

Т. В. Букина

СТАТЬЯ Б. В. АСАФЬЕВА ОБ А. А. ФЕТЕ:
«МУЗЫКА МИРА» В ПОСТИЖЕНИИ ПОЭТА
И КОМПОЗИТОРА

Резюме

Статья сопровождает публикацию рукописи Б. В. Асафьева «Фет в слуховом восприятии мира»: она вводит в проблематику, поднимаемую исследователем в данном тексте, и осмысляет ее в русле «истории идей». Устанавливается связь публикуемой работы с гуманитарными и философскими течениями первых десятилетий XX в., в частности парадигмой «слуховой филологии» (Э. Сиверс, Б. М. Эйхенбаум) и «органическим мировоззрением» (А. Бергсон, Н. О. Лосский), а также сквозными темами в научном поиске самого музыковеда: изучением феномена «звучащего вещества» и многолетними наблюдениями над природой музыкально-творческого слуха. Делается вывод о несомненной ценности представленного текста в наследии Асафьева и о его актуальности для современного читателя: работа отражает важный этап в формировании исследовательской концепции музыковеда, в ней затрагиваются необычные ракурсы анализа поэтического текста и применяется оригинальная методология, которая позволила автору получить качественно новые результаты в сравнении с его современниками-филологами.

Ключевые слова: Б. В. Асафьев, А. А. Фет, «слуховая филология», органическое мировоззрение, слуховое восприятие, «музыка мира»

Tatiana V. Bukina

BORIS ASAFIEV'S ARTICLE ABOUT AFANASII FET: "MUSIC OF THE WORLD" AS PERCEIVED BY THE POET AND THE COMPOSER

Abstract

This article accompanies the first publication of a manuscript entitled "Fet v slukhovom vospriatii mira" ("Fet in the Auditory Perception of the World"), which was written by the musicologist Boris Asafiev, probably in 1917 or 1918. This study presents issues raised in Asafiev's text and interprets them within the framework of the history of ideas. It establishes connections between Asafiev's work and scholarly and philosophic movements of the first decades of the 20th century, such as the "Sprech- und Ohrenphilologie" (oral and auditory philology) of Eduard Sievers and Boris Eichenbaum and the "organic worldview" of Henri Bergson and Nikolai Losskii. Moreover, the author's analysis reveals that Asafiev's article initiated his reflection upon topics that subsequently became key to his research: the phenomenon of the "sounding substance" and the essence of "creative hearing." These findings testify to the high value of this manuscript and its relevance to the reader of our time. Asafiev's work represents a significant stage in the formation of his research conception, touches upon uncommon aspects in the analysis of poetry, and applies an original methodology that allowed him to obtain qualitatively new results compared to those of his contemporary philologists.

Keywords: Boris Asafiev, Afanasii Fet, oral and auditory philology, organic worldview, auditory perception, music of the world

DOI 10.31860/2712-7591-2025-1-206-258

В обширном наследии академика Бориса Асафьева, фигуру которого, как известно, никак нельзя считать обделенной издательским вниманием, тем не менее до сих пор существуют работы, в силу разных обстоятельств не дождавшиеся публикации ни при его жизни, ни посмертно. Учитывая степень востребованности автора, сама история «забвения» текста или «умолчания» о нем в таких случаях нередко превращается в самостоятельную исследовательскую проблему. К подобным примерам можно отнести и материал, предлагаемый вниманию читателей: это статья «Фет в слуховом восприятии мира», рукопись которой за подписью «Игорь Глебов» хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства.

Несмотря на отличную сохранность этого текста — доступный в архиве оригинал представляет собой оцифрованный рукописный автограф, полностью законченный и без пропущенных страниц, — а также невзирая на его несомненную принадлежность перу Асафьева, факт существования данной статьи вызывает больше вопросов, нежели ответов. Первый вопрос связан

с расхождениями в ее датировке — самим автором рукопись не датирована. В библиографии научных трудов Асафьева, составленном Т. И. Дмитриевой-Мей, наиболее полной и точной на данный момент, статья упоминается в списке неопубликованных работ за 1920-е гг., в то время как на папке, в которой данный документ хранится в архиве, проставлена дата «1914–1917». И несмотря на авторитет библиографии Дмитриевой-Мей, именно этот, второй вариант датировки, предложенный сотрудниками РГАЛИ, представляется более достоверным. По-видимому, верхняя граница обозначенного периода (1917) обусловлена тем, что автограф в основном следует дореволюционным правилам орфографии, в то время как нижняя (1914) соответствует дате, когда Асафьев начал регулярно работать в области художественной критики и взял себе псевдоним «Игорь Глебов». Более того, следуя той же логике и основываясь на особенностях орфографии источника, можно дополнительно конкретизировать время создания текста. В рукописи наблюдается смешанный орфографический стиль: «ъ» на конце слов то появляется, то исчезает, буквы «ѣ» и «і» применяются эпизодически, то же касается характерных окончаний прилагательных. При этом в тексте присутствует несколько исправлений рукой автора (в основном «и» заменяется на «і»), а многие слова встречаются в двух вариантах написания, включая фамилию самого героя статьи («Фет» / «Фетъ»). Такая нестабильность орфографического стиля с большой вероятностью свидетельствует о том, что рукопись создавалась непосредственно на этапе реформы русской орфографии 1917–1918 гг.¹, и в дальнейшем в пользу такой датировки будут приведены дополнительные доводы.

Второй вопрос, точнее, даже группа вопросов, связанных с данной работой, касается степени ее значимости в контексте наследия Асафьева и, в конечном счете, уместности ее публикации. Учитывая то, что статья принадлежит к достаточно ранним его опытам в области художественной критики, а также тот факт, что она никогда не выходила в печать, возникает невольное сомнение: не был ли этот текст лишь черновой записью, эскизом, заметкой «для себя», отражающей внутренние рефлексии автора и не предназначавшейся им для печати? Дополнительно провоцирует на такие размышления тематика работы, как минимум необычная для музыковедения², — она сфокусирована

¹ Как известно, реформа русской орфографии была официально объявлена в мае 1917 г. Однако директивными для массовой печати новые правила правописания стали после декретов правительства от 10 октября и 14 ноября 1918 г., в соответствии с которыми матрицы букв, исключенных из алфавита, изымались из касс наборных машин, а за нарушение постановлений налагался штраф. См. об этом, в частности: [Григорьева, с. 115–128].

² Понятие «музыковедение» здесь означает скорее тематическую область, нежели научную дисциплину в строгом смысле слова: как известно, соответствующая специализация в России

на анализе поэтического творчества: мог ли Асафьев всерьез рассматривать подобный свой опыт, не будучи филологом по профилю? Помимо того, почему вообще предметом его внимания стало слуховое восприятие «мира», а не музыки? Связывал ли он с таким восприятием нечто большее, нежели слух в его повседневном проявлении, применении в бытовой жизни? И если даже и так, то чем объясняется его интерес к слуховому опыту представителя иной профессии — поэтического искусства? Обладает ли «слышание мира» поэтами неким особым качеством, выделяющим их из круга обычных людей, и чем отличается от «слышания мира» музыкантами? Все эти вопросы неизбежно возникают уже при виде заголовка статьи.

Знакомство с рукописью не оставляет сомнений в том, что она создавалась с расчетом на публикацию: она представляет собой довольно масштабный текст (объемом более авторского листа), последовательно выстроенный, законченный по форме и содержанию, снабженный множеством ссылок на конкретное издание сочинений Фета. Хорошо известно, что Асафьеву в целом не была свойственна привычка длительно шлифовать или перерабатывать тексты, доведенные до логического завершения: в своем писательском творчестве он был довольно «легок на подъем» и имел обыкновение писать «залпом», без тщательного редактирования, хотя записи могло предшествовать долгое предварительное «вынашивание» концепции в сознании. Большинство автографов его работ выглядят как континуально разворачивающиеся нарративы, как бы фиксирующие свободно изливающийся поток мысли, с минимальным количеством поправок. Аналогичное впечатление производит и статья о Фете; о том, что сам автор считал ее вполне завершенной, свидетельствует, помимо прочего, и его подпись (псевдоним), проставленная внизу текста.

В отношении же «инцидента» обращения Асафьева к стиховедению стоит напомнить, что этот случай далеко не единичный в его исследовательской практике. На протяжении всей жизни музыковед проявлял живой интерес к поэзии, который, как можно полагать, с одной стороны, был обусловлен его личными склонностями, с другой — связан с его деятельностью композитора. В его воспоминаниях о детстве поэзия фигурирует с самых ранних лет жизни, почти столь же рано, как музыка: в его семье многие старшие родственники любили стихи и, по-видимому, с удовольствием их декламировали. Характерно,

появилась лишь с 1919 г. в НИИ, а в консерваториях — с 1924-го. Как и подавляющее большинство отечественных музыкальных критиков его поколения, Асафьев не имел профильной подготовки по этой специальности: по своему основному образованию он был историком. Однако в сфере арт-журналистики круг его профессиональных интересов уже достаточно отчетливо определился к середине 1910-х гг., когда писалась рассматриваемая здесь статья. Это дает повод называть его музыковедом уже на данном этапе его деятельности.

что уже в этих первых воспоминаниях детства, относящихся к дошкольному возрасту, поэтическое творчество оказалось для Асафьева тесно сопряжено с музыкальными впечатлениями (экспрессивной интонацией произнесения) и темой формирования слуха: «Бабушка моя знала Рылеева и научила меня декламировать с театральным пафосом, нараспев, рылеевскую „Думу о Сусанине“»³. «Я знал, что мать, укладывая меня в постель, почитает мне сказки, споев песни и наговорит много, много стихов. Ее любимый поэт был Лермонтов. Я не помню себя не знающим наизусть: „Три пальмы“, „Спор“, „И скучно и грустно“, „Ветка Палестины“, „Парус“, „Тучки небесные“, „Горные вершины“, „Выхожу один я на дорогу“, „Утес“ („Ночевала тучка“), отрывки из „Демона“ и „Мцыри“, „Ангел“ и т. д. Я очень полюбил стихи и особенно Лермонтова. Мать их почти пела: смысл стихов внедрялся в меня не сам по себе, не книжно, а через задушевное напевное высказывание их. Не потому ли потом и до сих пор я так упорно вникаю в человеческую интонацию, исследую и все более и более убеждаюсь, что в ней истоки поэтической речи, пения и музыки, и осознанная интонация, а не декламация, основа театрального искусства слова? Не в эти ли счастливые вечера с матерью, сидевшей у моей постели и говорившей стихи и напевавшей некоторые из них уже как романсы, началось формирование моего слуха?» [Асафьев 1974, с. 328]. Как яркое воспоминание юности Асафьев пронес через всю жизнь эпизод, когда в 1904 г. он стал свидетелем чтения В. В. Стасовым стихотворения А. С. Пушкина «Пророк», — даже спустя сорок с лишним лет он с удивительной точностью и душевным волнением описывал декламацию «чудесного старца», которая врезалась в его слуховую память в мельчайших деталях: «Для меня впечатление было ошеломляющим. Я услышал иной, необычный для бытового Стасова голос — вернее, непривычную его интонацию, ведущую — однако — несомненную внутреннюю кантилену стиха. Безусловно былой, далекой эпохой звучала эта полновзвучная мерная, особенно в каждой своей гласной содержательно веская, плавно плывущая интонация. Дорогой мне чудесный старец донес богатейшую мелодию русского пушкинского слова, вероятно, со дней своего детства»⁴.

Среди личных документов музыковеда сохранилась тетрадь «Любимые стихотворения», относящаяся к 1900-м гг. (времени его студенчества): в этой тетради рукой Асафьева переписаны 167 стихотворных миниатюр, принадлежащих более чем 30 отечественным поэтам. Коллекция, несомненно, соби-

³ РГАЛИ. Д. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 406. Л. 7. В опубликованный вариант статьи «Слух Глинки» цитируемый фрагмент не вошел.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 407. Л. 2. Подчеркнуто Б. В. Асафьевым.

ралась длительно и скрупулезно, она снабжена оглавлением на последней странице, а также небольшим предисловием, разъясняющим принципы отбора стихов: из него можно, в частности, узнать, что при их выборе владелец собрания руководствовался как субъективными предпочтениями, так и сугубо художественными критериями. «Сюда, в эту тетрадь, я старался помещать не только те произведения, которые вполне соответствовали моему душевному настроению, но и моим идеям, взглядам, мыслям, также и такие, которые, не отвечая моему душевному состоянию, возбуждали во мне много хорошего своей художественной отделкой или оригинальностью мысли», — сообщалось там⁵. Не менее репрезентативен и другой документ, относящийся как раз ко времени написания статьи о Фете, — каталог книг, приобретенных Асафьевым в течение 1915–1920 гг. Данная тетрадь, также заполненная рукой самого музыковеда, дает достаточно детальное представление о том, насколько видное место в этот период поэзия занимала в кругу его интересов: в каталоге фигурируют порядка 50 изданий поэтической тематики, среди которых сборники стихотворений на русском и французском языках, работы по истории поэзии, биографии поэтов, их эпистолярий и т. д.⁶ На основе двух рассматриваемых документов можно судить также о вкусах и предпочтениях Асафьева в поэзии, как и об их развитии на протяжении охватываемого ими полутора-двухдесятилетнего периода. В частности, из записей становится очевидно, что музыкант был в курсе текущего литературного процесса, следил за появлением новых имен и сочинений. Если в сборнике «Любимые стихотворения» основной акцент падает на творчество авторов эпохи «поэтического безвременья» А. Н. Апухтина (27 стихотворений) и С. Я. Надсона (18), а также Галины Галиной (32) — известной поэтессы 1900-х гг., ценимой критикой за музыкальность стиха, — то в списке последующего десятилетия их заметно потеснили представители поэзии Серебряного века: А. А. Ахматова, А. А. Блок, В. Я. Брюсов, А. Белый, Вяч. Иванов и др.

Столь же ценным документом, отражающим субъективную значимость для музыковеда поэтического творчества, безусловно, является и сохранившийся в РГАЛИ автограф, где запечатлены его собственные поэтические эксперименты. Это тетрадь, созданная в блокадном Ленинграде в июле 1942 г.: в нее вошло восемь стихотворений, написанных по большей части верлибром и посвященных военной тематике. Особенно показательно то, что в основу организации стихов Асафьев положил музыкальный принцип, — об этом недвусмысленно свидетельствует надпись на обложке: «Опыты стиховные

⁵ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 438. Л. 3.

⁶ Там же. Ед. хр. 440.

(от живой интонации речи и тона)». При этом у большинства стихотворений заголовок заменен обозначением темпа либо жанра: «Andante», «В темпе романса-баллады», «Allegro. Колыбельная», «Adagio», «Allegretto», «Requiem», благодаря чему они объединяются в своеобразный сюитный цикл⁷. Данный пример ярко иллюстрирует специфику восприятия поэзии Асафьевым, истоки которой были, несомненно, укоренены в его мышлении композитора-практика.

Непосредственно же исследованием поэтического творчества музыковед начал систематически заниматься на рубеже 1910—1920-х гг.: в течение короткого времени (преимущественно в 1921—1922 гг.) им были созданы довольно масштабные статьи «Данте и музыка» (вышла отдельной брошюрой), «У истоков жизни (памяти Пушкина)», «Видение мира в духе музыки (поэзия А. Блока)», «Стихотворения в современной русской музыке. Романсы Метнера на стихи Пушкина», а также методическое пособие «Русская поэзия в русской музыке». Статья о Фете, по-видимому, открывает этот ряд, будучи наиболее ранним из известных случаев обращения Асафьева к стиховедению. Из сохранившихся сведений можно судить о том, что сам музыковед достаточно высоко оценивал эти свои опыты: так, работу о «Божественной комедии» Данте он спустя многие годы после написания неоднократно называл своим лучшим трудом. «Недавно перечитывал своего „Данте“, книжку, которую люблю больше всех. Удивлялся, сколько у меня было силы в 1921 году», — писал он, в частности, Р. И. Груберу летом 1925 г.⁸ Известно также, что в 1920-х гг. Асафьев планировал подготовить монографию о взаимоотношении музыки и поэзии, куда собирался включить перечисленные работы, однако замысел этот остался нереализованным⁹.

Что же касается причин, по которым статья о творчестве Фета не была опубликована, то отчасти их тоже может прояснить обращение к биографическим документам автора. Среди записей Асафьева, хранящихся в его личном фонде в РГАЛИ, нами был найден листок блокнота, где его рукой составлен список утраченных материалов, — по-видимому предназначавшихся для публикации; в числе пропав названа и «моя статья о Фете»¹⁰. Никаких других работ, посвященных Фету, Асафьев, насколько известно, не писал, а значит, речь шла именно о рассматриваемом здесь тексте. Блокнотный лист, где она упоминается, не датирован, однако другие пункты списка позволяют уста-

⁷ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 366.

⁸ РНММ. Ф. 285. № 834. Л. 1 об.

⁹ Об этом сообщается во вступительной заметке редактора к публикации: [Глебов 1972, с. 8].

