1911 г. Андрею Белому. 6 июня 1911. Шахматово*].
2 августа 1911	Ни звука. Только поезда поют на разных ветках железной дороги <…> [т. 8, с. 256].
2 августа 1911	По вечерам океан поет очень ясно и громко, а днем только видно, как пена рассыпается у скал [т. 8, с. 357].
20 августа 1911	Карусель свистит, музыка играет во всех балаганах разное, в поющем кинематографе воет граммофон, хозяева зазывают, заглушая музыку криками <...> [т. 8, с. 364].
7 ноября 1911	«<…> Серафима Павловна в “Хованщине”» [т. 7, с. 82].
29 ноября 1911	«Хованщина» еще не гениальна (т. е. не дыхание святого Духа), как не гениальна еще вся Россия, в которой только готовится будущее. Но она стоит в самом центре, именно на той узкой полосе, где проносится дыхание Духа. То, что она идет в придворном театре – правильно, она откровение только для нас, которым следует постоянно напоминать, у которых память еще

	детская, короткая. Мы еще этого не затвердили. Для раскольников – это азбука, уже лишняя, может быть даже докучная, как для народа – наши “народнические” волнения и мероприятия [т. 8, с. 380; *Письма 1911 г. Матери. 29 ноября 1911 (Петербург)*].
29 ноября 1911	Сегодня сгладились все воспоминания об ужасах Мариинского театра, и осталась одна «Хованщина». «Хованщина» для меня, оказывается, сыграла очень большую роль. Сегодня я совсем другой, чем вчера. Надеюсь, что начну опять оправляться от того удара, который был кем-то нанесен мне внутренно на той неделе [т. 8, с. 379–380].
5 декабря 1911	«В венке Мейерхольду теперь (по поводу “Орфея”) участвовать не хочу: <...> постановка Мейерхольда, виденная мной (“Дон-Жуан”), мне страшно не понравилась. <…>» [т. 8, с. 381].
16 апреля 1912	<…> Первый № – номер Вячеслава Иванова; над печальными людьми, над печальной Россией в лохмотьях он с приятностью громыхнул жестяным листом, – только так я слышу это режущее мне ухо восклицание … И потом бросаюсь я от этого жестяного грохота к умной и страстной статье Метнера, пускай – на тему, далекую мне: за ней я вижу это печальное человеческое лицо гонимого судьбой [т. 8, с. 387; *Письма 1912 г. Андрею Белому. 16 апреля 1912. (Петербург)*].
16 апреля 1912	Твоя статья, в большой части посвященная ограничению значения “символической школы”, которую Вячеслав проповедует упорно и, я сказал бы, без музыкального слуха (помнишь, ты говорил об отсутствии музыкального слуха у Мережковского? <…>) [т. 8, с. 387].
24 марта	Алексей Михайлович убеждает писать балет (для Глазунова,

1912	который любит провансальских трубадуров XIV – XV века?!) – либретто [т. 7, с. 136; *Дневник 1912 года. 24 марта. «Страстная суббота»*].
29 марта 1912	После спектакля я у Ремизова – разговор с Терещенкой о балете для Глазунова [т. 7, с. 138; *Дневник 1912 года. 29 марта*].
30 мая 1912	Опера (Балет?) Поэма!.. [т. 7, с. 147].
30 мая 1912	Опера (сначала – балет) [т. 7, с. 147].
19 июня 1912	«<…> начинаю слушать совершенно устаревшего “Орфея в аду” – ужасная пошлость» <...> [т. 7, с. 152].
23 июня 1912	У меня уже записаны вчерне два действия (три картины), остается одно последнее, мелочи, песни, имена и т. п. [т. 7, с. 153].
27 июня 1912	<…> вчера приехала Люба <…> Вечером я читал ей оперу, что готово, и ей понравилось <…> сам для себя некоторые партии распеваю; одно время мне показалось, что выходит не опера, а драма, но выходит все-таки опера: меня ввело в заблуждение одно из действующих лиц, которое по характеру скорее драматично, чем музыкально; это – неудачник Бертран [т. 8, с. 394–395].
3 июля 1912	Однако я хочу постараться дописать оперу здесь [т. 8, с. 396].
3 июля 1912	Игра Мгеброва и очень красивые ноты в голосе Чекан – о себе [т. 7, с. 155].
21 июля 1912	Раисова пела все-таки очень хорошо, к тому же несколько старинных цыганских песен, которые попадаются в «Цыганских песнях в лицах». <…> У цыган, как у новых

	поэтов, все “странно”: год назад Ксюша Прохорова пела: “Но быть с тобой сладко и странно”, а теперь Раисова пела: “И странно и дико мне быть без тебя, моя лебединая песня пропета” [т. 8, с. 400; *Письма 1912 г. Матери. 21 июля 1912. (Петербург)*].
9 октября 1912	Я занимался немного оперой [т. 7, с. 161].
11 октября 1912	Днем немного занимался оперой <…> Терещенко говорит, что никогда не был религиозным и все, что может, думает он, давать религия, дает ему искусство (два-три момента в жизни, преимущественно – музыкальных) [т. 7, с. 162].
11 октября 1912	Я, например, располагаю в опере все, на что я способен, вокруг одного: судьбы неудачника; по крайней мере в христианскую эпоху, которой мы современники, это величина постоянная [т. 7, с. 164].
20 октября 1912	Туча дел, только не опера <…> [т. 7, с. 167].
21 октября 1912	М. И. Терещенко “Опера” [т. 7, с. 167].
22 октября 1912	С раннего утра – занятие “оперой”, от которой я начинаю сатанеть [т.7 , с. 167].
26 октября 1912	Весь день – “опера” [т. 7, с. 169].
28 октября 1912	“Опера”, цветы Философову, прогулки по Петербургской стороне <…> Я подробно рассказал Пясту всю “оперу”, ему понравилось, говорит, что это только начало … Опять начало – чего? [т. 7, с. 171].
30 октября	Женичка говорил по телефону, что обижен, зачем я не пришел.

1912	Из-за оперы главным образом [т. 7, с. 172].
2 ноября 1912	<…> ко мне приехал Терещенко <…> Я читал ему “оперу”, потом – стихи [т. 7, с. 173].
3 февраля 1913	Пяст говорил, что так лучше, чем я рассказывал, и указал на совпадение ритма моего лейтмотива (“Радость – Страданье одно”) с его (в его “опере”): «Фея, Карина, Любовь» [т. 7, с. 214; *Дневник 1913 года. 3 февраля*].
10 февраля 1913	Только музыка необходима [т. 7, с. 216].
11 февраля 1913	Во мне есть инструмент, хороший рояль, струны натянуты. Днем пришла особа, принесла “почетный балет” на завтрашний Соловьевский вечер <…> Мой рояль вздрогнул и отозвался, разумеется. На то нервы и струновидны – у художника. Пусть будет так: дело в том, что очень хороший инструмент (художник) вынослив, и некоторые удары каблуком только укрепляют струны. Тем отличается внутренний рояль от рояля “Шредера” <…> Вот мысли, которые приходили сегодня в мозгу, отдыхающем, работающем отчетливо (от музыки и Шувалова) [т. 7, с. 217].
16 февраля 1913	Значительный день. Днем – в «Сирине», туда Терещенки приехали с генеральной репетиции «Электры» Штрауса, страшно бранясь. Все, что я предполагал о постановке этой оперы Мейерхольдом (и Головиным), кажется, сбылось. Все костюмы, позы и прочее взяты из немецкой книги (единственной существующей) – срисованы прямо. А книга есть начало изучения критской культуры по тем большим еще данным, которые добыты из раскопок [т. 7, с. 220; *Дневник 1913 года. 16 февраля*].

18 февраля 1913	Современный театр болен параличом – и казенный (Мейерхольд; ведь «Электра» прежде всего – БЕЗДАРНАЯ ШУМИХА). Боюсь всех Мейерхольдов, Гайдебуровых (не видал), Обводных каналов (Зонов не в счет), Немировичей, Бенуа … [т. 7, с. 239; *Дневник 1913 года. 18 февраля*].
20 февраля 1913	Третьего дня были на первом представлении «Электры» (в закрытом бенуаре, мама, тетя, Франц и я) – все неправда, как и ждали. Хорошо написал Философов (в «Русском слове»). На Мейерхольда я не сержусь, потому что Гофманстааля испортить нельзя (Штрауса не понимаю). Еще больше возмущаюсь этим венским …, чем четыре года назад. Но на очереди теперь – Мейерхольдова порча Софокла и Лермонтова. Он погибнет, если не опомнится, не бросит вовсе кукольное и не вернется к человеку. Для последнего ему нужно, вероятно, годы поста, на что он не пойдет [т. 8, с. 410; *Письма 1913 г. Л. Д. Блок. 20 февраля (1913. Петербург)*].
20 февраля 1913	Между прочим, играл брат Гнесина. Я не знал, кто это, и был в ужасе: старый, провинциальный, пошлый актер [т. 8, с. 410; *Письма 1913 г. Л. Д. Блок. 20 февраля (1913. Петербург)*].
25 марта 1913	Было много вставок, сочиненных Гнесиным, – с пеньем и даже импровизацией. Публика шумно аплодировала, успех настоящий. Импровизировал тот, который так ужасно играл Моцарта, и, хотя наивничал и вульгарничал местами, был очень недурен в образе милого и “гуманного” direttore.* (*Управляющего (итал.)) [т. 7, с. 233–234; *Дневник 1913 года 25 марта*].
23 апреля 1913	Стихи певучие, очень молодые и очень подражательные пока; <…> [т. 8, с. 416–417].

