

Макарова Светлана Анатольевна

УСТНОЕ НАРОДНО-ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ И ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА РУССКОГО СТИХА

В статье рассматривается специфика устного народно-песенного стиха - первой системы стихосложения в отечественной словесности, в которой взаимодействовали не только стих и музыка, но также многочисленные внеэстетические функции. Интермедиальность, заложенная в фольклоре, повлияла на развитие "музыкального" стиха в русской литературе XIX-XX вв. Кроме того, проблемы жизнетворчества, органически присущие фольклору, были актуализированы на рубеже XIX-XX вв. в творчестве символистов и футуристов. Все эти процессы исследуются в статье в единстве с анализом синкретичного по своей природе устного народно-песенного стиха.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/8-1/11.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 8(62): в 2-х ч. Ч. 1. С. 43-48. ISSN 1997-2911.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/8-1/

© Издательство "Грамота"

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

УДК 821.161.1

В статье рассматривается специфика устного народно-песенного стиха – первой системы стихосложения в отечественной словесности, в которой взаимодействовали не только стих и музыка, но также многочисленные внеэстетические функции. Интермедальность, заложенная в фольклоре, повлияла на развитие «музыкального» стиха в русской литературе XIX–XX вв. Кроме того, проблемы житнетворчества, органически присущие фольклору, были актуализированы на рубеже XIX–XX вв. в творчестве символистов и футуристов. Все эти процессы исследуются в статье в единстве с анализом синкретичного по своей природе устного народно-песенного стиха.

Ключевые слова и фразы: синкретизм; ритмика; мелодика; системы стихосложения; эволюция стиха; музыкальность поэзии; эстетика символизма; эстетика футуризма.

Макарова Светлана Анатольевна, к. филол. н.

г. Москва

svetlanamakarova658@gmail.com

УСТНОЕ НАРОДНО-ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ И ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА РУССКОГО СТИХА

В фольклоре – истоки всего: и жизни, и творчества, и житнетворчества России. В том числе – истоки поэтической речи, русского стиха. К народному творчеству как к важному источнику исследования обращаются не только социологи, юристы, историки, этнографы, ведь в фольклоре сосредоточена огромная внеэстетическая нагрузка: обрядовая, религиозная, нравственная, философская. Народное творчество представляется важнейшим материалом изучения прежде всего для историков литературы и стиховедов, потому что именно в фольклорном творчестве сформировалась хронологически первая система версификации – устный народно-песенный стих. При этом слово было наделено как «внеэстетической», «житнетворческой» нагрузкой, так и «сверхфилологической», «интермедальной» функцией, поскольку во многих фольклорных жанрах слово неотделимо от напева, танца, театрального действия, то есть от других видов искусства. Для истории отечественной словесности, русского стиха эти обстоятельства стали почти «фатальными»: и взаимосвязь с музыкой, другими искусствами, и органичное единство с правом, этикой, культом отличали литературный процесс в России на протяжении более четырех столетий.

Безусловно, понятия «синтез искусств», «синкретизм», «взаимодействие стиха и музыки», «интермедальность» (в значении «синтез искусств») сразу выводят на проблему первичности, приоритетов и доминант в фольклорном синкретизме. Мнения относительно таких полемичных и вместе с тем концептуальных аспектов полярны. Между тем научные дискуссии далеко не всегда бывают конструктивными, потому что филологи не до конца профессиональны в области музыковедения, а музыковеды не рассматривают литературоведческие явления системно.

Так, М. П. Штокмар в книге «Исследования в области русского народного стихосложения» [19], М. Г. Харлап в статье «Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки» [18, с. 231] настаивают на первенстве слова над музыкой, утверждая, что именно словесный текст формировал музыкальный напев, его мелодику, ритмику, композицию. В череде подобных бескомпромиссных идей высказывание Г. Н. Пospelова выглядит и вовсе «трагически конечным» и в плане методологии науки, и в связи с житнетворчеством стиха: «Нет никаких оснований полагать, что эту свою познавательную “способность” лирика получила от музыки. /.../ лирика существует и развивается совершенно независимо от нее (музыки – С. М.), принадлежит только себе самой» [14, с. 97–98].

