

RU

Поиски новых ритмико-звуковых форм русского стихосложения в эпоху модернизма: от предсимволизма к конструктивизму

Макарова С. А.

Аннотация. В статье анализируются теоретические декларации и художественные инновации русских поэтов-модернистов, осуществивших на рубеже XIX-XX вв. реформу стихосложения. Метро-ритмические и фонетические эксперименты оказались для поэтов приоритетными – осмысление их версификационного многообразия и художественной направленности является целью исследования. Творческие поиски новых стиховых форм носили острополюемичный характер – в комплексном рассмотрении эстетических интенций предсимволистов, символистов, акмеистов, футуристов, имажинистов, экспрессионистов, формлибристов, неоклассицистов, конструктивистов заключается научная новизна исследования. В результате становится очевидным, что распространение новаторских фоно-стилистических модификаций и утверждение неклассических метро-ритмических разновидностей в поэзии Серебряного века были нацелены не только на создание нового искусства, но также на становление нового мироощущения и нового эстетического сознания современников. Актуализация проблемы выразительных возможностей словесности в 1880-1920-е гг. привела к возрождению акустического бытования стихотворных произведений – в борьбе за жизнестроительную будущность поэтического слова как никогда ранее обострилась необходимость в синтезе искусств, соотносящемся с глубинными процессами синестетического восприятия и творческого мышления человека.

EN

The search for new rhythmic and sound forms of Russian versification in the modernist era: From pre-symbolism to constructivism

Makarova S. A.

Abstract. The paper analyses the theoretical declarations and artistic innovations made by Russian modernist poets who carried out the versification reform at the turn of the XIX-XX centuries. Metric-rhythmic and phonetic experiments turned out to be a priority for poets, thus, the aim of the study is to comprehend their versification diversity and artistic orientation. The creative search for new verse forms was of an acutely polemic nature, therefore, the scientific novelty of the study lies in a comprehensive consideration of the aesthetic intentions of pre-symbolists, symbolists, acmeists, futurists, imaginalists, expressionists, formlibrists, neoclassicists, constructivists. As a result, it becomes obvious that the spread of innovative phonostylistic modifications and the establishment of non-classical metric-rhythmic varieties in the poetry of the Silver Age were aimed not only at creating a new art, but also at forming a new worldview and a new aesthetic consciousness of contemporaries. Actualising the problem of expressive possibilities of literature in the 1880s-1920s led to the revival of the acoustic existence of poetic works – in the struggle for the life-building future of the poetic word, the need for a synthesis of arts that would correlate with the deep processes of synaesthetic perception and creative thinking became more pronounced than ever before.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена значимостью всестороннего рассмотрения закономерностей версификационных процессов и специфики модернистской поэзии, оказавшей огромное влияние на развитие русского стихотворного искусства XX – начала XXI в. Потому выявление предмета теоретического противоборства, исторических предпосылок, эстетических векторов и художественного диапазона ритмико-звуковых экспериментов поэтов-модернистов, определение их роли в отечественной словесности и мировой культуре представляются главными задачами исследования, синтезирующего статистический, структурный, сравнительно-исторический, а также теоретико-литературные и междисциплинарные методы.

Материал исследования охватывает как теоретические декларации модернистов (От символизма до «Октября». Сборник. Литературные манифесты / сост. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. М.: Новая Москва, 1924; Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: литературные манифесты и художественная практика / сост. А. Г. Соколов. М.: Высшая школа, 1988), так и стихотворные сочинения поэтов самых разных художественных течений (Апухтин А. Н. Стихотворения. М.: Советская Россия, 1991; Ахматова А. А. Я – голос ваш... М.: Книжная палата, 1989; Бальмонт К. Д. Солнечная пряжа. Стихи. Очерки. М.: Детская литература, 1989; Блок А. А. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Правда, 1971. Т. 1; Брюсов В. Я. Избранное. М.: Правда, 1982; Белый А. Сочинения: в 2-х т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1; Есенин С. А. Собрание сочинений: в 3-х т. М.: Правда, 1977. Т. 1; Каменский В. В. Сочинения. М.: Книга, 1990; К. Р. Стихотворения. М.: Литературный фонд РСФСР, 1991; Маяковский В. В. Собрание сочинений: в 12-ти т. М.: Правда, 1978. Т. 1; Сельвинский И. Л. Избранные стихотворения. М.: Советский писатель, 1972; Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986).

Теоретической базой исследования являются труды отечественных ученых в области стиховедения (Гаспаров, 1974), исторической поэтики (Корниенко, 2017), эстетики (Конанчук, 2021а; 2021b; 2023), а практическая значимость работы заключается в возможном использовании полученных результатов в лекционных курсах по истории русской литературы рубежа XIX–XX вв., теории литературы и на спецкурсах по стиховедению, синтезу искусств.

Обсуждение и результаты

Исторические предпосылки модернистских инноваций

На рубеже XIX–XX вв. русское стихосложение переживало небывалый расцвет, связанный с возникновением модернистских течений и обновлением поэтического языка. Версификационные эксперименты модернистов, направленные на создание новых ритмико-звуковых форм, были обусловлены не только историко-литературными, но и социокультурными, общественно-политическими обстоятельствами. Обострившиеся конфликты между жизненными реалиями и духовным бытием, индивидуальным и коллективным сознанием, рациональным и иррациональным мировосприятием, элитарным и массовым искусством, традицией и новаторством, содержанием и формой привели к сосуществованию самых разных стихотворных тенденций.

Достаточно сравнить структуру двух сонетов, написанных в начале XX в., чтобы осознать масштаб художественных поисков, охвативших поэтов Серебряного века. Так, для предсимволиста К. Р. (великого князя Константина Константиновича Романова), сохранившего приверженность классическим традициям напевного стиха, в сонете «Времена года» 1910 г. представляются оригинальными исключительно комбинации рифмовки (abba abba cdc dcd): «О, радость утра ясного весной! / Ты ласточек навеяна крылами. / Вы, незабудки, споря с небесами, / Так празднично убрались бирюзой. // О, летний день! Сияя над землей, / Ты теплыми даришь ее лучами / И маки знойными во ржи цветами / И жаворонка песней заливной. // О, золотистость осени печальной! / Скорбь увяданья, грусти красота / И журавлей отлет зарей прощальной. // О, зимней ночи жуть и нагота! / Зловещий ворон в белизне хрустальной / И лунный свет, и глушь, и немота...» (1991, с. 201). Для конструктивиста И. Л. Сельвинского, сторонника авангардной поэзии, твердая форма предстает своеобразной в результате радикального видоизменения – несмотря на то что «Сонет» 1927 г. имеет жанровое название, его стихометрические элементы преобразуются до неузнаваемости: «Дол / Сед. / Шел / Дед. // След / Вел – / Брел / Вслед. // Вдруг / Лук / Ввысь: // Трах! / Рысь / В прах» (1972, с. 75). В данной связи возникают закономерные вопросы: каковы исторические предпосылки и версификационные основы модернистских инноваций?

Ответы на поставленные вопросы приводят к стиховедческому обзору важнейших ритмико-звуковых процессов, поскольку эволюция русского стихосложения была связана с несколькими переломными периодами в истории отечественной словесности, которые повлияли как на характер бытования, так и на структурные особенности поэтического языка. Как известно, фольклорный стих, не знавший письменной фиксации, развивался в звучащей форме, предполагая либо сугубо речевое, говорное исполнение, либо синкретичное, музыкально-речевое воплощение. Звуковая природа отличала также молитвословие, неотделимое от религиозных канонов и церковных обрядов. С XVII в. началась литературная эпоха русской версификации, обусловленная усилением роли светской культуры, профессионализацией художественного творчества, обретением родо-видовой самостоятельности искусств, распространением книжного дела и – как следствие – письменного бытования стихотворных сочинений. При этом до середины XVIII в. в отечественной словесности не сформировалась та система стихосложения, в которой наиболее органично выражался бы ритм национальной речи: первые попытки приспособления устных традиций к литературной поэзии и опыты версификационного заимствования иноязычных систем не увенчались успехом. Накануне эпохально значимой реформы, осуществленной В. К. Тредиаковским, М. В. Ломоносовым и А. П. Сумароковым, русская версификация представляла собой вид творчества, весьма разнообразный по организации вербальной ритмики: в художественном репертуаре сосуществовали фольклорный стих, молитвословие, неравносложные вирши и силлабическая система.

Благодаря неустанным поискам, которые отразились в теоретических трактатах поэтов-практиков 1730–1770-х гг., написанных в рамках утверждения культуры Нового времени, просветительской эстетики и поэтики классицизма – «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735) В. К. Тредиаковского, «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) М. В. Ломоносова, «Способе к сложению стихов, против выданного в 1735 году исправленном и дополненном» (1752) В. К. Тредиаковского, «О древнем, среднем

и новом стихотворении российском» (1755) В. К. Тредиаковского, «О стопосложении» (1771-1773) А. П. Сумарокова, – отечественная словесность обрела национальную систему стихосложения, позднее названную силлабо-тонической. Но русские поэты XVIII в. были далеки от единодушного признания новых двусложных и трехсложных метров: хорей, ямба, дактиля, амфибрахия и анапеста. Одним из первых против метро-ритмических ограничений выступил А. Д. Кантемир, предложив в «Письме Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (1743) свою систему создания поэтических произведений. Теоретическая дискуссия носила столь яркий характер, что транспонировалась даже в художественные сочинения: в стихотворении «К своей лире» (1762) М. М. Хераскова, древней повести «Душенька» (1783, 1799) И. Ф. Богдановича, богатырской песне «Добрыня» (1794) Н. А. Львова, богатырской повести «Бова» (1799-1802) А. Н. Радищева и т. д. высказывались явные возражения и по поводу метро-ритмической регламентированности стопного стихосложения, и в отношении скованности поэтической рифмы.

Действительно, несмотря на монопольное господство силлабо-тонической системы в русской поэзии второй половины XVIII – XIX в., историческое утверждение «правильных» (классических) метров оказалось достаточно сложным. Вплоть до конца XIX в. в русской поэзии лидирующие позиции занимали неполноударные формы ямба, меньшей популярностью пользовались хорей, а трехсложные размеры были полноценно освоены только во второй половине XIX в. (Гаспаров, 1974, с. 51). Между тем в теоретических трактатах В. К. Тредиаковского и М. В. Ломоносова, помимо «правильных» метров, вводились в оборот дактило-хорей и ямбо-анапесты, названные «смешанными» (неклассическими) размерами, так как они отличались вариативностью междуударных интервалов в 1-2 слога. Но до начала XX в. эти стихометрические формы использовались в поэтической практике исключительно редко, воспринимаемые как «неправильные».

