

Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена

Université de Genève

Международный благотворительный фонд им. Д. С. Лихачева

АНО «Поддержка культурного наследия»

Федеральное агентство по культуре и кинематографии

Комитет по науке и высшей школе Правительства Санкт-Петербурга

Петербургский институт нудайки

МОРТИРА И СВЕЧА

Материалы международной летней школы по авангарду,
посвященной столетию со дня рождения Даниила Хармса

Научный редактор *Александр Кобринский*

Поселок Поляны Уусикирко Ленинградской области
2005

Особенности композиции цикла А. М. Добролюбова «Музыкальные картины»

Тенденции проводить исследования литературного произведения в ракурсе интермедиальных связей являются во многом следствием наличия определенных авторских знаков, указывающих на включение в текст элементов из других семиотических систем. Как пишет Е. Фарино «любой элемент текста, любое его свойство может нести определенную смысловую нагрузку, может быть значимо»¹, таким образом, анализ произведения должен учитывать все единицы его целостной структуры.

Целью данной работы будет исследование интермедиальных связей произведения А. Добролюбова (1876–1945) «Музыкальные картины», являющегося разделом в книге стихов «Natura naturans. Natura naturata.» (1895 г.) и обнаруживающего признаки и лирического цикла, и некоего музыкального единства. Следует отметить, что, например, С. Н. Дурылин рассматривал и определял форму этого произведения музыкальным циклом — сюитой.² В данной статье мы не стремимся дать абсолютно полный анализ структуры текста, что требует более объемной работы, но наметим основные пути интерпретации интермедиальных особенностей его композиции.

Итак, в начале своего творческого пути с позиций декадента поэт А. Добролюбов проявлял в творчестве намеренную установку на синтез искусств, используя в своей книге стихов различного рода реминисценции-отсылки к другим знаковым системам. Например, он называл произведения как «Музыкальные картины», «Из Концерта» и т.д., в качестве эпитафий вписывал названия картин, скульптуры, знаки, традиционные для нотных партитур и др. Современник Добролюбова Вл. Гиппиус отмечал особое стремление поэта к музыке, как истинного декадента: «Он считал пределом поэзии певучесть, он стремился к ней всем напряжением своих способностей. (...) Каково бы ни было отношение к декадентству, оно ставило своим идеалом музыку»³. Об общей направленности эпохи Серебряного века к синтезу искусств писали многие, например, в своей работе исследователь И.А. Азиян «Диалог искусств Серебряного века» (М. 2001.).

Проблема взаимодействия музыки и слова достаточно глубоко освещена и в литературоведении, и в музыковедении. Так еще в XIX веке были переведены с немецкого работы, посвященные этому вопросу: Амброс А. В. «Границы музыки и поэзии: Этюд из области музыкальной эстетики» (СПб.; М., 1889), Ганслик Э. «О музыкально-прекрасном: Опыт поверки музыкальной эстетики» (М., 1895). Как известно, А. Н. Веселовский вывел генеалогическое родство двух искусств в синкретическом жанре песни, существовавшей в начале человеческой истории. Другой ученый, Б. М. Эйхенбаум отмечал в своей работе «Мелодика русского лирического стиха»: «Термин «мелодика» вызывает ассоциации с музыкой. Но если употребить его не в расширенно-метафорическом смысле, то ассоциация эта оказывается совершенно законной. Искусства тоже не только дифференцируются, но и тяготеют попеременно друг к другу»⁴. Полемицирующий с ним В. М. Жирмунский писал в своей статье по поводу этой проблемы так: «слово не создано специально для целей искусства, как организованный всецело по художественному принципу абстрактный материал тонов, которыми пользуется музыка: слово прежде всего служит практическому заданию общения между людьми... Итак, для искусств тематических, как живопись, скульптура, поэзия, сравнение с беспредметными искусствами (музыкой, орнаментом) возможно лишь в тех пределах, в которых не выступают специфические особенности обеих групп, обусловленные присутствием или отсутствием тематического элемента»⁵. Идеи В. М. Жирмунского важно учитывать для понимания пределов аналогии между словесным и музыкальным искусством, как пишет другой ученый Е. Эткинд, но в тоже время последний доказывает, что «у поэзии и музыки и меньше общего, чем принято думать, и гораздо больше, чем кажется»⁶.