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 432. Л. 21 об.

новить дату с большой степенью вероятности. В частности, там фигурирует «Введение в историю оперы Кречмара»: по-видимому, имелось в виду «Предисловие редактора» к изданию перевода монографии Г. Кречмара «Geschichte der Oper» (1919) [Глебов 1925]. Перевод готовился учеником Асафьева по Институту истории искусств П. В. Грачевым, в то время как функцию редактора взял на себя сам музыковед. Книга была подписана в печать в августе 1924 г., основной объем работы над ней, судя по сохранившимся воспоминаниям Грачева, был проведен в том же году [Грачев, с. 241]. Августом 1924 г. датировано в издании и предисловие Асафьева — неизвестно, был ли найден утраченный текст или написан новый. Так или иначе, упоминание его в списке пропаж позволяет с достаточной достоверностью датировать этот список 1924 г. Наряду с «Предисловием» к Кречмару, статья о Фете, по-видимому, также планировалась музыковедом к публикации, однако затерялась среди его записей и самим автором считалась утраченной.

Другое упоминание об этой работе было обнаружено в автобиографическом материале Асафьева «О себе», написанном в период Ленинградской блокады. В одном из фрагментов этого текста, впервые опубликованном лишь в конце 2023 г., встречается лаконичная запись музыковеда о его исканиях в области стиховедения: «Еще начиная с моего исследования „Данте и музыка“ (1921) мне хотелось вникнуть в русскую поэзию через музыкально-интонационную образность... Не то пропали, не то у кого-либо остались на руках мои статьи в данном направлении — о лирике Блока и Фета, а также о Лермонтове» [Асафьев 2023, с. 232, примеч.]¹¹. Таким образом, в последнее десятилетие своей жизни музыковед по-прежнему считал статью о Фете утерянной. К сожалению, историю ее находки восстановить не удалось, однако наиболее вероятно, что она, так же как и упомянутая Асафьевым статья о Блоке, была обнаружена уже после смерти автора при передаче его дел в архив¹² — и, в отличие от этой последней статьи, вышедшей в свет в 1972 г., так и осталась неизданной. Так или иначе, уже тот факт, что исследователь помнил о своем тексте многие годы после его создания и упоминал о его пропаже с явным сожалением, думается, свидетельствует о ценности для него этого материала.

¹¹ Кстати, процитированный фрагмент позволяет догадываться и о причинах появления расхождений в датировке статьи о Фете: вполне вероятно, что составителя библиографического списка трудов Асафьева Т. П. Дмитриеву-Мей, — несомненно детально изучившую его автобиографию, — ввела в заблуждение неточность, допущенная музыковедом: «...начиная с моего исследования „Данте и музыка“ (1921)...». Можно, однако, допустить, что здесь имела место абберрация восприятия автором последовательности событий своей жизни (вполне объяснимая, учитывая значительную временную дистанцию), либо Асафьев имел в виду только опубликованные свои работы.

¹² О судьбе статьи о Лермонтове, которая также упоминается в цитате, сведений не найдено.

Наконец, еще одним, не менее значимым свидетельством того же можно считать фрагмент одной из последних работ Асафьева, где обнаруживается уже не прямое упоминание, а скорее аллюзия на ту же статью, хотя и без ссылки на нее. Речь идет об исследовании «Слух Глинки» (1946—1948), в одном из разделов которого есть эпизод, фактически содержащий ее недословную цитату: «Алексей Максимович Горький не однажды говорил, вспоминая о своих странствованиях, что слышать можно не только море (он разумел перевод на музыкальные интонации ощущений действительности во время странствований), а и степь, и лес, и поля: „трудно сказать, что это за явление — я же не музыкант. Но слышу, когда гляжу на ночное небо и мерцание звезд в степи, словно звенящую даль: звук длится, длится, высоко, прекрасно, серебристо. И я теперь... начинаю понимать тонкость слуха Фета:

Уноси мое сердце в звенящую даль, —

и правдивость Чайковского, для которого эти стихи были, очевидно, убедительной реальностью“» [Асафьев 1952, с. 304]¹³.

Тем не менее даже установленный факт возвращения Асафьева к данной статье, как и несомненное — вероятно, даже неоднократно возникавшее — намерение ее опубликовать, не снимают закономерного вопроса: насколько целесообразна публикация ее сейчас, спустя более века после ее появления? Признание особой «музыкальности» поэзии Фета было «общим местом» в литературной критике уже на момент написания Асафьевым своей работы¹⁴, а с тех пор представления об этом феномене значительно обогатились за счет целого ряда глубоких стиховедческих исследований¹⁵. Актуальна ли в таком

¹³ Замечание литератора сопровождается в тексте ремаркой Асафьева: «...говорилось это в памятное лето 1917 года в редакции „Новой жизни“, когда обсуждалась желательность принципиальной статьи о музыке» [Асафьев 1952, с. 304]. Речь шла об общественно-литературной газете «Новая жизнь», основанной А. М. Горьким и выходившей в 1917–1918 гг. Учитывая данную ремарку, как и бросающийся в глаза параллелизм идей между приведенной цитатой и обсуждаемой здесь работой о лирике Фета, можно даже высказать гипотезу, что ее замысел, вполне вероятно, мог возникнуть у Асафьева именно под влиянием этого разговора предреволюционным летом 1917 г., в ходе которого, как становится понятно из текста, ему от имени редакции «Новой жизни» была заказана «принципиальная статья о музыке». В этом случае запланированное сотрудничество музыковеда с изданием и публикация статьи могли не состояться из-за последовавшего вскоре закрытия газеты, произошедшего вследствие ее меньшевистской направленности и конфликтных взаимоотношений с революционным правительством (подробнее о ее редакционной политике см., в частности: [Коростелев]).

¹⁴ Несколько мнений на данную тему (Н. Н. Страхова, Н. А. Некрасова, Б. В. Никольского) приводит, в частности, Б. М. Эйхенбаум в монографии, подготовленной к печати в 1921 г.: [Эйхенбаум 1969а, с. 435–438]. См. также: [Козубовская, с. 112–113].

¹⁵ Среди работ современников Асафьева особое место занимает, безусловно, уже упомянутое исследование Эйхенбаума, одна из глав которого была специально посвящена лирике Фета. Что

контексте рассматриваемая статья для современного читателя, представляет ли какую-либо эвристическую ценность либо историко-научный интерес? Или она примечательна исключительно как ранний пример исследовательской рефлексии Асафьева, привлекательный главным образом для его биографов? Есть основания считать, что значение обсуждаемой здесь статьи выходит за пределы чисто биографического факта: по тематике она объединяет в себе несколько направлений исследовательского поиска, которые в последующие десятилетия станут для музыковеда ключевыми.

Первое из них — реконструкция музыкального начала в поэзии: как уже сообщалось, эта тема оказалась в эпицентре интересов Асафьева в первые послереволюционные годы. В концептуальном плане его обращение к ней было тесно связано с изысканиями в области «живого слова» — исследовательским направлением, которое незадолго до революции начало активно осваиваться смежными дисциплинами. Непосредственным толчком к этому послужило распространение в России идей так называемой «произносительно-слуховой филологии» Э. Сиверса, инициаторами которого стали деятели ОПОЯЗа Б. М. Эйхенбаум и братья Владимир и Виктор Шкловские¹⁶. В дальнейшем начатые ими поиски сконцентрировались в основном в петроградском Институте Живого Слова (ИЖС): несмотря на свой сравнительно недолгий век (1918—1924) это учебное и исследовательское учреждение оставило заметный след в интеллектуальной жизни города. Под «живым» словом его сотрудники понимали слово звучащее, или различные виды устной речи: в первую очередь их интересовала интонационная составляющая художественной словесности (поэзии и прозы), изучение которой производилось совместными усилиями лингвистов, литературоведов, театроведов, музыковедов, медиков, психологов, логопедов, специалистов по акустике, звукозаписи и телефонной связи. На определенном этапе в деятельности института принимал участие и Асафьев¹⁷,

касается последующей эпохи, то заметная активизация интереса к рассматриваемой теме наблюдается в последние годы: она, в частности, стала предметом специального внимания в монографиях и докторской диссертации С. А. Макаровой [Макарова 2017, с. 37–105; 2018; 2020, с. 86–254], монографических исследованиях Г. П. Козубовской и Н. М. Мышьяковой [Козубовская; Мышьякова], а также в ряде статей и учебных пособий.

¹⁶ Одной из первых отечественных публикаций в этой области стала обзорная статья: [Шкловский 1917].

¹⁷ Точное время преподавания Асафьева в институте в настоящий момент установить затруднительно, поскольку документация учреждения недоступна в полном объеме. В «Записках ИЖС» 1919 г., где анонсировались программы объявленных курсов, его имени еще не было, однако в отчете по итогам 1922 г. он уже упоминался в числе лучших преподавателей (см. об этом: [Шатаева, с. 8]). Вероятнее всего, музыковед работал в институте в относительно недолгий период 1921–1922 гг., к которому относится появление основного объема его публикаций по стиховедению.

хотя его личные контакты с членами ОПояЗа начались, по-видимому, еще до открытия ИЖС и его работы там. Так, в основанном им в 1917 г. периодическом сборнике «Мелос» имя Б. М. Эйхенбаума встречается на фронтисписе уже первой его книги в списке сотрудников издания¹⁸. В монографии «Мелодика русского лирического стиха», над созданием которой Эйхенбаум трудился в 1918–1921 гг., встречается несколько ссылок на Асафьева и даже упоминается, что тот «поделился наблюдениями» над музыкальным материалом с автором, — из чего следует, что исследователям случалось лично общаться по поводу данной работы еще на этапе ее написания [Эйхенбаум 1969а, с. 455, примеч.]¹⁹. В те же 1919–1921 гг. музыковед сотрудничал с Виктором Шкловским в редколлегии газеты «Жизнь искусства».

В отношении поэзии у исследователей «живого слова» не было консенсуса в трактовках и применяемых подходах: некоторые из них (С. И. Бернштейн, С. Г. Вышеславцева) фокусировались на декламации стиха, рассматривая ее как самостоятельный художественный феномен, лишь отчасти регламентируемый поэтическим прототипом; другие — среди них Эйхенбаум и Шкловский — вводили слуховой анализ непосредственно в область литературной поэтики. Согласно их представлениям, интонационный компонент выполняет в стихе множественные функции: транслирует аудитории эмоцию на подсознательном уровне, нередко привнося в текст параллельный план содержания; возвращает читателя к образно-чувственному переживанию слова; отстраняет его от сюжетного смысла стиха, переводя восприятие непосредственно в плоскость художественного воздействия²⁰.

В своих работах по стиховедению Асафьев явно примыкал к позиции опоязовцев, считая звуковое начало имманентно присущим поэтическому тексту, — в более поздних публикациях он называл такое явление «голосом стихотворения» [Асафьев 1952, с. 298]. Однако представление о подобном звуковом начале поэзии он распространял на гораздо более широкий круг явлений, нежели его коллеги-филологи, которые в целом сводили его к реальному или мысленному голосовому интонированию мелодики стиха. Не отрицая значимости слухового параметра в становлении физически воспринимае-

¹⁸ Сборник «Мелос» был основан Асафьевым совместно с философом и музыкальным критиком П. П. Сувчинским, выступившим в роли его соредатора. Вышли в печать всего две книги: в 1917 и 1918 гг.

¹⁹ Кстати, случайно или нет, но это упоминание встречается в книге именно в разделе, посвященном творчеству Фета. В этом случае отсутствие в статье Асафьева ссылок на данную публикацию или хотя бы проводимую параллельно Эйхенбаумом работу над ней может быть дополнительным косвенным свидетельством того, что статья была написана до 1918 г.

²⁰ См. об этом, в частности: [Эйхенбаум 1969а; 1969b, с. 539; Шкловский 1990].

мой «звучащей ткани» поэтического сочинения, он в то же время отдавал приоритет его «воображаемому» звучанию — звуковой образности, работая непосредственно с его тематическими мотивами. Музыковед отслеживал в поэтическом тексте указания на звуковые явления или слуховые процессы и затем наблюдал их эволюцию на протяжении сочинения. Он также обнаруживал в поэтических описаниях звучания типично музыкальные приемы: темповые и динамические оттенки, тембровые, громкостные и регистровые контрасты, эффе́кты «звучащей» тишины. На основе найденных мотивов он затем выстраивал последовательное звуковое «действие», которое осмыслял по аналогии с драматургией музыкальных сочинений. Как упоминает Асафьев в статье о Фете, подобную стратегию «слышания» поэтической образности он считал свойственной именно мышлению музыкантов с присущей им склонностью познавать жизненные явления преимущественно через слух. А из лаконичных комментариев, оставленных им в автобиографии, становится понятно, что генезис такой стратегии лежал для него, даже более конкретно, в творческом мышлении композитора, пребывающего в перманентном напряженном поиске музыкально-драматургического решения, звукового эквивалента поэтическому образу. «Исследуя так Пушкина, я обнаружил в ряде его поэм эмоциональное действие, развитие слухом подсказанного „сюжета“, например, своего рода „интонационно-образную драму“ в „Кавказском пленнике“ (отсюда выросла вся музыкально-драматургическая концепция моего одноименного балета)», — писал Асафьев [Асафьев 2023, с. 232, примеч.]²¹.

Вообще тема слухового восприятия, его проявлений и роли в постижении реальности является в статье, безусловно, одной из ключевых, что отражено и в заголовке. Своеобразным лейтмотивом, проходящим через весь текст, становится противопоставление зрительного и слухового способов познания: если с первым связываются понятия «различение», «рассеяние», «отдельности», «инкрустации», «статика», «недвижная данность», «статические описания», «разобщенность созерцателя и созерцаемого», то со вторым — «становление», «течение», «изменение», «устремление», «напряжение», «нагнетание», «взрыв», «непрерывность», «динамика», «взаимодействие», «взаимоотношение», «связь», «спаянность», «симфонизм», «струящийся ток», «органически целостное сопряжение», «единство воспринимаемого с воспринимающим». Иными словами, зрение, по Асафьеву, направлено на восприятие сущностей статических и дискретных, слух же — динамических и континуальных; взгляд стремится охватить в первую очередь материальные

²¹ Сверено и исправлено по рукописному первоисточнику: РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 349. Л. 292–293, примеч.

явления — вещи, их структуру и свойства, в то время как слух постигает состояния, процессы, взаимоотношения и связи, оставаясь в то же время сенситивным к чувственно воспринимаемым свойствам вещей. Слуховой подход к образам поэтического текста, утверждал музыковед, лучше, чем какой-либо другой, способен вскрыть внутреннюю динамику стиха. Так, в ходе анализа поэзии Фета Асафьев делает вывод об исключительной значимости слухового начала в ее образном содержании — хотя, казалось бы, пейзажная лирика должна в гораздо большей мере апеллировать к зрительному восприятию. На множестве примеров он показывает, как простое вовлечение аудиальных метафор позволяет поэту динамизировать описание, показать в процессе роста воссоздаваемые картины природы, впечатления или чувства. По мнению Асафьева, мироощущение Фета имело глубоко динамичную природу, он воспринимал мир в его становлении, движении и, соответственно, стремился воплощать через образы, опирающиеся на динамически развивающуюся сенсорику, — свечение, звучание, благоухание, нередко к тому же явленные в нерасторжимом синтезе. Музыковед также приходит к заключению, что темы и предметы, составляющие сюжетно-образный «реквизит» поэзии Фета, подчас довольно тривиальные сами по себе, важны не в своем буквальном предметном значении, а как символы-носители определенных динамически развивающихся состояний, само же развитие этих состояний нередко следует модели музыкального становления. Показательно, что лексика, которую он применяет, излагая итоги своего анализа, — «динамические сопоставления, контрасты, нарастания и нагнетания» — фактически заимствована из его музыкально-аналитических публикаций того времени.

Однако почему для Асафьева имело столь решающее значение познание именно динамической стороны художественных феноменов? Как известно, утверждение приоритета динамического начала было его своеобразной *idée fixe* и в отношении его профильного предмета — музыкального искусства. На чем было основано убеждение исследователя об имманентности движения мелоса жизненным процессам, неоднократно высказываемое в статье о Фете? Ответ на эти вопросы не следует очевидно из текста работы, и поиск его выводит на другую, еще более масштабную исследовательскую тему, занимавшую Асафьева в интересующий нас период, — осмысление музыки и родственных ей искусств в координатах «органического мировоззрения».