Казалось бы, поэты-реформаторы XVIII в. открыли широкие возможности для метро-ритмических инноваций – не только с «правильными» и «смешанными» размерами. Вспомним также острую полемику Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова по поводу семантического ореола двусложных метров и их поэтическое состязание в переложении 143-го псалма: ни компромиссное решение, ни окончательный ответ на вопрос об устойчивых эмоциональных значениях силлабо-тонических размеров так и не были найдены (Макарова, 2020а, с. 75-76). Но версификационные эксперименты поэтов-новаторов второй половины XVIII – XIX в. имели нерешительный характер и не смогли создать альтернативу доминирующей тенденции. В результате даже в эпоху предсимволизма, когда в литературный процесс влилось новое поколение поэтов – К. Р., С. Я. Надсон, К. М. Фофанов, М. А. Лохвицкая, В. С. Соловьев, К. К. Случевский, А. А. Голенищев-Кутузов, А. Н. Апухтин и др., позиции классической силлаботоники представлялись непоколебимыми. Конечно, метрическое соотношение в стихосложении 1880-х гг. явно изменилось: количество неклассических разновидностей составляло самый низкий процент (1%), а роль трехсложных размеров заметно увеличилась (31%), что сигнализировало о накоплении тонической энергии и возможных трансформациях в системе версификации (Гаспаров, 1974, с. 51). Но поэты-предсимволисты продолжали оставаться под воздействием художественных традиций, утвердившихся законов силлаботоники – и вопреки усилению общественно-социальной нестабильности, декадентских настроений, и наперекор появлению новых стихометрических приоритетов.

Что касается звукового строя национальной системы стихосложения, то Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков были удивительно солидарны, когда выступали с декларациями о «поющем», «напевном» стихе и «музыке стоп», которые противостояли бы интонационному голосоведению прозаической речи. При этом Ломоносов, опираясь на популярную теорию аффектов, в знаменитой «Риторике» (1748) вновь указывал на наличие эмоционально-экспрессивной семантики – на этот раз у отдельных звуков. В дальнейшем поэты разных эстетических направлений будут очень чутко прислушиваться к поэтической фонике, увлекаясь звукописью, звукоподражаниями. Но внимание романтиков, поэтов «чистого искусства», плодотворно теоретизировавших на тему музыкальности слова, будет обращено не на форсирование или семантизацию фонем, а на поиски кантиленных интонаций, которые приблизили бы стихосложение к раскрепощенной мелодичности. Несмотря на изобилие многозначительных метафор в русской словесности XVIII-XIX вв. – «стихотворение-песня», «поэзия-пение», «поэт-певец» и др. – напевный стиль формируется только в начале XIX в. в лирических произведениях В. А. Жуковского и достигает серьезных высот в позднем творчестве А. А. Фета, системно обосновавшего особенности напевной поэзии.

Художественные достижения напевной лирики, полноправно дистанцировавшейся от говорного стиха, который активно развивался еще со второй половины XVIII в., стали очевидными именно в эпоху предсимволизма. Не случайно в 1880-е гг. оказались востребованы трехсложные размеры, отличающиеся интонационной монотонией и особой кантиленностью, которые возникают в результате метрической инерции. Обратимся к стихотворению А. Н. Апухтина «День ли царит...» (1880), хорошо известному благодаря романсу П. И. Чайковского: «День ли царит, тишина ли ночная, / В снах ли тревожных, в житейской борьбе, / Всюду со мной, мою жизнь наполняя, / Дума все та же, одна, роковая, – / Все о тебе! // С нею не страшен мне призрак былого, / Сердце воспрянуло, снова любя... / Вера, мечта, вдохновенное слово, / Все, что в душе дорогого, святого, – / Все от тебя! // Будут ли дни мои ясны, улыбки, / Скоро ли сгину я, жизнь загубя, – / Знаю одно: что до самой могилы / Помысли, чувства, и песни, и силы, – / Все для тебя!» (1991, с. 130). Напевность дактилей, гармоничность фоники, интонационно-синтаксическая пластичность, композиционная согласованность – как видим, все структурные элементы стихотворной фактуры находятся в единстве с напряженной эмоциональностью, возвышенной тональностью, смысловой динамикой, идейными доминантами лирического сочинения Апухтина.

Другие примеры еще основательнее убеждают в том, что на исходе XIX в. будущим модернистам доставались в почтенное «наследство» не только органичность формы и содержания художественных произведений, вершинные завоевания силлабо-тонической метро-ритмики при минимальной освоенности неклассических размеров, расцвет напевного стиха в его оппозиционности авторитетному говорному стилю. Объемный «багаж» русской словесности содержал также конфронтацию эстетической независимости «чистого искусства» и социальной направленности гражданской поэзии, угасание былого величия прозы на фоне возрождающегося интереса к искусству версификации, которое вырывалось из вербальной власти в музыкально-звуковую стихию, но продолжало сохранять письменный статус. Обширное «наследство», бесспорно, – могущественное, но разнородный «багаж» – нелегкий.

Русский символизм: в поисках музыки стиха

В 1890-е гг. российское общество оказалось охвачено тревожными переживаниями конца столетия, апокалиптическими настроениями, иррациональными идеями. Обострение общественно-социальных проблем приносило в жизнь человека неуверенность в завтрашнем дне, сопровождавшуюся душевными волнениями, рефлексивными состояниями. При этом вечный конфликт частного и общего, личного и общественного достиг той степени противоречий, когда возобладавший индивидуализм потребовал решительных мер нравственного преобразования. Неудивительно, что первые теоретико-философские манифесты русского модернизма – «При свете совести» (1890) Н. М. Минского, «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) Д. С. Мережковского – отражали главные тенденции духовной и культурной жизни эпохи. Но в работах Минского и Мережковского рассматривались не только причины судьбоносного «конца», жизнетворческой «исчерпанности» классической литературы, но и возможные пути выхода из исторического кризиса – наиболее «действенными» средствами словесности признавались мистическое содержание, поэтика символов, расширение художественной впечатлительности. Когда в 1894-1895 гг. вышли в свет три сборника под названием «Русские символисты», а в 1900-е гг. с теоретическими декларациями выступили «младосимволисты», совокупная масса жизнестроительных концепций, которые заставили бы отказаться от декадентских настроений и отвлеченного эстетизма, стала увеличиваться, достигнув грандиозных масштабов.

Учитывая невероятную объемность символистского наследия, сосредоточимся на концептуально значимых аспектах. Начнем с того, что первые русские модернисты декларируют создание новой поэзии – за стихотворным искусством они признают «действенную» силу слова, которое привело бы к спасению личности и общества. Обособившая художественные и сверхэстетические задачи новой поэзии, символисты обращаются к синтезу самых разных сфер человеческого сознания – философии, богословия, морали, эстетики, а также к взаимодействию видов искусства. В этом фронтальном синтезировании роль музыки становится всеохватной. Воспринимаемая в качестве первоосновы бытия, емкого символа, самого совершенного единства формы и содержания, музыка ассоциируется у модернистов со смысловой многозначностью, звуковым богатством и ритмическим разнообразием. Ориентация поэтической речи на музыкальные средства выразительности представляется символистам исключительно важной, поскольку стихосложение вновь обретает акустический характер и, подобно первобытному фольклору, церковным обрядам, наделяется свойствами магии, колдовства, заговора, религии. Но стихом можно выражать и ритмы эпохи, звучание революционных потрясений, «мирового оркестра», которые озаряются мистическими откровениями, подчиняясь тайнам мироздания и музыке космоса. «Поэты-символисты... всегда овеяны дуновениями, идущими из области запредельного, и потому, как бы против их воли, за словами, которые они произносят, чудится гул еще других, не их голосов, ощущается говор стихий, отрывки из хоров, звучащих в святая святых мыслимой нами Вселенной», – утверждает К. Д. Бальмонт (Поэтические течения..., 1988, с. 60).

Размышляя о лексической полисемии, «текучести» смыслов, образной отвлеченности, символисты не только выявляют имманентные возможности вербального искусства, но и сопоставляют поэтическую содержательность с особенностями музыкального языка, обладающего универсальностью и обобщенностью. Ничуть не меньше символистов волнует теоретическая разработка музыкальности стиховой формы. Мифологизируя творчество А. А. Фета, модернисты настаивают на версификационной напевности, которая создавалась бы звукописными приемами. Пристальное внимание к аллитерациям и ассонансам на новом этапе приводит к проблеме семантического ореола звуков стиха, но, в отличие от поэтов-классицистов, модернистов увлекает не столько теория аффектов, сколько идея фонетической семантизации и символизации. Наряду с поэтической фоникой символисты погружаются в стиховедческие штудии, посвященные метро-ритмике. Освобождение поэтической ритмики от метрической скованности расценивается как проявление «духа» музыки, не знающей ограничений в ритмических сочетаниях. Сопоставление классической силлаботоники с новыми ритмико-звуковыми формами заставляет признать, что не все неклассические разновидности стиха, апробированные в художественной практике, оказались акустически удачными. Но новаторские декларации символистов не ослабевают, постепенно транспонируясь в мифотворческую тональность.

В теоретическом осмыслении музыкальности поэзии символисты наиболее методично развивают традиции русских романтиков и поэтов «чистого искусства». Но если «старшие» символисты – Н. М. Минский, Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, Ф. Сологуб, А. М. Добролюбов, И. И. Коневской – причастны прежде всего к обоснованию поэтики музыкального стихосложения, то у «младосимволистов» – А. Белого, В. И. Иванова, А. А. Блока, Эллы – поэтика перерастает в эстетику стиха. Абсолютизация роли звукового искусства достигает у «младосимволистов» таких масштабов, что приводит к созданию панмузыкального мифа, взаимосвязанного с утопическим проектом преодоления индивидуализма и возрождения духовного

единства, соборного множества. На поэзию-теургию, которая отражает музыкальные отзвуки мироздания, воссозданные в ритмико-звуковом строе новой поэзии, возлагается миссия нравственно-эстетического усовершенствования современного общества, всего человечества. При этом поэт, наделенный особыми способностями – утонченным мировидением, творческой индивидуальностью, свободой самовыражения, возводится в ранг теурга. Отстаивая принципы «действенной» поэзии, символисты как никогда ранее поднимают проблемы психологизма творческого процесса, но гораздо больше – эмоционального воздействия и субъективного восприятия (Макарова, 2020а, с. 255-293).