	*[*о стихах В. М. Островского*].
26 апреля 1913	Вечером я неожиданно попадаю на концерт Шаляпина (вместо Серафимы Павловны Ремизовой). Красный диван у самой эстрады, Шаляпин в голосе. Просто, сильно, но так элементарно. Слушать хорошо, однако особенно – «Слушай команды слова» (Беранже), былины, «Вниз по матушке по Волге» [т. 7, с. 240; *Дневник 1913 года. 26 апреля*].
Май 1913	Песня, словами которой перекликаются Гаэтан и рыбак, записана виконтом de la Villemarqué в его собрании народных бретонских песен (Berzaz-Breiz, Chants populaires de la Bretagne) [т. 4, с. 514; *Приложения. Примечания к драме «Роза и Крест»*].
Май 1913	Песня девушек взята мною из разных майских песен (“trimouzettes”) <…> (Срв.: Е. В. Аничков, «Весеняя обрядовая песня», часть I, глава 3, стр. 168 и сл.) [т. 4, с. 519; *Примечания к драме «Роза и крест»*].
Май 1913	Песня второго менестреля – вольное переложение песенки пикарского трувера VIII века. (См.: Аничков, «Весеняя обрядовая песня», т. I, стр. 124 и сл.) [т. 4, с. 520; *Примечания к драме «Роза и крест»*].
Май 1913	Только имя Аэлис в этой песне заимствовано мной (по его созвучию с именем Алисы) из известной старофранцузской народной песенки: «Bele Aaliz main leva ...» (см. Е. В. Аничков, «Весенняя обрядовая песня»; транскрипция имени принадлежит ему же) [т. 4, с. 512; *Примечания к драме «Роза и крест»*].
21 января 1914	<…> Гнесин пел талантливые свои романсы, еще была Веригина [ЗК, с. 202–203; *Книжка сорок первая, сорок вторая*

	и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 21 января].
21 февраля 1914	<…> мне неудержимо нравится “здоровый реализм”, Станиславский и Музыкальная драма. [ЗК, с. 209].
28 февраля 1914	Поется Вам легко, но я не вижу в песнях насущного [т. 8, с. 434]. *[*о стихах С. А. Клычкова*].
4 марта 1914	«Валькирия». Голосить будут какие-то Ростовский, Андреевская и Валицкая, – опять нельзя идти! Нет, все-таки пойду – один (Люба продала свой билет). Несмотря на “состав”, музыка. Андреевская и Сибиряков – хорошие Зиглинда и Вотан [ЗК, с. 210; *Книжка сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 4 марта*].
6 марта 1914	Люблю деревянный квадратный чан для собирания дождевой воды на крыше над аптечкой возле Plaza de Toros в Севилье (Музыкальная драма – «Кармен»). Меня не развлекают, а мне помогают мелочи (кресла, уюты, вещи) в чеховских пьесах (и в «Кармен», например, тоже). Очень люблю психологию – в театре. И вообще чтобы было питательно [ЗК, с. 214; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 6 марта*].
6 марта 1914	Что меня оставляет равнодушным, а чаще ужасает в Мейерхольде: Варламов, обходящий сцену с фонарем в «Дон-Жуане»; рабы в «Электре», выбегающие зигзагами (и всё в «Электре») [ЗК, с. 214; *Книжка сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург –*

	Шахматово – Петроград. 6 марта].
14 марта 1914	<…> Еще два романса на мои слова от Н. Рославца из Москвы [ЗК, с. 216; *Книжки сорок первая, сорок вторая и сорок четвертая. Октябрь 1913 – декабрь 1914. Петербург – Шахматово – Петроград. 14 марта*].
15 июня 1914	<…> Тоска и скука. Неужели моя песенка спета? [ЗК, с. 233].
Январь 1915	« <…> тут явились и гитара, и табак, и просвещение насчет цыган, <...>, зазвучал тот “адский вальс” из “Роберта-Дьявола”, <...>» [т. 5, с. 493].
Январь 1915	«Приходя в неожиданный восторг, положим, от “Юдифи” Серова, Григорьев начинает орать <…>”» [т. 5, с. 507].
9 февраля 1915	Да и музыки Базилевского я не знаю, сам судить о ней не могу, а человека, которому я бы поверил относительно музыки к этой пьесе, сейчас около меня нет. По всем этим причинам оставим это дело [т. 8, с. 439; *Письма, 1915 г. А. Н. Чеботаревской 9 февраля 1915. (Петроград)*].
25 мая 1915	Есть песни, в которых звучит смутный зов к желанному и неизвестному. Можно совсем забыть слова этих песен, могут запомниться лишь несвязные отрывки слов; но самый напев все будет звучать в памяти, призывая и томя призывом [т. 4, с. 527].
Июнь 1915	Жена деда, моя бабка, Елизавета Григорьевна, – дочь известного путешественника и исследователя Средней Азии, Григория Силыча Корелина <…> Она любила музыку и поэзию, писала мне полушутливые стихи, в которых звучали, однако, временами грустные ноты <…> [т. 7, с. 9–10].
Июнь 1915	Выдающийся музыкант, знаток изящной литературы и тонкий стилист, – отец мой считал себя учеником Флобера <…>

	Детство мое прошло в семье матери <…> мои стремления к musique находили поддержку у нее [т. 7, с. 12].
Март 1916	Гаэтан есть прежде всего некая сила, действующая помимо своей воли. Это – зов, голос, песня <…> не глаза, а очи, не волосы, а кудри, не рот, а уста, из которых исходит необыкновенно музыкальный и гибкий голос <…> он мучительно припоминает слова и напев – в который раз! – и все не может припомнить “ее любимой песни”. Что происходит в жизни, когда в нее вторгается непрошенный, нежданный гость? В ней начинается брожение, беспокойство, движение. Можно изобразить это симфонически: раздается длинный печальный, неизвестно откуда идущий, звенящий звон; в ответ – многообразие сонных шорохов, стуков, шумов. Первый монолог играет роль этого длинного, печального звука; слова Алисы спросонья, потом – шопот в переходах замка во второй сцене – первый сонный, смешанный ответный гул жизни [т. 4, с. 535–536].
Март – июль 1916	Мой Вагнер [ЗК, с. 287; *Книжка сорок восьмая. Март – июль 1916. Петроград – Москва – Петроград – Шахматово – Петроград*].
25 мая 1917	Все это – в миноре [т. 7, с. 255].
22 июня 1917	Ночью <Л. А. Дельмас>. Она пела грудным голосом знакомые песни [т. 7, с. 268; *Дневник 1917 года. 22 июня*].
28 июня 1917	Л. А. Дельмас пела Кармен в Народном доме. Или я устал, или “привык”, или последний раз она опять меня пленила? Но за пустою болтовней я слышу голос соловьиный [т. 7, с. 270; *Дневник 1917 года. 28 июня*].

30 июня 1917	В самой работе, настоящей, открываются горизонты довольно далекие, но тут уже вступает иногда моя “личная” жизнь. Так что вообще музыка усложняется. <…> [т. 8, с. 505].
30 июля 1917	Ведь первоначально нужно, чтобы родился звук, который потом может оформиться, облечься в плоть “слова” или “дела”, или не оформиться – остаться звуком и отлететь; <…> [т. 8, с. 509–510].
7 августа 1917	И вот задача русской культуры – направить этот огонь на то, что нужно сжечь; буйство Стеньки и Емельки превратить в волевую музыкальную волну; поставить разрушения такие преграды, которые не ослабят напора огня <…> [т. 7, с. 297].
4 января 1918	<…> вообще – напев у Белого – при чтении стихов и в жестах, и в разговоре <…> [т. 7, с. 313].
5 января 1918	<...> Врангель тренькает на рояле <...> Медведь на ухо. Музыка где у вас, тушинцы проклятые? <...> Чувство неблагополучия (музыкальное чувство, ЭТИЧЕСКОЕ – на вашем языке) – где оно у вас? [т. 7, с. 315].
9 января 1918	Теперь, когда весь европейский воздух изменен русской революцией, начавшейся “бескровной идиллией” февральских дней и растущей безостановочно и грозно, кажется иногда, будто не было тех недавних, таких древних и далеких годов; а поток, ушедший в землю, протекавший безумно в глубине и тьме, – вот он опять шумит; и в шуме его – новая музыка. Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы ... в оркестре. Но, если мы их действительно любили, а не только щекотали нервы в модном театральном зале после обеда, – мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра; и, слушая,

	понимать, что это – о том же, все о том же. Музыка ведь не игрушка; а та бестия, которая полагала, что музыка – игрушка, – и веди себя теперь как бестия: дрожи, пресмыкайся, береги свое добро! [т. 6, с. 11].
9 января 1918	Дело художника, обязанность художника – видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит “разорванный ветром воздух” [т. 6, с. 12].
9 января 1918	“Мир и братство народов” – вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слушать [т. 6, с. 13].
9 января 1918	В нас не было хрустального звона, этой музыки любви, вы оскорбляли художника – путь художника, – но через него вы оскорбляли самую душу народную. Любовь творит чудеса, музыка завораживает зверей. А вы (все мы) жили без музыки и без любви. Лучше уж молчать сейчас, если нет музыки, не слышать музыки. Ибо все, кроме музыки, все, что без музыки, всякая “сухая материя” – сейчас только разбудит и озлит зверя. До человека без музыки сейчас достучаться нельзя [т. 6, с. 16].
9 января 1918	Я говорю о тех, кто политики не делает; <…> Я думаю, что не только право, но и обязанность их состоит в том, чтобы быть нетактичными, “бестактными”: слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух, и не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра. Русской интеллигенции – точно медведь на ухо наступил: мелкие страхи, мелкие словечки <…> [т. 6, с. 19].
9 января 1918	А дух есть музыка. Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки. Всем телом, всем сердцем, всем сознанием –

	слушайте Революцию [т. 6, с. 20].
11 января 1918	(<...> Нет уж, не то время, не та музыка). – Музыка какая (если … жолтое)? [ЗК, с. 383].
17–20 января – 19–20 апреля 1918	Есть много ученых, принесших большую пользу науке; они обращены лицом в ее сторону, и никуда больше; многие стороны жизни от них закрыты, они им не звучат [т. 6, с. 29].
31 января 1918	Артистическая – всегдашнее: бутерброды, перед ними – аккомпаниатор (молчит, – он зарабатывает). В углу – баритон (как все) – фрак, красноватое лицо. Перед моим выходом – Люком. Лю-ком – это маленький красный микрокосм. Розовая спинка, розовая грудка и ручки, красное все (юбочка, трико). Маленькая – вьется. От этого у смотрящих начинается правильное кровообращение, меньше есть и курить. Такое появляется во второй части «Фауста» [т. 7, с. 323; *Дневник 1918 года. 31 января*].
24 февраля 1918	Пешехонов гораздо музыкальнее Ленина [ЗК, с. 390; *Книжка пятьдесят шестая. Январь – декабрь 1918. Петроград. 24 февраля*].
2 марта 1918	В Тенишевском училище читать на вечере «Русский крестьянин в поэзии и музыке» [ЗК, с. 392].
4 марта 1918	<…> Что-то тяжелое делается. Ничего, кроме музыки, не спасет. <…> [ЗК, с. 393].
4 марта – 19 февраля 1918	Делается что-то. Быть готовым. Ничего, кроме музыки, не спасет. Европа безобразничала явно почти четыре года (грешила против духа музыки ...) <…> Ясно, что безобразие не может пройти даром. Ясно, что восстановить попранные суверенные права музыки можно было только изменой