Учение об органическом мировоззрении было важной частью философской системы Анри Бергсона, идеи которого в первых десятилетиях XX в. прочно вошли в российский интеллектуальный контекст, во многом благодаря заслугам его последователей Н. О. Лосского и С. Л. Франка. Пик увлечения

философией Бергсона в России пришелся на период перед Первой мировой войной, когда за короткий срок были переведены и опубликованы почти все его сочинения [Нэтеркотт, с. 308]: как сообщал И. И. Евлампиев, в эти годы не было ни одного крупного отечественного мыслителя, который так или иначе не использовал бы его принципы [Евлампиев, с. 53]. В рамках органического мировоззрения мир и его частные явления — общество, культура, феномены психической жизни и продукты мышления человека — рефлексировались по аналогии с живыми организмами с присущими им свойствами: целостностью, индивидуальностью, иерархической системностью устройства, способностью к самоорганизации и целеполаганию, подверженностью необратимым (но не предзаданным), ритмически упорядоченным изменениям, наличием исторической памяти, открытостью к взаимодействию с окружающей средой и способностью реагировать на ее вызовы²². Такого рода свойства не могут быть охвачены рациональным мышлением: в качестве альтернативы ему приверженцы органицизма выдвигали интуицию, или, по Н. О. Лосскому, «интеллектуальную симпатию» — форму беспредпосылочного познания, которое позволяет непосредственно приобщиться к неповторимой, невыразимой в общих понятиях сущности предмета [Лосский 1922, с. 17–20]. В подобном виде органическое миропонимание выходило далеко за рамки метафизики. Оно, по сути, предлагало научному сообществу новую исследовательскую методологию, предоставлявшую возможность системного и динамичного осмысления феноменов человеческого мышления и культуры.

Роль органического мировоззрения в профессиональном становлении Асафьева-исследователя, как и его собственный вклад в развитие этой теории применительно к музыке, почти не освещены в отечественном музыковедении²³. Этому в немалой степени способствовал сам музыковед, который после депортации в 1922 г. Н. О. Лосского из России всячески стремился затушевать следы бывшего увлечения, избегая в своих публикациях упоминаний об этом учении и ссылок на его представителей. Однако в текстах, опубликованных в более ранние годы, встречается множество красноречивых свидетельств приверженности Асафьева органическому миропониманию: с идеями этого направления он был знаком как по работам самого Бергсона, которые он, насколько можно судить, читал преимущественно в русском переводе, так

²² Подробнее об этом см.: [Лосский 1991; Левицкий, с. 64–88].

²³ Фрагментарно этот вопрос затрагивается в работах Е. М. Орловой: [Орлова 1984, с. 125–126; 1964, с. 50–52]. Более детально разработана данная тема в зарубежном музыковедении: в частности, в фундаментальной монографии Э. Вильянен рассматривается влияние на музыковеда концепций Бергсона и Лосского: [Viljanen, p. 118–123, 130–143].

и по трудам Лосского, бывшего его профессором в университете²⁴. Показательно, что в первый же выпуск периодического издания «Мелос», основанного им в 1917 г., вошла статья Лосского «Звук как особое царство бытия», где утверждалась релевантность музыки идеям органического мировоззрения. Автор утверждал, в ряду прочего, что в силу своей аудиальной природы и инвокационных свойств именно слуховые явления дают понятие о качествах целостности и имманентности, ключевых для этого учения: «В зрительном и осязательном восприятии мы имеем дело с множеством элементов предмета, внешнеположных друг другу в пространстве, между тем как звук дает целое, побеждающее пространственную разрозненность. В этом его превосходство над зрением и осязанием, и отсюда особенная ценность того общения с предметом, которое достигается посредством слуха. Индивидуальное целое предмета, уловленное слухом, не остается холодно звучать где-то в ухе, оно овладевает целиком всею душою слушателя, проникая во все уголки его и присутствуя в них не раздробленно, не по частям, а везде целиком» [Лосский 1917, с. 33]²⁵.

Несколькими месяцами позже музыковед высказывал весьма сходные наблюдения в своей программной статье «Пути в будущее», написанной для того же журнала; при этом он прямо отсылал читателя к принципам органического мировоззрения, которое называл «новой теорией познания». Асафьев, в частности, полагал, что феномен жизненного порыва наиболее постижим через образ потока музыкального звучания, неразложимого на дискретные частицы. «Для музыкантов важно именно то, что им более, чем другим художникам, ведомо ощущение этого жизненного порыва, конкретизируемого ими в текучей материи звука. Точно так же лучше, чем все другие люди, могли бы они рассказать об интуитивном, непосредственно-целостном познании мира», — настаивал исследователь [Глебов 1918b, с. 66]. Обращает на себя внимание то, как явно обе приведенные цитаты перекликаются с идеями о свойствах звучания, излагаемыми Асафьевым в статье о Фете.

Из статьи «Пути в будущее» и ряда других работ, созданных музыковедом до 1922 г., можно судить о том, что органическое мировоззрение ценилось

²⁴ В 1906 /07 учебном году Асафьев прослушал у Лосского курс по истории новой философии. Более полное представление о том, какие именно работы в парадигме органического мировоззрения входили в поле зрения музыковеда, во многом позволяет получить уже упоминавшийся здесь архивный документ — тетрадь с каталогом книг, приобретенных им для личной библиотеки между 1915 и 1920 гг. [РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 440]. В списке присутствовали как работы Лосского («Философия Бергсона», «Мир как органическое целое», «Материя в системе органического мировоззрения», «Основные вопросы гносеологии», «Введение в теорию знания»), так и труды самого Бергсона («Творческая эволюция», «Материя и память», «Непосредственные данные сознания», «Введение в метафизику» и др.).

²⁵ Подробнее о месте музыки в философских воззрениях Лосского см.: [Клюев].

им как эффективный инструмент познания, при этом инструмент «обоюдострый», поскольку оно не только приближало к пониманию аспектов жизни, по-видимому субъективно чрезвычайно ценных для Асафьева, но и предлагало ключ к постижению многих не менее для него значимых граней музыкального творчества. В частности, это учение давало возможность подвести концептуальный фундамент под исследовательские интуиции музыковеда, его субъективное ощущение музыки. С первых шагов в области художественной критики, а затем и музыкальной науки Асафьев находился в поисках метода, который дал бы ему возможность запечатлеть внутреннюю имманентную логику становления музыкальной ткани: эту логику он отчетливо ощущал своим слухом композитора-практика и считал сущностной для понимания музыкального искусства. Такого рода инструментарий не могла предоставить современная ему академическая теория музыки, ориентированная на типовые устойчивые категории музыкального синтаксиса; искомую модель познания музыковеду, по всей видимости, удалось найти именно в органической концепции.

Более того, в собственных работах Асафьев предложил специальное понятие, которое, судя по всему, в его представлении позволяло стыковать органицизм с искусствоведческой методологией, выступая своеобразной «проекцией» органической картины мира в музыкальную реальность: это концепт *звучащего вещества*, к разработке которого он вплотную приступил в первой половине 1920-х гг. Звучащее вещество мыслилось музыковедом как явление у истоков звуковой коммуникации, предшествующее появлению конкретных музыкальных текстов. Это звуковая ткань, развивающаяся по модели органической ткани, способная к росту и трансформации. В своих работах исследователь проецировал на нее свойства явлений природы, охотно оперируя эпитетами «живое интонирование», «живой язык музыки», «органический рост», «органический метод» (композиции. — Т. Б.), «органически рождающееся творчество», а также терминами из естественных наук — ботаники, анатомии, термодинамики: все эти категории в применении к музыкальному звучанию были для него далеко не метафорами. Звучащее вещество, по Асафьеву, концентрирует в себе базовые свойства, составляющие «антропологическое» измерение музыки и обеспечивающие ее направленность на слушателя: органическую системность устройства, текучесть и пластичность (симфонизм), сенсорную конкретность, суггестивные и инвокационные параметры (эффект вовлечения слушателя в звуковой поток)²⁶. В текстах Асафьева звучащее вещество предстает понятием многоплановым, аккумулируя в себе целое поле тесно взаимосвязанных смыслов: в одних случаях оно очерчивает

²⁶ Подробнее о концепции звучащего вещества см., в частности: [Букина].

определенные проявления музыкального материала в его становлении, в других — качества, определяющие индивидуальный музыкальный стиль конкретного композитора, выделяющие его «голос» среди остальных. Третье значение, чрезвычайно важное для статьи о Фете, характеризует «саунд» окружающей жизни — «музыку мира», доступную музыкально активному сознанию и составляющую «питательную среду» для звукотворчества.

В рассматриваемой статье Асафьев, безусловно, делает важные шаги на пути осмысления органического учения в музыкальном ключе и создания концепции звучащего вещества. Сам этот термин в работе еще не найден (хотя упоминается «вещество» в несомненно близком значении), однако встречаются синонимичные ему понятия — такие как «ток звучаний», «музыка мира», «звучание, оживотворяющее мир», — а также описываются атрибутируемые ему свойства. Из статьи можно узнать важные подробности, касающиеся звучащего вещества, многие из которых впервые обнародуются Асафьевым именно в данном тексте. Так, из него становится понятно, что звучащее вещество проявляет себя не только в музыкальном, но и в поэтическом искусстве, — постольку, поскольку поэт наряду с композитором способен слышать «музыку мира», растворенную в повседневной реальности, и воплощать ее в «звучащей ткани» стиха, а также в его поэтических образах. Чрезвычайно выразителен в этом отношении эпизод, в котором музыковед, разбирая одно из стихотворений Фета, подмечает способность звучания объединить в единое целое разрозненные фрагменты вещной реальности, — это наблюдение (возможно, отчасти подсказанное процитированной здесь работой Лосского) напрямую корреспондирует идеям органической концепции. Кроме того, уже в данной статье Асафьев высказывает предположение о том, что человек сам творит «музыку мира», — это очевидный шаг к его более поздним музыкально-культурологическим концепциям. В работах середины 1920-х гг.²⁷ он не только укрепился во мнении, что человек сам создает звучащее вещество, творчески переосмысляя слышимые им звучания окружающего мира, но и пришел к выводу, что каждый этнос, национальная культура и историческое поколение творит свое собственное звучащее вещество, в котором, подобно миру в капле воды, запечатлена в звучании уникальная культурная реальность.

Представление о том, что «музыка мира» — это форма, в которой жизнь в ее перманентном течении является деятельному слуху человека, делает объяснимыми аналогии между развитием музыкальной ткани и жизненными процессами, настойчиво проводимые в работах Асафьева. Из его текстов также становится очевидно, что подобное представление отнюдь не было для

²⁷ См., в частности: [Асафьев 1927] (статья написана в 1923 г.); [Глебов 1924].

музыковедом умозрительной натяжкой, а всецело согласовывалось с его личным слуховым опытом. В наследии и личных документах Асафьева встречается множество вольных и невольных автосвидетельств о том, что слух был для него основным «инструментом» ориентации в мире — шла ли то речь об осмыслении фундаментальных законов мироустройства или о повседневных бытовых действиях. Он в буквальном смысле «слышал» многие жизненные явления, физические или психические состояния и считал это вполне закономерным. «Жест Джотто — это уже мелодия, — размышлял он, например, в своей работе о слухе Глинки. — И разве фрески Джотто на арене в Падуа не красота общения людей в чем-то очень главном, очень дорогое сердцу: здесь в молчании дает себя знать тот же *голос* Италии» [Асафьев 1952, с. 327]²⁸. Такое наблюдение явно корреспондирует его ремарке в статье о Фете: «Тому, кто не привык чутко слушать природу, слова „плачет старый камень“ ничего не скажут, но ведь поэзия не для глухих и умом, и сердцем». Во второй части своей «Музыкальной формы» музыковед замечал вскользь: «...книгу эту надо не только читать, но и слышать (впрочем, это основное свойство почти всех моих книг)» [Асафьев 1947, с. 6]. А многими годами ранее в письме А. В. Оссовскому упоминал, что умеет «слышать современную жизнь» [Порфирьева, с. 170]. Таким образом, личный эмпирический опыт музыковеда предоставлял ему множественные подтверждения того, что звучащее вещество синтезируется сознанием из окружающей реальности, — только вот расслышать его в звучаниях повседневной жизни способны, по Асафьеву, далеко не все. Рассуждения в этом направлении выводят на авансцену третью крупную исследовательскую тему, которая в статье о Фете была поднята Асафьевым, вероятно, впервые, — наблюдения над природой деятельного творческого слуха.

Тема «пытливого», «проницательного», «образно мыслящего», «инициативного», «действенного» слуха приобрела в исследованиях Асафьева особое значение. На протяжении всего творческого пути музыканта она была предметом его постоянной рефлексии и саморефлексии, при этом осмыслялась им как в сугубо прикладном (методическом) ракурсе, так и в широкой гуманитарной перспективе, напрямую коррелируя с занимавшими его проблемами музыкальной антропологии, истории, философии и социологии музыки. Впрочем, даже в методических работах рассмотрение вопросов воспитания слуха выходило у него далеко за пределы узкотехнологических вопросов в сферу гораздо более системного и универсального навыка — умения *слышать*, то есть схватывать и познавать слухом наиболее существенное, скрытое от глаз. Как становится очевидно в статье о Фете, уже на том раннем этапе проблема

²⁸ Курсив Б. В. Асафьева.

«чуткого слышания» имела для Асафьева, по сути, экзистенциальное звучание: если развитие музыкальной ткани являлось для него аналогом жизни в ее глубинных сущностных проявлениях, то «проницательный слух» вполне закономерно становился формой бергсоновской интуиции, внедискурсивного восприятия реальности, позволяющей приобщиться к ее «органическим» свойствам через наблюдение ее преломлений в окружающей звучащей среде («в актах слышания и слушания нам дано непосредственное познание мира как неразрывного, органически целостного сопряжения элементов»). Более того, если, согласно гипотезе, высказанной в рассматриваемой статье, человек сам «творит музыку мира, ибо она только в нем, в душе его звучит», то в этом случае «действенный слух» ответственен за само создание звучащего вещества. Именно в контексте установленной здесь связи слухового восприятия с органическим мировоззрением становится понятна та «драматизация» слуховых вопросов в работах музыковеда, на которую с определенным недоумением обращал внимание Е. В. Назайкинский, анализируя его наследие [Назайкинский, с. 81]. Вполне закономерно, что истории развития собственного слуха и слухового мышления уделяется такое колоссальное внимание в автобиографии Асафьева [Асафьев 1974], — применив выражение самого автора, эту работу можно было бы назвать историей «явления слуха в себе».

Аналогичным образом тема «инициативного» творческого слуха и его становления практически всегда так или иначе фигурировала в исследовательском нарративе Асафьева при обращении к персоналиям музыкантов прошлого и настоящего — композиторов, исполнителей, музыкальных критиков. Она, в частности, рассеяна в маргиналиях его монографических исследований, посвященных творчеству Чайковского, Мусоргского, Стравинского, Моцарта и других; она также рефлексировалась в статье «Из моих записок о Стасове — слушателе русской музыки», написанной в 1947 г. [Глебов 1949]. Наконец, данная тема оказалась в эпицентре внимания в уже упоминавшемся здесь исследовании Асафьева «Слух Глинки» (1946–1948): эта последняя, оставшаяся неоконченной²⁹ работа впечатляет глубиной эмпатического проникновения автора в творческую лабораторию музыканта. Удивительны множественные смысловые переключки, возникающие между этим трудом и одним из первых развернутых исследовательских очерков Асафьева — статьей о Фете, несмотря на разделяющие их тридцать лет. В обеих работах занимают значительное место рассуждения о «мыслящем слухе» творческой личности, аудимальных проявлениях окружающей реальности и роли слуховых навыков

²⁹ Асафьев успел окончить первую главу запланированной монографии и начать вторую.

в двух типах звукотворчества — поэта и композитора. Дополнительные аналогии возникают благодаря тому, что в публикации о Глинке немало страниц посвящено наблюдениям над русской поэзией глинкинской эпохи и особенностям ее интонирования современниками, включая несколько пронизательных замечаний о слухе Пушкина. Довершает ряд смысловых «арок» фактическая «реминисценция» в этой работе из статьи о Фете в уже процитированном здесь признании Горького.

Подобная общность, обнаруживаемая в содержании двух текстов, дает повод рассмотреть их в «корреспонденции», то есть в русле единого исследовательского дискурса Асафьева (невзирая на солидный временной промежуток между ними), и воспользоваться отдельными выводами, полученными им в исследовании о Глинке, чтобы дополнить сведения, сообщаемые в статье о Фете, а также восполнить некоторые существующие в ней пробелы и недосказанности. Прежде всего это касается особенностей композиторского слуха, которые в публикации о Глинке по понятным причинам разработаны гораздо более детально.