Привлекая к созданию новой поэзии музыку, способную «творящей формой» овладевать временем и преобразовать бытие, первые русские модернисты безошибочно отреагировали на изменения внутренней жизни современников, которым были хорошо знакомы и гипнотические эффекты, оккультные практики, и магия сверхъестественного, мистический опыт. Стихотворная речь должна была соответствовать подвижной чувствительности, напряженной эмоциональности рубежной эпохи. Именно поэты-символисты с таким поэтическим самоотречением убеждали в необходимости конечной цели музыкального слова – в индивидуальном душевном отклике: «...если, поэт, я умею петь... и согласным биением сердца отвечает слушатель всем содроганиям музыкальной волны, несущей певучую поэму... но если... я, поэт, не умею... заставить самую душу слушателя петь со мной другим, нежели я, голосом... контрапунктом ее сокровенной глубины... тогда я не символический поэт», – признавался В. И. Иванов (Поэтические течения..., 1988, с. 67-68). Жизнестроительное содержание символистского творчества должно было обрести такие ритмико-звуковые формы, которые способствовали бы максимальному усилению чувственной реакции и духовного воскресения: «Умеющий услышать и, услышав, погибающий, – он с нами. И вот ему – вся нежность нашей проклятой лирической души. <...> Не умеющий слушать... вот ему мещанский обед и мещанская постель», – категорично заявлял А. А. Блок (Поэтические течения..., 1988, с. 77).

Не удовлетворенные формальной ограниченностью французских верлибристов, русские символисты создали не только стиховедческую концепцию, но и жизнестроительный миф о музыкальной лирике, оставшийся в истории мировой культуры непревзойденным. Грандиозные теоретические послы первых русских модернистов сопровождались смелыми художественными инновациями, которые привели к серьезным версификационным трансформациям (Макарова, 2020а, с. 312-378). Усилия символистов в возвращении поэтическому искусству акустического значения обусловили чуткое прислушивание к фонетической организации. Чаще всего аллитерации и ассонансы или их сочетания не обособлялись от метро-ритмической, интонационно-синтаксической, композиционной структуры – как повторы ударных гласных «е», «о» и согласных звуков «л», «з», «с» в стихотворении В. Я. Брюсова 1905 г.: «Желтым шелком, желтым шелком / По атласу голубому / Шьют невидимые руки. / К горизонту зодотому / Ярко-пламенным осколком / Сходит солнце в час разлуки...» (1982, с. 155-156). Но нередко звукописные эффекты становились самоценными, искусственными. Так, стихотворение А. Белого 1917 г. имеет, на первый взгляд, весьма странный звуковой подзаголовок – «Утро (и-е-а-о-у)». Благодаря стиховедческому анализу и голосовому прочтению указанный фонетический ряд предстает последовательным ассонансом, объединяющим четверостишия, а вслушивание в ритмико-звуковую динамику выявляет рационалистичную заданность, художественную независимость повторяющихся ударных гласных: «Над долиной мгlistой в выси синей / Чистый-чистый серебристый иней. / Над долиной, – как извивы лилий, / Как изливы лебединых крылий. // Зеленеют земли перелеском, / Снежный месяц бледным, летним блеском, – / В снежном небе нехотя юнеет, / Хруста-лея, небо зеленеет...» (Белый, 1990, с. 211).

Поэтическое сочинение А. Белого позволяет понять, что в единстве со звукописными приемами, усиливающими эмоционально-содержательную экспрессию, выступали лексические новообразования. На самом деле, символисты были первыми, кто так неуклонно апробировал приемы поэтического словотворчества. Символистские окказионализмы создавались на основе существующих грамматических законов и не отличались особой частотностью. Но прецедент состоялся, и в дальнейшем окказиональная речь будет вовлечена в более разрушительные стихотворные эксперименты. Символисты публично показали, что поэтическим словом можно распоряжаться индивидуально, не учитывая лингвистические и литературные нормы.

Словотворчество – не единственный художественный прием, который подчеркивал звуковую оригинальность символистской поэзии. Сочетание яркой звукописи с ритмическими инновациями придавало стихотворной ткани еще большее своеобразие. Обильные звуковые повторы провоцировали эмансипацию и даже вулгаризацию фонетики, а непривычные ритмические перебои диссонировали напевные интонации. В экспериментальном стихотворении «Болото. Прерывистые строки» (1903) К. Д. Бальмонт отказывается от «правильной» силлабо-тонической метричности, свободно варьируя междуударные интервалы. Поэт всеми возможными средствами пытается передать болотную акустику – помимо шаткой ритмики он настойчиво повторяет шипящий звук «ш», который, обособляясь, начинает семантизироваться, символизируя затягивающую силу гиблого места: «...На версты и версты шелестящая осока, / Незабудки, кувшинки, кувшинки, камыши. / Болото раскинулось властно и широко, / Шепчутся стебли в изумрудной тиши...» (Бальмонт, 1989, с. 92).

Стихотворение Бальмонта, конечно, было не единственным в символистских экспериментах с метро-ритмикой. В поисках музыкальной выразительности «действенной» поэзии символисты прибегают к масштабному расшатыванию метрических основ силлаботоники, в результате которого ритмика обрела бы естественное развитие и интонационную свободу. Символисты используют цезурные усечения и наращивания, чередуют разные размеры, длинные и короткие слова, строки, увеличивая тоничность стиха и значимость лексем. Новаторские приемы выражаются в графическом оформлении, которое становится индивидуальным и разнообразным. К версификационным поискам добавляются эксперименты с синтезированием стиха и прозы. Но системные

метро-ритмические трансформации происходят тогда, когда символисты покушаются на главный структурный элемент силлаботоники – стопу. Композиционно не урегулированное варьирование безударных слогов между ударными слогами приводит к нарушению метрической инерции, свидетельствуя об отступлении классической версификации. Собственно, символисты реализуют те принципы неклассического стихосложения, которые были обнаружены Тредиаковским и Ломоносовым в «смешанных» дактило-хорях и ямбо-анapestах. Но последовательное воплощение переменной метро-ритмики перерастает в новую реформу отечественной версификации, которую начинают символисты и которая завершится только на исходе модернизма. В результате этой реформы монополия силлаботоники навсегда останется в прошлом.

Метро-ритмические эксперименты со свободным варьированием междуударных интервалов символисты осуществляют преимущественно на основе силлабо-тонических трехсложников, которые наиболее властно утвердились в эпоху предсимволизма. Междуударный диапазон в новых ритмико-звуковых формах различен. Но самым распространенным остается вариативный интервал в 1-2 слога, то есть в пределах силлаботонической версификации. Позднее эта стихометрическая разновидность получит название «дольник» и станет популярной в русской поэзии. Дольниковой ритмике присущи тревожные интонации, прерывистое голосоведение, напряженная паузировка, как в известном стихотворении А. А. Блока 1902 г.: «Вхожу я в темные храмы, / Совершаю бедный обряд. / Там жду я Прекрасной Дамы / В мерцаньи красных лампад...» (1971, с. 168). Нередко ритмический строй в новаторских сочинениях, подобно фонике, начинает эмансипироваться, семантизироваться, усиливая общую дисгармоничность стихотворной фактуры и углубляя конфликт содержания и формы.

Следует особо отметить, что общее количество инновационных разновидностей в символистском творчестве составляло 10,5%, остальные формы были классическими, силлабо-тоническими (Макарова, 2020а, с. 353). Подчиняя метро-ритмические эксперименты идеям музыкальной экспрессии, эмоционального воздействия, создания новой поэзии, жизнестроительных перспектив вербального искусства, символистам удалось обнаружить все те неклассические формы стихосложения, которые будут усвоены в творческом опыте других модернистских течений. Дальнейшее развитие отечественной поэзии докажет теоретическую обоснованность и практическую целесообразность ритмико-звуковых инноваций с поэтическим словом.

Акмеизм и футуризм: борьба за поэтическое слово

Синтезируя обретения мировой культуры, развивая традиции отечественной словесности, «старшие» символисты и «младосимволисты», обеспечившие ритмико-звуковым инновациям как теоретико-литературную убедительность, так и жизнестроительную направленность, вывели поэзию на путь смелых творческих поисков, усиленного акустического воздействия, глубинного взаимодействия вербальных и музыкальных приемов, дисгармоничного соотношения содержания и формы. Художественные завоевания поэтов-символистов были столь весомыми и противоречивыми, что не могли не вызвать реакции. В 1910-е гг., на фоне личных тревог, общественно-социальных волнений и революционных ожиданий, за поэтическое слово началась ожесточенная борьба, в которую одновременно, но с разных эстетических позиций вступили акмеисты и футуристы: мистические прозрения, иррациональные смыслы, теургические настроения, стихотворная музыка первых русских модернистов все очевиднее переставали соответствовать жизненным реалиям и исторической ситуации.

Обрушиваясь на символистов с критикой «текучей» поэтики и напоминая о самоценности вербального искусства, акмеисты настаивают на возвращении поэтическому слову семантической ясности и образной конкретности, а искусству версификации – устойчивости и спокойствия: «Искусство есть состояние равновесия прежде всего. Искусство есть прочность. Символизм принципиально пренебрег этими законами искусства. Символизм старался использовать текучесть слова... <...> Новый век влил новую кровь в поэзию русскую. Начало второго десятилетия – как раз та фаза века, когда впервые намечаются черты этого будущего лика. <...> Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть, прежде всего, борьба за ЭТОТ мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю», – убеждает С. М. Городецкий (Поэтические течения..., 1988, с. 91-93). Между тем, противопоставляя себя символистам и пытаясь отстоять «прекрасную ясность» розы, звезды Маир, тройки с бубенцами и др., пробуя сохранить «состояние равновесия» в искусстве, акмеисты вступают в явное противоречие с историческим характером эпохи, далеким как от духовного спокойствия, так и от прочности бытия. Возможно, по этой причине оппоненты русских символистов, не замечая их версификационных достижений, не могут отказаться от художественных поисков новых ритмов и созвучий: «Подобно тому, как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда-либо, свободной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения», – заявляет Н. С. Гумилев (Поэтические течения..., 1988, с. 84).

Поэтическая практика чаще всего богаче теоретических манифестов. Не обостряя относительную согласованность поэтического содержания и фонетической организации, акмеисты идут вслед за русскими символистами в области метро-ритмических инноваций, когда используют переходные формы, дольники. Неклассические сочетания ударных и безударных слогов приносят в звучание поэтических произведений просодическую нерегулярность, интонационную диссонансность. А. А. Ахматова не случайно назвала свое стихотворение 1913 г. «Смятение» – ритмические перебои, которые возникают в междуударных интервалах дольника, разрушая напевную мелодичность, чрезвычайно экспрессивно передают эмоциональное волнение, душевную растерянность, внутреннюю озабоченность лирической героини: «Было душно от жгучего света, / А взгляды его – как лучи. / Я только взглянула: этот / Может меня приручить. / Наклонился – он что-то скажет... / От лица

отхлынула кровь. / Пусть камнем надгробным ляжет / На жизни моей любовь...» (1989, с. 41). Какими бы демонстративными ни были декларации, акмеисты не смогли избежать музыкальности стихотворной речи, которая в разных жанрах обрела большую художественную естественность и смысловую определенность. За подвижными ритмическими оборотами, неброскими ассонансами и аллитерациями можно расслышать конфликтные отголоски эпохи перемен – акмеисты заметно гармонизировали их, «переплавляя» структурной соразмерностью поэтического стиля.