В целом, в науке XX века развиваются тенденции исследования взаимодействия музыки и поэзии в ракурсе их взаимовлияния и синтеза на фонетическом, лексико-семантическом, композиционном уровнях. Фундаментальными можно назвать монографии В. А. Васинной-Гроссман «Музыка и поэтическое слово» (В 3-х частях), Е. Н. Азначеевой «Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста» (В 3-х частях), и др., а также сборники статей «Взаимодействие и синтез искусств» (М, 1978), «Поэзия и музыка» (М. 1973), «Слово и музыка: памяти А. В. Михайлова» (М. 2002) и др.

В рамках компаративистики в европейской и американской науке в 1950–1960-х гг. сформировалась и новая методология — интермеди-

альность, целью которой является исследование проблем междисциплинарных связей, явлений синтеза искусств.

В русской науке эта дисциплина стала дифференцироваться в последнее десятилетие. Сам термин определяется следующим образом: «В узком смысле интермедialность — это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедialность — это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). И, наконец, интермедialность — это специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций. (...) Завершая общий разговор о природе термина, можно сделать вывод:

1. Интермедialность — это особый способ организации художественного текста;

2. Интермедialность — это специфическая методология анализа как отдельного художественного произведения, так и языка художественной культуры в целом, опирающаяся на принципы междисциплинарных исследований».⁷ Таким образом, в рамках новой методологии открываются новые возможности интерпретации текста.

Произведение «Музыкальные картины» А. Добролюбова традиционно прочитывалось бы как лирический цикл, т.е. «группа произведений, сознательно объединенных автором по жанровому, тематическому, идейному принципу».⁸ Как особое эстетическое целое, специфика которого связана с текстово-контекстными закономерностями структуры, включающей в себя систему определенных связей и отношений между частями, между произведениями, входящими в ее состав, следуя теории циклов и циклизации Л. Е. Ляпиной.⁹ Связи прослеживаются среди мотивов, тем, проблем, сюжетов, эволюции героев, а также на уровне поэтики, т.е. средств выражения, слов и образов. И.В. Фоменко выделяет следующие универсальные циклообразующие связи лирических циклов: общее название, композиция, изотопия, пространственно-временной континуум и полиметрия¹⁰. Необходимо отметить, что лирическим циклом считается именно совокупность взаимосвязанных между собой стихотворений, способная представить целостный взгляд поэта на мир.¹¹

Признаки литературного цикла в произведении А. Добролюбова представлены следующим образом:

— общее название и посвящение, при этом у цикла два названия: «Музыкальные картины» и «Замирающие». Первое обозначает в це-

лом раздел книги, оно вынесено на отдельную страницу, и после него следует посвящение, второе находится уже на странице, где начинается основной текст. Отметим, что по теории И. В. Фоменко «у заглавия циклического образования есть важная специфическая черта: относясь ко всем стихотворениям сразу, оно тем самым объединяет их в единое целое», включает в себе тему, проблематику или пафос¹².

— присутствует деление на части и определенный порядок их следования, обозначенный цифрами 1,2,3,4, каждая часть при этом представляет законченное семантическое единство. Для произведения, созданного в форме лирического цикла, «последовательность особенно важна, потому что это главный и, в сущности, единственный способ композиционного строения цикла».¹³

— в первом стихотворении манифестируются основные лирические темы: в первых строках это — тема старости, одиночества и болезни, также обозначение лирического «я» и «ты» — представляющие мужские образы, и тема некоего стука; далее противопоставляется мотив молодости, также присутствует мотив позволения войти, как ответ на обращение, и два женских образа Кира и Ирочка:

1.

Одинок мне. Гой ты, заморянин! Слышишь? стучат...

Я стар... я изнемог.

Ты ли это, Молодая?

Где ты, Кира? — Это ты!

Войди-же, Ирочка!

Не грусти...¹⁴

— в последующих произведениях указанные темы получают развитие: в части 2, посвященной И. Слепушкину, семантическое поле мотива старости дополняется мотивами снега, т.е. зимы, страха, неприветливости, закрытости мира в целом, в части 3, посвященной (Кире Б-й), тема молодости дополняется мотивом лета («это знойное июльское солнце»), детства («мальчик»), открытости мира и в то же время появляется мотив «злых стен», связанный также с темой старости. К этой же части относится и обозначенное как «(Ирочке Добролюбовой)», развивающее отношения старости и молодости, и микроцикл, состоящий из двух произведений «Похоронный марш», имеющий 1 часть и 2 часть, обозначенную как «Хор» и стихотворение «Solo». Если представить интерпретацию в общих чертах: развивается тема смерти, которая ассоциативно связана с темой старости. При этом и молодость уравнивается со старостью: и то, и другое подвласт-

тно смерти: «Ты знаешь, что вянут молодые березы». 4-я часть заканчивает развитие темы — похоронами и молитвой к Господу о спасении души.