Из данной работы можно, в частности, узнать, что способность аккумулировать эмоционально и семантически значимые элементы из окружающей звучащей среды является прерогативой и базовой функцией композиторского слуха. Такой слуховой отбор происходит в сознании композитора практически непрерывно в процессе бессознательного поиска в повседневном звуковом фоне материала, «полезного» для творчества. Музыковед детально останавливается на формах проявления подобной слуховой активности, которую он считал крупнейшим завоеванием музыкального интеллекта, на ее симптомах у будущего музыканта-творца начиная с раннего детства и на сопутствующих ей способностях. Так, по его наблюдениям, у композитора с детских лет остро выражена чуткость к интонационному содержанию музыки, склонность воспринимать ее как «произносимый смысл» и форму общения в ее направленности на слушателя. Наряду с музыкой как таковой композитор слышит музыкально и иные звучания окружающей жизни, вследствие чего способен найти «образно-точную интонацию» для передачи тончайших смысловых оттенков речи, стиха или голосов природы. Кроме того, в первую очередь именно композиторскому слуху Асафьев атрибутировал способность «слышать» безмолвие и невзвучные сущности: по его представлениям, в восприятие композитора изначально «встроены» синестезические механизмы чрезвычайно высокой чувствительности, благодаря которым он «переинтонирует» в музыкальные звучания не только слуховые, но и внеслуховые свои впечатления. Подобная слуховая наблюдательность также позволяет композитору постигать через «живое интонирование» чужие этнические традиции и музыку отдаленного

прошлого, как бы схватывая и воплощая образ далекой культуры в лаконичной интонационной формуле. Столь же сенситивен композитор к «звучащему веществу» собственной культуры — его слух, как правило, «социален» и способен обратиться к слушателю на близком и понятном ему интонационном «языке», услышать «голос стихотворения» в интонациях своего собственного времени. Апеллируя к примеру Глинки, Моцарта, Чайковского, Верди, Грига, Асафьев утверждал, что чем в большей мере стиль композитора базируется на общеупотребимой интонационной «лексике» (в работе уже фигурирует понятие «интонационный словарь эпохи»), тем больше у него шансов встретить понимание у современников [Асафьев 1952, с. 314–317].

Последнее замечание вводит в поле зрения исследователя другой важный субъект интонационного процесса — слушателя. Из рассуждений музыковеда, в частности, следует, что не только композитор, но и любой рядовой слушатель в той или иной мере обладает чуткостью к «звучащему веществу» своего времени — постольку, поскольку он способен опознать в незнакомой музыке элементы собственного интонационного словаря, признать и понять их. Более того, слушатель так или иначе участвует в воспроизведении и обновлении этого словаря — например, в повседневном бытовом музицировании и в интонациях собственной речи. Однако в сравнении с композитором его способности слышания значительно более ограничены, понимание интонационного языка бессознательно, а воспроизведение — пассивно. Он не занимается, как композитор, целенаправленным синтезированием новых музыкальных звучаний из окружающей среды и не пытается претворить свои слуховые впечатления в музыкальную ткань.

Между тем наряду с композитором и слушателем в статье о Глинке, по-видимому, отнюдь не случайно вводится в дискурс еще один значимый участник коллективного «слухо-созидательного» процесса — поэт. Его фигура и «острый слух» возникают в тексте в те знаменательные моменты, где заходит речь о «культуре интонаций речи», «слуховом отборе», «смысловых оттенках интонации», «направленности на слуховое восприятие», а также о способности «переплавлять» в осмысленные звучания невзвуковые сущности — восприятия природы, атмосферные эффекты. Действительно, насколько можно судить из сопоставления двух рассматриваемых здесь работ, в системе понятий Асафьева музыкально одаренный поэт занимает на воображаемой «шкале активности» слуха позицию, приближенную к композитору, будучи наряду с ним инициативным и деятельным творцом «звучащего вещества». В частности, из текстов становится понятно, что, подобно композиторскому слуху, слух поэта жаден до новых слуховых впечатлений и тоже избегает инерции в восприятии, стремясь расслышать каждый раз новые нюансы

в звучаниях окружающей жизни и в оборотах поэтической речи³⁰. Слуховое чувство поэта высоко дифференцировано: он в той же степени, как и композитор, чуток к градациям звучания и смысловым оттенкам речевой интонации, а в моменты творческих озарений способен охватить звуковую реальность как «органическую ткань», в ее целостности и непрерывности. Более того, поэту тоже присуща способность «слышать» тишину, «кристаллизовать» из наблюдаемого семантически и экспрессивно наполненные звучания и находить им образно-поэтическое воплощение в ткани стиха — именно так он вносит свою лепту в процесс создания «музыки мира».

В отличие от композитора, утверждал Асафьев, в деятельности поэта музыкальный элемент играет скорее вспомогательную, «прикладную» роль: к музыкальным приемам он обращается в своем творчестве лишь эпизодически, для усиления экспрессии и динамической напряженности стиха. Он не стремится последовательно претворять свои слуховые находки в планомерно развивающийся звуковой поток — подобную творческую способность и потребность, называемую им в статье «даром симфонизма», музыковед считал конститутивным элементом композиторского мышления. Тем не менее, насколько можно судить из текста работы, поэт воссоздает в своих художественных образах многие важные аспекты «музыки мира». В соответствии со спецификой его материала — образно-поэтического слова — у него остро развита чувствительность к эмоциональным и ассоциативно-смысловым аспектам звучания. При этом в его сознании интенсивно идет процесс установления ассоциативной связи между звуковыми и беззвуковыми сущностями, «опредмечивания» рандомных фоновых звучаний и сцепления этих гетерогенных восприятий в единое осмысленное, системно организованное целое — поэтический образ реальности. Правда, можно предположить: для того чтобы в полной мере оценить звуковые эффекты, многопланово воплощаемые поэтом в «словесно-звучащей ткани» стиха, необходим равноценный ему «действенный слух» композитора; для большинства же читателей, не наделенных активным «композиторским» слышанием, они едва ли являются полноценной звучащей данностью. С другой стороны, слуховые инсайты поэтов в гораздо большей мере, нежели в случае музыкантов, доступны для исследовательской реконструкции, поскольку последовательно вербализуются ими в стихотворном тексте. Такого рода «психоаналитический» этюд музыковед и разворачивает в статье о Фете, где он как бы выстраивает своеобразную

³⁰ См., например, характерный фрагмент о слухе Пушкина: «Пушкин — враг ленивой мысли у поэта и всякого следования по рутинному пути. Не приходится повторять для всех, кто не только читает, а *слышит* бесчисленные поправки в его рукописях, какой высокий процент поправок обусловлен интонационной стороной искомой строфы, рифмы, стопы, буквы» [Асафьев 1952, с. 300].

«энцефалограмму» слуховых восприятий литератора в тончайших их градациях: «настороженность слуха», «слышание», «слушание», «вслушивание», «чуткое внимание», «ожидание звучания», — а затем осмысляет их в качестве «невольных свидетельств» («признаний», по собственному выражению Асафьева) о реализации музыкального начала в поэтическом творчестве.

Предпринятый экскурс позволяет составить представление о значимости в наследии раннего Асафьева публикуемой статьи, которая, как это становится очевидно, дает выход на многие основополагающие аспекты его мировоззрения и одновременно отражает важный этап в формировании его музыкально-эстетической парадигмы. В частности, это один из первых текстов, где музыковед в явной форме артикулировал свою приверженность органическому миропониманию и раскрывал возможности его прикладного применения к анализу произведений художественного творчества. С данной точки зрения работа позволяет проследить вовлеченность автора в гуманитарный и философский дискурс его времени — в том числе его связи с бергсонизмом и «слуховой филологией», роль которых в концептуальном становлении Асафьева до сих пор не получила должного осмысления в отечественной науке. Статья о Фете также выводит на несколько сквозных тем в исследовательском творчестве автора, тесно корреспондируя его публикациям как непосредственно последовавшего периода, так и значительно более позднего времени. Так, в ней очерчиваются стартовые позиции в формировании концепции звучащего вещества, которая в 1920-х годах займет в понятийной системе музыковеда одно из первостепенных мест. Точно так же рассматриваемая статья обозначает отправную точку в осмыслении Асафьевым проблемы творческого слышания — наблюдений над музыкальным слухом в его различных проявлениях, ипостасях и градациях. Реконструкция восприятия мира слухом поэта, проводимая на материале стихотворений А. А. Фета, вскрывала для Асафьева многие важные срезы в понимании закономерностей действия «мыслящего» слуха и его роли в фундаментальном культуротворческом процессе — создании «музыки мира» человеческим сознанием. Подобные выводы выходили далеко за пределы вопросов, которые современники Асафьева ставили и решали в области «слуховой филологии», и несомненно, что «расслышать» подобный аспект в поэтическом творчестве музыковеду дал возможность собственный цепкий и пронизательный композиторский слух, «вооруженный» идеями органического мировидения. Все сказанное заставляет оценивать статью о Фете как чрезвычайно ценный документ, публикация которого позволит восполнить многие пробелы в воссоздании музыкально-теоретической концепции Асафьева.

Игорь Глебов (Б. В. Асафьев)

ФЕТ В СЛУХОВОМ ВОСПРИЯТИИ МИРА¹

Публикация и комментарии Т. В. Букиной

Поэзия Фета — неиссякаемый источник радости для всех, кому тесно в кругу зрительных образов и для кого окружающий мир не исчерпывается видимыми вещами. Видеть, смотреть, осязать взором значит, прежде всего, различать и, в дальнейшей стадии, размещать различное в пространстве. Для познания мира и для творчества вещей протяженных эти душевные состояния — податели насущного материала². Они заслоняют другие, не менее важные, сосредоточения души, в которых нам также открывается мир, но не в различении, а в непрерывном становлении, в течении жизни звучащей и в мелосе, если это течение воплощено в звучаниях музыкального искусства. Такого рода постижение мира можно называть, в противоположность постижению зрением, — мелодическим, ибо мелодия, как конкретно данная непрерывность, служит символом, звукоподобием, в котором отображается гераклитовское восприятие жизни как вечного изменения. Научась различать вещи, мы привыкаем к отдельностям, забывая о взаимодействии и взаимоотношении всего во всем и всего ко всему. Тяжелым опытом воссоединения различного путем построения (и построек!) различнейших формаций, по выработанным схемам приходим мы к обратному сочетанию: целого из элементов, от которого нас увлекло в сторону привычное и соблазнительное восприятие мира в зримости, в видимости. И еще вопрос, возможно ли было бы такое воссоединение, если бы за пленительным актом смотрения не открывались состояния иные, еще более пленительные и углубленные, — состояния слышания и слушания, в различнейших оттенках и степенях интенсивности, — состояния, нами не осознаваемые, но, тем не менее, столь же, если не более, существенные, чем состояния видения, зрения. Слышать и слушать, т. е. ощущать и воспринимать, затем представлять, а далее воплощать и выражать мир как звучание — вот состояния, которые поддерживают живущее в нас стремление к органическому синтезу и не доводят мысль до полной растерянности среди бесконечного числа отдельных, ибо в актах слышания и слушания нам дано непосредственное познание мира как неразрывного,

¹ РГАЛИ. Ф. 2658 (Асафьев Б. В.). Оп. 1. Ед. хр. 215. Отдельные пункты рукописи содержат примечания автора (здесь вынесены в постраничные сноски). Добавления, вставленные между строк, помещены в основной текст.

² Здесь и далее подчеркивания в тексте принадлежат Асафьеву.

органически целостного сопряжения элементов. В акте же музыкального воплощения и воспроизведения звучаний мы имеем творческий искус — явление в искусстве процесса формообразования: роста и кристаллизации вещества. Видимость настолько завоевала наши представления, что даже сами музыканты — специалисты и ремесленники — часто не дают себе полного отчета в том, что их психическая организация с тонко развитыми слуховыми восприятиями, по существу, совсем иная, чем у большинства людей, у которых условия жизни, приспособление к ней и свойства восприятия притупляют слух до совершенного его извращения.

Поэзия как искусство не может существовать без музыкального начала. Это даже подчеркнуто в ставшем обыденным делении стихов на музыкальные и на немзыкальные, мелодические и немелодические. Поскольку можно разобратся в такого рода разделении, свойствами музыкального стиха считаются: его напевность и звучность (собственно градация звучания). Напевность и звучность предполагают в стихе живую неразрывную, органически спаянную линию, в которой, строго говоря, нет отдельных слов, а есть звучание, элементы которого тесно спаяны динамически и ритмически, т. е. различимы не как отдельные, а как доли целого, по степеням напряженности (полнотой или неполнотой звукового песенного наполнения). Наличие в стихе такого рода свойства музыкальности вовсе не проистекает от сознательной борьбы поэта за утверждение музыки в его поэзии и не обуславливает за поэтом имени композитора. Поэт создает стихи, будучи чаще всего пассивным музыкантом, а не активным: он слышит музыку мира — музыкальное начало, разлитое в мире, но редко слушает, т. е. сознательно обогащает свой душевный мир звучаниями. В нем отсутствует дар симфонизма — непрерывность музыкального сознания, способность все окружающее претворять и воплощать в органическую ткань звучаний³. Поэт слышит и слышимое запечатлевает в слуховых образах и в словесно-звучащей ткани стиха, но слышимое у него чередуется со зримым, и обычно зримое преобладает, ибо не только доминируют зрительные образы, но даже структура стиха бывает связана директивами, исходящими от зримости и навязываемого ею смысла. Наоборот, чем музыкальнее поэт, тем

³ Если принять предлагаемую здесь датировку статьи 1917 или 1918 годом, то в этом случае ее наряду с публикациями в сборниках «Мелос» — «Соблазны и преодоления» (1917) и «Пути в будущее» (1918) — следует считать одним из прецедентов обращения Асафьева к понятию «симфонизм», впоследствии ключевому для его музыкально-теоретической концепции. Характерно частичное дословное совпадение определения этого понятия с предложенным в работе «Пути в будущее»: «Непрерывность музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных, но интуитивно созерцается целостное, данное в движении творческое бытие» [Глебов 1918b, с. 64].

чаще в нем пассивное состояние слышания переходит в активное — слушание и звукотворчество, тем самым прорывается в его стихе самодовлеющая ценность звучания над расстановкой «отдельностей» по их видимому смыслу.

Поэзия Блока — сплошное влечение к музыке и тоска по музыке. Поэзия Вагнера, поэзия гения-композитора, чья музыка требовала оформления согласной «стиховой» схеме, насыщенной полнотой песенного напряжения: Вагнер не мог найти в чужих стихах поэзии, коррелятивной его музыке. Такой музыке, в которой зримось и смысл образов, обусловленный зримостью, не подавляли бы своей «отдельностью» или только логической сопряженностью сопряженности внутренней — непосредственного чувствования динамики звучания.

Искать путь к познанию того, что слышал и как слушал поэт, к установлению степени сопряжения его поэзии с музыкальным началом я считаю задачей не менее насущной для исследователя и критика, чем обоснование свойств поэзии в зависимости от зрительных восприятий поэтов. В последней области сравнительно много сделано, и, надо сказать откровенно, это легче дается в руки, в особенности самим поэтам. Слышание музыки в поэзии, однако, настойчиво требует осознания, так как дает ключ к уяснению многих поэтических свойств, не поддающихся объяснению, а в особенности к восприятию внутренней динамики — звуковой напряженности стиха. Каждый поэт слышит и, может быть, слышит больше, чем видит, но — невоспитанный музыкально — он часто даже слышимое выражает зрительными образами, как бы описательно.

В ряде статей я пытаюсь вскрыть музыкальное начало в поэзии. И даже чувствуя и сознавая порой субъективность моих методов, я все-таки продолжаю работу в надежде вызвать интерес к данной проблеме, хотя и пребываю в убеждении, что те, кто придут за мной, сделают это лучше меня, найдя лучшие методы.

Интонируя стихи Фета, я встретил в них множество эпизодов и целых стихотворений, которые выдают остро возбужденное музыкальное чувство поэта, заставляющее его так сопрягать звучания, что внутренний смысл их (мудрость сердца, как говорит Розанов в статье о Достоевском⁴) постигается

⁴ Выражение «мудрость сердца» не содержит ссылки и, вероятнее всего, приводилось Асафьевым по памяти. Учитывая количество публикаций В. В. Розанова о Достоевском, в настоящий момент затруднительно установить, какая именно из них имеется в виду. Определенное (не дословное) совпадение обнаруживается, например, в его статье «Вл. Соловьев и Достоевский» (1902), в эпизоде, где речь идет о преп. Амвросии Оптинском, возможном прототипе старца Зосимы: «Он весь русский, этот отец Амвросий. Читая его присловия, вспоминаешь Даля и его словари, а припоминая множество рассказов, о нем ходивших, невольно как-то возводишь их как к прототипу,

лишь в музыкальном овладении ими, т. е. в сочувствии этому смыслу через знание соответствующих музыкальных состояний. Как, например, в стихотворении «Певице» (II, 97)⁵ знаменитый стих «Уноси мое сердце в звенящую даль».

Наблюдения дали мне возможность подметить ряд любопытнейших приемов пользования поэтом слуховыми восприятиями для удержания звуковой и смысловой наполненности стиха на соответствующей данному моменту степени напряжения, что указывает на острое музыкальное чувство, на мелодическое протекание стиховой струи в творчестве у Фета и на свойственное его *Formen Wille*⁶ чуткое устремление к музыке, в силу динамической природы ее и проникновения в сущность процесса звучания, оживотворяющего мир. Поэтому прежде всего я укажу на те стихотворения или моменты в стихотворениях Фета, по которым можно ощущать, как воспринимал он воздействие звука и звучания (и в частности — эмоциональное влияние музыки) и, так сказать, состояния музыкальные: слышания, слушания и напряженного вслушивания. О воздействии звука Фет выражается необычайно знаменательно:

Поделись живыми снами,
Говори душе моей, —
Что не выскажешь словами,
Звуком на душу навей! (II, 67).