В отличие от акмеистов, осторожно балансировавших между литературными традициями прошлых столетий и новаторскими начинаниями рубежа XIX-XX вв., футуристы были созвучны революционному пафосу текущего десятилетия: к классическому наследию и символистским инновациям представители нового модернистского течения 1910-х гг. относились весьма радикально. Эпатируя аудиторию, авангардисты дают «пощечину общественному вкусу», намереваясь «бросить» с «Парохода современности» Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. «Парфюмерный блуд», «зори неведомых красот» символистов тоже кажутся несвоевременными, подобно музыкальности слова, – дабы избежать «ничтожности», поэты должны стать «живописцами», «зодчими» (Поэтические течения..., 1988, с. 102-108). Осознавая динамичность современной жизни, футуристы мысленно устремляются в будущее, которое безудержными скоростями, нарастающей индустриализацией, техническим прогрессом способно разрушить искусство прошлого, «тесное» уже в начале XX столетия. В этом конфликте эпох может пострадать и поэзия. Потому, опережая время, необходимо создать новый стихотворный язык, который системно сокрушил бы существующие лингвистические законы: морфологические, грамматические, пунктуационные, стилистические и др. Своим эстетическим декларациям авангардисты придают ярко выраженную жизнестроительную направленность, когда заявляют о том, что новая поэзия будет предназначена для «новых людей», «новой жизни», а «голос футуризма» непременно «выльется в медь проповеди» (Поэтические течения..., 1988, с. 106, 108).

Захваченные пафосом разрушения, футуристы не менее вдохновенно идут по пути созидания, детально разрабатывая структурные особенности нового поэтического языка. Осознавая себя «речетворцами», авангардисты больше всего ценят художественную индивидуальность, творческую свободу, лингвистическую естественность. Острая полемика, возникавшая время от времени между футуристскими объединениями и отдельными поэтами – И. Северяниным, В. Хлебниковым, А. Е. Крученых, В. В. Маяковским, Д. Д. Бурлюком, В. В. Каменским и др., не могла опровергнуть общий теоретический размах, присущий поэтам будущего. Футуристы онтологически осмысливают возможности словотворчества. При этом В. Хлебников отмечает ограниченность письменного бытования слова: «Словотворчество – враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем» (1986, с. 624, 627). Футуристов волнуют психологические аспекты творческого процесса и художественного новаторства. Заумный язык, который подчас не имеет определенного значения, воспринимается как оригинальный способ самовыражения, имеющий звуковой характер. «Заумь – первоначальная (исторически и индивидуально) форма поэзии. Сперва – ритмико-музыкальное волнение, пра-звук...», – считает А. Е. Крученых (От символизма до «Октября», 1924, с. 153).

Как видим, конфронтация с теорией и практикой символизма не мешает разработке акустического облика футуристской поэзии – как это ни парадоксально, символистов и футуристов действительно объединяют не только музыкальные, но и жизнестроительные интенции, хотя их эстетический фундамент и реализация, конечно, были совершенно разными. В общей системе нового стихотворного языка авангардисты продумывают особенности фонетического и метро-ритмического строя. Аналогично символистам, в поисках новаторских ритмико-звуковых форм футуристов привлекают идеи семантизации фоники, ритмической раскрепощенности поэтического высказывания: «2. Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике. <...> 7. Гласные мы понимаем как время и пространство... согласные – краска, звук, запах. 8. Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках; всякое движение рождает новый свободный ритм поэту», – декларируют футуристы (Поэтические течения..., 1988, с. 106).

Обращая особое внимание на ритмико-звуковую организацию стиха, футуристы признают возможности не только синтеза искусств – в его акустической и графической выразительности, но также синестетического воздействия – в его широкой ассоциативности. Так, Хлебников, размышляя о судьбе человечества, поднимает проблему единого мирового языка: «Думая о соединении человеческого рода, но столкнувшись с горами языков, бурный огонь наших умов... вместе идет к признанию на всей земле единого заумного языка. <...> ...и здесь предстоит работа, но общий образ мирового грядущего языка дан» (1986, с. 622-623). «Председатель земного шара» убежден, что, вставая на тернистый путь словотворчества, «полноту языка» необходимо разложить «на основные единицы “азбучных истин”, и тогда для звуко-вещств может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозеля – последней вершины химической мысли». Языковым «звуко-веществам» у Хлебникова находят параллели с цветовой семантикой и начертательными, пространственными знаками: «Вэ» – «в виде круга и точки в нем», «Ха» – «в виде сочетания двух черт и точки», «Зэ» – «вроде упавшего К, зеркало и луч», «Л» – «круговая площадь и черта оси», «можно было бы прибегнуть к способу красок и обозначить м темно-синим, в – зеленым, б – красным, с – серым, л – белым и т. д.» (1986, с. 623-624).

В бурной теоретической полемике о новой поэзии эгофутуристы обрушиваются с критикой фонетических экспериментов и заумного языка кубофутуристов, настаивая на обонятельных характеристиках слова: «...каждое слово имеет свой особый запах. Поэтическое произведение есть сочетание не столько слов-звуков, сколько слов-запахов. <...> Кубофутуристов, сочиняющих “стихотворения” на “собственном языке, слова которого не имеют

определенного значения"... можно уподобить тому музыканту, который... стал бы играть на немой клавиатуре. Кубофутуристы творят не сочетания слов, но сочетания звуков, потому что их неологизмы не слова, а только один элемент слова. Кубофутуристы, выступающие в защиту "слова как такового", в действительности прогоняют его из поэзии, превращая тем самым поэзию в ничто» (От символизма до «Октября», 1924, с. 137).

В борьбе за скрытые ресурсы поэтической выразительности и новое эстетическое мышление современников, в единстве с преимуществами синтеза искусств и усилением эмоционального воздействия стихотворной речи проблема синестезии возникла совершенно не случайно – финал стихотворения Н. С. Гумилева «Шестое чувство» (1920) об ограниченности человеческого постижения мира, которая наконец-то побеждается «рождением» «органа для шестого чувства», можно расценивать как своеобразное поэтическое резюме. С. В. Конанчук справедливо отмечала, что художники Серебряного века «предвидели будущие изменения в области чувственности». Модернистские инновации были направлены на преодоление «узости сенсорных способностей человека» и появление «мультисенсорного восприятия»: «По сути, здесь присутствует авангардная идея становления и развития нового типа человека, обладающего... новыми качествами эстетического сознания» (Конанчук, 2021а, с. 72-73). Внимание к психологии восприятия в теоретическом наследии модернистов свидетельствовало о возрастании коммуникативной роли искусства. В отличие от обычного общения, эстетическая коммуникация предполагает комплексные «средства передачи информации»: вербальные, интонационные, жестово-телесные (Конанчук, 2023, с. 148). Синестезия как раз и представляет собой тот уникальный феномен, благодаря которому осуществляется «связь ощущений, чувств и представлений о каких-либо художественных образах», выражаясь в «особых синестетических кодах, формируемых на основе метафорического или ассоциативного мышления» (Конанчук, 2021b, с. 97).

Об особенностях синестетизма русские модернисты стали серьезно задумываться еще в самом начале XX в. В статье 1904 г. «Пусть на могильной плите прочтут...» В. Хлебников писал: «Есть некоторое много, неопределенно протяженное многообразие, непрерывно изменяющееся, которое по отношению к нашим пяти чувствам находится в том же положении, в каком двупротяженное непрерывное пространство находится по отношению к треугольнику, кругу, разрезу яйца, прямоугольнику. То есть, как треугольник, круг, восьмиугольник суть части плоскости, так и наши слуховые, зрительные, вкусовые, обонятельные ощущения суть части, случайные обмолвки этого одного великого, протяженного многообразия. <...> Так, есть величины, с изменением которых синий цвет василька... проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка <...> ...непрерывно изменяясь, он образует некоторое одно протяженное многообразие, все точки которого, кроме близких к первой и последней, будут относиться к области неведомых ощущений, они будут как бы из другого мира» (1986, с. 578).

В 1910-е гг. синестетическое мышление стало раскрываться все глубже и значительнее. Достаточно вспомнить грандиозный модернистский проект «Мистерии» А. Н. Скрябина – выдающегося русского музыканта, философа, поэта. В своем сочинении композитор задумал воссоздать историю Вселенной, человеческих рас и индивидуального сознания, запечатлевая при этом процесс овеществления духовной сущности и гибели материального мира. Скрябин мечтал исполнить «Мистерию» в Индии, в специально обустроенном храме, где артисты и оркестранты смогли бы принять участие в общем костюмированном представлении, которое основано на синтезе музыки, поэзии, танца с привлечением света, цвета, жестикуляции, мимики, прикосновений – они должны были воздействовать на слуховые, зрительные, осязательные и даже вкусовые, обонятельные способности человека. Замысел Скрябина, обладавшего, как известно, цветным слухом, так и остался неосуществленным, но в последние годы жизни композитор работал над стихотворным прологом к «Мистерии», получившим название «Предварительное действие» («Предварительное действие», 1914-1915). Текст пролога, как и другие поэтические произведения композитора, сохранились: их анализ доказывает синтетичный характер творческого процесса. Захваченный символистскими и футуристскими экспериментами, Скрябин обращается к версификационным инновациям со словесной музыкой, фоникой и метро-ритмикой. «Предварительное действие» – итог стихотворных опытов композитора, позволяющий обнаружить не только элементы словотворчества, семантизацию звукописи, сочетание классической и новаторской метро-ритмики, но также их ассоциативную связь с музыкальными приемами и танцевальными движениями (Макарова, 2021). Поэтический текст пролога отражает синестетическую направленность мистериальных дерзаний.

Актуализация синестетической проблематики во многом была обусловлена новыми акустическими формами бытования версификационного искусства, активно утверждавшимися в 1910-е гг. Стихотворные сочинения, подобно фольклорному творчеству, вновь зазвучали в устном варианте и в индивидуальной исполнительской манере. В эпоху «живого» слова стали популярны поэтические состязания и олимпиады, авторские вечера и диспуты, творческие собрания, концерты и даже турне. Стихотворную речь можно было услышать в камерных залах и на больших сценических площадках. Эффектные выступления А. Н. Вертинского, который объединил в одном лице автора стихотворно-музыкальных текстов и исполнителя, покорявшего необычным певучим речитативом; экстравагантные поэзоконцерты И. Северянина, увлекавшегося пением стихов, – пожалуй, наиболее яркие свидетельства нарастающего интереса к звучащему слову и синтетичным формам его воплощения.