Безусловно, этим не исчерпывается трактовка произведения как лирического цикла, но, если следовать этой методике, то будет сложно объяснить, почему присутствуют элементы музыкального знакового кода. Обусловлено ли это только стремлением автора выразить связь с музыкой или имеет место быть диалог двух искусств в самой структуре, посредством которого организуется особая семантика, особая художественная картина мира?

Наличие двух названий подчеркивает необходимость исследования произведения и в рамках второго предмета — музыки. Так, И. В. Фоменко отмечал, что существует принцип использования (проявляющийся в основном декларативно, по словам ученого) закономерностей музыкальной композиции в реализации поэтических текстов. При всей дискуссионности вопроса, И. В. Фоменко все же проводит параллели: две основные формы циклизации, т.е. цикл и книга стихов, стремятся к основным видам музыкальных форм, при этом цикл тяготеет к свободным вариациям, а книга стихов — к сонатной форме. Условным доказательством такой параллели, как считает исследователь, может быть то, что воплощающий отношение творца к какой-либо сфере жизни цикл представляет собой некий аналог «свободных вариаций на заданную тему». А книга своим стремлением к созданию целостности бытия или мировосприятия поэта решает ту же проблему, что симфония в музыке. В целом, «использование принципов музыкальной композиции помогает не только организовать ансамбль в единое целое, но воплотить тот доминирующий философский аспект, который никак не воплощен ни в одной из частей, но рождается их взаимодействием».¹⁵

Следуя тому, что поэт пронумеровал четыре части в цикле, предположим аналогию с музыкальной формой симфонии, которая традиционно состоит из 4 частей. Для решения нашей задачи, прежде всего, представим следующие, окончательно оформившиеся к концу XIX в., особенности композиции симфонии, данные музыковедами¹⁶:

— наличие 4 частей, разделенных небольшими паузами; следует отметить, что в романтической музыкальной традиции одной из особенностей было стремление также к синтезу музыки и других искусств, так возникла программная симфония в творчестве композитора Г. Берлиоза¹⁷, т.е. к музыкальному произведению была написана

словесная программа, направляющая внимание слушателя; помимо этого, романтическая установка на преодоление традиций классической музыки привела Берлиоза к увеличению количества частей в составе симфонии;

— первая часть построена по правилам сонатной формы: в начале композиции обозначаются главная тема и побочные (экспозиция), от двух и более, которые далее раскрываются, плавно переходя одна к другой (разработка), и в конце соединяясь (реприза и, иногда, кода);

— вторая часть обычно лиричная, медленная, иногда развивающая одну из заданных в начале первой части тем;

— третья часть представляет собой менуэт, скерцо, новатор Г. Берлиоз включал в качестве третьей части вальс или похоронный марш; в целом, третья часть направлена на создание некоего масштабного или народного фона, на котором разворачиваются события произведения;

— четвертая часть — финал, организованный в форме рондо (допустима также рондо-соната) по структуре представляет повторение одной и той же темы, перемежающееся несущими конкретизацию вставками;

— симфония в целом представляет собой последовательность внутренне контрастных, целеустремленно развивающихся и объединенных общей идеей частей, представляющих органичную взаимосвязь и взаимодействие образов в их динамичном становлении, непрерывном преобразовании; симфоническому циклу свойственна диалектика развития от контраста к синтезу, от противоречия к единству.

Теперь рассмотрим композицию произведения Добролюбова в ракурсе интермедийных связей, объединим обе возможности интерпретации текста и как лирического, и как музыкального цикла:

— цикл состоит из 4 частей, но деление не совпадает с поэтическим: сначала представлен текст, организованный по принципам сонатной формы, в то же время на уровне текста это проявляется точным лексико-синтаксическим повторением заявленных тем:

1. экспозиция тем: старость и молодость; «стучат» — «войди-же»;
2. разработка темы: старость и зима, замкнутость мира, неприветливость;

Я стар... я изнемог. С рассветом вышел я в далекий путь. Мне жутко, мне страшно в широкой равнине. Люди! откройте мне ваши неприветные черные двери. Мои серебристые волосы серебрятся снегом, в очах моих мутно, мне холодно. Люди! откройте, откройте мне ваши неприветные черные двери и пустите меня обогреться. Я стар... я изнемог.