не к фигурам знаменитых греческих отцов, еще менее — к фигурам ветхозаветных гремящих пророков, а к столь знакомой нам, русским, фигуре вещего и древнего старца, предсказавшего Олегу его смерть. Оба надыхались лесами, насмотрелись звезд — и взяли оттуда свою *мудрость* и свое *сердце*» (цит. по: [Розанов, с. 150]. Курсив мой. — Т. Б.). Однако если предположить, что рассматриваемое выражение не прямая цитата, а скорее аллюзия, то аналогии ему можно встретить во многих статьях Розанова, например, «Памяти Ф. М. Достоевского (28 января 1881 — 1906 г.)», «Чем нам дорог Достоевский? (К 30-летию со дня его кончины)» и др. Определенная «скупость» ссылочного аппарата является отличительной чертой большинства печатных текстов Асафьева. Одной из причин этого был, по-видимому, свойственный ему стиль работы — тяготение к эссеистике и уже упомянутая привычка писать экспромтом, «в потоке», без отвлечений на частные подробности. «Что же делать, — признавался он в письме своему ученику Р. И. Груберу, — когда я пишу или говорю, я ощущаю творческий процесс, и тогда из памяти решительно вылетает все: названия книг, авторы, страницы и прочее. Наоборот: они всплывают как веши только в том случае, если я сбиваюсь с пути» (РНММ. Ф. 285. № 838. Л. 3 об.).

⁵ Примеч. Б. В. Асафьева: «Все стихотворения Фета я цитирую по изданию Д. Ф. Маркса „Полное собрание стихотворений А. А. Фета. Под редакцией П. В. Никольского“. СПб., 1901. — При чем римской цифрой указываю том, а арабской — страницу. Курсив в стихах везде мой. — И. Г.». В настоящей публикации все ссылки и знаки препинания уточнены по указанному Асафьевым изданию [Фет 1901]. Особенности пунктуации, не соответствующие современным нормам, оставлены без изменений.

⁶ Воле к оформлению (*нем.*).

Вот еще:

Что за звук в полумраке вечернем? — Бог весть!
То кулик простонал, или сыч?
Расставанье в нем есть, и страданье в нем есть,
И далекий неведомый клич, —

Точно грезы больные бессонных ночей
В этом плачущем звуке слиты, —
И не нужно речей, ни огней, ни очей:
Мне дыхание скажет, где ты (II, 31).

Сошлюсь на прекрасное стихотворение «Нет, не жди ты песни страстной» (II, 5), которое придется привести позже; на стихотворение «Кукушка» (II, 51), «Рассыпаясь смехом ребенка» (II, 79), «Какие-то носятся звуки» (II, 83); в стих[отворении] «Весеннее небо глядится» вскрыта присущая звукам сила напоминания (II, 84); то же — в стих[отворении] «Прежние звуки с былым обаяньем» (II, 98) и в стих[отворении] «Улыбка томительной скуки» (II, 85):

Зачем же за тающей скрипкой
Так сердце в груди встрепенулось,
Как будто знакомой улыбкой
Минувшее вдруг улыбнулось...

В стих[отворении] «Я видел твой млечный, младенческий волос» (II, 42) есть момент:

Я понял те слезы, я понял те муки,
Где слово немеет, где царствуют звуки,
Где слышишь не песню, а душу певца, и т. д.

Напомню изумительное стихотворение «Певице» (II, 97), на которое не раз придется сослаться; стих[отворение] «Сияла ночь. Луной был полон сад» (II, 99), в котором разворачивается действие звука (пения) *crescendo* до последней строфы; стих[отворение] «Шопену» (II, 92); «Цыганке» (II, 142):

Перестань, не пой, довольно!
С каждым звуком яд любви
Льется в душу своевольно
И горит мятежно-больно
В разволнованной крови...

Воздействие пения хора красиво выражено в стих[отворении] «Был чудный майский день в Москве» (I, 179); впечатление от звучания колокола передано и в целом ряде поэтических моментов, из которых нельзя не привести следующий:

Ни тучки нет на небосклоне,
Но крик петуший — бури весть

И в дальнем колокольном звоне
Как будто слезы неба есть.

(Дождливое лето. I, 440)

А также в стих[отворении] «Грезы» — *⟨нрзб⟩* (I, 178), где звук колокола уясняет страшный смысл сна (смерть), но не ужасает, а просветляет душу:

В груди восторг и сдавленная мука,
Хочу привстать, хоть раз еще вздохнуть
И, на волне ликующего звука
Умчась вдаль, во мраке потонуть.

Не менее выразительны и пронизательны те эпизоды в поэзии Фета, в которых переданы состояния восприятия звука и напряженность вслушивания, напр[имер] стих[отворения] «Приметы» — I, 394; «Я люблю многое близкое сердцу» — I, 267; «Колокольчик» (I, 353):

Ночь нема, как дух бесплотный,
Теплый воздух онемел, —
Но как будто мимолетный
Колокольчик прозвенел.

Тот ли это, что мешает
Вдалеке лесному сну
И, качаясь, набегает
На ночную тишину?

Или этот, чуть заметный
В цветнике моем и днем,
Узкодонный, разноцветный,
На тычинке под окном?

В стих[отворении] «Благовонная ночь, благодатная ночь» (I, 414) среди пламенной природы, в блеске золотых звезд и сиянии месяца, среди тишины, слух чутко внимает плеску ключа и наблюдает, как «меняется звуков отдельный удар» и «ласкательно шепчут струи»:

Словно всё и горит и звенит заодно,
Чтоб мечте невозможной помочь...

Ожидание звучания в неге весенней ночи:

Сад весь в цвету,
Вечер в огне, —
Так освежительно-радостно мне!
Вот я стою,
Вот я иду,
Словно таинственной речи я жду... (I, 493).

Вслушивание в трепетную тишину зимней ночи:

Бегу! Нигде огня, — соседи полегли, —
И каждый звук шагов, раздавшийся вдали,

Иль тени на стене блестящей колыханье
Мне напрягают слух, прервав мое дыханье (I, 467).

Настороженность слуха: в ожидании любимого существа («Жду я, тревогой объят»):

...Плачась, комар пропоет.
Свалится плавно листок.
Слух, раскрываясь, растет,
Как полуночный цветок... (II, 30).

Но еще острее процесс вслушивания в минуты свидания: об этом говорит дивное стихотворение:

«Люди спят, — мой друг, пойдем в тенистый сад» (II, 32).

В нем с поразительной чуткостью Фет варьирует состояние: «слышит» как бы все глубже и глубже, уводя слух от видимого мира в мир душевный: люди не видят влюбленных и не слышат, слышит соловей, но его песнь громка: не слышит и он, — «слышат только сердце да рука».

Слышит сердце, сколько радостей земли,
Сколько счастья сюда мы принесли,

Да рука, услыша, сердцу говорит,
Что чужая в ней пылает и дрожит...

В романсе «Я тебе ничего не скажу» (II, 90)⁷ развит подобный мотив в стихе: «Я слышу, как сердце цветет»; в «Мелодии»: «На кресле отвалюсь,

⁷ В отличие от «Антологических стихотворений», «Сонетов» или «Мелодий» (см. о них далее), «романс» в наследии Фета не обозначает какой-либо специальный жанр лирики либо тематическую рубрику. Что касается стихотворения «Я тебе ничего не скажу...», упоминаемого Асафьевым, то в «Полном собрании стихотворений А. А. Фета» 1901 г., с которым работал музыковед, оно действительно фигурирует под этим заголовком — в данном случае, судя по всему, указывающим на жанровую принадлежность сочинения. Однако при первой публикации — в третьем выпуске сборника «Вечерние огни» (1888) — стихотворение озаглавлено не было. В другом случае (далее в статье) Асафьев называет романсом стихотворение «Офелия гибла и пела...», в то время как ни в оригинальном издании 1850 г., ни в «Собрании» 1901-го такой заголовок не встречается. В то же время в «Вечерние огни» у Фета входит цикл «Romanzera» — его название отсылает к испанскому средневековому героическому эпосу или одноименному поэтическому сборнику Г. Гейне (1851). Помимо того, название «Романс» в рассматриваемом издании 1880-х гг. носит стихотворение «Злая песнь, как больно возмутила...», где оно уже явно выступает в номинативной функции, то есть указывает на предмет лирического высказывания (несколькими страницами позже Асафьев ссылается и на этот текст). Таким образом, Фет неоднократно обращался в своем творчестве к понятию «романс», трактуя его достаточно свободно, и впоследствии это, по-видимому, в свою очередь дало повод его издателям и исследователям также применять данный термин в расширительном смысле. Аналогии с музыкальным жанром романса (как определенного типа лирической интонации и как модели композиционной организации) настойчиво проводятся во многих работах, посвященных его наследию. Так, Б. М. Эйхенбаум утверждал, что «поэзия Фета развивается не на словесной, а на романсной основе», подмечая связь его интонационного языка с культурой

гляжу на потолок» (II, 75)⁸ — воображение вызывает в причудливом сочетании образов момент разлуки:

Нет! — То не крыльев шум, — то кони у крыльца!
Я слышу трепетные руки...

Еще напряженнее воспринимает слух тишину (музыку тишины):

Как тихо! Каждый звук и шорох слышу я...
Но звуки тишины ночной не прерывают, —
Пускай живая трель ярка у соловья,
Пусть травы на воде русалки колыхают... (II, 63).

А когда «устало все кругом»: «и цвет небес, и ветер, и река, и месяц, что родился, и ночь, и в зелени потусклой спящий лес», —

Лепечет лишь фонтан средь дальней темноты,
О жизни говоря незримой, но знакомой... (I, 452).

И слух же раскрывает любовную тайну, которую запрещают знать глаза, — *(нрзб)* но поэту «понятней еще говорит»:

Этот правдивый румянец ланит,

Этот цветов обмирающих зов,
Этот теней набегающий кров,

Этот предательский шепот ручья,
Этот рассыпчатый клич соловья (II, 28).

Кроме всего приведенного, очень важное значение, в смысле повышения выразительности стиха благодаря введению звуковых образов, имеют эпитеты и вообще все слова, выясняющие состояние или действие, совершающееся

цыганского романса, процветавшей в Москве середины XIX в. [Эйхенбаум 1969а, с. 437]. Он же предложил применять в отношении наследия Фета понятие «романсной формы»: в отличие от более строгой куплетной (А, А₂ А₃ А₄) и песенной (А В А) композиции, романсная предполагает более свободное построение и сквозной принцип развития [Там же, с. 346–347]. Продолжая развивать идеи Эйхенбаума, А. С. Макарова в дальнейшем анализе сочинений Фета уже вполне последовательно применяла понятие «романсной мелодики». Она также пришла к выводу, что в отечественной лирике «утверждение романсной композиции произошло именно в творчестве Фета», и прежде всего в сборнике его позднего периода «Вечерние огни», где она является «наиболее характерной разновидностью архитектоники» [Макарова 2020, с. 161, 189].

⁸ «Мелодии» — лирический цикл, различные фрагменты которого вошли в издания сочинений Фета 1850, 1856 и 1863 гг., а также в первый выпуск его сборника «Вечерние огни» (1883). По наблюдениям Л. Е. Ляпиной, стихотворения этого, как и других циклов Фета, объединяются прежде всего по содержательному признаку — на основе единой темы либо эмоции, имеющей связь с музыкальными впечатлениями [Ляпина, с. 70–71]. С. А. Макарова обнаружила также принципы музыкальной архитектоники — элементы сонатности — в организации цикла и его отдельных частей [Макарова 2020, с. 213–224].

в сфере звучания⁹. Примеров множество. Как на характерные сошлюсь на несколько стихов — из «Антологических стихотворений»¹⁰:

Иль мне послышалось? — В подобные мгновенья
Вдали колеблются и звуки, и виденья! (I, 257).

И в опьянении, наперекор уму,
Заветным именем будить ночную тьму! (I, 246).

Смотришь — и дышишь
И слышишь дыханье свое
И бой отдаленных часов
Да крик часового,
Да изредка стук колеса
Или пение вестника утра (I, 269).

Из «Природы»:

И под лобзания немолкнувшей струи,
Певцы, которым лес да волны лишь внимали,
С какой-то негою задорной соловьи
Пустынный воздух раздражали (I, 321).

Красиво инкрустированы звучания среди тишины в стихотворениях: «Степь вечером» (I, 322), «Лес» (I, 327), «Стена» (I, 363), «Осенью» (I, 443).

«На лодке» (I, 343):

...До слуха чуткого мечтаниями ночными
Доходит плеск ручья.

«Приметы» (I, 394):

... Да, тихо и светло; но ухом напряженным
Смятенья и тоски ты крики разгадал:
То чайки скликались над морем усыпленным.

⁹ В современной терминологии такая лексика получила название сенсорных предикатов. В психологических исследованиях последних десятилетий многократно подтверждалось, что подобные предикаты обладают особым потенциалом суггестивного воздействия на восприятие. См. об этом, в частности: [Bandler, Grinder, p. 3–26].

¹⁰ «Антологические стихотворения» — цикл из 20 стихотворений, впервые вышедший в печать в 1850 г. во втором сборнике поэзии Фета. Жанр антологической лирики получил в России широкое распространение во второй четверти XIX в. (в частности, в творчестве А. С. Пушкина, А. Н. Майкова, Н. Ф. Щербины и др.). Он строился на сознательном подражании античной поэзии, с характерным подчеркнuto отстраненным, «объективным» тоном, акцентом на описаниях (особенно произведений искусства — статуй и картин), предпочтением классических размеров (гекзаметра, александрийского стиха), повышенным вниманием к технике стихосложения (аллитерациям, распределению ударений). По мнению А. В. Успенской, расцвет антологического жанра пришелся у Фета на 1840–1850-е гг., к этой линии в его творчестве можно отнести не только упомянутый цикл, но и многие элегии, стихотворения цикла «Мелодии» и т. п. [Успенская].

Перечислю еще несколько слышимых «отдельностей»: «речка звонкая», «яркий говор сплетней» (I, 466), «сердце слышит», «песнь дрожит и тает» (I, 479), «поет сверкающий ручей» (I, 483), «промерзлая земля звучит» (I, 467). Есть стихотворение (18 стихов), сплошь насыщенное звучащим говором в такой градации: «крик» (птичий), «говор вод», «этот зык и свист», «этот вздох ночной селенья», «эта дробь и эти трели» (см. стихотв[орение] «Это утро, радость эта»). Среди «Мелодий» Фета некоторые страстно напоены звучаниями, переносимыми иногда как символы даже на мир немотствующий: «цветов обмирающих зов», «предательский шепот», «рассыпчатый клич», «порхают гаснущие звуки», «я слышу трепетные руки» (II, 28, 73 и 75), «как мошки зарею крылатые звуки толпятся». Фет чутко воспринимает угасание (*diminuendo*) звуков: «исполнена тайны жестокой душа умирающих скрипок» (II, 84); «зачем же за тающей скрипкой так сердце в груди вострепнулось» (II, 85); «вдалеке замирает твой голос, горя, словно за морем ночью заря» (II, 97); «Еще напевами объята душа светла — и жизнь легка» (II, 95). В «Мелодиях» же мы имеем несколько ценных признаний, которые объясняют силу воздействия природы и воздействие человеческой песни на душу поэта. Помимо знаменитого стихотворения «Певнице», это «Романс» («Злая песнь, как больно возмутила ты дыханьем душу мне до дна»), где есть такая строфа:

И поющим отдаваться мукам
 Было слаще обаянья сна:
 Умереть хотелось с каждым звуком,
 Сердцу грудь казалась тесна (II, 100).

Затем «К Офелии», где как вывод звучат стихи:

И многое с песнями канет
 Мне в душу на темное дно,
 И много мне чувства, и песен,
 И слез, и мечтаний дано (II, 124).

И в одном из «Сонетов»:

Так слышит узник бледный, присмирив,
 Родной реки излучистой припев,
 Пропетый вовсе чуждыми устами:

Он звука не проронит, хоть не ждет
 Спасения, — но глубоко вздохнет,
 Блеснув во мгле ожившими очами (II, 135).

При такой спаянности слуховых восприятий Фета с тончайшими жизненными переживаниями — ибо нет оснований не доверять его поэзии — неудивительно будет найти яркий свет от мира звучаний в тех стихотворениях, которые можно считать наиболее сильным выражением мира поэтических идей и представлений Фета, созданных его творческим воображением.

Динамика лирики Фета в лучших проявлениях ее обусловлена чисто языческим религиозным космическим чувством поклонения огню и вообще «огненности», (*нрзб*) в его стихах ярче всего в движении могучего разлива полновзвучного лунного сияния и в многообразном преломлении образа звезд, трепетно пламенеющих. Как древний астролог, Фет ощущает жизнь звезд: интенсивность их мерцания, дрожания, трепета, нежного излучения золотого и голубого света и как бы звенения их лучей — музыку огня. Примеров — множество:

И только в небе, как зов задушевный,
Сверкают звезд золотые ресницы... (I, 5).