Социокультурный, эстетический контекст, в котором к тому же увеличивалась роль массового искусства, гарантировал востребованность поэтической практики футуристов. Нацеленные на звуковую экспрессию, новаторские сочинения содержали элементы игровой поэтики, активизирующейся в рубежные эпохи, когда становятся необходимы «самообновление» искусства и «корректировка» общественного сознания (Корниенко, 2017). Футуристское словотворчество, определяемое В. Хлебниковым как «взрыв языкового молчания,

глухонемых пластов языка» (1986, с. 624), воздействовало не логическими, а акустическими средствами, обостря чувствительность восприятия и ассоциативность мышления. Вряд ли можно говорить о явных идейных смыслах в стихотворении Хлебникова «Перевертень» (1912), но оно завораживает звуковым своеобразием, дисгармоничными ритмами, ведь названием автор подсказывает, что каждая поэтическая строка одинаково прочитывается слева направо и справа налево: «...Иди, иди! / Мороз в узел, лезу взором. / Солов зов, воз волос. / Колесо. Жалко поклаж. Оселок. / Сани, плот и воз, зов и толп и нас. / Горддох, ход дрог. / И лежу. Ужели? / Зол, гол лог лоз. / И к вам и трем с смерти мавки» (1986, с. 79). Окказионализмы, образующиеся в результате ничем не ограниченного словотворчества, разрушают автоматизм восприятия, побуждая к сотворчеству. Поэт-футурист «играет» с аудиторией, пробуждая индивидуальные эмоции и образы.

Нигилистическое отношение к языковым и литературным нормам позволяет футуристам заниматься словосложением, рассечением и усечением лексем, использовать каламбуры и паронюмию, обыгрывать звуки и буквы, префиксы и суффиксы, то есть обращаться к самым разным типам игровой поэтики: лексико-семантическому, словообразовательному, грамматическому, фоно-графическому (Корниенко, 2017). Более точному звуковому воплощению футуристы помогают стихотворной графикой произведений: «Один + ночую = Одино́чую. / Клубочком – клу-бочком. / На поветях / Серых ниток / Запыленных ленных виток / Времечком / Ночин...» или «Горастояль / наберегонебе – / наберегонебе / горастояль. / РыбаКИдали / сетИЗлодок / сетИЗлодок / рыбаКИдали...» (Каменский, 1990, с. 6, 7). В стихотворениях В. В. Каменского 1918 г. фоностилистические эффекты настолько сильны, что говорить о каких-то сложившихся разновидностях метро-ритмики невозможно. Ритмика футуристского словотворчества импровизационна: сопряженная с интонационным строем, она подчиняется общей эмоциональной тональности. Не заметить дисгармоничность экспериментальных ритмико-звуковых форм невозможно. Но это не означает, что они немзыкальны. Футуристскому стиху присуща музыкальность, хотя ее характер кардинально изменился и стал родствен неблагозвучным ритмам эпохи и диссонансной музыке композиторов-модернистов рубежа XIX-XX вв.

В художественной практике поэты-футуристы продолжают развивать синестетические стратегии. Стихотворение «Камень» (1918), в котором агрессивно утрируется звук «к», Каменский начинает с эпиграфа, разъясняющего ассоциативное поле восприятия: «(Происхождение слова Камень: / +К – остро – холодно – твердое. / +А – сцепление – жидкость – начало. / +М – мирознание. / +Ень – звук падения) // <...> На скате скал / Скаканые диких коз / Склонение корень / По Каме колких кос / Кистень / Кустарник / Клич кукушки / Кора на елке / К – в корне кирки / Каменного века / Бук и / Куб» (1990, с. 9). В стихотворении «Слово о Эль» (1920) Хлебников показывает семантическую многомерность звука «эль»: «...Эль – это легкие Лели, / Точек возвышенный ливень, / Эль – это луч весовой, / Воткнутый в площадь лады. / Нить ливня и лужа. / Эль – путь точки с высоты, / Остановленный широкой / Плоскостью. <...> / Сила движения, уменьшенная / Площадью приложения, – это Эль. / Таков силовой прибор, / Скрытый за Эль» (1986, с. 121-122). Содержание поэтического опуса перекликается с теоретическими размышлениями Хлебникова: «...Л можно определить как уменьшение силы в каждой данной точке, вызванному ростом поля ее приложения» (1986, с. 629).

В данном случае безымянное сопоставить синестетические представления Хлебникова с теоретическими рефлексиями Бальмонта – они позволяют понять, насколько различны философско-эстетические основы символистских и футуристских поисков: «...больше всего я люблю слово – Воля. <...> Уже один его внешний лик пленителен. Веющее В, долгое, как зов далекого хора, О, ласкающее Л, в мягкости твердое, утверждающее Я. А смысл этого слова – двойной, как сокровище в старинном ларце, в котором два дна. Воля есть воля-хотение, и воля есть воля-свобода. В таком ларце легко устраняется разделяющая преграда двойного дна, и сокровища соединяются, взаимно обогащаясь переливами светов. Один смысл слова “воля”, в самом простом изначальном словоупотреблении, светит другому смыслу, в меру отягощает содержательностью его живую существенность» (1989, с. 224-225). Пробуждая творческую ассоциативность, символисты идут вглубь лексической семантики, в то время как футуристы стремятся освободиться от нее, расширяя диапазон невербальных значений.

Конечно, футуристы не ограничивались словотворчеством, заумным языком, откровенно экспериментальными опытами и не смогли, как писал М. Россиянский от лица эгофутуристов, «превратить поэзию в “ничто”» (От символизма до «Октября», 1924, с. 137). В ритмико-звуковом репертуаре авангардистов было много и классических, переходных версификационных форм. Бесспорной заслугой футуристов стало утверждение декламационно-тонической системы стихосложения, основанной на новом соотношении метро-ритмических элементов. Расширение междуударных интервалов от 0 до 4 и более слогов приводило к нивелированию принципов силлабизма и усилению тоничности поэтической речи. Акцентность освобождала отдельные лексемы от стопного подчинения; слово в стихе обретало самостоятельность и значительность. Акцентный стих мог тяготеть к точной или относительной равноударности поэтических строк, как в стихотворении «Нате!» (1914) В. В. Маяковского: «Через час отсюда в чистый переулочек / вытечет по человеку ваш обрюзгший жир, / а я вам открыл столько стихов шкатулок, / я – бесценных слов мот и транжир...» (1978, с. 86). В других случаях поэты обращались к неравноударным стихам: «...Подымите глаза от недопитых стаканов. / От косм освободите уши вы. / Вас, / прилипших / к стене, / к обоям, / милые, / что вас со словом светло?» (Маяковский, 1978, с. 154). «Братья-писатели» (1917) Маяковского доказывают, что в акцентном стихе увеличивается не только образная выразительность отдельных лексем, но и декламационный характер звучания. Интонационный строй декламационно-тонической системы принципиально отличается от напевного стиха, открывая новые возможности для ритмико-звуковых экспериментов.

Итак, в 1910-е гг. русские поэты-модернисты, открывая новые возможности версификационного искусства, отстаивали право на индивидуальность, когда вступали в теоретическую и художественную схватку ЗА СЛОВО и, напротив, СО СЛОВОМ. Кто-то стремился к вербальной независимости, другие, осознав лексико-семантические узы, старались преодолеть лингвистические границы в пользу синтеза искусств и синестетической образности. Становится очевидным, что, выявляя многомерность поэтического слова, авторы стихов не только ратовали за отражение новых жизненных реалий, духа эпохи, но прежде всего радели за эмоциональное воздействие на современников. Пытаясь расширить ассоциативное, чувственное и даже сверхчувственное восприятие слова, модернисты продолжали продвигаться по пути ритмико-звуковых инноваций. Разнообразие стихотворных экспериментов засвидетельствовало тот художественный максимум, который сообщил авангардным опытам итоговый характер: начиная с 1910-х гг. с поэтическим словом можно было делать все, что подлежало эстетическому декларированию и практической необходимости.

Стихотворные баталии 1920-х годов: между классикой и авангардом

В послереволюционную эпоху модернизм достигает наивысшего развития, вовлекая искусство стихосложения в еще более сложный историко-литературный контекст. И. Л. Сельвинский, приехав в Москву, был поражен тем, что в начале 1920-х гг. город продолжал оставаться «взбудораженным» «новаторской стихией революции», активностью поэтов-модернистов: «...дикое количество кишащих групп и группочек ежеминутно выбрасывало в воздух манифесты, платформы и декларации», поскольку «классические формы русского стиха звучали для них (“истов”) как нечто неприличное» (1959, с. 334). Расцвет модернистских течений совпал не только с неослабевающим интересом к звучащему, «живому» слову, но также с амбициозными планами строительства социалистического государства и подъема советской культуры. За жизнестроительные перспективы поэтического искусства, которое должно было отразить и лингвистические изменения, и актуальные проблемы, конкретно-исторические явления, а также создать нового героя, созвучного переживаниям и умонастроениям современных читателей, разразились очередные, невиданные ранее версификационные баталии.

Безусловно, поэты-модернисты 1920-х гг. не могли не отреагировать на теоретическую полемику и стихотворные эксперименты символистов, акмеистов, футуристов, продолжив дискуссию вокруг имманентного потенциала и эстетических границ вербального искусства. Наиболее категорично в защиту художественной состоятельности и независимости поэтического слова, наделенного богатством образного воздействия, выступили имажинисты: «Мы... утверждаем, что единственным законом искусства... является выявление жизни через образ и ритмику образов. О, вы слышите в наших произведениях верлибр образов. <...> Поэт работает словом, беромым только в образном значении» (От символизма до «Октября», 1924, с. 172-173). В свободной композиции и ритмичности образов имажинисты обнаруживали возможность разрушения существующих «канонов динамизма» и усиления семантической емкости поэзии, направленной на фантазию человека: «Ныне встает из гроба *слово трех измерений*... <...> Глубина, длина и ширина слова измеряется образом, смыслом и звуком слова. Но в то время как одна из этих величин – смысл – есть логически постоянное, два других переходные, причем звук – внешне переходное, а образ – органически переходное. Звук меняется в зависимости от грамматической формы, образ же меняется об аграмматическую форму», – отмечает В. Г. Шершеневич (От символизма до «Октября», 1924, с. 188).