Напротив, М. С. Каган в работе «Морфология искусства» [7], Е. В. Невзглодова в статье «Интонация в жанрах музыкального фольклора и мелодика литературного лирического стиха» уверенно обосновывают совершенно противоположную точку зрения: «В песенных текстах сплошь и рядом встречаются предложения, фразовая интонация которых не определена, в этом случае говорить о самостоятельном речевом выражении не приходится» [12, с. 238–239]. Музыка влияла на словесный текст, задавая ему первичный ритм (деление на поэтические строки) и тоничность (слоговую ударность внутри стиха).

Объективные данные, полученные в ходе целостного анализа устных народно-песенных произведений (музыковедческого, стиховедческого, а также филологического – в единстве содержания и формы), позволяют сделать выводы о превосходстве музыки над словом в первобытном синкретизме. Думается, народно-песенное творчество достаточно властно повлияло и на историю отечественной музыки, литературы, прежде всего поэзии, и на реформу русского стиха в середине XVIII в., и на стиховедение.

Произведения фольклора имитировались поэтами, композиторы подражали народно-песенным ритмам и мелодическим оборотам, фольклорные формулы усваивались языком, музыкой, формируя исключительно национальный арсенал экспрессивных приемов и определяя сугубо национальные пути развития искусства. Метро-ритмические опыты А. П. Сумарокова (песни «Благополучны дни...», «Где ни гуляю, ни хожу...»), А. А. Дельвига (русские песни «Ах ты, ночь ли...», «Голова ль моя, головушка...», «Пела, пела пташечка...», «Соловей мой, соловей...»), А. Х. Востокова («Весенняя песнь», «К другу», «К зиме. В ноябре 1808 года»),

творчество Н. А. Некрасова («Колыбельная песня», «Несжатая полоса», «Извозчик», «Песня Еремушке»), И. Сурикова («Что шумишь, качаясь...», «Эх ты, доля, эх ты, доля...», «Занялася заря...»), С. Дрожжина («Первая борозда», «Я для песни задушевной...», «Свети мне, солнышко...»), интонационно-музыкальные эксперименты А. С. Даргомыжского (оркестровые сочинения «Баба Яга», «Казачок»), М. П. Мусоргского («Колыбельная Еремушки», «Ой, честь ли то молодцу лен трясти...», «Раек. Музыкальная шутка»). Все эти явления национальной культуры прямо или косвенно сопрягаются с русским фольклором.

Вот почему в данной связи так важно рассмотрение специфики устного народно-песенного стиха, его синкретичной природы. Попытаемся ответить на вопрос о соотношении слова и музыки в фольклорном произведении через анализ мезенской лирической песни «По дорожке-ти по широкой...», вместе с тем выявим типичные, субстанциональные особенности хронологически первой системы стихосложения. Н. Колпакова во вступительной статье к сборнику 1967 г. «Песенный фольклор Мезени» емко писала: данный материал «является, по-видимому, наиболее глубоким из дошедших до нас пластов русской народной традиционной песенности» [13, с. 32]:

Музыкальный фрагмент песни «По дорожке-ти по широкой...» в нотной записи. Темп: ♩ = 66. Стихосложение: По до - ро - жеч - ке ти да по ши - ро - ши - ро - ко - ей, ой, тут вот шла ли про - шла да силь - на ар - ми - я, тут ведь шла ли, про - шла да си - ла ар - ми - я, ой, си - ла ар - ми - я да кон - на бар - ди - я.

По дорожке-ти да по широ... широкой,
Ой, тут вот шла ли прошла да сильна армия,
Тут ведь шла ли прошла да сила армия,
Ой, сила армия да конна бардия (гвардия),
Сила армия да конна бардия (гвардия).
Ой, тут мы где, друзья, братцы, да будем день дневать?
Уж мы где, друзья, да будем день... ой, день дневать?
Уж мы день дневать да ночь коротати?