	умершему [т. 7 с. 328].
12 марта 1918	Рихард Вагнер взывает ко всем страдающим и чувствующим глухую злобу братьям сообща помочь ему положить начало той новой организации искусства, которая может стать первообразом будущего нового общества. Творение Вагнера, появившееся в 1849 году, связано с «Коммунистическим манифестом» Маркса и Энгельса, появившимся за год до него [т. 6, с. 22; *Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера)*].
12 марта 1918	Творение Вагнера, который никогда не был “реальным политиком”, но всегда был художником, смело обращено ко всему умственному пролетариату Европы. Будучи связано с Марксом идейно, жизненно, то есть гораздо более прочно, оно связано с той революционной бурей, которая пронеслась тогда по Европе <…> [т. 6, с. 22; *Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера)*].
12 марта 1918	<…> Вагнер, вдохновленный Бакуниным, сам сражался на дрезденских баррикадах. Когда восстание было подавлено прусскими войсками, Вагнеру пришлось бежать из пределов Германии. <…> [т. 6, с. 22; *Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера)*].
12 марта 1918	Творение, о котором идет речь, так же, как и ряд других, дополняющих и разъясняющих «Искусство и Революцию», и, наконец, величайшее создание Вагнера – социальная тетралогия «Кольцо Нибелунгов» – задуманы и выполнены в конце сороковых и начале пятидесятых годов и выношены им за пределами досягаемости прусской пошлости [т. 6, с. 22–23; *Искусство и революция (По поводу творения Рихарда*

	Вагнера)].
12 марта 1918	Пролетариат, к артистическому чутью которого обращался Вагнер, не услышал его призыва в 1849 году. Считаю нелишним напомнить ту слишком известную художникам и, увы, все еще неизвестную многим “образованным людям” истину, что это обстоятельство не разочаровало Вагнера, как вообще случайное и временное никогда не может разочаровать настоящего художника, ибо дело его есть – дело будущего. Однако Вагнеру-человеку пришлось плохо, так как правящий класс, со свойственной ему тупой яростью, долго не мог перестать травить его. Он прибегнул к обычному для европейского общества способу – косвенно и гуманно морить голодом людей слишком смелых и приходящихся ему не по нраву. Последним значительным представителем травли Вагнера был знаменитый Макс Нордау; <…> Звезда художника увела Вагнера от нищеты парижских чердаков и от искания помощи на стороне. Слава и удача стали его преследовать [т. 6, с. 23; *Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера)*].
12 марта 1918	Социальная трагедия «Кольцо Нибелунгов» вошла в моду; долгий ряд годов до войны мы в столицах России могли наблюдать огромные театральные залы, туго набитые щебечущими барыньками и равнодушными штатскими и офицерами – вплоть до последнего офицера, Николая II. Наконец, в начале войны, все газеты облетело известие, что император Вильгельм приделал к своему автомобилю сирену, играющую лейтмотив бога Вотана, вечно “ищущего нового” (по тексту «Кольца Нибелунгов»). Однако и этот новый град

	пощечин не попал в лицо великого художника Вагнера. Второй способ, которым издавна пользуется обыватель, – принять, пожрать и переварить (“усвоить”, “приспособить”) художника, когда не удалось уморить его голодом, – не привел к желанному концу, так же как и первый. Вагнер все так же жив и все так же нов; когда начинает звучать в воздухе Революция, звучит ответно и Искусство Вагнера; его творения все равно рано или поздно услышат и поймут; творения эти пойдут не на развлечение, а на пользу людям; ибо искусство “столь отдаленное от жизни” (и потому – любезное сердцу иных) в наши дни, ведет непосредственно к практике, к делу; <…> Почему Вагнера не удалось уморить голодом? Почему не удалось его слопать, опошлить, приспособить и сдать в исторический архив, как расстроенный, ненужный более инструмент? Потому что Вагнер носил в себе спасительный яд творческих противоречий, которых до сих пор мещанской цивилизации не удалось примирить и которых примирить ей не удастся, ибо их примирение совпадает с ее собственной смертью [т. 6, с. 24; *Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера)*].
12 марта 1918	Есть, однако, одно противоречие, которого не раскусить. У Вагнера оно выражено в «Искусстве и Революции»; оно относится к Иисусу Христу. Называя Христа в одном месте с ненавистью “несчастным сыном галилейского плотника”, Вагнер в другом месте предлагает воздвигнуть ему жертвенник. <…> Этот яд ненавистнической любви, непереносимой для мещанина даже “семи культурных пядей во лбу”, и спас Вагнера от гибели и поругания. Этот яд, разлитый

	во всех его творениях, и есть то “новое”, которому суждено будущее [т. 6, с. 25; *Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера)*].
12 марта 1918	Ночью дописал предисловие к «Искусству и революции» Вагнера [ЗК, с. 394; *Книжка пятьдесят шестая. Январь – декабрь 1918. Петроград. 12 марта*].
14 марта 1918	За последнее время Блок написал целый ряд стихов в большевистском духе, напоминающих солдатские песни в провинциальных гарнизонах [ЗК, с. 395].
24 марта 1918	Буся начала переводить Вагнера («Искусство и революция») [ЗК, с. 396; *Книжка пятьдесят шестая. Январь – декабрь 1918. Петроград. 24 марта*].
19 апреля 1918	Выяснить, будут ли издавать Вагнера в «Знамени труда» [ЗК, с. 401; *Книжка пятьдесят шестая. Январь – декабрь 1918. Петроград. 19 апреля*].
Весна 1918	Гоголевская книга написана “в миноре”; ее диктовали соблазны православия, болезнь, страх смерти, – да, все это так; но еще ее диктовал гений Гоголя <…> В «Переписке» – две неравных части: одна – малая, “минорная”: самодержавие, болезнь; другая – громадная: правда, человек, восторг, Россия [т. 6, с. 27].
Весна 1918	Когда писатель “не звучит”, когда его пафос не таков, как наш, у нас нет сейчас времени входить в какие бы то ни было детали, касающиеся этого писателя [т. 6, с. 26].
2 июня – 29 августа 1918	Причина – едва ли не в том, что всякая художественная среда до сих пор мало народна, мало стихийна; она создала много художественных произведений, но она не создала и не может создать артиста – о котором мечтал Вагнер, ставивший это

	понятие в неразрывную связь с революционными, народными, стихийными движениями [т. 6, с. 290–291; *Статьи и рецензии для репертуарной секции театрального отдела наркомпроса. Размышления о скудости нашего репертуара*].
11 сентября (29 авг.) 1918	Песня родная и знакомая [т. 7, с. 346].
11 сентября (29 авг.) 1918	Звучная тишина (наполненная звуками) предвещала внезапную встречу с ней <...> [т. 7, с. 348].
11 сентября (29 авг.) 1918	<...> в песне весеннего ветра и живых былей лучших дней послышались ее звучные песни. Перед ней – волны народа, толпой которого я уже увлечен на обожанье красоты <...> [т. 7, с. 346].
18 декабря 1918	Из шести драм А. Доде только две написаны им самостоятельно. Одна из них – “Арлезианка”, поставленная впервые в 1872 году на сцене в Париже. Это – драма ревности, развертывающаяся под южным небом среди простых людей; недаром гениальный автор «Кармен» написал музыку к этой “поэме любви”, в которой, по словам Зола, “мощь соединилась с изяществом, рядом со жгучей страстью – прелестная идиллия самоотверженной любви девушки и материнская любовь – стон львицы, обреченной видеть страдания своего ребенка” [т. 6, с. 456; *Приложения. Последние дни императорской власти. (Предисловие к драме А. Додэ “Арлезианка”)*].
18 декабря 1918	«Арлезианка» дает благодарный материал для актеров, и поставить ее на сцене можно просто … Жорж Бизе написал к ней музыку – 27 номеров для оркестра и хоров, что особенно

	способствует постоянному успеху пьесы на французских сценах [т. 6, с. 457; *Приложения. Последние дни императорской власти. (Предисловие к драме А. Додэ «Арлезианка»)*].
8 марта 1919	Нет на свете ничего такого, о чем нельзя было бы спеть песню. Когда-то это радовало людей как новое открытие, а нынешние люди просто знают это твердо, и даже иногда слишком твердо. Когда человеку нравится многое на свете, но не влечет ничего особенно, когда он обладает к тому же недурным голосом, он сейчас же становится теперь “художником” или “поэтом богемы”, начинает сам о себе знать, что он “поэт богемы”, и другие начинают его так называть [т. 6, с. 333].
27 марта 1919	Оттого Шиллер так бесконечно близок сейчас, что он так озаряет, так в последний раз соединяет в себе искусство с жизнью и наукой, человека с музыкой. Вслед за этим непосредственно человек разлучается с музыкой; человечество, о котором пел маркиз Поза в пыльном солнечном луче, идет своими путями – государственными, политическими, этическими, правовыми, научными. Искусство, артистицизм, музыка начинает струиться своим путем. Страшный Кант ставил пределы познанию. В ответ на этот вызов, брошенный закрывающимся гуманизмом, взлизывают на поверхность гуманного мира первые пламенные языки музыки, которые через столетие затопят пламенем весь европейский мир [т. 7, с. 357].
27 марта 1919	Лицо Европы озаряется совершенно новым светом, когда на арену истории выступают “массы”, народ – бессознательный носитель духа музыки <...> Новейший гуманизм: отделение

	литературы от искусства. Мыслить без музыки <...> Русская интеллигенция – устремление религии, опять – преждевременное, новая антимузыкальность. Качается не мир, а процесс [т. 7, с. 358].
30 марта 1919	Судьба возложила на Максима Горького, как на величайшего художника наших дней, великое бремя. Она поставила его посредником между народом и интеллигенцией, между двумя станами, которые оба еще не знают ни себя, ни друг друга. Так случилось недаром: чего не сделает в наши дни никакая политика, ни наука, то может сделать музыка. Позвольте пожелать Алексею Максимовичу сил, чтобы не оставлял его суровый, гневный, стихийный, но и милостивый дух музыки, которому он, как художник, верен. Ибо, повторяю слова Гоголя, если и музыка нас покинет, что будет тогда с миром? Только музыка способна остановить кровопролитие, которое становится тоскливой пошлостью, когда перестает быть священным безумием [т. 6, с. 92].
31 марта 1919	Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах. Рост задерживается, чтобы потом “хлынуть”. Таков закон всякой органической жизни на земле – и жизни человека и человечества. Волевые напоры. Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм. Всякая короткая история человечества, которая сохранилась в нашей бедной памяти, есть, очевидно, смена эпох, из которых в одной – музыка замирает, звучит заглушенно, чтобы с новым волевым напором хлынуть в другой, следующий за нею. Такова великая музыкальная эпоха гуманизма – эпоха возрождения, наступившая после музыкального затишья средних веков.