Поскольку формирование особого образного строя становится для имажинистов главным художественным приемом, апологеты вербальной самостоятельности поэзии отказываются признать продуктивность синтеза звуковых искусств и версификационной музыкальности: «Свободный стих составляет неотъемлемую сущность имажинистской поэзии, отличающейся чрезвычайной резкостью образных переходов. Насколько незначителен в языке процент рождаемости слова от звукоподражания в сравнении с вычлуплением из образа, настолько меньшую роль играет в стихе звучание или, если хотите, то, что мы называем музыкальностью. Музыкальность одно из роковых заблуждений символизма и отчасти нашего русского футуризма (Хлебников, Каменский)», – заявляет А. Б. Мариенгоф (От символизма до «Октября», 1924, с. 178). Отвергая музыкальную природу стихотворной речи, имажинисты вместе с тем пытаются убедить в незначительности поэтической фонетики и метро-ритмики: «Основное в поэзии – композиция образов. Весь прочий материал – евфонию, ритм – мы считаем второстепенными... мы отвергаем существующий метр и ритм. Ритм должен выявлять соответствие и взаимоотношение образов. <...> В имажинизме природа лирики совершенно изменилась. Лирика утратила старую форму: песенный лад и музыкальность. <...> Появился новый вид поэзии – некий синтез лирического и эпического», – декларирует И. В. Грузинов (От символизма до «Октября», 1924, с. 204-205).

В поэтической практике имажинисты не смогли освободиться ни от музыкальности стиха, ни от фонетических и ритмических инноваций. Достаточно обратиться к лирике С. А. Есенина 1920-х гг., в частности к «Исповеди хулигана» (1920), чтобы понять, насколько значимы для поэта и своеобразная экспрессия верлибра, сохраняющего лишь первичный ритм – деление на строки, и полифоничное сочетание глухих и звонких согласных «ш», «с», «м», «н», «ж»: «Не каждый умеет петь, / Не каждому дано яблоком / Падать к чужим ногам. / Сие самая великая исповедь, / Которой исповедуется хулиган. / Я нарочно иду нечесаным, / С головой, как керосиновая лампа на плечах. / Ваших душ безлиственную осень / Мне нравится в потемках освещать...» (1977, с. 336). Тем не менее пренебрегать теоретическими декларациями имажинистов об особом значении верлибра и лиро-эпическом взаимодействии нет никаких оснований. Действительно, в начале XX в. свободный стих все серьезнее обосновывался в художественном репертуаре модернистов, свидетельствуя о ритмико-интонационной прозаизации поэтической фактуры, возникновению которой способствовал отказ от обязательной рифмовки,

изотонизма и изосиллабизма. Если к этому добавить тот факт, что на рубеже XIX-XX вв. в поэзию стали активно проникать эпические элементы, а эпос оказывался во власти лиризма, то можно со всей ответственностью утверждать, что в имажинистском творчестве зафиксировался важный художественный процесс родо-видового синтеза, который доказывал перспективность внутрилитературного новаторства.

Между тем в 1920-е гг. противоположная тенденция, связанная с поисками новых ритмико-звуковых форм и музыкальной перестройкой русской версификации, не просто не ослабевала – она набирала такой размах, который нередко граничил с экзотикой, эквилибристикой, ставящими под сомнение имманентную самостоятельность поэтического языка. Так, например, в теоретических посылах экспрессионистов, суммировавших нигилистический опыт футуристов, звучали утопические идеи создания новой музыкально-хроматической системы стихосложения. При этом в эпатирующих декларациях авангардистов абсолютно не учитывался тот факт, что русская версификация никогда не имела звуковысотных характеристик: «Мы хотим: а) в себе вытравить все те принципы старого стихосложения, которые считались незыблемыми от Гомера до Маяковского, и прийти к новому хроматическому стихосложению. Все старые стихосложения были построены на экспираторной (выдыхательной) основе звука, а не на его музыкальной высоте. Новое хроматическое стихосложение будет построено по строго математическим схемам 40-нотного ультрахроматического звукоряда – и-е-а-о-у не только с диезами и бемолями, но с *quartière*'ами и *quartmoll*'ями (введены четвертные тона)», – заявляет И. В. Соколов (От символизма до «Октября», 1924, с. 213).

В новаторских намерениях малоизвестных поэтов-формлибристов тоже распознаются отзвуки различных концепций синтеза искусств. Смысловой акцент на доминирующей роли ритма, звука, метра в теории формлибристов взаимосвязан с проблемами восприятия и психологией творчества. Но попытки получения математических формул эмоций и проектирования синестетических обобщений завершаются абсурдным умозаключением о невозможности выявления закономерностей творческого процесса: «Прежде, нежели явлен ритмом образ содержательного материала (звук, слово, краска, линия), создается схема эмоций, вызывающих его комплекс. Так: импульс А требует звучность а, импульс В требует звучность b... Созданные звучности подчинены ритмическим вытеканиям, концепсия коих – метр – создает всегда форму примитивную. Только соответствие элементарных материалов творчества *ритм / звук / метр...* есть достижение художника. Принимая эту формулу за аксиому – мы неминуемо подходим к геометрии. Всякий творческий материал воплощается в геометрическом представлении. Так, слово *железо*, гармонии кварт-секст-аккорда в нашем локализованном сознании неизбежно представимы *точкой / линией / плоскостью / кубом / временным измерением* и антагонизм их... создает форму воплотимую. К формуле “импульс А – звучность а” прибавим $F = A$ (звучн. а) + В (звучн. b) и т. д. <...> И, так как творчество появляется взрывами, то все закономерности к нему неприменимы, разве только уравнение со многими неизвестными», – утверждает Орест Тизенгаузен (От символизма до «Октября», 1924, с. 236-237).

Среди модернистских течений 1920-х гг., развивавших идеи музыкальности стиха и синтеза искусств, несомненно, самым значительным следует признать конструктивизм – последнее творческое объединение с завершенной эстетической программой, в котором сосредоточились авангардные интенции всей рубежной эпохи. Конструктивисты чутко отреагировали на стремительные общественно-политические изменения, далекие идущие возможности научных открытий и технического прогресса, выдвинув жизнестроительную концепцию русского стихосложения. За сопряжением конструэма и конструкции, художественных деталей и единого целого авангардисты увидели непрерывную «перестройку динамичности», «организацию жизни», «коммунистичность», вместе с которыми состоялось бы «воспитание нового конструктивного человека». «Конструктивизм, как абсолютно творческая (мастерская) школа, утверждает универсальность поэтической техники; если современные школы, порознь, вопят: – звук, ритм, образ, заумь и т. д., мы, акцентируя И, говорим: И звук, И ритм, И образ, И заумь, И всякий новый возможный прием, в котором встретится действительная необходимость при установке конструкции», – декларируют И. Л. Сельвинский и А. Н. Чичерин (От символизма до «Октября», 1924, с. 260).

Подчеркнутое внимание конструктивистов к поэтической фонике и метро-ритмике, «высшему мастерству» в области художественной формы, приводит к теоретической разработке и практическому утверждению новой системы версификации – тактовому стиху, нередко называемому тактовиком. В яростной полемике с футуристами обосновываются тактометрические принципы стихосложения – музыкальные в своей основе. Опираясь не на текст, а на декламацию и, соответственно, музыкально-тактовую изохронность поэтических строк, конструктивисты уверяют в том, что тактовик обладает особой напевностью, – именно эта кантиленная «ворожба» отсутствует в новаторских формах футуристов (Сельвинский, 1973, с. 393). В 1920-е гг. тактовый стих становится реальной альтернативой декламационно-тонической системе – метро-ритмика двух неклассических разновидностей версификации оказывается близка не только лингвистической ситуации послереволюционной эпохи, но и художественной практике последующих десятилетий, не утратив своего значения до настоящего времени.

В поэтическом творчестве конструктивисты отказываются от искусственной эмансипации и семантизации фоники, но, усугубляя дисгармоничность стиха, проявляют большой интерес к инновациям со звукописью и рифмовкой, обыгрыванию современных аббревиатур и неологизмов, трансформациям лексем и словосочетаний. Авангардисты переконструируют привычные созвучия, слоги, ударения, стараясь не разрушать лексические значения. Так, в экспериментальном стихотворении «Рапорт» (1923), имеющем саркастическую тональность, И. Л. Сельвинский имитирует официально-деловой стиль. Форсированная акцентуация отдельных слогов, не всегда совпадающая с литературной нормой, интонационно передает жестокость военной эпохи, абсурдность происходящего и механистичность отдаваемых распоряжений: «...За командование мной

при интервенции Карелии / Белым бронепоездом “Ревун” – / В нóчь нá трéтье – я бýл рáсстрéлян / И похоро-
нен во рвú. / Бд́я честь российского знамени, / Прошу с плохих стрелков взыскать. / Меня ж на том же месте,
у камня, / Дó-стрé-л́ять // Подпись: Бравин. / Деревня Лю́церн. / Марта 3-го дня...» (Сельвинский, 1972, с. 116).

В стихотворных сочинениях конструктивистов появляются новые герои-современники, казалось бы, далекие от поэтического изображения. Авангардисты воссоздают их речевые особенности, используя при этом самые разные группы слов: диалектизмы, жаргонизмы, профессионализмы и др. Тактовый стих действительно открывал широкие возможности в обновлении поэтической стилистики и ритмического строя, ведь междударные интервалы, в зависимости от длины слов, могли свободно варьироваться от 0 до 3 слогов. Несмотря на то что теоретическое положение о стиховой изохронности было сформулировано при отсутствии необходимой нотации, а значит, субъективно, поэты пытаются графически зафиксировать в экспериментальных произведениях особенности паузирования, артикуляции. Сельвинский в «Цыганской рапсодии» (1922), например, указывает на интонационные вдохи и ударения, выражающие эмоциональную стихию цыганских импровизаций: «...Гейта гоп (вдох) та́ала? / Задымил (вдох) та́ала? / Прэ́нды-андэ дэ́нти-воля / Тнды-рунд? (вдох) та́ала...» (1972, с. 64).

Можно смело утверждать, что к концу 1920-х гг. вместе с новой поэзией сформировался также современный читатель, восприимчивый слушатель, ради которого, собственно, и создавались жизнестроительные проекты и стихотворные опусы, впечатляющие своим разнообразием. «Очень хорошо помню вечер поэтов в Политехническом музее в конце 1929 года, – вспоминает М. А. Бендерский. – На сцену вышли два крупных человека. Сели к столу, сняли пиджаки и начали читать стихи. В тот вечер Сельвинский читал, конечно, “Ехали казаки”, читал пролог из “Пушторга”, свои цыганские, совершенно изумительные стихи. Маяковский читал про Ленина. Не буду говорить, как читали эти два поэта. Это общеизвестно. Но интересно было находиться в зале: пришла группа Маяковского и группа Сельвинского. Зал бушевал. После чтения Маяковского бурно реагировала его группа, а затем, после чтения Сельвинского, так же бурно реагировали и его поклонники. Но чтения поэтам группы не срывали, а драка началась по окончании вечера» (Цит. по: Воскресенская, 2006, с. 34).

