

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

О синестезии в сборнике А. М. Добролюбова «Natura Naturans. Natura Naturata»

Синестезия, совместное чувствование, перевод образа из языка одного искусства на язык другого, берет свои истоки в первобытном синкретизме, где эта естественная неразделенность и одаривала искусство, с тех пор невиданной сакральной значимостью, обусловленной происхождением из ритуала¹. Объяснением синестезии может стать существование межчувственных связей в психике и результатов их проявления в различных видах искусства: поэтические и стилистические фигуры, связанные с межчувственными переносами, цветовые и пространственные образы, вызванные музыкой. Как простейшие межчувственные ассоциации могут быть приведены метонимия и метафора (ассоциация по сходству содержания, эмоционального воздействия, по форме, структуре, гештальту²).

В античности было известно о «Метаморфозах» и возможности метаморфозы жанров на базе синестезии, что позволяло говорить о скульптуре, как о поэзии в камне, или о поэзии, как о картине, которая говорит, уже тогда существовало представление о возможности перекодирования одной и той же информации на язык другой знаковой системы искусства. В 23 сонете Шекспир призывает к переводу графических слов в звучащие.

*...Нет на мои уста кладет печать
Моя любовь, которой нет предела.*

*Так пусть же книга говорит с тобой.
Пускай она, безмолвный мой ходатай,
Идет к тебе с признаньем и мольбой
И справедливой требует расплаты.*

*Прочтешь ли ты слова любви немой?
Услышишь ли глазами голос мой?»³*

Новое теоретическое открытие в 1857 понятия синестезии связано с «Цветами зла» Бодлера. Тогда поэты, словно предчувствуя будущее появление электронных средств коммуникации, так уже азбука Морзе дает представление о будущем основном их свойстве, (как и кибер-

пространства, в целом) а, именно, сводимости информации к минимальной электронной единице — биту, через синестезию идут к символистскому синтезу искусств⁴.

Для того, чтобы понять изменения в сознании, приведшие к новому ощущению пространства и времени, бросим беглый взгляд на историю развития общества и техники в период, примерно с 1880 и, условно, по 1950, получивший название эра механизации (era of mechanisation), завершение которого означает вступление в постиндустриальное общество, что немного позднее будет отражаться в теории искусства в постструктурализме и, сначала в архитектуре, а, затем и в искусстве, в постмодернизме. В этот период происходят значительные открытия: электричество и возможности его применения, расщепление атома, скоростной транспорт и возможность моментальной коммуникации в пределах всего мира (телетайп и телефон). В обществе происходит окончательное закрытие мировых границ⁵. Эдиссон изобретает электрическую лампочку, возводится Эйфелева башня, конструируются первые самолеты, Маркони и Попов почти одновременно делают радиотрансляции, братья Люмьер впервые показывают синемаграф, Эйнштейн выводит теорию относительности, Форд завершает процесс массовой механизации внедряя конвейер для производства автомобилей. Но самыми, пожалуй, принципиальными для развития теории и практики искусства, коммуникации и способов распространения и репродукции информации были телеграф и фотография. Телеграф позволил сжать пространство за счет увеличения скорости получения кодифицированной информации, фотография же открыла возможность «виртуального» воспроизведения реально существующих предметов, а так же соединения времени путем создания.

Проведем ожидаемую параллель между эрой механизации, завершившейся в середине века, и в искусстве, характеризовавшейся особым интересом, в частности символистов к *синестезии* и эрой дигитализации, начавшейся в 90-е прошлого века и происходящей по настоящий момент, т. е., максимально теоретизируя, переводом в систему двоичного кода изобретений кон XIX—сер XX вв, например, цифровая фото и видеокамера, и возникновением концепта киберпространства, как пространства, уже вовсе не метафорически, совместного и одновременного чувствования. На это понятие, пожалуй, впервые еще в сер. 80-х, обратил внимание американский писатель У. Гибсон, характеризуя его как, определенную точку в пространстве и времени, где возможно одновременное восприятие информации,