	Продолжение: Великое. Музыкальное, синтетическое, культурное движение гуманизма, изживая само себя, накануне XIX столетия встретилось на пути своем с новым движением, идущим ему на смену (движение масс); об это новое движение и разбился гуманизм; разбился его музыкальный стиль – барокко. Одна мощная струя разлетелась на тысячу мелких ручейков, и каждый в отдельности потерял свою силу. В брызгах, которые взлетели над разбившимся потоком, радугою заиграл его отлетающий дух – дух музыки. И дух музыки соединился отныне с новым движением, идущим на смену старому. Те ручейки, которые разбежались во все стороны, разбиваясь и ветвясь все дальше и дальше при встречах с новыми и новыми препятствиями, послужили силами для образований, которые мы все привыкли, обобщая, называть образованиями европейской цивилизации. Она сохранила за собою эпитет “гуманной”, но чем больше ветвилось движение, чем более покидал его дух музыкальной спаянности, цельности, дух культуры, – тем больше она теряла право на этот эпитет; тем больше она и держалась за него (вырожденный аристократ). Научное движение принимает характер политивизма и матерьялизма; оно разбивается на сотни отдельных движений (методов, дисциплин). Предлог – многообразие изучаемого мира; но скрытая причина – оставленность духом музыки [т. 7, с. 360–361].
31 марта 1919	<...> остается всегда неопределимым невводимым в русло основное и главное – волевой, музыкальный порыв <...> Музыка была тем цементом, который создавал культуру гуманизма; когда цемента не стало, гуманистическая культура

	превратилась в гуманную цивилизацию. В Западной Европе, где хранилась память о великом музыкальном прошлом гуманизма, цивилизация все время силится вступить во взаимодействие с новой силой, на стороне которой теперь дышит дух музыки <...> Здесь, в простоте душевной, провозглашают сразу, что сапоги выше Шекспира; с другой стороны, пьяненькие представители плохонькой культуры и неважной музыки – захудалые носители музыки, российские актеры дубасят в темном переулке “представителей цивилизации” – театральных критиков, попадая при этом, как водится, в самых неповинных в цивилизации, самых культурных и музыкальных людей, как, например, Апполон Григорьев <...> под шумом обостренных националистических распрь и раздоров уже предчувствуется эпоха, когда самые молодые расы пойдут рука об руку с древнейшими под звуки той радостной музыки, которая прозвучит для разделявшей их цивилизации как похоронный марш. <...> изрядно экономили свою драгоценную кровь французы и англичане. Это естественно – у них музыкальная память слабее. Напротив, она громадна у немцев; у нас – память стихийная, мы слышали не Гуттена, не Лютера, не Петрарку, но ветер, носившийся по нашей равнине музыкальные звуки нашей жестокой природы, которые всегда стояли в ушах у Гоголя, у Достоевского, у Толстого [т. 7, с. 362–363].
Март – апрель 1919	<…> девятнадцатый век дает нам примеры попыток примирения цивилизации с музыкой и культурой <…> дух музыки дохнул, в той новой силе, которая выступила на арену

	мировой истории, – в тех угнетенных массах, которые принимали до сих пор лишь слабое участие в культурном строительстве Европы <…> Стихийный характер движения масс, выступивших новым фактором в историю, почувствовали гения того века. Музыкальным откликом на это движение была вторая часть «Фауста» <…> Это – были еще младенческие времена, отрочество социализма, когда гуманизм накинул личину романтизма, когда музыка еще медлила в стане гуманистов. Гейне был тем романтиком, который взрывал романтизм изнутри, именно потому, что он сознал глубокую пропасть, легшую отныне между музыкой и цивилизацией; он сам был артистом и музыкантом, он не мог взять фальшивую ноту в мировом оркестре. Ему суждено было стать одним из первых “антигуманистов”, потому что кто не с музыкой, тот против нее, он же был с музыкой, смысл которой остался для гуманной цивилизации непонятным … Стихийный характер, орудуя над ним всеми способами, кроме единственного, который мог бы их между собой примирить; этот способ – музыка, которой цивилизация не располагает. Происходят своеобразнейшие сочетания, неожиданные сплетения. Музыкой начинают озаряться иногда самые мрачные области, от которых в ужасе бежит цивилизация и к которым устремляются верные духу музыки – художники. Наоборот, в стане самой цивилизации начинает иногда раздаваться музыка, и тогда на это место направляются сейчас же тревожные лучи критических прожекторов. История культуры XIX века есть история борьбы духа музыки с духом гуманной цивилизации. <…> с музыкой, – то все-таки остается

	несомненным одно: что цель нового исторического движения – уже не этический, не политический, не гуманный человек; это личины – в прошлом. <…> взглянуть на это лицо и разгадать его поможет только дух музыки, которой варвар ближе, чем цивилизационный человек. Музыка – голос масс. Познать себя, показаться, почувствовать свою немузыкальность – это будет уже величайшим достижением русской интеллигенции. От этого она потеряет само самодовольство, а самодовольство есть главная преграда на музыкальных путях [т. 6, с. 460].
Март – апрель 1919	Таким образом, основной и изначальный признак гуманизма – индивидуализм. Четыре столетия подряд – с половины XIV до половины XVIII века – образованное общество средней Европы развивалось под знаком этого движения; в его потоке наука была неразрывно связана с искусством и человек был верен духу музыки. Этим духом были проникнуты все великие научные открытия и политические течения, так и отдельные личности того времени [т. 6, с. 93].
Март – апрель 1919	Элементы исторической науки, искусства, музыки, живописи – все налицо в одной трагедии <…> Какое же творческое спокойствие, какой творческий досуг, какая насыщенная музыкой атмосфера окружила Шиллера! Надо ли, однако, художникам XX столетия вспоминать о его времени как о золотом для искусства веке? Я думаю, что не надо, потому что новые времена несут с собою и новые песни <…> Утратилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой – то равновесие, которым жило и дышало великое движение гуманизма. Гуманизм утратил свой стиль; стиль есть

	ритм; утративший ритм гуманизм утратил и цельность. Как будто мощный поток, встретившись на пути своем с другим потоком, разлетелся на тысячи мелких ручейков; в брызгах, взлетевших над разбившимся потоком, радугой заиграл отлетающий дух музыки <…> Старая “соль земли” утратила свою силу, и под знак культуры, ритмической цельности, музыки встало другое встречное движение, натиск лишь внешне христианизированных масс, которые до сих пор не были причастны европейской культуре. Так великое движение, бывшее фактором мировой культуры, разбилось на множество малых движений, ставших факторами европейской цивилизации. Цивилизация, все более терявшая черты культуры, все более приобретавшая характер разрозненности, лишающаяся духа цельности, музыкальной спаянности <…> Это удивительное в своем роде явление <…> имело роковое и трагическое значение для европейской цивилизации. Его объяснение нужно искать в той же разлученности с духом музыки; явление стало возможным вследствие духовного изнеможения носителей гуманизма <…> Есть как бы два времени, два пространства; одно – историческое, календарное, другое – нечислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизационном сознании; во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра. Нам не нужно никакого равновесия сил для того, чтобы жить в днях, месяцах и годах; эта ненужность затраты творчества быстро низводит большинство цивилизованных людей на степень

	обывателей мира. Но нам необходимо равновесие, для того чтобы быть близкими к музыкальной сущности мира – к природе, к стихии; нам нужно для этого прежде всего устроенное тело и устроенный дух, так как мировую музыку можно только услышать всем телом и всем духом вместе. Утрата равновесия телесного и духовного неминуемо лишает нас музыкального слуха, лишает нас способности выходить из календарного времени, из ничего не говорящего о мире мелькания исторических дней и годов, – в то, другое, нечислимое время. Эпохи, когда такое равновесие не нарушается, я назвал бы культурными эпохами – в противоположность другим, когда целостное восприятие мира становится носителем для носителей старой культуры вследствие прилива новых звуков, вследствие переполнения слуха доселе незнакомыми созвучиями. Этот прилив идет медленно, если измерять его только календарным временем; новая историческая сила вступает в историю человечества постепенно. Но то, что происходит медленно по законам одного времени, совершается внезапно по законам другого: как бы движения одной дирижерской палочки достаточно для того, чтобы тянущаяся в оркестре мелодия превратилась в бурю. С этой точки зрения все привычные для нас настроения могут быть подвергнуты и подлежат пересмотру [т. 6, с. 100–102].
Март – апрель 1919	Все эти маленькие внутренние гражданские войны разбивают силы воюющих сторон <…> и настоящая причина их – все та же оставленность духом музыки; он один обладает мощной способностью спаять воедино человечество и его творения [т. 6, с. 104–105].

Март – апрель 1919	Сама Милосская Венера есть некий звуковой чертеж, найденный в мраморе, и она обладает бытием независимо от того, разобьют ее статую или не разобьют. <…> не останется ничего. Останется несомненно только то, что усердно гнала и преследовала цивилизация, – дух музыки. В Западной Европе, где хранились память о культуре, о великом музыкальном прошлом гуманизма, конечно, чувствовалось все это. Поэтому цивилизация, выдвигая свои гонения, все время силилась, однако, вступить во взаимодействия с новой силой, на стороне которой дышал дух музыки. Там не только бешено зажимали уши, чтобы не слушать непонятных и угрожающих звуков; там звукам отводили русла, там их тонко, с педагогическими целями, перетолковывали по-своему, пускали их течение на свои колеса; там, наконец, искали в них приятных для гуманного слуха мелодий, решительно ополчаясь на них лишь тогда, когда не было никаких средств отыскать такие мелодии, когда музыкой начинали озаряться мрачные области, от которых бежала цивилизация. Иногда случалось наоборот: в недрах самой цивилизации начинала звучать музыка. У истории есть свои прихоти и свои капризы. Музыка действительно вертела кое-какие колеса, услаждала иногда, нередко соглашалась не выходить из русла: это – малая музыка века; но была и большая; она сообщала веку то скрытое величие, которое он наружно утратил; она же поломала немало колес и порвала много барабанных перепонок у критики [т. 6, с. 109–110].
Март – апрель	Рассматривая культурную историю XIX века как историю борьбы духа гуманной цивилизации с духом музыки, мы