Долго ль впивать мне мерцание ваше,
Синего неба пытливые очи?... (I, 15).

В тиши и мраке таинственной ночи
Я вижу блеск приветный и милый
И в звездном хоре знакомые очи
Горят в степи над забытой могилой... (I, 114).

В том же стихотворении дальше:

И только в небе, как вечная дума,
Сверкают звезд золотые ресницы.

Мерцание, сияние и трепет звездных лучей как бы пронизывают созерцающего их поэта. Рождается связь:

Я долго стоял неподвижно,
В далекие звезды вглядясь.
Меж теми звездами и мною
Какая-то связь родилась.

Я думал... не помню, что думал:
Я слушал таинственный хор,
И звезды тихонько дрожали, —
И звезды люблю я с тех пор (I, 426).

«Звезд живые хороводы» (I, 21), их «огни золотые», дрожание лучистости, подобное мелодии, безмолвная музыка пламенения рассеивают свой свет и распространяют свое влияние на все вокруг, на всю природу и на думы и мысли человека; восприятие мира происходит под воздействием звездности, звезды загораются и звучат в женском взоре, отражаясь в нем так, как отражаются они в глубине водной.

На стоге сена ночью южной
Лицом ко тверди я лежал
И хор светил, живой и дружный,
Кругом раскинувшись, дрожал (I, 421).

А нынче — как моя душа,
Волна светла и, чуть дыша,
Легла у ног скалы отвесной
И, в лунный свет погружена,
В ней и земля отражена,
И задрожал весь хор небесный (I, 398).

Какое счастье: и ночь, и мы одни!
Река — как зеркало и вся блестит звездами;
А там-то — голову закинь-ка да взгляни:
Какая глубина и чистота над нами! (I, 284).

Как юные нетленные звезды, женские очи загораются таинственным счастьем, и тогда «всё, что лучом их случайным далеко иль близко объято, блаженством овеваяно тайным» — «И люди, и звери, и скалы» (I, 70).

Только в сердце поэта еще «томится бескрылая песня», но если в глазах «царицы», «загадочных как ночь, затрепетали звезды счастья»:

Я жду, я жажду их! Мечтателю в ночи
Сиянья не встречать пышнее и прелестней
И, знаю, низойдут их яркие лучи
Ко мне и трепетом, и песней (I, 276).

К огням звезд присоединяется серебристое сияние месяца — световая симфония ширится и растет в беспредельности. Три антологических стихотворения: «Любо мне в комнате ночью стоять у окошка в потемках» (I, 261), «Ночью как-то вольнее дышать мне» (I, 269), «Долго еще прогорит Вespera скромная лампа» — каждое в особом преломлении воплощает этот разлив, но по напряженности и размаху поэтического проникновения в музыку ночи я не знаю ничего лучше, чем великолепное стихотворение «Каждое чувство бывает понятней мне ночью» (I, 263). Оно слишком длинно, чтобы привести его целиком, и в то же время только во всей своей цельности — оно глубоко прекрасно, ибо прелесть и сила его в постепенном собирании и нагнетании впечатлений, приводящих к интуитивному проникновению в творческое единство, в сокрытую силу, объемлющую все течение мироздания. В ночной тишине (когда только и доступен мелос космоса), во мгле, в неподвижной сосредоточенности, когда в уме пробегает все «невозможно-возможное» и «странно-бывалое», — обостряется состояние вслушивания до такой степени чуткости, что может вызвать впечатление, будто «каждый образ пугливо-немой долгие трепещет во мгле». Все звуки, тоже обычно неслышимые, становятся доступными, а слышимые как бы преобразуются, обогащаются:

...Лампа
Томно у ложа горит, месяц смеется в окно,
А в отдалении колокол вдруг запоет и тихонько

В комнату звуки плывут, — я предаюсь им вполне.
Сердце в них находило всегда какую-то влагу, —
Точно как будто росой ночи омыты они.
Звук всё тот же поет, но с каждым порывом иначе:
То в нем меди тугой более, то серебра.
Странно, что ухо в ту пору, как будто не слушая, слышит...

Одного этого отрывка достаточно, чтобы каждый музыке близкий человек мог ощутить, какая сила музыкального постижения таилась в Фете, если ему было даже доступно таинственное явление передачи звучания как бы вне активного воления к слушанию. Повторю:

... Ухо в ту пору, как будто, не слушая, слышит:
В мыслях иное совсем, думы — волна за волной, —
А между тем еще глубже сокрытая сила объемлет
Лампу, и звуки, и ночь, их сочетавши в одно.

Звучание как бы само передается внутреннему слуху¹¹. Потому-то возможно и обратное чувство — перенесение состояния звучания, свойственного музыкальной душе, вовне, в видимый мир, что, конечно, связано со слышанием безмолвия¹², с передачей чувства внутренним слухом (в акте звучания) без звуков и без слова и т. п. — и процессами, таинственность которых, может быть, со временем и будет объяснена наукой, когда сфера акустики получит развитие, достойное своего значения, а теперь же совершенно не удовлетворяющее музыканта своей оторванностью от живой музыки. В силу этого же явления созвучания происходит, что человек может воспринимать одно и то же явление то как звучащее, то безмолвное, как бы в зависимости от состояния

¹¹ Насколько можно судить, в данной работе Асафьев вполне сознательно оперирует понятием внутреннего слуха, введенным в отечественную практику его учителем Н. А. Римским-Корсаковым. В своей статье 1892 г. «О музыкальном образовании» композитор определял внутренний слух как «способность к мысленному представлению музыкальных тонов и их отношений без помощи инструмента или голоса» [Римский-Корсаков, с. 56]. Впоследствии, комментируя это определение, Асафьев стремился придать ему более широкую перспективу, проецируя на целостный музыкально-творческий процесс: он уточнял, что «мысленное представление — это не отвлеченное представление планов, а внутри интонируемая под контролем сознания музыка» [Асафьев 1952, с. 294]. Музыковед не раз признавал, что вопросы музыкального слуха были частой темой в общении с его знаменитым наставником, а после смерти последнего его труды по этой теме послужили для Асафьева важным ориентиром в его собственных размышлениях. «В беседах с Н. А. Римским-Корсаковым я понял, как глубоко интересовали Н. А. вопросы природы и практики, именно композиторского активного пытливого слуха и процессов слушания, — вспоминал он, например, в работе «Слух Глинки». — Когда уже после его смерти в 1911 году вышел вышеупомянутый сборник его музыкальных статей, все было мне так понятно и дорого... Но в беседе он был шире» [Там же, с. 292].

¹² Примеч. Б. В. Асафьева: «Строго говоря, уже слушание партитур внутренним слухом есть слушание безмолвия, ибо в нотных знаках нет музыки: музыка звучала внутри, в душе, в мыслях композитора, а также звучит в сознании воспринимающего».

воспринимающего энергию душевного аппарата. Фет, часто ассоциируя по внутренней необходимости сверкание и горение звезд с музыкальными впечатлениями и обозначая сонм звезд как хор звездный, в то же время подчеркивает безмолвие и пламенение, ибо конкретного звучания звезды не знают, но лучезарность их может быть воспринята как звучащая данность. Ведь если создаваемая зрением человека картина звездного неба вовсе не соответствует реальному состоянию неба в текущий момент, являясь в то же время вполне естественно убедительной, то почему не может быть создана чутким слухом слышимая явь или слышимая космическая данность, ибо в зависимости от характера восприятия творческий (пропуск?) волен творить картину мира под главенством того или иного чувства. Значит, человек творит музыку мира, ибо она только в нем, в душе его звучит?! — Возможно, что — да! Оттого-то и мыслимо в поэзии различие звучаний, истекающих от природы, от музыки мира, постигаемой среди безмолвия. Человек воспринимает шум, шелест грохот, скрип, шипение, свист, звенение, треск, а возвращает миру музыку, которую он не только сочиняет, но и внедряет всюду, инстинктивно страшась безмолвия. Фет — в экстазе, поглощенный разливом света, огня, пламени, сияния, блеска, иногда выдерживает весь этот натиск лучистого трепета в его безмолвии:

Какая ночь! Как воздух чист,
 Как серебристый дремлет лист,
 Как тень черна прибрежных ив,
 Как безмятежно спит залив,
 Как не вздохнет нигде волна,
 Как тишиною грудь полна!.. (I, 413).

«Молятся звезды», но «безмолвно горят их молитвы» (I, 428); «безмолвна, кротка, серебриста полночь» (I, 417); «неподвижная, немая, ночь света, как день» (I, 415):

Всю ночь прогляжу на мерцанье,
 Что светит и мощно и нежно,
 И яркое это молчанье
 Разгадывать стану прилежно¹³.

Но в такого рода состояниях чувствуется, с одной стороны, статика, живописное воплощение недвижной данности, а с другой, — разобщенность созерцателя и созерцаемого. Только так движение от звезд к поэту, угадываемое, или даже постигаемое, как мелодический трепет и как льющееся звучание с привходящими голосами природы и мирскими (звуки колокола) или без них, — создает единство в созерцании, — единство воспринятого с воспри-

¹³ Пропущена ссылка: (I, 433).

нимающим, подобно состоянию, раскрытому в стихотворении «Каждое чувство понятней бывает мне ночью». Тогда воздействие света и звука сливается, переплетается, и то, что свойственно одному чувству, переносится на другие:

Словно все и горит, и звенит заодно,
Чтобы мечте невозможной помочь (I, 414).

И если сравнить:

Томительно-призывно и напрасно
Твой чистый луч передо мной горел:
Немой восторг будил он самовластно,
Но сумрака кругом не одолел (I, 141), —

то понятно будет обратное воздействие:

За моей дрожащей песней
Тает дум невольных мгла,
И — за то ли, оттого ли¹⁴, —
Ты приветливо светла? (I, 136).

Возможны такого рода «смешения» (от построения всего как единства):

Светились зори издалека,
Фонтан сверкал так горячо
И млечный путь бежал широко
И звал: «Смотри! Еще! Еще!» (I, 305).

Этот листок, что иссох и свалился, —
Золотом вечным горит в песнопении (I, 81).

Впрочем, Фет чаще анализирует, различает звучания в своей концепции мироздания, чем пронизывает ими: в этом отношении он — скорее поэт-созерцатель, наблюдающий присутствие и воздействие музыки (состояния звучания вообще, т. е. песенности и звуков природы), чем поэт-композитор. Я нашел одно только стихотворение, целиком скомпонованное в прекрасном сочетании образов, почерпнутых в слуховом восприятии:

Нет, не жди ты песни страстной:
Эти звуки — бред неясный,
Томный звон струны;
Но, полны тоскливой муки,
Навевают эти звуки
Ласковые сны.

Звонким роем налетели, —
Налетели и запели
В светлой вышине...
Как ребенок им внимаю:

¹⁴ Пропущена строка «До томления, до боли».

Что́ сказалось в них — не знаю, —
И не нужно мне:

Поздним летом в окна спальни
Тихо шепчет лист печальный, —
Шепчет не слова,
Но под легкий шум берёзы
К изголовью, в царство грёзы
Никнет голова (II, 5).

Но в рассеянии своем роль звучаний и звуков во всех явлениях жизни, если судить по поэтическим наблюдениям Фета, — очень влиятельна, и поэтому ради поддержания и усиления напряженности стиха слуховые образы даются во всевозможного рода контрастах, сопоставлениях, параллелизмах и аналогиях с образами зрительными, моторными и остальными (вкус, обоняние)¹⁵.

От постигаемого Фетом единства (преимущественно в царстве ночного света, звездного и лунного) я и перехожу к различению им «тканей мира» в слуховом восприятии и в сочетании слухового восприятия с восприятиями иного порядка. Сперва укажу на яркие параллелизмы и чередования:

Последний звук умолк в лесу глухом,
Последний луч погаснул за горою (I, 283).

Прощанье смолкающих пташек
И месяца бледный восход,
Дрожанье фарфоровых чашек
И речи замедленный ход (I, 346).

Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немою,
Засветилось на том берегу (I, 404).

С полей несется голос стада,
В кустах малиновки звенят
И с побелевших яблонь сада
Струится сладкий аромат (I, 351).

Чуждые огласки,
Слышу речи ласки,

¹⁵ Примеч. Б. В. Асафьева: «Это прием, но у такого поэта, как Фет, цепко связанного в своей поэзии с природой, эмоциональной жизнью и чувством космоса, прием не есть лишь рационалистическое подборание слова, а обусловлен всей суммой переживаний и впечатлений поэта, характер которого, безусловно, влиял на свойство выражения и состав выражений».

Вижу эти глазки,
Чую сердца дрожь... (II, 27).

Ночную фиалку лобзает зефир,
И сладостно цвет задышал.
Я слышу бряцание маленьких лир,
Луну я в росинке узнал (II, 58).

Как отрок зарею
Лукавые сны вспоминает,
Я звука душою
Ищу, что в душе обитает (II, 81).

Крайне многочисленны и многообразны контрасты:

Засверкал огонь зарницы,
На гнезде умолкли птицы (I, 405).

Перекресток, где ракирка
И стоит и спит...
Тихо ветхая калитка
За плетнем скрипит.

Кто-то крадется сторонкой,
Санки пробегут —
И вопрос раздастся звонкий:
«Как тебя зовут?» (II, 46).

Молчит стыдливая печаль,
Лишь вызывающее слышно (I, 445).

Серый день ползет лениво
И болтают нестерпимо
На стене часы стенные
Языком неутомимо (I, 446).

Выйдем с тобой побродить
В лунном сиянии:
Долго ли душу томить
В темном молчании! (I, 381).

И негой истомленных птиц
Смолкают песни по кустам
И всеобъемлющих зарниц
Мелькают лики по ночам (I, 437).

А в качестве красивого соединения и сопряжения из различного восприятия выросших образов приведу часть стихотворения «Горячий ключ» (I, 347):

Помнишь тот горячий ключ,
 Как он чист был и бегуч,
 Как дрожал в нем солнца луч
 И качался,
 Как пестрел соседний бор,
 Как белели выси гор,
 Как тепло в нем звездный хор
 Повторялся!..

Затем стихотворения:

Я жду. Соловьиное эхо
 Несется с блестящей реки.
 Трава при луне в бриллиантах.
 На тмине горят светляки... (I, 411).

«Спи, — еще зарею холодно и рано» (II, 20), «Уноси мое сердце в звенящую даль» (II, 97), «Прежние звуки — с былым обаяньем» (II, 98), «Сияла ночь. Луной был полон сад» (II, 99). В последних трех упомянутых стихотворениях соединение образов в едином напряженном устремлении объединяется музыкой (песней) или исходит от нее, о чем еще будет идти речь. Но есть красивое стихотворение, в котором центр или упор зиждется на образе цветения, причем приближение к этому образу происходит путем сопоставлений или чередований, а движение от упора к выводу, к цели, к итогу всего замысла ведет к песне. Часть этого стихотворения была мною упомянута, но теперь привожу его целиком:

С полей несется <u>голос</u> стада, В кустах малиновки <u>звенят</u> И с <u>побелевших яблонь</u> сада Струится <u>сладкий аромат</u> .	Рассеяние внимания — ряд неустоявшихся впечатлений и ощущений.
Цветы глядят с тоской влюбленной, Безгрешно чисты, как весна, Роняя с пылью благовонной Плодов румяных семена.	Наконец, доминирует цвет, как устой, как точка опоры. Поэтому здесь остановка.
Сестра цветов, подруга розы, Очами в очи мне взгляни, Навей живительные грезы И в сердце песню зарони! (I, 351)	Развитие поэтической мысли и уклон напряженный к завершению.

Напряжение поддерживается в силу того, что струящийся ток стиха как бы меняет колорит благодаря переводу (но постепенному) многоликих образов (звон, сладкий аромат, цвет и цветы, очи) к эмоциональному состоянию: к рождению песни в душе поэта.

Здесь я подхожу к самому замечательному моменту в поэзии Фета — к ее заполнению звуковыми образами и смыслом песенности в отношении эмоциональном, иначе говоря, в необходимости и неизбежности наличия в ряде стихотворений в целях поэтической динамики музыкой насыщенных образов, без которых стихотворение теряет свой тонус. Большое число таких стихов связано с образом песни и состоянием песенности как особого рода лирического восторга и подъема, даже экстаза¹⁶. В стихотворении «Что за вечер!» (I, 371) воплощен трепет весенней природы. Цитирую последние три строфы:

Так-то всё весной живет!
В роще, в поле, —
Всё трепещет и поет
Поневоле.