... (перерыв в записи)

Ой, уж мы день дневать да во темном лесу,
Уж мы день дневать да во темном лесу,
Ой, ночь коротати да во сыром бору,
Ночь коротати да во сыро... ой, во сыром бору,
Ой, нам ведь местичко да будет мать-земля,
Нам ведь местичко да будет мать земля,
Ой, нам злоголовьице – да зло кореньице,
Нам злоголовьице – да зло... ой, кореньице,
Ой, одеялышко-то – ветры буйные,
Одеялышко – да ветры буй... буйные,
Умываньице – да частой дождичок,
Умываньице да частой дождичок,
Ой, утираньице – да шелкова трава [Там же, с. 55].

Что увидит в поэтическом тексте мезенской протяжной песни литературовед, привыкший к целостному анализу произведений? Практически ничего. В песне намечена лирическая ситуация: «шла ли прошла сильна армия». В остальном – это выражение чувств и переживаний человека, причем переживаний трагических, связанных с возможной смертью. Поэтический текст пронизан лиризмом. Именно потому, что в песне выражаются чувства, в поэтическом тексте так много повторов – и не только целых строк, отдельных фраз, но и повторов фольклорных образов («широкая дорога», «темный лес», «сырой бор», «мать-земля», «зло кореньице», «ветры буйные»). За перечисленными образами не просто устойчивая фольклорная формульность, а дополнительный символический смысл, который возникает в результате усиления лирической ситуации, эмоциональной

тональности и ритмико-мелодических повторов. Кажется, что в песне ни о чем не сказано, как такового связного поэтического текста даже и нет. Вместе с тем в песне выражено абсолютно все: тревога за собственную судьбу и страх за всех, осуждение «сильной армии» и ее разрушительных действий, готовность принять страдания и смерть, которые могут быть ничтожными только перед бесконечной «дорогой жизни» с остановкой «вечный покой».

Что увидит в данном поэтическом тексте стиховед, привыкший к статистическим методам и метроритмическим выводам? Отсутствие силлабо-тонических размеров, вариативный междуударный интервал от 0 до 5 слогов, повторяющиеся единицы первичного ритма – стихи, лексические и звуковые повторы в конце строк, отсутствие последовательной рифмовки, настойчивую репризу междометия «ой».

Совершенно очевидно, что поэтический текст протяжной песни, насыщенный не столько прямым лексическим смыслом, сколько повышенным лиризмом и музыкальной эмоциональностью, развивается в единстве с вокальным напевом, тоже достаточно эмоциональным и «лиричным». Диапазон вокальной партии можно назвать широким – малая септима, почти октава, что свидетельствует о музыкальном развитии чувств и переживаний, о мелодическом воплощении лирического начала. Вместе с тем музыкальный напев делит текст сначала на единицы первичного ритма – строки: это выражается интонационно и ритмически, так как начало и конец стиха зафиксированы четвертными и половинными длительностями, которые по времени звучания заметно выделяются на фоне поступательного движения восьмых длительностей. Строки объединяются в двустушия, двустушия встраиваются в катрены с варьируемыми повторами. Именно варьирование внутри строк динамизирует выраженные в песне эмоции, усиливает трагическую тональность, придает песне не только некое «куплетное» звучание, но и единую композиционную линию развития.

Музыкальный напев структурирует общую композицию мезенской песни, ее первичный ритм (то, что отличает поэзию от прозы, – деление на стихи, строки с межстиховой паузой). Музыкальный напев к тому же подчеркивает акцентную организацию внутри стиха, то есть выявляет – это очень важно! – тоническую природу первой системы стихосложения. Уже было отмечено, что начала и концы строк подчеркнуты продолжительными длительностями. А внутри стихов два главных лексических акцента подчеркиваются сильными долями начала тактов, благодаря которым ударения становятся еще более яркими: «дорожечке», «широ... широкой», «шла», «армия», «бардия» и т.д. В результате можно сказать, что песня написана четырехударным тоническим стихом, в котором значимы акценты, ударения, тоническая структура синкретичного единства, а роль безударных слогов заметно снижается, так как их количество в междуударных интервалах вариативно (один, два, три и т.д. в зависимости от музыкального напева). Но размер задается исключительно ритмическими средствами музыки: если прочитать поэтический текст отдельно, то акценты можно будет расставить совсем не так, как это происходит в единстве с музыкальным напевом.