1919	должны были бы переоценить многое и извлечь из громадного наследия то, что действительно нужно нам сейчас, как хлеб; нам действительно нужно то, что относится к культуре; и нам не особенно нужно то, что относится к цивилизации <…> Всякое движение рождается из духа музыки, оно действует проникнутое им, но по истечении известного периода времени это движение вырождается, оно лишается той музыки, из которой родилось, и тем самым обрекается на гибель. <…> Хранителем духа музыки оказывается та же стихия, в которую возвращается музыка <…> Поэтому не парадоксально будет сказать, что варварские массы оказываются хранителями культуры, не владея ничем, кроме духа музыки, в те эпохи, когда обескрылевшая цивилизация становится врагом культуры, несмотря на то, что в ее распоряжении находятся все факторы прогресса – наука, техника, право и т. д. Цивилизация умирает, зарождается новое движение, растущее из той же музыкальной стихии, и это движение отличается уже новыми чертами, оно не похоже на предыдущее. <…> Музыка простроилась своими, ей ведомыми путями; она, как бы осенив радугой брызг последних гуманистов (Шиллер), образовала пары и тучи, которые пролились дождями и осели туманами на человечество XIX столетия <…> там, под землей, родились музыкальные шумы и гулы; которые зазвучали в голосах стихий, в голосах варварских масс и в голосах великих художников века; так ширился тот новый поток, который в течение столетия струился под землей, ломая кору цивилизации то здесь, то там, и который в наши дни вырвался из-под нее с неудержимой силой, упоенный духом музыки. Музыка – это

	дикий хор, нестройный вопль для цивилизационного слуха. Она почти невыносима для многих из нас, и сейчас далеко не покажется смешным, если я скажу, что она для многих из нас и смертельна. Она – разрушительна для тех завоеваний цивилизации, которые казались незыблемыми; она противоположна привычным для нас мелодиям об “истине, добре и красоте”; она прямо враждебна тому, что внедрено в нас воспитанием и образованием гуманной Европы прошлого столетия [т. 6, с. 110–112].
Март – апрель 1919	В наши дни цивилизация все еще старается приспособиться к движению. Весьма сомнительные и частичные успехи этих попыток могут быть объясняемы только временной убылью музыки в Европе; <…> Если не откроет ворот новому движению Европа, то за нее откроет эти ворота кто-нибудь другой; ибо музыка в мире не убывает. Во всяком случае, исход борьбы, которая длилась полтора столетия, внутренно решен: побежденным оказалась гуманная цивилизация, победителем – дух музыки. Во всем мире звучит колокол антигуманизма; мир омывается, сбрасывая старые одежды; человек становится ближе к стихии; и поэтому – человек становится музыкальнее. <…> Я пытался различить в прошлом минуту кризиса гуманизма; я различал свидетелей и участников этого кризиса – художников XIX века, верных духу музыки; теперь, мне кажется, настало время связывать и оценивать их по признаку; по признаку чуткости, артистичности, по той степени совершенства, с которой жизнь мира отражалась в их ритмах. Я думаю, что все остальные признаки, включая национальные, или второстепенны, или вовсе несущественны. Я различаю еще

	в той борьбе, которой наполнен XIX век, как будто преобладание работы рас германской и отчасти славянской <…> Это естественно, так как у англичан и французов музыкальная память слабее, и потому в великой битве против гуманизма, против безмузыкальной цивилизации они более экономили свою кровь, чем германцы <…> Я утверждаю, наконец, что исход борьбы решен и что движение гуманной цивилизации сменилось новым движением, которое также родилось из духа музыки; теперь оно представляет из себя бурный поток, в котором несутся щепы цивилизации; <…> цель движения – уже не этический, не политический, не гуманный человек, а человек – артист <…> [т. 6, с. 113–114].
Март – 7 апреля 1919	Он, застывший в своей неподвижности, с загадочной двойственностью относящийся ко всему, подает руку Рихарду Вагнеру, автору темы огней в «Валькирии», – через голову неистовствующего, сгорающего в том же огне будущего, Генриха Гейне [т. 6, с. 96; *Крушение гуманизма*].
Март – 7 апреля 1919	В ответ раздаются синтетические призывы Вагнера; много других призывов, которых следует искать не столько в трактатах об этом вопросе (каков, например, трактат Вагнера «Опера и драма»), сколько в музыкальных звуках, наводняющих отдельные творения эпохи. В звуки эти цивилизация не вслушивается; или – она старается перетолковать эти звуки; их смысл, для нее роковой, остается для нее невнятным; все трагическое оптимистам не доступно [т. 6, с. 107; *Крушение гуманизма*].
Март – 7 апреля	Европейская цивилизация применяла тончайшие методы в борьбе с музыкой. Едва ли кто может отрицать, что

1919	европейское общественное мнение и европейская критика жестоко мстили своим художникам за “измену” началам гуманной цивилизации. <…> Вагнеру не могли простить его гениальных творений до тех пор, пока не нашли способа истолковать их по-своему <…> [т. 6, с. 108; *Крушение гуманизма*].
Март – 7 апреля	<…> Вагнер всегда возмущает ключи; он был вызывателем и заклинателем древнего хаоса. <…> [т. 6, с. 109; *Крушение гуманизма*].
Март – 7 апреля 1919	Культура будущего копилась не в разрозненных усилиях цивилизации поправить непоправимое, вылечить мертвого, воссоединить гуманизм, а в синтетических усилиях революции, в этих упругих ритмах, в музыкальных потягиваниях, волевых напорах, приливах и отливах, выразитель которых есть Вагнер. Вся усложненность ритмов стихотворных и музыкальных (особенно к концу века), к которым эпигоны гуманизма были так упорно глухи и враждебны, есть не что иное, как музыкальная подготовка нового культурного движения, отражение тех стихийных природных ритмов, из которых сложилась увертюра открывающейся перед нами эпохи [т. 6, с. 112; *Крушение гуманизма*].
Март – 7 апреля 1919	Имена великих гуманистов возникают в нашем сознании как бы в сопровождении музыкального аккомпанемента <…> До такой степени певучи, проникнуты духом музыки – самые имена этих людей <…> Мы знаем, что первые гуманисты, создатели независимой науки, светской философии, литературы, искусства и школы, относились с открытым презрением к грубой и невежественной толпе. Можно хулить их за это с

	точки зрения христианской этики, но они были и в этом верны духу музыки, так как массы в те времена не были движущей культурной силой, их голос в оркестре мировой истории не был преобладающим <…> В великой революции Европа услышала новые для себя песни <…> Если б я был художником, я никогда не представил бы Шиллера и Гете – братски пожимающими друг другу руки <…> Оба одинаково дороги и близки нам сейчас. Но один – громаден; он – веха на рубеже двух столетий; Гете – столько же конец, сколько начало. В его застывшем образе умирающий гуманизм (индивидуализм, античность, связь науки с искусством) как бы пронизан той музыкой, которая поднимается из туманной бездны будущего, – музыкой масс (II часть «Фауста») Фигура Шиллера меньше, но она не менее дорога и близка нам, потому что Шиллер – последний великий европейский гуманист, последний из стаи верных духу музыки. Маркиз Поза в последний раз поет человечество; в следующую минуту о человечестве заговорят с кафедры, о нем нагромоздят томы почтенных книг <…> Шиллер будет рано похищен смертью, для того чтобы не вперяться глазами в этот чуждый ему сумрак и не слушать той невнятной для него музыки, которая возникает из сумрака <…> Гете останется один – без юного Шиллера <…> будет наблюдать языки огня, которые начнут скоро струится в этом храме на месте солнечных лучей; Гете будет слушать музыку этого огня <…> Все они – столь разные – будут уже рано одиноки и рано гонимы, потому что они одни – носители культуры и музыки будущего, заглушаемой пока нестройным хором голосов носителей безмузыкальной цивилизации. Эта

	тайная связь их между собой раскрывается хотя бы в двойственности отношений Гете к Гейне и Гейне к Гете [т. 6, с. 94–96].
1 апреля 1919	Основные положения, которые я хотел защитить: теоретические и практические. 1) Практические: выбор для «Всемирной литературы», руководясь музыкой <…> Я боюсь как бы то ни было проявлений тенденции “искусство для искусства”, потому что такая тенденция противоречит самой сущности искусства и потому что, следуя ей, мы в конце концов потеряем искусство; оно ведь рождается из вечного взаимодействия двух музык – музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души, души массы. Великое искусство рождается только из соединения этих двух электрических токов [т. 7, с. 364].
3 апреля 1919	Вечером – «Демон» (смесь бесконечной глубины с бесконечной пошлостью – и в музыке и в постановке). <…> [ЗК, с. 454–455; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 3 апреля*].
Май 1919	Таким образом, очень сокращенный перевод Татищева, написанный часто слабыми стихами, сокращают еще, окончательно разрушая стих, а с ним – и смысл речи. Так делали составители либретто, и сами композиторы соглашались на это. Конечно, текст для музыки – дело особого рода, однако не совсем приятно слышать, например, в «Борисе» Мусоргского в монологе Пимена обрубленные стихи или переставленные или прибавленные слова [т. 6, с. 474; *Приложения. (Заметки, связанные с работой в большом драматическом театре). О чтении стихов русскими*

	актерами].
Май 1919	Будучи братьями литературы, мы вместе тем должны быть братьями других искусств: музыки и танца. Мы должны быть ритмичными и верными музыке, потому что великая задача сегодняшнего дня – напоить и пронизать жизнь музыкой, сделать ее ритмичной, спаянной, острой. “Если музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром”, – трагически спрашивал Гоголь, спрашиваем вслед за ним и мы. И так как в произведениях искусства мы ищем не установившихся канонов, а насущного хлеба, то наш театр не будет чуждаться и нового, еще не пропыленного времени, не проверенного академически. Мы можем открыть наши двери всему тому, в чем заслышим музыку, способную создать волевой напор, волевой порыв [т. 6, с. 349].
19 мая 1919	<…> если публика продолжает пребывать в невинности по части слуха к поэзии и даже музыкальные люди оказываются иногда нечувствительны к стихам, то даже среди ученых, не только среди поэтов, начинают придавать самостоятельное значение слуху, производить наблюдения над его жизнью <…> А надо мириться всем нам, художникам разных профессий, надо, чтобы возник среди нас действительный хоровод Муз; так и будет некогда, потому что все мы – служители одной и той же музыки в разных ее проявлениях; нет существенной разницы между музыкой слова и музыкой тела, они находятся во временном разделении, которое пройдет тем скорее, чем пристальнее будем мы все приникать к соседящему с ними и все еще неизведанному громадному миру искусства, к той вечно юной планете, на которой все звуки, все движения