Слышишь? стучат. Я стар... я изнемог. (69)

3. разработка темы: молодость, лето, разомкнутость мира, в конце части, посвященной Кире Б. . ой обе темы объединяются, тем самым заканчивая сонатный цикл, т. е. первую часть симфонии:

Где она? где она? Не смейтесь, не смейтесь, злые стены! Я стар, я изнемог. Но ты не бойся, подойди ближе, взгляни, взгляни...

Ты ли это, Молодая? Где ты, Кира? — Это ты! (71)

Таким образом, музыкальная композиция отличается в художественном пространстве этого цикла от поэтической, уже в первой части объединяются разделенные графически части 1,2,3.

— вторая часть — лирическая, медленная по законам симфонической композиции — это посвященная Ирочке Добролюбовой, развивающая, с одной стороны, восприятие темы смерти в эмоциональном, чувственном плане, а с другой — продолжение жизни, на фоне смерти:

Да, умерли голубые зори, когда над нами возвышались кущи тополей, выше небо, в небе, как мечты. Звезды. Твои детские очи смеялись. Как целовал их отец!...

(...) Завтра расцветет и черемуха. С юга воротятся птицы, и зачаруют тебя их вешние песни. Ты будешь снова бегать по полям и внимательно следить за полетом мохнатых шмелей. О чем же ты плачешь? (73)

— третья часть — «Похоронный марш» — помимо названия, определяющего жанр произведения как музыкальный, Добролюбов включает в текстовую ткань и знак нотной кодировки, обозначая темп исполнения: *adagio maestoso*, т. е. спокойно и торжественно, что предваряет основное произведение, занимая традиционное место эпитафий. В художественном тексте эпитафия наделяется разными функциями, являясь видом интертекстуальной связи этот элемент «чаще всего выступает в роли знака-заместителя цитируемого текста, отсылающего ко всему произведению и даже ко всему творчеству цитируемого автора».¹⁸ В то же время у микроцикла есть и второй эпитаф, находящийся в равном положении с другим: «Dritter Teil» (Im Walder). Raff — в переводе на русский «Третья часть» (В лесу) Рафф — это обозначение отсылки к третьей части Симфонии №3 «В Лесу» швейцарского композитора И. И. Раффа по сути подтверждает интерпретацию данного произведения как третьей части симфоничес-

кого цикла. Таким образом, текст, с одной стороны, обнаруживает интермедialную связь (на уровне мотивов, например: мотив «Ночной Охоты» и у композитора, и у Добролюбова) с произведением иной знаковой системы, с симфонией Раффа, а с другой стороны направлен на то, чтоб его исполняли с определенным темпом, а следовательно воспринимали не только зрительно, но и слухом. (та же направленность и у второй части микроцикла «Хор»). Создается картина неких масштабных действий, фон общего устремленного движения неких масс, именно этому служит обычно третья часть симфонии.

Просыпайтесь, просыпайтесь безумные!

Выходите на стогны вечерние,

Застойтесь на княжецкой площади; (74)

В ракурсе интермедialной направленности данного анализа название создает и еще одну ассоциативную связь, а именно связь с Симфонией №4 (или Траурно-Триумфальная симфония) Гектора Берлиоза, написанной для церемонии перенесения праха героев июльских событий 1830-го года во Франции (), в которой композитор впервые использовал в качестве третьей части похоронный марш.

— четвертая часть объединяет по закономерности композиционного строения симфонии «Solo» и обозначенное как «4» произведение, заканчивающее цикл; первое имеет организацию двух частного рондо:

Solo

Andante con moto.

Она угасла, потому что настала зима. Она угасла, потому что устали крылья.

Горькое, непонятное заблуждение! Смешное недоумение ребенка!

Они думают, что она вечна. Они верят в ее бессмертие.

Горькое, непонятное заблуждение! Смешное недоумение ребенка!

Я не пришел будить тебя. Я не пришел звать тебя.

Тяжела могильная плита. Еще тяжелее веки умершего.

Ты знаешь, что вянут молодые березы. Ты знаешь, что листья засохшие шепчутся с ветром.