Внутри строк очень важно обратить внимание также на распевы междометия «ой», на появление дополнительных слогов – «да», «по», «ли», стяжение словоформ – «конна бардия». На этот раз развитие поэтическому тексту задает мелодика, выступающая в единстве с ритмикой напева. Мелодика то динамизируется, расширяется, то, наоборот, становится более сдержанной и ровной. В единстве композиционных, мелодических, ритмических законов функционируют музыкальная и поэтическая партии лирической песни Мезени, синкретичной в силу фольклорной природы. Музыкальная партия в песне развита в большей степени, что позволяет говорить о главенстве музыкального над поэтическим в устном народно-песенном стихе.

В данной связи интересно отметить следующий теоретико-литературный факт. Именно научный, практический, художественный интерес к фольклору стимулировал в отечественном стиховедении XIX в. появление музыкальных теорий народно-песенной системы версификации. Наряду с филологическим осмыслением устного творчества появились музыкально-тактовые концепции фольклорной поэзии – исследования А. М. Кубарева [10], Ф. Е. Корша [9], которые были ошибочными и схематичными. Вслед за «нефилологическими» теориями народно-песенного стиха «растиражировались» и музыкально-тактовые концепции литературной поэзии, силлабо-тонического стихосложения – исследования Н. Н. Шульговского [20], М. П. Малишевского [11], также мало конструктивные. Конечно, некоторые основания для появления подобных теорий были: сходство поэзии и музыки в структурных элементах, звуковая организация двух искусств, явления мелодики, метроритмики, интонирования и др. Но с появлением экспериментально-фонетических и статистических методов история науки опровергла поверхностные аналогии между явлениями двух видов искусства, как и их вульгарное отождествление, механическое перенесение приемов изучения из одной области знания в другую.

Помимо теоретического аспекта необходимо говорить и об историко-литературных тенденциях. Параллельно народно-песенному творчеству русский стих в XVII–XX вв. «написал» своеобразные историко-литературные и философско-эстетические «параболы» как взаимодействия, так и, напротив, отталкивания поэзии и музыки. Действительно, это было историческое соперничество: либо «эмансипация» литературного стиха, либо вновь, как в первобытном синкретизме, синтез слова и музыки. Первые образцы виршевой поэзии XVII в. – стихи С. Шаховского («Послание князю Д. М. Пожарскому», «Послание к некоему другу зело полезно»), И. Хворостинина («О гонении на святую церковь...», «Двострочное согласие...»), А. Подольского («Послание священноиерею Симеону Федоровичу», «Послание к некоему горду и величаву»), П. Самсонова («Послания») – это бесспорная установка на литературную самодостаточность, в противовес народно-песенному стиху. Это поиски сугубо языковых средств выразительности, внемузыкальных приемов. Хотя уже силлабическая поэзия второй половины XVII – начала XVIII в.: вирши С. Полоцкого (1629–1680), Д. Ростовского (1651–1709), А. Кантемира (1708–1744), особенно жанр канта, – вновь

тяготуют к взаимодействию с напевом, подчеркивающим элементы мелодекламации, слоговой принцип организации силлабического стихосложения. Реформа В. К. Тредиаковского – М. В. Ломоносова – А. П. Сумарокова середины XVIII в. [8, с. 108-145] была призвана обнаружить в недрах ритма национальной речи метрические законы отечественной версификации, создать национальную разновидность сугубо литературной поэзии, не уступающей польскому, французскому, немецкому, английскому стихосложению, – о музыке здесь вспоминать не приходится.