	сливаются в один мощный и согласный напев, способный и разбудить зверя, и укротить его, и отравить человека, и облагородить его, сделать человека – человеком. Чем больше будем мы, служители разных областей искусства, чувствовать то общее, что всех нас соединяет, тот музыкальный ритм, которым мы все связаны, тем радостнее будет наша общая работа [т. 6, с. 355].
12 июля 1919	Все эти факты, казалось бы столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор <…> Тогда мне пришлось начать постройку большой поэмы под названием «Возмездие». <…> Такова была жизнь чертежа, который мне рисовался, – в сознание и на слова я это стараюсь перевести лишь сейчас; тогда это присутствовало преимущественно в понятии музыкальном <…> Вся поэма должна сопровождаться определенным лейтмотивом “возмездия” <…> [т. 3, с. 297].
12 июля 1919	<…> этот лейтмотив есть “мазурка”, танец, который носил на своих крыльях Марину, мечтавшую о русском престоле, и Костюшку с протянутой к небесам десницей, и Мицкевича на русских и парижских балах. В первой главе этот танец легко доносится из окна какой-то петербургской квартиры – глухие 70-е годы; во второй главе танец гремит на балу, смешиваясь со звоном офицерских шпор, подобный пене шампанского fin de siecle, знаменитой veuve Clicquot;* еще более глухие – цыганские, апухтинские годы; наконец, в третьей главе мазурка разгулялась: она звенит в снежной вьюге, проносящейся над

	ночной Варшавой, над занесенными снегом польскими клеверными полями. В ней явственно слышится уже голос Возмездия [т. 3, с. 299–300].
26 августа 1919	Гумилеву – «Песня судьбы», «Ямбы» и «Россия и интеллигенция». О моем предисловии к народному изданию «Искусства и революции» Вагнера [ЗК, с. 472; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 26 августа*].
27 сентября 1919	Если мы обратимся теперь к театру, то увидим, что романтики XIX века очень стремились в эту область и испытали больше всего неудач на этом пути. Их влекла к театру прежде всего возможность соединения разных искусств, о которой они всегда мечтали; между прочим, соединение поэзии с музыкой, или музыкальная драма, есть создание того же романтизма – через Глюка к Вагнеру [т. 6, с. 369; *Статьи и речи для большого драматического театра. О романтизме*].
27 сентября 1919	Наконец, здесь нужно учиться безукоризненному и музыкальному чтению стихов, ибо музыкой стиха романтики выражают гармонию культуры; стих есть знамя романтизма, и это знамя надо держать крепко и высоко [т. 6, с. 371].
29 сентября 1919	Работа. «Тристан» Бедье и Вагнер. Гейне – предисловия. [ЗК, с. 476; *Книжка шестидесятая. Январь – декабрь 1919. Петроград. 29 сентября*].
3 ноября 1919	Хозяйничаю (ношу дрова и пр.). Песня Дездемоны [ЗК, с. 479].
5 ноября 1919	В театре топят. – Песня Дездемоны [ЗК, с. 479].
2 июня	Разговор о культуре, цивилизации, музыке (мама, Люба,

1920	Е. Ф. Книпович) [ЗК, с. 493].
31 октября 1920	В размерах, где, впрочем, тоже есть некоторые отступления, Коломийцев достиг очень много (например – первый монолог Валентина в отношении ритма так не передавал никто). Мой вывод – что надо поддержать Коломийцева в его работе, несмотря на то, что и она несовершенна, тем более что она, по его словам, вероятно, ограничится переводом первой части Фауста, что составит, при казенных ставках, гроши [т. 6, с. 470; *Приложения. (Отзывы для издательства «Всемирная литература»). Коломийцев. Две сцены для «Фауста» (У колодца и сцена Валентина)*].
16 ноября 1920	Шаляпин в Еремке. («Вражья сила» Серова) достигает изображения пьяной наглости, хитрости, себе на уме, кровавости, ужаса русского кузнеца. Не совсем только, не хватает заурядности, он слишком “Шаляпин”, слишком “Мефистофель” вообще местами, а не заурядный русский дьявол [т. 7, с. 381–382; *Дневник 1920 года. 16 ноября*].
? 1920	Композиция Грильпарцера напоминает «Тристана и Изольду» Вагнера [т. 6, с. 472; *Приложения. (Отзывы для издательства «Всемирная литература»). Предисловия и примечания Зелинского к Грильпарцеру. 3. волны моря и любви*].
21 января 1921	1815. «Слеза». См. романсы (Батюшков: «Гусар, на саблю опираясь ...»). Е. П. Бакунина? [т. 7, с. 399].
10 февраля 1921	Что такое поэт? Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Он называется поэтом не потому, что он пишет стихами; но он пишет стихами, то есть приводит в гармонию слова и звуки, потому что он – сын гармонии, поэт [т. 6, с. 161].
Апрель	Писатель должен помнить о живописце, архитекторе,

1921	музыканте; тем более – прозаик о поэте и поэт о прозаике. Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас налицо; самые известные – Пушкин и Глинка, Пушкин и Чайковский, Лермонтов и Рубинштейн, Гоголь и Иванов, Толстой и Фет [т. 6, с. 175; *«Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов)*].
Апрель 1921	Так же, как не разлучимы в Росии живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга – философия, религия, общественность, даже – политика. Вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры. Слово и идея становятся краской и зданием; церковный обряд находит отголосок в музыке; Глинка и Чайковский выносят на поверхность «Руслана» и «Пиковую даму», Гоголь и Достоевский – русских старцев и К. Леонтьева, Рерих и Ремизов – родную старину. Это – признаки силы и юности; обратное – признаки усталости и одряхления [т. 6, с. 175–176; *«Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов)*].
? 1921	Сегодняшний юбилейный день Алексея Максимовича светел и насыщен – не пустой день, а музыкальный [т. 6, с. 505].
17 апреля 1921	«Заключительные слова “Золото Рейна”, вложенные в уста Rheinstochter …» [т. 7, с. 415].

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ[11]

Авраамов А. М.[12]	Арсений Михайлович Авраамов (Краснокутский) (1886 – 1944) – российский композитор, теоретик музыки, изобретатель.
«Аида»	Опера Джузеппе Верди, написанная по заказу Исмаила-паши к открытию Каирского оперного театра в 1871 году.
«Айда, тройка! Снег пушистый, ночь морозная кругом!»	Романс, слова и музыка М. Штейнберга.
«Аллилуиа»	Молитвенное хвалебное слово, встречающееся в торжествующей хвалебной песне, преисполненной радостью от того, что пала великая блудница – Вавилон Великий.
Алчевский И. А.	Алчевский Иван Алексеевич (1876 – 1917) – русский певец, лирико-драматический тенор.
Андреев П. З.	Павел Захарович Андреев (1874 – 1950) – российский певец (бас-баритон), педагог. Народный артист СССР (1939).
«Арагонская хота»	Симфоническая увертюра Михаила Ивановича Глинки (1845).
Архангельский А. А.	Александр Андреевич Архангельский (1846 – 1924) – русский хоровой дирижёр и композитор. Заслуженный артист РСФСР (1921).

[11] Наш именной указатель несколько отличается от традиционных, поскольку включает имена трёх разных типов: музыкантов, музыкальных произведений и оперных персонажей.

[12] Сведения о композиторах, исполнителях, музыковедах, критиках и музыкальных произведениях приводятся по данным Музыкальной энциклопедии [Текст] : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973 – 1982.; Энциклопедического музыкального словаря [Текст] / авторы-составители Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский – М. : Советская энциклопедия, 1966 – 632 с. с илл. В дальнейшем ссылки на эти издания не делаются.

Ауэр Л. С.	Леопольд Семенович Ауэр (1845 – 1930) – российский скрипач венгерского происхождения, педагог, дирижёр и композитор.
Ашкинази М. О.	Михаил Осипович Ашкинази (Мойша Ицкович Ашкинази) (1851 – 1914) – русский, еврейский и французский писатель, переводчик, критик, публицист, переводчик, журналист, музыкальный критик.
Базилевский Ю. П.	Базилевский Юрий Петрович (род. ок. 1886 г.) – пианист и композитор, автор музыки к драме А. Блока «Роза и крест».
Барышев Н. М.	Никифор Михайлович Барышев (1879 – 1944) – русский и советский оперный и камерный певец (тенор), педагог.
Беллидор	Персонаж оперы А. Т. Гречанинова «Сестра Беатриса».
Берлиоз Г.	Луи-Эктор Берлиоз (1803 – 1869) – французский композитор, дирижёр, музыкальный писатель периода романтизма. Член Института Франции (1856).
Бизе Ж.	Александр Сезар Леопольд Бизе (1838 – 1875) – французский композитор периода романтизма, автор оркестровых произведений, романсов, фортепианных пьес, а также опер, самой известной из которых стала «Кармен».
Бихтер М. А.	Михаил Алексеевич Бихтер (1881 – 1947) – российский, советский пианист, дирижёр и педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР (1938). Дирижёр театра «Музыкальная драма».
«Блоха»	«Песня о блохе» (или «Песнь о блохе», иногда «Блоха») – вокальное музыкальное произведение

	композитора М. П. Мусоргского на фрагмент поэмы И. Гёте «Фауст» (песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха) в переводе с немецкого на русский язык (1879).
«Богема»	Опера Джакомо Пуччини (1896). Либретто Луиджи Иллика и Джузеппе Джакоза по произведению Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы».
«Борис Годунов» «Борис»	Опера Модеста Петровича Мусоргского (1874). Либретто композитора по мотивам одноимённой трагедии А. С. Пушкина. Аллегровая форма названия оперы «Борис Годунов».
Браудо Е. М.	Евгений Максимович (Моисеевич) Браудо (1882 – 1939) – российский музыковед, публицист, переводчик. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1932).
Булич С. К.	Сергей Константинович Булич (1859 – 1921) – российский лингвист и этнограф; известен также как композитор и историк музыкальной культуры.
Вагнер Р.	Рихард Вагнер (Вильгельм Рихард Вагнер) (1813 – 1883) – немецкий композитор и теоретик искусства. Крупнейший реформатор оперы, Вагнер оказал значительное влияние на европейскую музыкальную культуру, особенно немецкую.
«Валькирия»	Музыкальная драма (опера) Рихарда Вагнера, вторая часть тетралогии «Кольцо нибелунга».
Варламов А. Е.	Александр Егорович Варламов (1801 – 1848) – русский композитор.
«Варяг»	Песня на стихи австрийского поэта Рудольфа Грейнца (в переводе Е. М. Студенской), посвящённая подвигу