поступающей по каналам различных органов чувств (pansensory data):

«Вся информация на свете, нагроможденная без порядка, как в огромном неоновом городе, по которому можно путешествовать, выхватывая эту информацию глазами, без порядка, потому что иначе было бы слишком сложно найти именно то, что нужно»⁶

Затем телетайп, телефон, фото и видеокамера и, наконец, компьютер создадут особые условия для развития репродуктивного искусства⁷, искусства в настоящем времени, для которого, характерна будет принципиальная незавершенность и дискретность, ориентированность на множественное, игровое прочтение, для вербального искусства будет характерен процесс «высвобождения текстуальности» (un-binding textuality)⁸, и также ориентация на особую роль читателя, как со-творца произведения искусства. В новых синестезийных формах: видео, виртуальной реальности и интернета — искусство будет продолжать поиск универсального языка, а также универсальной минимальной единицы художественной коммуникации, того, что Джойс называет «этимом» (etym), по аналогии с атомом Демокрита, элементы чего, как нам кажется, можно проследить у Добролюбова в сборнике «Natura Naturans. Natura Naturata» в поисках иного ритмического и композиционного единства. Ритм поэтических текстов будет создаваться при помощи синтаксических повторов, использованных, скорее по законам музыкальным, нежели вербальным, в композиционных экспериментах в частности в стихотворениях «Замирающие» и «Звуки вечерние», наряду с музыкальной организацией можно выделить все три основных признака гипертекстуальности, а именно нелинейность, дискретность и взаимную референтность частей целого.

Итак, синестезия становится принципиально важна для символистов как особая способность проникновения над-интеллектуального в мир сверхчувственный, поэтика молчания у Малларме и Метерлинка, отказ от поэзии в пользу жизни у Рембо, успевший раскрасить гласные, Верлен, провозглашавший музыку превыше всего, графичность стихов Аполлинера, в России к поиску мелодий будет призывать Белый, удивительные ритмические созвучия создаст Бальмонт, позднее, Пастернак будет композиционно эмитировать фугу. Выход за пределы поэзии у Добролюбова будет намечаться в различных направлениях. Это восхваление красоты смерти и убеждение ряда студентов в единственной целесообразности самоубийства, через курение опия и гашиша, и, наконец, через физический труд в ярких красках среднеазиатских республик Советского Союза⁹.

Использование принципа синестезия позволило Добролюбову говорить о мире горнем на горнем языке. Происходит десемантизация слова и синтагмы, как бы отказ от слова логического ради слова и синтагмы звучащей. Этот способ остранения призван воздействовать на эмоциональном уровне Темы условны: смерть, болезнь, inferнальная любовь, необоснованная тревога: немудрено затревожится, когда бесшумно идут сны или слышно, как прорастают цветы, алеют думы или расстилается море света. Особые игровые, ритмические построения, выраженные в усложненной регулярности строфической организации. Брюсов пишет в рецензии на сборник «Natura Naturans. Natura Naturata»: «Его поэзия не описывает случаев жизни, не изображает душевных настроений, не выражает никакого определенного мирозерцания; эта поэзия ищет одного — новых выражений оригинальных сочетаний слов, красивых и неслыханных созвучий. Мысль, содержание, чувство — все принесено в жертву словам. Один стих может быть заменен иным, совершенно противоположным по смыслу, лишь бы он был красивее; строфу можно выкинуть, если она напоминает что-нибудь уже написанное, к стихотворению можно прибавить еще несколько строф, если пришли в голову удачные образы. Вечное бесстрашие царствует над всей книгой».¹⁰

Добролюбов в сборнике «Natura Naturans. Natura Naturata» был одним из первых в русской поэзии, сделавшим попытку создать синтетические формы искусства, с целью расширить возможность использования изобразительных средств и средств воздействия на читателя, которые из маленьких деталей, частичек, эпитетов, собирает мастер — поэт. Это декларируется громко посвящением учителям, среди которых он выделяет Вагнера, чтобы использовать музыкальную композицию и задать темп чтения («медленно», «медленно с тихим упоением», «медленно и изысканно переплетаясь»), Россетти, чтобы добавить визуальных образов, и он снабжает свои тексты номером картины в каталоге Эрмитажа или названием, или и Гюго привносит с собой пластические формы поэзии в камне.