Между тем в XIX в. вновь конфликтно сосуществуют две тенденции. С одной стороны, развиваются романтизм – поэзия В. А. Жуковского (1783-1852), А. С. Пушкина (1799-1837), М. Ю. Лермонтова (1814-1841), Е. А. Боратынского (1800-1844), «чистое искусство» – лирика А. А. Фета (1820-1892), А. К. Толстого (1817-1875), Л. А. Мея (1822-1862), Я. П. Полонского (1819-1898), стремящиеся не только выйти за пределы литературных возможностей, но средствами стиха во что бы то ни стало добиться экспрессии высшего, как гласила эстетика этих направлений, вида искусства – музыки. Вместе с названными направлениями утверждается и напевный стих, в котором становятся популярными определенные мелодические обороты, интонационно-синтаксические приемы. В. А. Жуковский едва ли не первый стал писать о «музыкальности» стиха в рамках теоретических размышлений о роли романтической поэзии: «Мы... можем указать на возвышенность или приятность содержания, на точность, живость, необыкновенность выражения, на музыку слов...» [5, с. 379]. Во второй половине XIX в. вслед за Жуковским идею стихотворной «музыки» подхватил мэтр «чистого искусства» А. Фет. Он считал, что во всем мире разлита красота, назначение поэзии – воссоздание красоты мира, в том числе через приближение лирического творчества к музыкальному искусству: «Эпическое ПОЮ, которое так злоупотребляли искусственные писатели 18 в., исполнено глубокого значения. Когда возбужденная, переполненная глубокими впечатлениями душа ищет высказаться, и обычное человеческое слово коснеет, она невольно прибегает к языку богов и поет» [17, с. 167].

С другой стороны, в XIX в. набирает силу говорной стих, гражданская, демократическая поэзия, в которой, аналогично эпосу и драматургии, правдиво ставятся социально-общественные, нравственные и даже политические проблемы – творчество А. Н. Плещеева (1825-1893), Н. А. Добролюбова (1836-1861), М. Л. Михайлова (1829-1865), И. С. Никитина (1824-1861). Это поэтическое направление дистанцируется от музыки, хотя фольклорных имитаций и подражаний народно-песенному стиху в реалистической поэзии было очень много.

Точкой пересечения многих литературных и внелитературных тенденций XIX в. стало символистское течение, заявившее о себе в конце столетия, в 1890-е годы. Именно в русском символизме причудливо соединились претензии и на «музыкальность» лирики, синтез искусств, и на социальную, нравственную силу поэзии, и на религиозные, мистические возможности стиха, а значит, соборность, житнетворчество искусства.

Во-первых, русские символисты на рубеже XIX-XX вв. вслед за фольклорным синкретизмом, романтизмом, «чистым искусством» продолжили инновационные поиски «музыки» стиха. И «старшими» – В. Брюсов (1873-1924), Д. Мережковский (1866-1941), Н. Минский (1855-1937), З. Гиппиус (1869-1945), Ф. Сологуб (1863-1927), К. Бальмонт (1867-1942), и «младшими» – А. Белый (1880-1934), В. Иванов (1866-1949), А. Блок (1880-1921) символистами была написана целая поэтика «музыкальной» лирики, максимально структурированная с точки зрения науки о стихе. Стиховедческое наследие символистов настолько емко по содержанию и количественно объемно, что могло бы составить отдельное издание: поэты профессионально и доказательно размышляли обо всех элементах стиха, имеющих связь с музыкальной экспрессией. Так, например, А. Белый в ходе анализа стихотворения А. С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» указал на пять «зон формы лирического стихотворения»: ритм, метр, инструментовку, архитеконику, описательные формы речи (эпитеты, метафоры и др.) [1, с. 398].

И все-таки одна стиховедческая категория была явно абсолютизирована и гиперболизирована символистами – это явление ритма, сообщающего процессуальность, динамичность во все выразительные и временные искусства, в том числе в поэзию и музыку. Не случайны итоги стиховедческих штудий русских символистов – книга В. Брюсова «Наука о стихе. Метрика и ритмика» [3] и не изданный при жизни «Учебник ритма» А. Белого, опубликованный значительно позднее.