	крейсера «Варяг» и канонерской лодки «Кореец».
Василенко С. Н.	Сергей Никифорович Василенко (1872 – 1956) – русский и советский композитор, дирижёр и педагог. Народный артист РСФСР (1940).
«Везде и всегда за тобою …»	Цыганский романс, музыка неизвестного автора, переложение С. Гердаля, слова Н. Дервиза.
Вельзе	Персонаж оперы Р. Вагнера «Валькирия».
Вильбушевич Е. Б.	Евгений Борисович Вильбушевич (1874 – 1933) – советский пианист, композитор. Получил известность как пианист-аккомпаниатор.
«Вниз по матушке по Волге»	Русская народная песня, слова К. Федотова, обработка А. Свешникова.
«Вот так пилюли!»	Аллегровая форма названия волшебной оперы-водевиля «Вот так пилюли! Что в рот, то спасибо!» С. И. Штуцмана.
Вотан	Персонаж тетралогии «Кольцо нибелунга».
«Вражья сила»	Опера А. Н. Серова, созданная по мотивам пьесы А. Н. Островского «Не так живи, как хочется» (1871).
«Все говорят, что я ветрена бываю …»	Цыганская песня, слова В. Павлова, музыка Ф. Садовского.
«Гибель богов»	Или «Сумерки богов», «Закат богов» – музыкальная драма (опера) Рихарда Вагнера, завершающая тетралогию «Кольцо нибелунга».
«Гимн радости»	Финал (4 часть) Симфонии № 9 Л. В. Бетховена (тема оды «К радости»).
Глазунов А. К.	Александр Константинович Глазунов (1865 – 1936) – русский композитор, дирижёр, музыкально-общественный деятель, профессор Петербургской

	консерватории (1899), в 1907 – 1928 – её директор. Народный артист Республики (1922).
Глебов Е. А.	Евгений Александрович Глебов (1929 – 2000) – белорусский советский композитор, дирижер, педагог.
Глинка М. И.	Михаил Иванович Глинка (1804 – 1857) – русский композитор.
Глюк К. В.	Кристоф Виллибальд Глюк (1714 – 1787) – австрийский композитор, преимущественно оперный, один из крупнейших представителей музыкального классицизма.
Гнесин М. Ф.	Михаил Фабианович Гнесин (1883 – 1957) – русский и советский композитор, педагог, музыкально-общественный деятель. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1927).
Горская Р. Г.	Горская (Файнберг) Розалия Григорьевна (1891 – 1984) – советская певица (лирико-колоратурное сопрано).
Гартевельд В. Н.	Вильгельм Наполеонович Гартевельд (1859 – 1927) – российский музыковед, дирижёр, композитор, фольклорист и публицист шведского происхождения.
Гундинг	Персонаж оперы Р. Вагнера «Валькирия».
Давыдова В. А.	Вера Александровна Давыдова (1906 – 1993) – советская оперная певица (меццо-сопрано) и педагог. Народная артистка РСФСР (1951).
Далькроз Э. Ж.	Эмиль Жак-Далькроз (1865 – 1950) – швейцарский композитор, создатель ритмики.
«Два гренадера»	Баллада Р. Шумана на стихи Г. Гейне.
«Двойник»	Песня Ф. Шуберта из сборника «Лебединая песня»;

	слова Л. Рельштаба.
Дельмас Л. А.	Любовь Александровна Андреева (урождённая Тыщинская или Тещинская) (1884 – 1969) – оперная (меццо-сопрано) и концертная певица, вокальный педагог, выступавшая под фамилией матери Дельмас.
«Демон»	Опера Антона Рубинштейна на либретто Павла Висковатова, по одноимённой поэме М. Ю. Лермонтова (1875).
«Детская»	Вокальный цикл Модеста Петровича Мусоргского, посвящённый детям.
«Дон-Жуан»	Опера-буффа Вольфганга Амадея Моцарта на либретто Лоренцо да Понте по пьесе Антонио де Саморы (1787).
«Дон Карлос»	“Большая” опера Джузеппе Верди на либретто Камиля де Локля и Жозефа Мери по мотивам одноимённой драмы Ф. Шиллера (1867).
«Дон Кихот»	Героическая комедия французского композитора Жюля Массне (1910). Французское либретто Анри Каэна.
«Дон Пасквале»	Опера-буффа итальянского композитора Гаэтано Доницетти (1843). Итальянское либретто Джованни Руффини – переработка более раннего (1810) либретто Анджело Анелли «Сэр Марк Антонио».
«Дочь фараона»	Балет Цезаря Пуни (1862). Либретто Мариуса Петипа и Жюля Анри Сен-Жоржа по роману Теофиля Готье «Роман о мумии» («Le Roman de la Momie»).
Дункан А.	Айседора Дункан (Исидора Дункан, Изадора Данкан, урождённая Дора Энджела Дункан) (1877 – 1927) –

	американская танцовщица-новатор, основоположница свободного танца. Разработала танцевальную систему и пластику, которую связывала с древнегреческим танцем.
«Евгений Онегин»	Лирические сцены Петра Ильича Чайковского на либретто Константина Шиловского, по одноимённому роману в стихах А. С. Пушкина (1879).
«Ермак» («Ревела буря»)	Русская народная песня на слова К. Рылеева. Слова написаны в 1821 году и описывают гибель казачьего атамана Ермака в водах Иртыша.
Ершов И. В.	Иван Васильевич Ершов (1867 – 1943) – русский оперный певец (тенор), педагог. Народный артист СССР (1938).
«Жизель»	“Фантастический балет” композитора Адольфа Адана на либретто Анри де Сен-Жоржа, Теофиля Готье и Жана Коралли по легенде, пересказанной Генрихом Гейне (1841).
«Звуки»	Аллегровая форма названия романса «Давно ль волшебные звуки …», музыка А. Е. Варламова, слова А. Фета.
Зиглинда	Персонаж оперы Р. Вагнера «Валькирия».
Зигмунд	Персонаж оперы Р. Вагнера «Валькирия».
Зигфрид	Персонаж оперы Р. Вагнера «Зигфрид».
«Зигфрид»	Третья опера Рихарда Вагнера из тетралогии «Кольцо нибелунга».
«Золото Рейна»	Опера Рихарда Вагнера, пролог («предвечерие») цикла «Кольцо нибелунга».
Иванов М. М.	Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов (настоящая

	фамилия – Ива́нов) (1859 – 1935) – русский композитор, дирижёр. Профессор I степени (1893), первый выборный директор (1906 – 1918) и первый советский ректор (1919 – 1922) Московской консерватории. Почетный член Московской консерватории (1922). Народный артист Республики (1922).
«Искусство и революция»	Работа немецкого композитора Рихарда Вагнера, написанная в 1849 году.
Каблуков С. П.	Сергей Платонович Каблуков (1881 – 1919) – русский религиозный и общественный деятель, музыкальный критик.
Каратыгин В. Г.	Вячеслав Гаврилович Каратыгин (1875 – 1925) – русский музыкальный критик и композитор.
Кармен	Персонаж оперы Ж. Бизе «Кармен».
«Кармен»	Опера Жоржа Бизе (1875). Либретто А. Мельяка и Л. Галеви по мотивам одноимённой новеллы Проспера Мериме.
Карменсита	Персонаж оперы Жоржа Бизе «Кармен».
«Колокольчики, бубенчики»	Романс, переложение Н. В. Плевицкой, слова Скитальца (С. Г. Петрова).
Коломийцев В. П.	Виктор Павлович Коломийцев (1868 – 1936) – русский музыковед, критик, либреттист поэт-переводчик.
«Кольцо»	Аллегровая форма названия цикла из четырёх эпических опер «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера, основанных на реконструкциях германской мифологии, исландских сагах и средневековой поэме «Песнь о Нибелунгах».

«Коробейники»	Аллегровая форма названия песни «Ой, полна моя коробушка»; музыка народная, слова Н. Некрасова.
Ксюша (Прохорова К.)	Ксения Алексеевна Прохорова-Маурелли (урожденная Прохорова) (1836 – 1902) – артистка оперы, камерная певица и педагог.
Кузмин М. А.	Михаил Алексеевич Кузмин (1872 – 1936) – русский поэт Серебряного века, переводчик, прозаик, композитор, написал музыку к спектаклю «Рваный плащ», музыку к постановке «Балаганчика».
Кусевицкий С. А.	Сергей Александрович Кусевицкий (1874 – 1951) – русский и американский контрабасист, дирижёр и композитор.
Куссмакер Ш. Э.	Шарль Эдмон Анри де Куссмакер (1805 – 1876) композитор, музыкальный историк.
«Лебединое озеро»	Балет Петра Ильича Чайковского (1877). Либретто Владимира Бегичева и, возможно, Василия Гельцера.
Лель	Персонаж оперы Николая Андреевича Римского-Корсакова «Снегурочка».
Ленин А. В.	Ленин Анатолий Васильевич (1877 – 1947) – композитор.
Лерма	Дора Ефимовна Лерма (1892 – 1933) – артистка оперы (сопрано).
«Лесной царь»	Баллада Франца Шуберта (1815).
Лилас Пастья	Персонаж оперы Жоржа Бизе «Кармен».
Лодий З. П.	Зоя Петровна Лодий (1886 – 1957) – российская певица (лирическое сопрано). Прославилась как одна из лучших камерных певиц своего времени. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1957).

Лопухова Е. В.	Евгения Васильевна Лопухова (1884 – 1943) – артистка балета, эстрадная танцовщица, артистка оперетты. Заслуженная артистка РСФСР.
Лурье А. В.	Артур Винцент Лурье (настоящее имя – Наум Израилевич Лурье), (1892 – 1966) – российско-американский композитор и музыкальный писатель, теоретик, критик, один из крупнейших деятелей музыкального футуризма и русского музыкального авангарда XX столетия.
Люком Е. М.	Елена Михайловна Люком (1891 – 1968) – русская советская балерина, балетный педагог. Заслуженная артистка РСФСР (1925).
Лядов А. К.	Анатолий Константинович Лядов (1855 – 1914) – русский композитор, дирижёр и педагог, профессор Петербургской консерватории.
Малько Н. А.	Николай Андреевич Малько (1883 – 1961) – русский советский дирижёр, музыкальный деятель, публицист, педагог.
Матвеев А. М.	Александр Матвеевич Матвеев (сценический псевдоним Васильев) (1876 – 1961) – артист оперы (драматический тенор), камерный певец.
Матюшин М. В.	Михаил Васильевич Матюшин (1861 – 1934) – русский художник, музыкант, теоретик искусства, один из лидеров русского авангарда первой половины 20 в. Композитор футуристической оперы «Победа над Солнцем» (1913).
Метнер Н. К.	Николай Карлович Метнер (1879 – 1951) – русский композитор и пианист.