Никто не станет отрицать, что с начала 1890-х гг., когда в отечественной словесности выступили символы, и до конца 1920-х гг., когда в поэзии сосуществовали десятки самых разных художественных течений и объединений, русский модернизм погрузил стихотворное искусство в такие беспрецедентные инновации, которые не могли не обернуться общестилистическим «переворотом» и реформой версификации. Реагируя на меняющиеся общественные настроения и личные переживания, возникновение революционных ситуаций и жизнестроительных теорий будущего, необходимость создания новой культуры и перестройки эстетического сознания читателей, русские поэты-модернисты обратились к масштабным поискам новых средств выразительности, выявлению скрытого потенциала стихотворной речи, которая, помимо содержательной, художественной, обладала бы сверхэстетической, духовно-нравственной, консолидирующей силой. Возрождение акустической, публичной формы бытования стихотворных произведений, благодаря которой были актуализированы звуковые и метро-ритмические приемы – наиболее «действенные» во временных искусствах, прежде всего в музыке, постепенно достигало поставленной цели, формируя эмоционально прогрессивного, поэтически равнодушного человека. Потому реакция слушателей на творческом вечере Маяковского и Сельвинского, описанная выше, не кажется случайной или неестественной – поклонники известных мастеров версификации активно реагировали не только на поэтические идеи, волнующие сознание, но и на ритмико-звуковые импульсы, попадающие прямо в душу и будирующие чувства людей.

Модернисты настолько усилили акустическую роль стихотворного искусства, что этот феномен, помимо слушательского восприятия, спровоцировал исключительную актуальность научных исследований – 1910-1920-е гг. не случайно называют эпохой «живого» слова. В этот период открываются Государственный институт декламации В. К. Сережникова в Москве (позднее – Государственный институт слова), Институт живого слова в Петрограде. В эти годы с редкой неуклонностью издаются работы, посвященные вопросам взаимодействия стиха и музыки: «Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения» (1914) Н. Н. Шульговского, «О русском стихосложении: опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова» (1915) Д. Г. Гинцбурга, «Распевочное единство» (1916) Божидара (Б. П. Гордеева), «Мелодика русского лирического стиха» (1922) Б. М. Эйхенбаума, «Музыка речи. Эстетическое исследование» (1923) Л. Л. Сабанеева, «Метротоника. Краткое изложение основ метротонической междуязыковой стихологии» (1925) М. П. Малишевского и др. Филологи и музыковеды, основываясь на разных методологических принципах, используют нотацию ритмико-интонационного строя стихотворной речи, сравнивают поэтическую и музыкальную композицию, проводят структурные аналогии между звуковой организацией двух искусств, пытаются обнаружить в стихосложении единое размерное первоначало и те музыкальные законы, которые не зависят от языковых границ. Такой всесторонний научный интерес к звучащему слову, его музыкальным компонентам со всей убедительностью свидетельствовал о значимости модернистских инноваций.

В данном контексте нельзя пренебрегать позицией, которую в теоретических декларациях формулировали пролетарские поэты, ведь в 1920-е гг., в эпоху строительства социалистического государства и борьбы за советского читателя, им предстояло выработать собственную эстетическую платформу. Вполне ожидаемо, что пролетарские писатели, в частности группа «Кузница», категорично дистанцируются от модернистских течений, не отвергая при этом музыкальность стиха, которая была бы подчинена образности произведения и содержанию эпохи: «1) картина произведения, 2) его пафос, напряженность процесса, 3) его музыка, словесный звуковзвон – должны составлять единый органический образ и его атмосферу... <...> “Кузница” будет искать

художественные формы, соответственные объему нашей эпохи, работать над ними, но не подражать и копировать упадочников» (От символизма до «Октября», 1924, с. 282-283). В своем стремлении к художественной целостности и «общественному смыслу» писатели группы «Октябрь» не менее бескомпромиссны по отношению к ритмико-звуковым экспериментам модернистов: «Группа “Октябрь” в принципе отвергает... выделение слова-ритма... в результате чего художник часто уходит в область чисто словесных, не имеющих общественного смысла упражнений... и стоит за цельный ритм... в зависимости от развития содержания художественного произведения... отвергает фетиширование звука... выросшее на почве нездоровой мистики... и стоит за органическое слияние звуковой стороны художественного произведения с творческим образом и ритмом» (От символизма до «Октября», 1924, с. 289-290).

Как бы ни противопоставлялись версификационные инновации нескольких поколений «упадочников» и манифесты молодых советских писателей, нет сомнений в том, что в художественном творчестве пролетарским поэтам было очень непросто проигнорировать ритмико-звуковые достижения модернистов, которые постепенно становились сложившейся практикой. Это касалось не только стихотворных произведений, но даже прозаических жанров. Вспомним творчество М. Горького, эстетическое самоопределение которого происходило в 1880-1890-е гг. В статье «Поль Верлен и декаденты» (1896) молодой писатель, подвергая критике модернистов, высказывает свои представления о поэзии. Признавая в символистском искусстве большую эмоциональную нагрузку – например, в «цветном сонете» А. Рембо, нацеленном на работу воображения и «всех пяти чувств» человека, – М. Горький отмечает недостаточность интеллектуального воздействия новаторских произведений и выступает за естественный, содержательный поэтический язык, который бы отличался ритмичностью рифмовки и звучностью стиха.

Между тем теоретические идеи не всегда совпадают с художественной практикой М. Горького: в ранний период творчества будущий великий прозаик увлекался стихотворными опытами, в которых обращался и к звукописи, и к неклассической метро-ритмике переходных форм, верлибров, дольников, народно-песенной тоники. Более того, М. Горький создавал оригинальные образцы метрической и ритмической прозы: хорошо известны его «Песня о Соколе» (1895), «Песня о Буревестнике» (1901), поэма «Человек» (1903). В творческом наследии писателя – многочисленные произведения, в которых чередовались прозаические и стихотворные фрагменты, пронизанные художественными экспериментами. Вплоть до 1930-х гг. писателя будет волновать искусство поэзии – свои стихи он станет активно использовать в прозаических произведениях, доверяя их вымышленным героям для более глубокого раскрытия характеров. Взаимодействие стиха и прозы, обретенное М. Горьким в эпоху модернизма, навсегда останется отличительной чертой индивидуального стиля советского писателя (Макарова, 2020b).

Неудивительно, что в 1920-е гг., параллельно утверждению пролетарской поэзии и двум противоборствующим тенденциям в модернизме, направленным, с одной стороны, на самостоятельность стихосложения, с другой – на синтез искусств, начинает формироваться эстетическое движение, декларирующее возвращение к классическим традициям. В послереволюционную эпоху модернизм достигает своего исторического апогея, и неоклассицисты напоминают о богатстве и гармоничности отечественной словесности прошлых столетий, на новом этапе видя в ней источник дальнейших творческих поисков. Что примечательно, они не забывают о плодотворности синтеза искусств, уверяя в том, что «неоклассицизм ставит главным внутренним моментом художественного творчества содержание, а главным внешним – мелодийность. <...> Считая музыку и театр ближайшими из искусств к искусству слова, неоклассицизм считает неизбежным и безусловно желательным укрепление многовековой связи между ними» (От символизма до «Октября», 1924, с. 246).

Неоклассицисты признают: литературное прошлое достойно нового будущего, но с течением времени и модернистские открытия становятся традицией. «Впереди должен возникнуть новый космос бытия. Вместе соединяются новое и старое. Из старого входит то, что не дало себя разрушить, что выдержало давление войны и революции, не погнувшись и не треснувши; из нового входит то, что не поистерлось и не развалилось... Революция входит в линию традиции, но уже традиция обновлена революцией. <...> Вот почему так влечет нас классика, строгость ее форм, равновесие ее частей, точность ее просодии. <...> В русле классической традиции бережно вводятся и тревога футуристических ритмов, и тяжесть кубистических массивов, и огненность экспрессионистических бессмыслиц. Ими молодеет традиция», – так очень точно писал о современном литературном процессе А. М. Эфрос (От символизма до «Октября», 1924, с. 243-244).

Следует особо подчеркнуть, что сохранение версификационных традиций стало бесспорной заслугой русского модернизма: при всей грандиозности жизнестроительных и художественных задач, амбициозности и дерзости творческих экспериментов, количество инновационных форм в стихосложении 1890-1920-х гг. составляло 16,5%, все остальные поэтические разновидности оставались классическими (Гаспаров, 1974, с. 51). Вместе с тем инновационные формы, утвердившиеся в модернистском творчестве, не только вернули поэзии интонационную пластичность национального языка и ритмическое многообразие дореформенного стихосложения, но также сообщили импульс для дальнейших художественных поисков, оказавшись продуктивными, – вплоть до настоящего времени поэты продолжают располагать как классическими, так и неклассическими разновидностями версификации.

Стихотворные завоевания Серебряного века не смогли уничтожить ни Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», ни идеологическими разгромами творческих объединений и поэтов-модернистов в 1930-е гг., ни дальнейшей унификацией литературного процесса в пользу социалистического реализма: поэзия способна уступать содержательному давлению,

но, максимально зависимая от лингвистических законов, она не подвержена краткосрочным трансформациям стиховой системы. Как можно было заметить, две реформы отечественного стихосложения – середины XVIII в. и рубежа XIX–XX вв. – растянулись ни много ни мало на несколько десятилетий.

Прочно усвоенные в модернистской практике, неклассические разновидности русской версификации стали чрезвычайно востребованы в последующие эпохи, будь то военная поэзия, «эстрадная» или «тихая» лирика, авторская песня или рок-поэзия, неотрадиционализм или авангардизм во всем многообразии московских концептуалистов, куртуазных маньеристов, поэтов небарокко или лианозовской группы, других школ и индивидуальностей. На основе модернистских открытий поэты второй половины XX – начала XXI в. обогатили русскую версификацию новыми ритмико-звуковыми формами. Во многом благодаря поэтам-модернистам искусство стихосложения продолжило свою яркую акустическую жизнь, воздействуя на души людей в годы Великой Отечественной войны, «оттепели», «перестройки», на творческих вечерах и поэтических концертах, в мелодраматическом и музыкально-драматическом воплощении, со сценических площадок музеев и стадионов, в радиопередачах и телетрансляциях. Звучащее поэтическое слово актуально и в наши дни: вовлеченное в современные социокультурные, мультимедийные процессы, оно неизбежно напоминает о модернистских поисках, синтезе искусств, появлении нового мироощущения и утверждении нового эстетического сознания, столь характерных для динамичных эпох рубежа столетий, – на временных границах «концов» и «начал» как никогда обостряется проблема традиций и новаторства, от решения которой зависит будущее искусства, общества, человечества.