Не случайно также и то, что именно в творчестве русских символистов, взявших курс на максимальное «омузыкаливание» стихотворных произведений, были осуществлены те метро-ритмические эксперименты, которые на рубеже столетий стали функциональными. Инновации с расшатыванием стабильных силлаботонических междуударных интервалов были усвоены отечественной поэзией, что в конечном итоге привело к реформированию классической версификации и появлению совершенно новых разновидностей русского стиха – дольника, тактовика, акцентного стихосложения, верлибра. Как и в устном народно-песенном стихе, в инновационных метро-ритмических формах символистов усиливалась тоническая, акцентная, ударная стихия, а безударные слоги, силлабическая структура стиха отступали на второй план. При этом экспериментальные формы оценивались символистами через сравнение с силлабо-тонической системой. Вот что писал В. Брюсов о ритмических поисках К. Бальмонта: «Его “прерывистые строки”, как он называет свои безразмерные стихи, теряют всю прелесть бальмонтовского напева... Бальмонт только тогда Бальмонт, когда пишет в строгих размерах, правильно чередуя строфы и рифмы, следуя всем условностям, выработанным за два века нашего стихотворства» [4, с. 85].

Стихотворный ритм, во многом ориентированный русскими символистами на ритмику музыкальную, отразил трагическую по своему содержанию эпоху рубежа XIX-XX вв. с ее революционными потрясениями, сложнейшую эмоциональную жизнь лирических героев, небывалые духовные переживания российского

общества. Бесспорно, художественных возможностей изобразительных искусств, прежде всего живописи, русским символистам было явно недостаточно; для выражения такого объема лиризма и таких глубин психологизма (от тончайших нюансов личной «диалектики души» до сопереживания революционным катастрофам в России) потребовались художественные средства выразительных искусств – стиха и музыки, достигших в истории мировой поэзии небывалых высот синкретизма.

В. Иванов так писал об особой миссии русского символизма, его соотношении с другими национальными школами, а вместе с тем об «укорененности» отечественной словесности в родную «почву»: «Ближайшее изучение нашей “символической школы” покажет впоследствии, как /.../ мало плодотворно заимствование и подражание, и как глубоко уходит корнями в родную почву все подлинное и жизнеспособное в отечественной поэзии последних полутора десятилетий» [6, с. 185]. Он же актуализировал и понятие «жизнетворчество», столь характерное для всей отечественной словесности: «... лирика, по природе своей, – вовсе не изобразительное искусство, как пластика и живопись, но – подобно музыке – искусство двигательное, – не созерцательное, а действенное, – и, в конечном счете, не иконотворчество, а жизнетворчество» [Там же, с. 188].

В данном контексте мы подошли ко второй характеристике русского символизма, которая свидетельствует об абсолютной уникальном содержании этого художественного течения в России, а также об «особом пути» национальной поэзии. Поисками «музыкальности» стиха ограничились только «старшие» символисты, а «младшие» транспонировали и лирику, и «музыку» поэтической речи, и ритм в грандиозную, не сопоставимую ни с какой другой, философию жизнетворчества. «Музыка» стиха, ритмика встраивались русскими символистами в онтологию, этику, эстетику, культ, магию, мистику, быт, бытие, историю – такая эстетика отдельным изданием уже бы не ограничилась! Потребовалось бы нечто большее: осмысление конечных целей и задач подобного «сверхэстетического» синтеза, беспрецедентного жизнетворческого мифа. И оно произошло: символисты, неистово обрушившиеся на эпоху рубежа веков с критикой безмерного индивидуализма, попытались вернуть российское общество к утраченной «общинности», духовной «соборности».