Тяжела могильная плита. Еще тяжелее веки умершего. (78–79)

Рондо строится по инверсионной (т.е. повторяемая тема следует за конкретизирующей) структуре: А В С В — как первая, так и вторая часть. При этом и каждая строка представляет собой обычную конструкцию рондо:

- А *Она угасла,*
- В *потому что настала зима.*
- А *Она угасла,*
- С *потому что устали крылья.*

Темп обозначен как «спокойно с движением», так в рондо, как обозначают музыковеды, главная тема повторяется обычно в живом темпе. В данном случае главной темой выступила тема старости, которая была, затем, связана с зимним периодом года. Находясь в акцентном месте или в сильной позиции (по законам симфонической композиции), т.е. в финале, эта часть получает и особую важность по сравнению с остальными частями. Именно здесь поэт декларирует отрицание бессмертия, а также власть смерти не только над старыми, но и над молодыми, над всеми — мотив из творчества М. Метерлинка. Именно здесь обозначается «тяжесть могильных плит», которые входят в общее, формируемое эстетическим единством цикла, семантическое поле темы замкнутого пространства и того, что его ограничивает (материал). Примерно это можно изобразить такой лексической цепочкой: «стучат — войди-же — откройте мне неприветные черные двери — злые стены — гордые башни — глухие улицы — двигучие камни — тяжела могильная плита — еще тяжелее веки умершего — гроб». Семантика при этом имеет негативную окрашенность. В данной цепочке обнаруживаются связи, актуализирующие значение образа тела человеческого (параллель могильной плиты и части человеческого тела — веки) в семантическом поле цикла в качестве символа замкнутого пространства, сравниваемого с гробом, ограничивающего проявления жизни духа.

Таким образом, на уровне мотивов в цикле Добролюбова обнаруживается общая направленность конструктивного характера на цитацию организационной структуры симфоний Гектора Берлиоза, в которых «музыкальное повествование разворачивается последовательно, в чередовании отдельных музыкальных картин, связанных между собой общей темой — лейтмотивом»¹⁹. Сам Берлиоз обозначал такую идею как «навязчивая идея» или идея-фикс, которая, следуя из части в часть, подвергается различным трансформациям в зависимости от содержания, т.е., используя литературоведческий термин, от контек-

ста. Первоначально лейтмотив задан ассоциативно: некий стук — как вопрос о позволении открыть дверь или окно, что-то, являющееся преградой, затем разрешение войти. В последующем повествовании происходят различного рода трансформации с помощью использования повторов, конкретизации преград, и формирования общей картины ограниченного пространства — гроба, за стенами которого происходит иная жизнь, существует иное пространство. При этом обнаруживаются ассоциативные соответствия гроба и человеческого тела, декларируется идея об общей замкнутости человеческой жизни, не дающей возможность познать некий мир иной, в то время как смерть, наоборот, может открыть эту тайну.

В последнем стихотворении (4) эпитафией является вновь часть музыкального произведения, а именно финал знаменитой своим трагизмом Симфонии №6 (Патетическая) Чайковского, что также должно стать неким ключом к прочтению в целом цикла с точки зрения его связей и соответствий с музыкальной структурой формы симфонии:

Adagio lamentoso (symh. VI
pathetique)

Adagio lamentoso

Чайковский.

(80)

Данная часть, таким образом, также имеет два эпитафа из другой знаковой системы, один направляет к определенному музыкальному произведению, правилам которого следует поэт, что показывает вторым эпитафом, диктующим не только темп, но и характер экспрессивного выражения: медленно, со скорбью.

Итак, поэтическая композиция лирического цикла и построенная с помощью интермедиальных соответствий симфоническая композиция не совпадают по структуре (не совпадают границы частей, на которые делится композиция по законам лирического цикла и симфонии), что объясняется, скорее всего, именно той разницей между материалом двух искусств, между словом и музыкальным элементом, нотой, о чем писал, как представлено выше, В. М. Жирмунский. Эта разница акцентирует и авторские интенции о несовпадении двух ипостасей мира, реальной и «реальнейшей».

Интермедиальные параллели актуализируют манифестацию эстетических позиций поэта, его устремление к идеализации музыки, а также его восприятие мира — отражения более глубокой реальности. Так с помощью формирования интермедиального подтекста модели-

руется объемный художественный мир на грани слова и звука, поэзии и музыки, где все — лишь символ инобытия, тайны которого может раскрыть только музыка.