Мы замолкнем, — что в кустах
Хоры эти, —
Придут с песнью на устах
Наши дети,

¹⁶ «Образ песни и состояние песенности»: известно, что категория «песенности» и «песенного начала», как и близкий ей термин «мелос», занимала ключевое место в дискурсе Асафьева, особенно на этапе становления его музыкально-теоретической концепции (см. об этом, в частности: [Орлова 1984, с. 162–173]). К разработке этих понятий он обратился на рубеже 1917–1918 гг., то есть как раз в период написания статьи о Фете (если согласиться с предложенной здесь датировкой). В представлениях музыковеда песенность была не только элементом жанровой типологии (наряду, например, с ариозностью, хоральностью, танцевальностью), но в первую очередь концентрировала в себе ряд конститутивных свойств музыкального материала. При этом из обращения к текстам Асафьева становится очевидно, что именно данные свойства, атрибутируемые им песенности, — динамизм, эффект психологического вовлечения слушателя, сенсорная конкретность — имели для него непосредственное отношение к органической парадигме. Так, в статье «Пути в будущее» музыковед подчеркивал, что «песенное начало... не мыслится в статике: будучи дано как непрерывное вливание звука в звук, оно не застывает ни на миг в колористическом или гармоническом бытии... Песенное начало неизбежно течет и воспринимается как нечто актуальное, действенное, то есть живое, жизненное, животворящее» [Глебов 1918b, с. 56]. В заметке «О песне и песенности» (1918) он делал особый акцент на генетической связи песенной традиции с миром природы: ее укорененности в атмосфере и акустике открытого пространства, вовлечении телесного опыта (дыхания) в проживание песенного мелоса — и на его суггестивном воздействии, способности приобщать человека к особым психическим состояниям: «Если музыка ведет свою родословную от сокровенной теперь сокровищницы заклинаний, заклятий и заговоров, если в ней до нашей поры действует сила, связующая современное человечество с незапамятными эпохами его детства... то как раз в песенности, в этом дивном наследии стародавних времен сказывается „инвокационное“ стихийное, гипнотизирующее свойство музыки... В пении мы жизнь ощущаем через дыхание: переливчатость звука, опертого на дыхании, вот что влечет нас!» [Глебов 1918a, с. 1]. В этом контексте работа о Фете вносит собственный вклад в понимание песенности Асафьевым: она намечает еще один ракурс рассмотрения этого феномена через его отражение в поэтическом творчестве.

А не дети, так пройдут
С песнью внуки:
К ним с весною низойдут
Те же звуки.

Об этом же свидетельствуют еще в первой половине упомянутые мною стихотворения из отдела «Мелодии» («Шопену», «Певице», «Прежние звуки», «Сияла ночь», романсы «Злая песнь», «Офелия гибла и пела»), а также почти немыслимы строфы ночных видений и грез эмоциональной лирики Фета без неумолчно льющейся соловьиной песни, так же как и без могучего разлива лунного серебристого света. В поэтической ворожке стихотворения «В дымке невидимой» строфа «Истерзался песней соловей без розы. Плачет старый камень, в пруд роняя слезы», — конечно, не является немой бутафорской метафорой, а действительно приводит в динамику «стиховности» как элемент, усиливающий динамическое напряжение звучащих образов и связанных с ними слуховых ощущений. Тому, кто не привык чутко слушать природу, слова «плачет старый камень» ничего не скажут, но ведь поэзия не для глухих и умом и сердцем.

Но и дневные впечатления, особенно весной, никогда почти не застывают в безмолвных пейзажах. В стихотворениях, посвященных природе, — вся «весенняя серия» насыщена могучим воздействием «зеленого шума» — музыкой весеннего пробуждения.

Заговорило, зацвело
Всё, что вчера томилось немо...
Поет сверкающий ручей,
И с неба — песня, как бывало (I, 483).

Песня в сердце, песня в поле,
Нега тайная в крови (I, 489).

Ручьи, журча и извиваясь
И меж собой переключаясь,
В долину гулкую спешат
И разыгравшиеся воды
Под беломраморные своды
С веселым грохотом летят (I, 476).

Как дышит грудь свежо и емко, —
Слова не выразят ничьи!
Как по оврагам в полдень громко
На пену прядают ручьи!

В эфире песнь дрожит и тает,
На глыбе зеленеет рожь

И голос нежный напевает:
— «Еще весну переживешь!» (I, 479).

Всякое звучание Фет переживает — воспринимает эмоционально, а потому и музыку конкретную он чувствует как одно из явлений жизни, которое должно подчиняться его творческой воле и, как все, претворяется в стихах; об эстетическом восприятии музыки нет и речи. Характерно, что стихотворение, посвященное Фетом Чайковскому, — мучительно напыщенно, в полную противоположность не раз упомянутому мною стихотворению «Певнице», где поэт заворочен колдовским воздействием живого звука человеческого голоса:

Вдалеке замирает твой голос, горя,
Словно за морем ночью заря, —
И откуда-то, — вдруг, — я понять не могу, —
Грянет звонкий прилив жемчугу... (II, 97).

Об эмоциональном влиянии песни и музыки поют много стихотворений: «Нет, не жди ты песни страстной» (II, 5), «Давно ль под волшебные звуки» (II, 25), «Бал» (II, 86), «Вчера я шел по зале освещенной» (II, 88), «Шопену» (II, 92), «Ревель» (II, 95), «Сияла ночь» (II, 99), «Романс» (II, 100), «Шарманщик» (II, 103), «Цыганке» (II, 142) и т. д., — но о большинстве из них было упомянуто в связи с другими в течение данной работы, и потому их значение в сфере звучаний, свойственной лирике Фета, уже определилось. Одно можно сказать с уверенностью, что вообще-то Фету ближе музыка разлитой вокруг жизни, потому что музыка природы составляет существеннейший элемент жизненного становления, повышая током своих звучаний напряженность самой поэзии. Поэтому, чтобы закончить свои наблюдения о значении слухового восприятия в поэзии Фета, я укажу на то, как он чувствует тишину. Казалось бы, что Фет должен остро напрягать слух, чтобы уловить даже там, где, по-видимому, нет звучания, — хотя бы робкий трепет звучания, ибо вне звучания нельзя себе представить мир живым. Или, если можно представить (в мысленной немоте), то нельзя воспринять течение жизни, непознаваемое без звука. Как бы в контраст всему, до сих пор приводимому, пусть пройдут состояния безмолвия и тишины, как их преодолевают Фет. Он не страшится безмолвия:

Нет, чтобы счастью неожиданному отдаться,
Чтобы исчезнуть в нем, спускаясь до дна,
Мне нужно одному с душой своей остаться,
Молчанье нужно мне кругом и тишина (I, 278).

Молчание и тишина нужны для сосредоточения в себе, для слышания внутренней жизни: «тут сердца говорит мне каждое биенье»...

И близок час уже, условленный тобой,
И ожидание с минутой возрастает,

И я стою уже, безумный и немой,
И каждый звук ночной смущенного пугает...

— опять потому, что необходимо внутренне сосредоточение и острая напряженность слуха, так как в пылу любовных восторгов наступает момент, когда слышимое («бесвязные связать стараюсь речи») становится сокровенным:

И долго слушаю, как ты молчишь, и мне
Ты предаешься вся для страстного лобзанья (I, 282).

Те же состояния и та же жажда тишины в стихотворениях «Последний звук умолк в лесу глухом» (I, 283), «Постой — здесь хорошо» (I, 285), «Молчали листья, звезды рдели» (I, 376). Все это понятно, потому что, как утверждает один из гостей в «Каменном госте»:

... Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия...

Когда же в созерцании видимого мира Фет встречает безмолвие и таяние жизни, когда грозит суровое молчание приближающегося зимнего оцепенения природы, его речь звучит иначе:

Сады молчат. Унылыми глазами,
С унынием в душе, гляжу вокруг:
Последний лист разметан под ногами,
Последний лучезарный день потух (I, 362).

Как грусны солнечные дни
Беззвучной осени и хладной! (I, 445).

Взгляни же вокруг ты теперь:
Всё грустно молчит, умирая...
Не может ничто устоять
Пред этой тоской неизбежной... (I, 453).

Потому-то, воспевая впечатления зимы, поэт при первой возможности радостно включает в них нарушающее холодное безмолвие звучание. Стихотворение «Вот утро севера, сонливое, скупое» — оживляется в конце минувшим звуком:

Но, Боже, как люблю я,
Как тройкою ямщик кибитку удалую
Промчит — и скроется — и долго, мнится мне,
Звук колокольчика трепещет в тишине (I, 458).

Также и в стихотворениях: «Скрип шагов вдоль улиц белых», «Эй, шутка-молодость».

Как поэт любовных восторгов и царственной власти лунного света и звездных огней, Фет преодолевает безмолвие в созерцании огненного величия,

ибо оно для него, как и любовь, трепетная мелодия; таково стихотворение: «Есть ночи зимней блеск и стиль», где вторая и последняя строфа содержат настойчивое утверждение:

Сбежали тени ночи летней,
Тревожный ропот их исчез,
Но тем всевластней, тем заметней
Огни безоблачных небес,

Как будто волею всезрящей
На этот миг ты посвящен
Глядеть в лицо природы спящей
И понимать всемирный сон (I, 469).

Очень характерно для фетовского преодоления тишины и молчания стихотворение «В лунном сиянии», в котором восклицание: «долго ли душу томить в темном молчании!» вызывает в ответ не преобладание звучаний, а видение светового экстаза:

Пруд — как блестящая сталь;
Травы — в рыдании;
Мельница, речка и даль —
В лунном сиянии... (I, 381).

Я вижу объяснение этому в совершенно естественном для поэзии Фета явлении: Фет избегает пейзажа *an und für sich*¹⁷ и статических описаний, вызванных только созерцанием зрительных образов; мир предстает перед ним как состояние: в трепете, в мерцании и в царственном разливе света, в волнах звучаний и аромата. Его любимые «предметные» точки опоры — сад, луг, поле, речка, пруд, деревья — существуют не сами по себе, а в динамике света, окутанные в той или иной степени лунными лучами или в звездном сиянии нежно дрожащие:

Берёзы ждут. Их лист полупрозрачный
Застенчиво манит и тешит взор.
Они дрожат. Так деде новобрачной
И радостен, и чужд её убор.

Нет, никогда нежней и бестелесней
Твой лик, о ночь, не мог меня томить!
Опять к тебе иду с невольной песней
Невольной — и последней, может-быть...
(Еще майская ночь, I, 495)

Состояния светового наваждения, опьянения, колдовства, магической зачарованности ночным светом, вплоть до иступления, сливаются

¹⁷ Самого по себе (*нем.*).

с теми чувствами, которые также воспринимаются в напряжении, в истоме, а не в спокойном любовании отдельностями. Это — звучания и ароматы. Характерное для Фета видение дано в следующих стихах, включая почти все привычные образы его поэзии:

Всё далекий, давнишний мне чудится сад...
Там и звезды крупней, и сильней аромат,
И ночных благовоний живая волна
Там доходит до сердца, истомы полна...

Точно в нежном дыханьи травы и цветов
С ароматом знакомым доносится зов
И как будто вот-вот кто-то милый опять
О восторге свиданья готов прошептать... (I, 380).

Мне даже кажется, что Фет беден образами или, во всяком случае, образы, им используемые, назойливо и однообразно повторяются. Даже больше того: ночь, звезды, луна, соловей, сад, милая — в своем назойливом чередовании вызывают улыбку, если воспринимать их как «отдельности», а не как выразителей состояний (не только души человеческой, но и одухотворенной светом природы), музыкальных настроений, длительности и напряженности мелодии. В таком понимании (а иной мерки к поэзии Фета и не приложить теперь) центр воздействия переносится с отдельных образов на степени, на динамические сопоставления, контрасты, нарастания и нагнетания жизненной энергии, которой живет поэтический мир. Для Фета воплощением ее является прежде всего, ярче и сильнее всего свет, световая энергия, поскольку она разливается в ночном сиянии звезд и луны. Лучшие его стихотворения — динамичны в глубоком музыкальном смысле этого понятия и основаны на мастерском использовании музыкально-поэтических динамических оттенков, на ритмической смене напряжения и разряда, нагнетания и взрыва, подъемов и падений, и внезапных, и постепенных. Как красиво передано постепенное угасание (*diminuendo*) света в стихотворении «Заря прощается с землею» (I, 13). Как могущественно звучит *forte* света в стихотворении «Любо мне в комнате ночью стоять у окошка в потемках», где после стремительного нарастания света встречается противодействие в скромном листке:

...золоченые стрелы
Ярким стремятся дождем, иль одинокий листок
Лунному свету мешает рассыпаться по-земи, сам же,
Светом осыпанный весь, черен дрожит на тени (I, 261).

То же в стихотворении «Ночью как-то вольнее дышать мне» (I, 269), «Какая ночь» (I, 413), «Фантазия» (II, 56), «Сад весь в цвету» (I, 493) — впрочем, их много, так как беспредельно богато оттенками музыкально-све-

товое напряжение поэзии Фета. Он даже не остановился перед необычным для него романтически-выразительным иносказанием, какое встречается в грубоватом, но сильном по яркости сопоставлений и контрастов стихотворении из «Вечерних огней», которым я и закончу свои наблюдения:

Когда читала ты мучительные строки,
Где сердца звучный пыл сиянье льет кругом
И страсти роковой вздымаются потоки, —
Не вспомнила ль о чем?

Я верить не хочу! Когда в степи, как диво,
В полночной темноте безвременно горя,
Вдали перед тобой прозрачно и красиво
Вставала вдруг заря

И в эту красоту невольно взор тянуло,
В тот величавый блеск за темный весь предел, —
Ужель ничто тебе в то время не шепнуло:
«Там человек сгорел!»¹⁸

Архивные источники

- РГАЛИ. Д. 2658 (Асафьев Б. В.) Оп. 1. Ед. хр. 215. «Фет в слуховом постижении мира». Статья (1914–1917). 21 л. Автограф.
- РГАЛИ. Д. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 349. Асафьев Б. В. «Мысли и думы». Часть I. О себе. Главы 1–6. 24.12.1941 — 19.01.1942. 205 л. Автограф.
- РГАЛИ. Д. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 366. Асафьев Б. В. «Опыты стиховные (от живой интонации речи и тона)». 19.07.1942. 14 л. Автограф.
- РГАЛИ. Д. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 406. Асафьев Б. В. «Слух Глинки». Незавершенное исследование. Планы, гл. 1 и 2, выписки из книг (1945–1948). Автограф и запись И. С. Асафьевой под диктовку автора. 52 л.
- РГАЛИ. Д. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 407. Асафьев Б. В. «Пушкин и Глинка». Воспоминания о чтении В. В. Стасовым стихотворения А. С. Пушкина «Пророк» и его высказываниях о музыке М. И. Глинки (1945–1946). 3 л. Автограф.
- РГАЛИ. Д. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 432. Асафьев Б. В. «Серов как теоретик русской народной песни», «Былины», «Индия», «Состояние современного театра оперы и балета», «Интонация», «Доклад А. В. Луначарскому», о собирании народных песен, «П. И. Чайковский», о певцах Большого театра, «Сборник Patriótica», «Рахманинов», о советской музыке и др. Планы и разрозненные листы статей, докладов, лекций и черновые разрозненные записи. 1910–1940-е гг. 75 л. Автограф.
- РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 438. Асафьев Б. В. Тетрадь «Любимые стихотворения». 1900-е гг. 77 л. с оборотами. Автограф.
- РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 440. Асафьев Б. В. Список нот и книг, приобретенных и наличных к приобретению со 2 половины 1915 до начала 1920 г. 93 л. с оборотами. Автограф.

¹⁸ Пропущена ссылка: (I, 126).

- РНММ. Ф. 285. № 834. Асафьев Б. В. Письмо к Р. И. Груберу от 16.07.25. 2 л. с оборотами. Автограф.
- РНММ. Ф. 285 № 838. Асафьев Б. В. Письмо к Р. И. Груберу от 20.09.25. 3 л. с оборотами. Автограф.