Художественные средства желаемого жизнетворчества «младшие» символисты увидели не только в синтезе искусств, интермедийности, но и в первобытном синкретизме всех сфер деятельности человека. Искомые точки бытийного абсолюта неизбежно вели к фольклору, народно-песенному стиху. Действительно, А. Белый вдохновенно пишет о духовно-нравственном преображении на пути к всеобщему «соединению»: «Русской литературе открывается новая жизнь; русской жизни дается новое слово, творческое, действующее слово» [2, с. 354]. И уточняет магическую роль древней поэзии, к которой нужно приблизиться: «Сама живая речь есть непрерывная магия... И потому первоначально поэзия, познание, музыка и речь были единством...» [Там же, с. 132]. Белого дополняет В. Иванов: «Задачей поэзии была заклинательная магия ритмической речи... Поистине, камни слагались в городские стены лирическими чарами, и – помимо всякого иносказания – ритмами излечивались болезни души и тела, одерживались победы, умирялись междоусобия» [6, с. 185].

Жизнетворчество «музыкального» стиха, соотносимого с фольклорным синкретизмом, для Белого и Иванова было неразрывно связано с религиозным обрядом, культовыми явлениями и мистериальной соборностью. Иначе было у А. А. Блока: жизнетворчество «музыкальной» поэзии он попытался осмыслить в проекции на ритмы народной революции во имя обретения гуманизма, рождения человека-артиста, гармонического звучания мирового оркестра. Земная «музыка» рубежной эпохи звучала для Блока недолго и трагически оборвалась, как, впрочем, и жизнетворческая мистерия Белого и Иванова. «Соборность» переадресовывалась грядущему, «творчество жизни» уходило в прошлое...

Вслед за символистами не менее грандиозный жизнестроительный миф попытались создать футуристы, сбросившие с «парохода современности» и классическую литературу, и русский символизм, и синтез стиха и музыки. Полемицируя с расплывчатой символикой устаревшего «неоромантизма», футуристы провозгласили взаимодействие живописи и поэзии, революционные преобразования русского языка, стиха, искусства. Именно поэтому они абсолютизировали декламационную природу поэзии, лексическую акцентность, что отдаленно напоминало тоничность устного народно-песенного стиха, только уже в исключительно литературном варианте, без «диктата» музыки. Подобно первобытному синкретизму, символизму, футуристов в начале XX столетия не устраивали исключительно эстетические границы поэзии, в своей программе они замахнулись на духовное преобразование жизни, на мировую «революцию» человека средствами футуристического искусства. Маяковский призывно декларировал: «Первую часть нашей программы – разрушение мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погребушки шута чертеж зодчего, и голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди» [15, с. 108].

Для «проповеди» своих жизнестроительных задач футуристы даже создали новый язык: «дыр, бул, щыл, // убушур // скум // вы со бу // р л эз (кстати, в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина)» [Там же, с. 104]. А. Крученых и В. Хлебников упомянули «русское национальное» [Там же]. Но сопоставим ли футуристический эпатаж с переживаниями на тему «широ... широкой дорожкой», «силы армии», «конной бардии» в протяжной песне Мезени, разве можно сравнить содержание «убушур» с символами «мать-земля», «ветры буйные», «шелкова трава» в русском народно-песенном творчестве?

Это очевидно: в поисках новых выразительных средств русская поэзия на разных этапах своей эволюции обращалась к фольклору. Но на рубеже XIX-XX вв., на фоне небывалых социальных потрясений и революционных событий, символисты и футуристы в рамках абсолютно разных эстетических программ попытались

«реанимировать» синтез искусств и «жизнетворческую» сверхидею устного народного стиха. На возрождение первобытного синкретизма возлагалась задача духовного преобразования человека, революционного обновления общества средствами искусства. Какой идеализм, какая утопия, как все это свойственно русскому национальному сознанию! Неудержимый порыв в будущее закончился «концом» символизма и футуризма в настоящем. Замкнутые границами художественного эстетства, и символисты, и футуристы были немислимо далеки от истинной общности, народной соборности. Попытки исторического возрождения первобытного синкретизма, как и социальные революции, завершились духовной катастрофой.