Так романтическую программу символистов в оценке музыки можно представить словами З. Вернера, которые приводил в своей работе Б. М. Эйхенбаум: «Музыка потому выше других искусств, что в ней ничего не понять, — она, так сказать, ставит нас в непосредственные отношения к мировой жизни; сущность нового искусства можно было бы определить так: оно стремится облагородить поэзию до высоты музыки».²⁰

Следует также отметить, что направленность на восприятие слухом ведет к особому звукотворчеству, к особому вниманию звуковой стороны слова, в чем-то предвзято эксперименты с заумным языком футуристов.

Творчество А. Добролюбова в рамках синтеза искусств в целом подготовило дальнейшее развитие поэзии, можно вспомнить такие произведения: цикл «Симфоний» А. Белого, поэма «Воспоминания» В. Брюсова, с подзаголовком «Симфония первая, патетическая, в 4-х частях, с Вступлением и Заключением», музыка в творчестве О. Мандельштама (например, «Концерт на вокзале»), А. Ахматовой («Реквием»), и др. Наконец, приведем слова И. Бродского о том, что музыка учит композиции: «ведь в музыке так важно, что за чем следует и как все это меняется».²¹

Таким образом, анализ интермедиальных связей показывает нам создание интермедиального подтекста, тем самым расширяет возможности интерпретации художественного произведения не только в рамках литературных связей и теорий. Но и в ракурсе диалога двух вторичных моделирующих систем. В тексте присутствуют и интертекстуальные отсылки, но в рамках статьи, не представляется возможным охватить все. В дальнейшем следует проследить интермедиальность в глубь, т.е. изучить контекст, создаваемый реминисценциями из другого искусства, взаимодействия, влияния и, возможно, споры поэта с цитируемым. Также необходим анализ всего цикла в ракурсе его функционирования в общем художественном пространстве книги стихов. И, конечно, особое внимание необходимо обратить на лексический и фонетический уровень, и на форму стихотворений.

Примечания

¹ Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 9.

² Дурьлин С. Н. Александр Добролюбов. Машинопись. РГАЛИ. Ф. 2980 (С. Н. Дурьлин). Оп. 1. Ед. хр. 26.

- ³ Гиппиус Вл. В. Александр Добролюбов//Русская литература XX века. 1890–1910. Под редакцией С. А. Венгерова Т.1. М. 2000. С.261.
- ⁴ Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л. 1969. С.342.
- ⁵ Жирмунский В. М. К вопросу о «формальном методе». — В кн. Вопросы теории литературы, Л. 1928. С. 169.
- ⁶ Эткинд. Е. От словесной имитации к симфонизму//Поэзия и музыка. М. 1973. С.186.
- ⁷ Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований//Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию проф. М. С. Кагана. Материалы международной научной конф. 18 мая 2001г. СПб. Серия «Symposium». Вып. №12, СПб. 2001. С. 153.
- ⁸ Сапогов В. А. Цикл//Краткая литературная энциклопедия. Гл. ред. Сурков А. А. Т. 8. М. 1975.
- ⁹ Ляпина Л. Е. Лирический цикл как художественное единство//Проблемы целостности литературного произведения. Воронеж. 1977.
- ¹⁰ Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь. 1992.
- ¹¹ Дарвин М. Н. Цикл//Введение в литературоведение. Под ред. Чернец Л. В. М. 2004. С. 126.
- ¹² Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984. С. 32–35.
- ¹³ Фоменко И. В. Указ. соч. С. 37.
- ¹⁴ Здесь и далее текст цитируется по кн.: Добролюбов А. М. Сочинени//Modern Russian Literature and Culture. Berkeley, 1981, с указанием страниц в скобках. С. 67
- ¹⁵ Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь. 1992. С. 95.
- ¹⁶ См. об этом Музыкальная энциклопедия в 5 томах, т. 3, М. 1978. С. 21–26. С. 199–206, Музыка: Большой энциклопедический словарь. Под. ред. Келдыш Г. В. М. 1998. С., Музыкальные жанры. Сб. ст. М. 1986, Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Л. 1981, Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М. 1986, и др.
- ¹⁷ Левик Б. Несколько слов о Г. Берлиозе//Теодор Валенси. Берлиоз. М. 1969. С. 330.
- ¹⁸ Ламзина А. В. Рама//Введение в литературоведение. Под ред. Чернец Л. В. М. 2004. С. 112.
- ¹⁹ Левик Б. Указ соч. с. 330
- ²⁰ Цит. из статьи: Эткинд Е. От словесной имитации к симфонизму//Поэзия и музыка. М. 1973. С.188
- ²¹ Петрушанская Е. М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб. 2004. С. 10