Заключение

Итак, исследование теоретических деклараций и новых ритмико-звуковых форм стихосложения эпохи модернизма приводит к следующим выводам.

Русский модернизм эволюционировал в течение четырех десятилетий: 1890–1920-е гг. отличались беспрецедентными историческими потрясениями, которые перевернули жизнь не только российского государства, но и мирового сообщества. Русско-японская война 1904–1905 гг., Первая русская революция 1905–1907 гг., Первая мировая война 1914–1918 гг., Февральская, Октябрьская революции 1917 г. и Гражданская война 1918–1923 гг. в России – эти и многие другие события определили историко-политический контекст модернистских исканий, находившихся под воздействием острого переживания конца и начала столетий, утраченного чувства общественного, культурного, духовного единства. Десятки творческих объединений, сотни авторов обратились к созданию новой поэзии, которая не смогла бы уступить былому авторитету русского стихотворного искусства, ведь поэзия не однажды оказывалась на вершинах социальной значимости, в авангарде литературного процесса: и во второй половине XVIII в., когда необходимо было формировать жанрово-стилевую организацию, версификационную систему, и в начале XIX столетия, справедливо названном «Золотым веком», – в этот период состоялось утверждение литературного языка и национального своеобразия отечественной словесности.

Создатели новой русской поэзии стремились к сопричастности историческим коллизиям рубежа XIX–XX вв., отражая динамичные изменения в общественных настроениях, эстетических интересах, стихотворных и лингвистических приоритетах. Аналогично социально-политической дезинтеграции, модернистские представления о современной поэзии были самыми разными. Но в борьбе за художественное своеобразие поэты-модернисты не намеревались утрачивать сверхэстетические идеи, пытались в сложных условиях сохранить за поэзией «действенную» силу, консолидирующие позиции и жизнестроительные перспективы. Какими бы свойствами ни наделялось версификационное искусство рубежной эпохи – религии, теургии, музыки, зодчества или «коммунистичности», поэты Серебряного века осознавали конечную цель своего творчества – создание нового читателя, а значит, нового мироощущения, мышления, сознания, восприятия современников, выражающихся в сочувствии, сомыслии, сотворчестве, содействии, – только общими усилиями можно было вернуть мирное сосуществование, социальную стабильность и духовно-нравственное единство. Главным «средством производства» нового человека для модернистов вполне естественно оказалось поэтическое слово.

Именно слово – материал вербального искусства, его семантическая природа и формальные свойства, версификационное бытие и художественные возможности, приемы воздействия и особенности восприятия, поэтическая будущность и жизнестроительные задачи – стало предметом теоретического и практического противоборства модернистов. Векторы их эстетических поисков чрезвычайно широки и разнополюсны. Но исследование творческого наследия символистов, акмеистов, футуристов, имажинистов, экспрессионистов, формалистов, неоклассицистов и конструктивистов позволяет определить главные тенденции, которые способствовали возникновению литературных объединений, художественных течений и обозначили диапазон модернистских интенций. Поэты находили огромный потенциал, с одной стороны, в развитии сложившихся лингвистических принципов и литературных традиций, с другой – в их радикальном обновлении или полном разрушении. При этом одни традиционалисты и авангардисты отстаивали имманентную независимость, художественную самостоятельность поэзии, другие – настаивали на преодолении вербальных границ и синтезе искусства.

Крупномасштабная борьба, возникшая на рубеже XIX–XX вв. вокруг поэтического слова и версификационного искусства, имела исторические предпосылки. Многие перспективные идеи, высказанные реформаторами стиха еще в середине XVIII в., так и остались нереализованными до конца XIX в. Письменный характер бытования и монополия силлабо-тонической системы обеспечили появление не только беспримерных достижений и беспрекословной авторитетности отечественной поэзии, но также властных ограничений звуковой и метро-ритмической выразительности русского стихосложения. Неудивительно, что переосмысление

исторической роли, актуальных целей и задач поэтического искусства, его возвращение к естественной акустической жизни и коммуникативной значимости, произошедшие в эпоху модернизма, привели к активным поискам новых экспрессивных возможностей стиховой формы.

В единстве с выявлением смысловых глубин и образного богатства поэтического слова модернисты подключились к раскрытию ритмико-звуковых, музыкальных резервов русской версификации. В ритмической раскованности, возникавшей вследствие освобождения от силлабо-тонической метричности, поэты увидели проявление и «духа» музыки, и своеобразия национальной речи, но ничуть не меньше – поэтической индивидуальности, творческой свободы. Со звуками стиха модернисты пытались сопоставлять невероятно широкий спектр явлений – мистические отголоски и семантический ореол, время и пространство, цвета и запахи, химические вещества и начертательные знаки, а с поэтическим словом – глубину, длину и ширину. Поэты-модернисты предлагали не только учитывать времяизмерительные и звуковысотные характеристики стихотворной речи, но также применять к ней математические расчеты и музыкально-хроматическую систему исполнения. Ритмико-звуковые элементы стиха погружались в такие синестетические, философские, мифотворческие, жизнестроительные контексты – вплоть до создания единого мирового языка, возникновения соборного множества, духовного спасения человечества, которые не могли не спровоцировать очевидные противоречия теории и практики.

При всей утопичности некоторых художественных и сверхэстетических идей, творческие достижения русского модернизма огромны. На рубеже XIX–XX вв. поэты осуществили общестилистическую «революцию» национальной словесности, реформу отечественного стихосложения. Обостряя конфликт содержания и формы, модернисты синтезировали художественный потенциал стихотворной и прозаической речи, напевного и говорного стиля, утвердили неклассические разновидности версификации – дольники, тактовики, верлибры, декламационно-тоническая система, многочисленные переходные формы способствовали ослаблению идейной оппозиционности «чистой» и гражданской поэзии. Используя фонетические инновации, модернисты выявили в поэтическом языке дисгармоничную музыкальность – фоностилистические модификации были направлены как на звуковую семантизацию, символизацию, так и на разрушение лексической содержательности, появление синестетической ассоциативности. Обновляя стихотворную графику, поэты зафиксировали ту степень лингвистической пластичности, которая допускала возможность безграничных трансформаций ритмико-звукового строя – даже индивидуального словотворчества, создания заумного языка. Путь русской поэзии от предсимволизма 1880-х гг. к конструктивизму 1920-х гг. предстает как движение от преобладающей эвфоничности к усиливающейся звуковой диссонансности, от силлабо-тонической монополии к метро-ритмической полифоничности. Развивая и преодолевая классические традиции, поэты Серебряного века приумножили приемы эмоционального воздействия вербального искусства, сообщиw мощный импульс для дальнейших версификационных экспериментов.

В необъятном достоянии мировой культуры русский модернизм навсегда сохранит статус национальной модели авангардного художественного направления, в рамках которого состоялось утверждение множественных течений, отразивших противоречивый характер революционно-исторической эпохи. Воссоздавая трагические и вместе с тем жизнеутверждающие отзвуки российской жизни рубежа XIX–XX вв., модернисты передали душевные волнения современников. Воздействуя не только содержательными, но и акустическими средствами версификационного искусства, поэты устремились к обновлению внутреннего мира соотечественников, нацеленных на созидание будущего. Хотя жизнестроительный пафос русского модернизма не ограничивался национальными границами и простирался до духовно-нравственного усовершенствования всего человечества. Музыка «мирового оркестра» представлялась русским модернистам всеединой, а «образ мира», явленный в поэтическом слове, исключал неискренность «изреченной мысли». Редкая самоотверженность русских модернистов в поисках выразительной многомерности версификационной фактуры, захватывающая романтика в решении культурно-эстетического переустройства общества продолжают удивлять до настоящего времени, как не теряет своей актуальности проблема развития музыкально-поэтических традиций, которое привело бы человечество к искомому духовному согласию. Раскрыв колоссальное богатство национального языка и ритмико-звуковых форм отечественного стихосложения, модернисты вновь на величественных высотах вписали русскую словесность во всеобщую историю культуры, предопределив многие общечеловеческие запросы и художественные тенденции мирового искусства.

Перспективы дальнейшего исследования теоретического и поэтического наследия русского модернизма видятся в выявлении его влияния на версификационные процессы XX – начала XXI в.

Источники | References

1. Воскресенская Ц. А. Мои воспоминания. М.: Время, 2006.
2. Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974.
3. Конанчук С. В. Проблемы современного эстетического образования: становление новой чувственности // Человек и образование. 2021а. № 1 (66).
4. Конанчук С. В. Синестезия как общеэстетическая категория и художественная универсалия // Вестник музыкальной науки. 2021b. Т. 9. № 3.
5. Конанчук С. В. Синестезия как эстетическая категория и ее связь с другими универсалиями эстетики // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11. № 1.
6. Корниенко О. А. Игровая поэтика в литературе. К.: НПУ, 2017.

7. Макарова С. А. Музыкальность лирики и вербализация музыки в русском искусстве. М.: Азбуковник, 2020а.
8. Макарова С. А. «Предварительное действие» А. Н. Скрябина: идейно-содержательное и художественное своеобразие стихотворного пролога «Мистерии» // Ученые записки. М.: Мемориальный музей А. Н. Скрябина, 2021. Вып. 10.
9. Макарова С. А. Творческие поиски и художественные стратегии М. Горького: между стихом и прозой // Верхневолжский филологический вестник. 2020б. № 2 (21).
10. Сельвинский И. Л. Черты моей жизни // Советские писатели. Автобиографии: в 2-х т. / сост. Б. Я. Брайнина и Е. Ф. Никитина. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. Т. 2.
11. Сельвинский И. Л. Я буду говорить о стихах. М.: Советский писатель, 1973.

Информация об авторах | Author information

RU**Макарова Светлана Анатольевна¹**, д. филол. н.¹ Издательство «ЛЕКСРУС», г. Москва**EN****Makarova Svetlana Anatol'evna¹**, Dr¹ "LEKSRUS" Publishing House, Moscow¹ svetlanamakarova658@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 14.07.2023; опубликовано online (published online): 31.08.2023.

Ключевые слова (keywords): русский модернизм; поэтические течения; реформа стихосложения; фоника и метро-ритмика; синтез искусств; Russian modernism; poetic schools; versification reform; phonics and metrics-rhythmics; synthesis of arts.