Между тем внеэстетическое содержание, общественная миссия, возложенные на русскую поэзию, синтез стиха и музыки на рубеже XIX-XX веков так и остались беспрецедентными в истории мировой поэзии. История провозгласила в России социальные революции. Русский стих – «революцию» стиха через ритмику, синтез с музыкой, возвращение к обряду, магии, народно-песенному творчеству! Эпоха предложила материальное переустройство России. Русский стих – «революцию» духа, отказ от гипертрофированного индивидуализма во имя соборности и общности! У стиха – своя история, у истории – свой стих...

Итак, истоки отмеченного «мессиянства» отечественной словесности – в устном народно-песенном творчестве, которое проясняет, прежде всего, характер взаимодействия слова и напева, доминантность музыки в фольклорном синкретизме, лирическую природу стиха. Вместе с тем историческая роль своеобразного «национального вектора» развития отечественного стихосложения – в его необъяснимой устойчивости, художественной «объемности», сопоставимой с житнетворчеством не только стиха, но всей России.

Список литературы

1. Бельгий А. Символизм. М.: Мусажет, 1910. 633 с.
2. Бельгий А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
3. Брюсов В. Я. Наука о стихе. Метрика и ритмика. М.: Альциона, 1919. 139 с.
4. Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894-1924. М.: Советский писатель, 1990. 714 с.
5. Жуковский В. А. Из письма к Николаю Васильевичу Гоголю // Жуковский В. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. М.: Современник, 1983. С. 374-383.
6. Иванов В. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
7. Каган М. С. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
8. Калачева С. В. Эволюция русского стиха. М.: Издательство Московского университета, 1986. 264 с.
9. Корш Ф. Е. О русском народном стихосложении. СПб., 1901. 121 с.
10. Кубарев А. М. Теория русского стихосложения. М.: Типография Степанова, 1837. 10 с.
11. Малишевский М. П. Краткое изложение основ метротонической междуязыковой стихологии. М.: Изд. авт., 1925. 126 с.
12. Невзглядова Е. В. Интонация в жанрах музыкального фольклора и мелодика литературного лирического стиха // Русский фольклор: материалы и исследования. Л.: Институт Русской Литературы, 1974. Т. XIV. С. 238-262.
13. Песенный фольклор Мезени / сост. Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский, В. В. Митрофанов, В. В. Коргузалов. Л.: Наука, 1967. 367 с.
14. Пospelов Г. Н. Лирика среди литературных родов. М.: Издательство Московского университета, 1976. 208 с.
15. Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX вв.: хрестоматия. М.: Высшая школа, 1988. 368 с.
16. Структура и семиотика художественного текста // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Сб. XII. 175 с.
17. Фет А. А. Сочинения: в 2-х т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 2. 461 с.
18. Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. // Ранние формы искусства. / автор-составитель или редактор? М.: Искусство, 1972. С. 221-301.
19. Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. 422 с.
20. Шульговский Н. Н. Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения. СПб.: Товарищество Вольф, 1914. 525 с.

ORAL FOLK SONGS: ON THE PROBLEM OF INTERMEDIALITY AND CREATIVE LIFE OF THE RUSSIAN VERSE

Makarova Svetlana Anatol'evna, Ph. D. in Philology

Moscow

svetlanamakarova658@gmail.com

The article deals with the specificity of oral folk song verse – the first system of versification in the national literature, where not only the verse and the music, but also many extra-aesthetic functions interacted. Intermediality, embedded in the folklore, influenced the development of the “musical” verse in the Russian literature of the XIX-XX centuries. Besides, the problems of creative life organically inherent in folklore were actualized at the turn of the XIX-XX centuries in the works of symbolists and futurists. All these processes are researched in the article in unity with the analysis of the syncretic according to its nature oral folk song verse.

Key words and phrases: syncretism; rhythmic; melody; versification systems; verses evolution; musicality of poetry; symbolism aesthetics; Futurism aesthetics.