Метнер Э. К.	Эмилий Карлович Метнер (1872 – 1936) – российский публицист, переводчик, издатель, литературный и музыкальный критик. Старший брат композитора Николая Метнера.
Мизгирь	Персонаж оперы Николая Андреевича Римского-Корсакова «Снегурочка».
Миме	Персонаж оперы Р. Вагнера «Зигфрид».
Монолог Пимена	«Еще одно, последнее сказанье» – опера Модеста Петровича Мусоргского «Борис Годунов».
Мусоргский М. П.	Модест Петрович Мусоргский (1839 – 1881) – русский композитор, член «Могучей кучки».
«Не уходи, побудь со мною …»	Романс, слова и музыка Н. Зубова.
«Не шей ты мне, матушка ...»	Романс, слова Н. Цыганова, музыка А. Варламова.
«Но быть с тобой сладко и странно»	Романс, слова П. Рындина, музыка М. Глинки.
Нотунг	Название меча в опере Рихарда Вагнера «Зигфрид».
«Ночь любви …»	Оперетта Валентина Петровича Валентинова.
Нувель В. Ф.	Вальтер Фёдорович Нувель (1871 – 1949) – деятель художественного общества «Мир искусства», организатор музыкальных вечеров и других предприятий объединения.
«Нюренбергские мейстерзингеры»	Опера Рихарда Вагнера на собственное либретто на немецком языке, написанная в 1861 – 1867 годах и считающаяся одной из вершин творчества Вагнера.
«Оделась туманом Гренада»	Ария Лауры из оперы Александра Сергеевича Даргомыжского «Каменный гость».

Оленина-д'Альгейм М. А.	Мария Алексеевна Оленина-д'Альгейм (1869 – 1970) – русская камерная певица (меццо-сопрано), основоположница русской школы камерного исполнительства, организатор «Дома песни» в Москве (1908) с целью повышения популярности вокальной музыки.
Орлов А. А.	Александр Александрович Орлов (1889 – 1974) – русский советский артист балета, оперетты, эстрады и кино. Заслуженный артист РСФСР (1936).
«Орфей»	Аллегровая форма названия оперы «Орфей и Эвридика» Кристофа Виллибальда Глюка, созданной в 1762 году на сюжет греческого мифа об Орфее.
«Орфей в аду»	Оперетта французского композитора Жака Оффенбаха на оригинальное либретто Эктора Кремьё и Людовика Галеви́, пародирующее античный миф, оперу традиционного типа и одновременно буржуазные традиции общества Второй империи.
«Отелло»	Опера Джузеппе Верди на либретто Арриго Бойто, по мотивам одноименной пьесы Шекспира (1887).
Панина В. В.	Варвара Васильевна Панина (1872 – 1911) – известная исполнительница цыганских песен и романсов. Была знаменита сильным низким контральто и особой манерой пения.
Панченко С. В.	Семен Викторович Панченко (1887 – 1937) – русский композитор, теоретик, дирижёр и педагог.
«Парсифаль»	Музыкальная драма Рихарда Вагнера на собственное либретто. Последняя опера композитора (1882).
«Пахита»	Балет на музыку композитора Эдуара Дельдевеза с

	последующими музыкальными добавлениями композитора Людвига Минкуса. Авторы либретто Поль Фушер и Жозеф Мазилье. Литературной основой послужила новелла Мигеля Сервантеса «Цыганочка».
«Песни и пляски смерти»	Цикл песен М. П. Мусоргского на стихи А. А. Голенищева-Кутузова (1877).
Песни Карла и Амалии	Песни из оперы Джузеппе Верди «Разбойники».
«Пиковая дама»	Опера Петра Ильича Чайковского (1890). Либретто Модеста Ильича Чайковского по мотивам одноимённой повести А. С. Пушкина.
Пионтковская В. И.	Валентина Ивановна Пионтковская (1877 – ок. 1915) – русская актриса и певица (лирическое сопрано).
Плевицкая Н. В.	Надежда Васильевна Плевицкая (урождённая Винникова) (1884 –1940) – русская певица (меццо-сопрано), исполнительница русских народных песен и романсов.
«По полю, полю чистому ...»	Романс, слова и музыка Н. Цыганова.
Пресняков В. И.	Валентин Иванович Пресняков (1877 – 1966) – артист, балетмейстер, педагог.
Раисова Р. М.	Раиса Михайловна Раисова – исполнительница цыганских песен (сопрано).
«Раймонда»	Балет Александра Глазунова (1898). Либретто Мариуса Петипа и Ивана Всеволожского по сценарию Лидии Пашковой.
Римский-Корсаков Н. А.	Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844 – 1908) – русский композитор, педагог, дирижёр, общественный

	деятель, музыкальный критик; участник «Могучей кучки».
«Роберт-Дьявол»	Большая опера Джакомо Мейербера (1831). Либретто – Эжена Скриба и Жермена Делавиня.
«Роман бутона розы»	Балет Риккардо Дриго (1919).
Романов Б. Г.	Борис Георгиевич Романов (1891 – 1957) – артист балета, балетмейстер.
Рославец Н.	Николай Андреевич Рославец (1881 – 1944) – русский композитор, музыковед, скрипач, педагог.
Рубинштейн А. Г.	Антон Григорьевич Рубинштейн (1829 – 1894) – русский композитор, пианист, дирижёр, музыкальный педагог. Брат пианиста Николая Рубинштейна.
«Руслан»	Аллегровая форма названия оперы Михаила Ивановича Глинки «Руслан и Людмила». Либретто Валериана Ширкова, Константина Бахтурина и Михаила Глинки при участии Н. А. Маркевича, Н. В. Кукольника и М. А. Гедеонова по одноимённой поэме Александра Пушкина (с сохранением стихов подлинника).
«Садко»	Сказочная опера (“опера-былина”) Николая Андреевича Римского-Корсакова (1898).
Садовская К. М.	Ксения Михайловна Садовская (Островская) (1859 – 1925) (точные даты жизни и смерти неизвестны) – российская и советская певица.
Саккетти Л. А.	Ливерий Антонович Саккетти (1852 – 1916) – русский историк и теоретик музыки, музыкальный критик, педагог.

«Севильский цирюльник»	Опера Джоаккино Россини (1816). Либретто Чезаре Стербини по одноимённой комедии Пьера Бомарше.
Сегидилья	Фрагмент оперы Жоржа Бизе «Кармен», испанский народный танец, обычно сопровождающийся пением.
Сенилов В. А.	Владимир Алексеевич Сенилов (1875 – 1918) – русский композитор.
«Слеза»	Романс, слова А. С. Пушкина, музыка М. Л. Яковлева.
Слонимская Ю. Л.	Сазонова-Слонимская Юлия Леонидовна (1883 – 1960) – литературовед, историк театра и балета.
«Слушай команды слова»	Песня, слова В. Курочкина, музыка А. Даргомыжского.
Смирнова Е. А.	Елена Александровна Смирнова (1888 – 1934) – артистка балета Мариинского балета.
Собинов Л. В.	Леонид Витальевич Собинов (1872 – 1934) – русский оперный певец (лирический тенор), народный артист Республики (1923), один из крупнейших представителей русской классической вокальной школы.
«Среди долины ровныя …»	Песня, слова А. Мерзлякова, музыка С. Давыдова.
Стравинский И. Ф.	Игорь Федорович Стравинский (1882 – 1971) – русский композитор, дирижёр и пианист. Один из крупнейших представителей мировой музыкальной культуры XX века.
Судейкина О. Аф.	Глебова-Судейкина Ольга Афанасьевна (1885 – 1945) – актриса, танцовщица, художник, скульптор, переводчик, декламатор, одна из первых русских манекенщиц.

«Талисман»	Балет Риккардо Эудженио Дриго. Либретто К. Тарновского, М. Петипа.
Талонкина Е. И.	Евгения Ивановна Талонкина – артистка оперы, автор цыганских песен.
Тартаков И. В.	Иоаким Викторович Тартаков (1860 – 1923) – российский оперный певец (баритон) и режиссёр. Заслуженный артист императорских театров, Заслуженный артист Республики.
«Торжество Вакха»	Лирическая опера-балет Александра Сергеевича Даргомыжского (1867). Написана на текст одноимённого юношеского стихотворения А С. Пушкина.
«Тристан»	Аллегровая форма названия музыкальной драмы «Тристан и Изольда» Рихарда Вагнера (1865).
«Утро туманное»	Романс, слова И. Тургенева, музыка А. Абазы.
«Фауст»	Опера Шарля Гуно (1869). Написана на сюжет первой части трагедии Гёте «Фауст». Либретто: Жюль Барбье и Мишель Карре.
«Фея кукол»	Сказочный балет романтической стилистики Йозефа Байера (1888). Авторы либретто: Иозеф Хасрейтер и Франц Гауль
Фигнер Н. Н.	Николай Николаевич Фигнер (1857 – 1918) – русский оперный певец (тенор).
«Фифи»	Аллегровая форма названия оперы «Мадемуазель Фифи» (1903) Цезаря Антоновича Кюи. Либретто на основе одноимённого рассказа Г. де Мопассана написано О. Метенье.
«Хованщина»	Народная музыкальная драма Модеста Петровича

	Мусоргского на собственное либретто, основанное на исторических событиях 1682 года.
Хозе	Персонаж оперы Жоржа Бизе «Кармен».
Хрусталева Е. Е.	Екатерина Евгеньевна Хрусталева – пианистка, дальняя родственница отчима Блока – Ф. А. Кублицкого-Пиоттух.
«Царская невеста»	Опера Николая Андреевича Римского-Корсакова по драме Льва Мея в обработке Ильи Тюменева (1899).
«Царь Салтан»	Аллегровая форма названия оперы Николая Андреевича Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» (1902). Либретто Владимира Бельского по одноимённой сказке А. С. Пушкина.
Цунига	Персонаж оперы Жоржа Бизе «Кармен».
«Цыганские песни в лицах»	Оперетта-мозаика Николая Георгиевича Северского.
Чайковский П. И.	Петр Ильич Чайковский (1840 – 1893) – русский композитор, педагог, дирижёр и музыкальный критик.
Чешихин В. Е.	Всеволод Евграфович Чешихин (1865 – 1934) – русский писатель, публицист, музыкальный критик и педагог.
Шаляпин Ф. И.	Федор Иванович Шаляпин (1873 – 1938) – русский оперный и камерный певец (высокий бас), в разное время солист Большого и Мариинского театров, а также театра Метрополитен Опера, первый народный артист Республики, в 1918 – 1921 годах – художественный руководитель Мариинского театра.
Шапорин Ю. А.	Юрий (Георгий) Александрович Шапорин (1887 – 1966) – русский композитор, дирижёр и музыкальный

	педагог. Народный артист СССР (1954).
Шуман Р.	Роберт Шуман (1810 – 1856) – немецкий композитор, педагог и влиятельный музыкальный критик. Широко известен как один из самых выдающихся композиторов эпохи романтизма.
«Электра»	Опера Рихарда Штрауса (1909), либретто Гуго фон Гофманстааля по его одноимённой трагедии.