Литература

- Асафьев 1927 — *Асафьев Б. В.* Об исследовании русской музыки XVIII века и двух опер Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России: Материалы и исследования. Л.: Academia, 1927. Т. 1: На грани XVIII и XIX столетий: Сб. работ исторической секции О.Т.И.М. С. 7–29.
- Асафьев 1947 — *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. М.; Л.: Изд-во и типолит. Музгиза в Москве, 1947. Кн. 2: Интонация. 164 с.
- Асафьев 1952 — *Асафьев Б. В.* Слух Глинки // Асафьев Б. В. Избранные труды. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 1. С. 289–328.
- Асафьев 1974 — *Асафьев Б. В.* О себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974. С. 317–508.
- Асафьев 2023 — *Асафьев Б. В.* Мысли и думы. Ч. I: О себе / Публ. и коммент. С. А. Петуховой // Искусство музыки: Теория и история. 2023. № 2 (29). С. 206–245.
- Библиография и нотография — Библиография и нотография сочинений Б. В. Асафьева / Ред.-сост. Т. П. Дмитриева-Мей // Асафьев Б. В. Избранные труды. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5. С. 291–380.
- Букина — *Букина Т. В.* «Забятая» рукопись Б. В. Асафьева: «Строение вещества» в методологических поисках ученого первых послереволюционных лет // Временник Зубовского института. 2023. № 3. С. 181–197.
- Гинзбург — *Гинзбург К.* Приметы: Уликовая парадигма и ее корни // Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы: Морфология и история: Сб. ст. М.: Новое изд-во, 2004. С. 189–241.
- Глебов 1918a — *Глебов И.* О песне и песенности (по поводу выступлений Шаляпина в Мариинском театре) // Жизнь искусства. 1918. № 37, 14 декабря. С. 1–2.
- Глебов 1918b — *Глебов И.* Пути в будущее // Мелос: Книги о музыке / Ред. И. Глебов и П. П. Сувчинский. Пг.: Гос. тип., 1918. Кн. 2. С. 50–96.
- Глебов 1924 — *Глебов И.* Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 65–80.
- Глебов 1925 — *Глебов И.* Предисловие редактора // Кречмар Г. История оперы. Л.: Academia, 1925. С. 5–13.
- Глебов 1949 — *Глебов И. (Асафьев Б. В.)*. Из моих записок о Стасове — слушателе русской музыки (Глинка и Бородин) // Владимир Васильевич Стасов, 1824–1906: к 125-летию со дня рождения: Сб. ст. и воспоминаний. М.; Л.: Искусство, 1949. С. 47–61.
- Глебов 1972 — *Глебов И. (Асафьев Б. В.)*. Видение мира в духе музыки: (Поэзия А. Блока) // Блок и музыка: Сб. ст. / Сост. М. Элик. М.; Л.: Сов. композитор, 1972. С. 8–57.
- Грачев — *Грачев П. В.* Асафьев-редактор: Воспоминания П. В. Грачева // Материалы к биографии Б. В. Асафьева / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1981. С. 241–244.
- Григорьева — *Григорьева Т. М.* Три века русской орфографии (XVIII–XX вв.). М.: Эллис, 2004. 456 с.

- Евлампиев — *Евлампиев И. И.* Актуальность Бергсона // А. Бергсон: Pro et contra: Антология / Сост., вступ. ст., коммент. И. И. Евлампиева. СПб.: РХГА, 2015. С. 7–54.
- Клюев — *Клюев А. С.* Философия музыки Николая Онуфриевича Лосского // Вестник РХГА. 2021. Вып. 2. С. 221–230.
- Козубовская — *Козубовская Г. П.* «Из тонких линий идеала...»: А. А. Фет в зеркале XIX–XXI вв.: Монография. Барнаул: Изд-во АлтГПУ, 2023. 382 с.
- Коростелев — *Коростелев С. Г.* Газета «Новая жизнь» (1917–1918) и цензурные условия в России после Февральской и Октябрьской революций // Вестник МГУ. Сер. 10: Журналистика. 2014. № 3. С. 103–118.
- Левицкий — *Левицкий С. А.* Основы органического мировоззрения. Frankfurt am Main: Посев, 1946. 258 с.
- Лосский 1917 — *Лосский Н. О.* Звук как особое царство бытия // Мелос: Книги о музыке / Ред. И. Глебов и П. П. Сувчинский. Пг.: Гос. тип., 1917. Кн. 1. С. 28–34.
- Лосский 1922 — *Лосский Н. О.* Интуитивная философия Бергсона. 3-е изд. Пг.: Учитель, 1922. 111 с.
- Лосский 1991 — *Лосский Н. О.* Мир как органическое целое // Лосский Н. О. Избранное. М.: Правда, 1991. С. 349–480.
- Ляпина — *Ляпина Л. Е.* Циклизация в русской литературе XIX века. СПб.: НИИ химии СПбГУ, 1999. 281 с.
- Макарова 2017 — *Макарова С. А.* От «чистого искусства» к «жизнетворчеству» стиха: А. А. Фет и русский символизм. М.: Азбуковник, 2017. 375 с.
- Макарова 2018 — *Макарова С. А.* Музыкальность лирики как теоретико-литературная проблема: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2018. 498 с.
- Макарова 2020 — *Макарова С. А.* Музыкальность лирики и вербализация музыки в русском искусстве. М.: Азбуковник, 2020. 760 с.
- Мышьякова — *Мышьякова Н. М.* Лирика А. А. Фета: Интермедиальные аспекты поэтики. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2003. 131 с.
- Назайкинский — *Назайкинский Е. В.* Слух Асафьева // Советская музыка. 1983. № 7. С. 81–89.
- Нэттеркотт — *Нэттеркотт Ф.* Философская встреча: Бергсон в России (1907–1917) / Пер. и предисл. И. И. Блауберг. М.: Модест Колеров, 2008. 432 с. (Исследования по истории русской мысли; Т. 13).
- Орлова 1964 — *Орлова Е. М.* Б. В. Асафьев: Путь исследователя и публициста. Л.: Музыка, 1964. 461 с.
- Орлова 1984 — *Орлова Е. М.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984. 302 с.
- Порфирьева — *Порфирьева А. Л.* Из писем Б. В. Асафьева к А. В. Оссовскому // Временник Зубовского института. 2014. Вып. 1 (12). С. 165–182.
- Римский-Корсаков — *Римский-Корсаков Н. А.* О музыкальном образовании // Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки (1869–1907). СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1911. С. 49–119.
- Розанов — *Розанов В. В.* Вл. Соловьев и Достоевский // Розанов В. В. Полное собрание сочинений: В 35 т. СПб.: Росток, 2016. Т. 3: О писательстве и писателях. С. 145–152.
- Успенская — *Успенская А. В.* Антологическая поэзия А. А. Фета: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1994. 20 с.

- Фет 1888 — *Фет А. А.* Вечерние огни: Собрание неизданных стихотворений. М.: Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1888. Вып. 3. VII, 70, II, [2] с.
- Фет 1901 — *Фет А. А.* Полн. собр. стихотворений / Под ред. [и с предисл.] Б. В. Никольского. СПб.: А. Ф. Маркс, 1901. Т. 1–3. 496 + 654 + 486 с.
- Шатаева — *Шатаева Г. А.* Институт Живого Слова // Шестые открытые слушания «Института Петербурга»: Ежегод. конф. по проблемам петербурговедения (9–10 января 1999 г.). С. 6–14. URL: https://institutspb.ru/pdf/hearings/06-14_Shataeva.pdf (дата обращения — 4 июля 2024 г.).
- Шкловский 1917 — *Шкловский Вл. Б.* О ритмико-мелодических опытах проф. Сиверса // Сборники по теории поэтического языка. Пг.: Тип. 3. Соколинского, 1917. Вып. 2. С. 87–94.
- Шкловский 1990 — *Шкловский В. Б.* Воскрешение слова // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990. С. 36–42.
- Эйхенбаум 1969a — *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 327–511.
- Эйхенбаум 1969b — *Эйхенбаум Б. М.* О камерной декламации // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 512–541.
- Bandler, Grinder — *Bandler R., Grinder J.* The Structure of Magic II: A Book about Communication and Change. Palo Alto, CA: Science & Behavior Books, 1976. 198 p.
- Viljanen — *Viljanen E.* The Problem of «the Modern» and «Tradition»: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949). Hermes Oy, Finland, 2016. 670 p. (Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics; [Vol.] 23).

References

- Asaf'ev, B. V. (1927). 'Ob issledovanii russkoi muzyki XVIII veka i dvukh operakh Bortnyanskogo', in: *Muzyka i muzykal'nyi byt staroi Rossii. Materialy i issledovaniya. Vol. 1. Na grani XVIII i XIX stoletii. Sbornik rabot istoricheskoi sekti O.T.I.M.* Leningrad: Academia, 7–29.
- Asaf'ev, B. V. (1947). *Muzykal'naya forma kak protsess. Vol. 2. Intonatsiya.* Moscow, Leningrad: Izdatel'stvo i tipolitografiya Muzgiza v Moskve, 164 p.
- Asaf'ev, B. V. (1952). 'Slukh Glinki', in: Asaf'ev, B. V. *Izbrannye trudy.* Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. Vol. 1, 289–328.
- Asaf'ev, B. V. (1974). 'O sebe', in: A. N. Kryukov, ed., *Vospominaniya o B. V. Asafeve.* Leningrad: Muzyka, 317–508.
- Asaf'ev, B. V. (2023). 'Mysli i dumy. Chast' I. O sebe', ed. S. A. Petukhova, *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya*, 2 (29), 206–245.
- Bukina, T. V. (2023). '«Zabytaya» rukopis' B. V. Asaf'eva: «Stroenie veshchestva» v metodologicheskikh poiskakh uchenogo pervykh poslerevolutsionnykh let', *Vremennik Zubovskogo Instituta*, 3, 181–197.
- Dmitrieva-Mei, T. P., ed. (1957). 'Bibliografiya i notografiya sochinenii B. V. Asaf'eva', in: B. V. Asaf'ev. *Izbrannye trudy.* Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. Vol. 5, 291–380.
- Eikhenbaum, B. M. (1969). 'Melodika russkogo liricheskogo stikha', in: Eikhenbaum, B. M. *O poezii.* Leningrad: Sovetskii pisatel', 327–511.

- Eikhenbaum, B. M. (1969). 'O kamernoi deklamatsii', in: Eikhenbaum, B. M. *O poezii*. Leningrad: Sovetskii pisatel', 512–541.
- Evlampiev, I. I. (2015). 'Aktual'nost' Bergsona', in: I. I. Evlampiev, ed., *A. Bergson: Pro et contra: antologiya*. Saint Petersburg: Russkaya khristianskaya gumanitarnaya akademiya, 7–54.
- Fet, A. A. (1888). *Vechnie ogni: Sobranie neizdannyykh stikhotvorenii A. A. Feta*. Moscow: Tipografiya E. Lissnera i Yu. Romana, 1888. Vol. 3, VII, 70, II, [2] p.
- Fet, A. A. (1901). *Polnoe sobranie stikhotvorenii A. A. Feta*, ed. B. V. Nikol'skii. Saint Petersburg: A. F. Marks. Vol. 1–3, 496 + 654 + 486 p.
- Ginzburg, K. (2004). 'Primety. Ulikovaya paradigma i ee korni', in: Ginzburg, K. *Mify — emblemy — primety: Morfologiya i istoriya. Sbornik statei*. Moscow: Novoe izdatel'stvo, 189–241.
- Glebov, I. (1918). 'O pesne i pesennosti (po povodu vystuplenii Shalyapina v Mariinskom teatre)', *Zhizn' iskusstva*, 37, Dec. 14, 1–2.
- Glebov, I. (1918). 'Puti v budushchee', in: Glebov, I., Suvchinskii, P. P., eds. *Melos. Knigi o muzyke*. Petrograd: Gosudarstvennaya tipografiya. Vol. 2, 50–96.
- Glebov, I. (1924). 'Teoriya muzykal'no-istoricheskogo protsessa kak osnova muzykal'no-istoricheskogo znaniya', in: *Zadachi i metody izucheniya iskusstv*. Petrograd: Academia, 65–80.
- Glebov, I. (1925). 'Predislovie redaktora', in: Krechmar, G. *Istoriya opery*. Leningrad: Academia, 5–13.
- Glebov, I. (Asaf'ev, B. V.) (1949). 'Iz moikh zapisok o Stasove — slushatele russkoi muzyki (Glinka i Borodin)', in: *Vladimir Vasil'evich Stasov, 1824–1906: k 125-letiyu so dnya rozhdeniya. Sbornik statei i vospominanii*. Moscow, Leningrad: Iskusstvo, 47–61.
- Glebov, I. (Asaf'ev, B. V.) (1972). 'Videnie mira v dukhe muzyki (Poeziya A. Bloka)', in: M. Elik, ed., *Blok i muzyka: Sbornik statei*. Moscow, Leningrad: Sovetskii kompozitor, 8–57.
- Grachev, P. V. (1981). 'Asaf'ev-redaktor. Vospominaniya P. V. Gracheva', in: A. N. Kryukov, ed., *Materialy k biografii B. V. Asaf'eva*. Leningrad: Muzyka, 241–244.
- Grigor'eva, T. M. (2004). *Tri veka russkoi orfografii (XVIII–XX veka)*. Moscow: Ellis, 456 p.
- Klyuev, A. S. (2021). 'Filosofiya muzyki Nikolaya Onufrievicha Losskogo', *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, 2, 221–230.
- Korostelev, S. G. (2014). 'Gazeta «Novaya zhizn'» (1917–1918) i tsenzurnye usloviya v Rossii posle Fevral'skoi i Oktyabr'skoi revolyutsii', *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta*. Seriya 10, Zhurnalistika, 3, 103–118.
- Kozubovskaya, G. P. (2023). «Iz tonkikh linii ideala...»: A. A. Fet v zerkale XIX–XXI vekov. *Monografiya*. Barnaul: Izdatel'stvo Altaiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, 382 p.
- Levitskii, S. A. (1946). *Osnovy organicheskogo mirovozzreniya*. Frankfurt am Main: Posev, 258 p.
- Losskii, N. O. (1917). 'Zvuk kak osoboe tsarstvo bytiya', in: I. Glebov, P. P. Suvchinskii, eds., *Melos. Knigi o muzyke*. Petrograd: Gosudarstvennaya tipografiya. Vol. 2, 28–34.
- Losskii, N. O. (1922). *Intuitivnaya filosofiya Bergsona*. 3rd ed. Petrograd: Uchitel', 111 p.
- Losskii, N. O. (1991). 'Mir kak organicheskoe tseloe', in: Losskii, N. O. *Izbrannoe*. Moscow: Pravda, 349–480.
- Lyapina, L. E. (1999). *Tsiklizatsiya v russkoi literature XIX veka*. Saint Petersburg: Nauchno-issledovatel'skii institut khimii Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 281 p.

- Makarova, S. A. (2017). *Ot «chistogo iskusstva» k «zhiznetvorchestvu» stikha: A. A. Fet i russkii simbolizm. Monografiya.* Moscow: Azbukovnik, 375 p.
- Makarova, S. A. (2018). *Muzykal'nost' liriki kak teoretiko-literaturnaya problema.* Dissertatsiya ... doktora filologicheskikh nauk. Moscow, 498 p.
- Makarova, S. A. (2020). *Muzykal'nost' liriki i verbalizatsiya muzyki v russkom iskusstve. Monografiya.* Moscow: Azbukovnik, 760 p.
- Mysh'yakova, N. M. (2003). *Lirika A. A. Feta. Intermedial'nye aspekty poetiki.* Orenburg: Izdatel'stvo Orenburgskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, 131 p.
- Nazaikinskii, E. V. (1983). 'Slukh Asaf'eva', *Sovetskaya muzyka*, 7, 81–89.
- Neterkott, F. (2008). *Filosofskaya vstrecha: Bergson v Rossii (1907–1917)*, ed. I. I. Blauberg. Moscow: Modest Kolerov, 432 p.
- Orlova, E. M. (1964). *B. V. Asaf'ev. Put' issledovatelya i publitsista.* Leningrad: Muzyka, 461 p.
- Orlova, E. M. (1984). *Intonatsionnaya teoriya Asaf'eva kak uchenie o spetsifike muzykal'nogo myshleniya. Istoriya. Stanovlenie. Sushchnost'.* Moscow: Muzyka, 302 p.
- Porfir'eva, A. L. (2014). 'Iz pisem B. V. Asaf'eva k A. V. Ossovskomu', *Vremennik Zubovskogo instituta*, 1 (12), 165–182.
- Rimskii-Korsakov, N. A. (1911). 'O muzykal'nom obrazovanii', in: Rimskii-Korsakov, N. A. *Muzykal'nye stat'i i zametki (1869–1907)*. Saint Petersburg: Tipografiya M. M. Stasyulevicha, 49–119.
- Rozanov, V. V. (2016). 'VI. Solov'ev i Dostoevskii', in: Rozanov, V. V. *Polnoe sobranie sochinenii. 35 vols. Vol. 3. O pisatel'stve i pisatelyakh.* Saint Petersburg: Rostok, 145–152.
- Shataeva, G. A. (1999). 'Institut Zhivogo Slova', in: *Shestye otkrytye slushaniya «Instituta Peterburga».* *Ezhegodnaya konferentsiya po problemam peterburgovedeniya*, 6–14, accessed July 4, 2024, https://institutspb.ru/pdf/hearings/06-14_Shataeva.pdf.
- Shklovskii, V. B. (1990). 'Voskreshenie slova', in: Shklovskii, V. B. *Gamburgskii shchet: Stat'i — vospominaniya — esse (1914–1933)*. Moscow: Sovetskii pisatel', 36–42.
- Shklovskii, V. B. (1917). 'O ritmiko-melodicheskikh opytakh prof. Siversa', in: *Sborniki po teorii poeticheskogo yazyka.* Petrograd: Tipografiya Z. Sokolinskogo. Vol. 2, 87–94.
- Uspenskaya, A. V. (1994). *Antologicheskaya poeziya A. A. Feta.* Avtoreferat dissertatsii ... kandidata filologicheskikh nauk. Saint Petersburg, 20 p.