Дается семантика образа и курсивом модус восприятия, то первичное чувство, то первичное восприятие, через которое текст осмыслится.

Все умерло

картина Фридрика

Вакханка на пантере

античная статуя

Добролюбов прямо и синестезийно называет раздел «Музыкальные картины». Рассмотрим сначала отдельно живописный, а потом музыкальный уровни.

В «Natura Naturans.» появляются одними из первых в русской поэзии черты импрессионизма, с живыми «мазками» и вспышками света, призванные запечатлеть момент. При этом стихотворение написано в той же нелинейной полифоничной манере, в которой написаны «Звуки вечерние...», «Похоронный марш», «Solo» и др. Примером такого импрессионистичного стихотворения может послужить стихотворение «Невский проспект при закате солнца» из раздела «Петербургские улицы», которое посвящено матери поэта.

*Влага дрожит освежительно
Лиц вереница медлительна...
Тонкие, мягкие пятна...
Шумы бледнеют невнятно.
Светлые башни. Вдали
Светлые тени легли*

*Мутную цепью нависшие
Стены. Как призраки высшие
Дремлют дома неподвижно.
Теплится ночь непостижно.
Зыблются краски...во сне
Зыблется лист на окне¹¹. <выделено мной. — Н. Ф.>*

Если верить изложению Брюсова добролюбовской «гениальной теории литературных школ», то задача поэзии будет состоять в том, чтобы изобразить все видимое и чувственное в движении. Движение же, в свою очередь, может быть изображено в целом ряде моментов. При этом, согласно Добролюбову, в каждом движении есть момент начальный, момент предельный и момент центральный. Это разграничение и послужит основой классификации. Момент центральный, как цель, сущность, объяснение всего акта данного движения, интересовал классическую эпоху. Следующая эпоха изображала только конечный момент движения. Третья эпоха — реалистическая — стремилась к тому, чтобы показать движение во всех трех моментах. В то время как период символизма интересуется лишь начальным моментом, а остальное предоставляется угадыванию.¹²

Несмотря на вышесказанное, известно, что идеалом искусства, как и для многих символистов, для поэта была музыка. Так среди его теоретических отрывков, Иванова¹³ приводит следующий фрагмент из «Предания о зарождении языка»: «Учитель запретил касаться этого растения: оно стояло на солнце, всякий листик смеялся на солнце.

Учитель назвал растение самым молчанием... Я и Коля прикусили по листику и горько ст ало нам на сердце... Все братья смеялись над нами: я не мог говорить. Только через восемь часов сумели мы говорить и заговорили без конца. Мне стали нравиться слова, как цветы, как духи. Я упивался мягкими согласными. Особенно полюбил я с тех пор «м». Так познал я разговор, вкусив от богини Афазии. Советую вам шествовать тою же запутанною, прямее прямого дорогой глубин».

Приведенный фрагмент свидетельствует, об особом внимании, проявленном задолго до футуристов, к звуку, как к смысловому компоненту поэтического текста. Отсюда, так же, можно вывести отношение Добролюбова к музыке в поэзии не как к универсальной гармонии, а как к экспериментальному инструменту со словом и звуком, возможности, разделяя текст на ноты-слова или ноты-синтагмы, создать аналогию музыкальной композиции.

Рассмотрим некоторые стихотворения этого раздела «Музыкальные картины», с целью анализа экспериментальных способов ритмической и композиционной организации текста.

Похоронный марш

Dritter Teil (Im Walde). Raff — Adagio maestoso

Стихотворение имитирует народную поэзию, разделено на строфы, но при этом лишено фонетической рифмы. Каждая две строчки соединены особого рода ритмизирующим единством на уровне слов: анафорическими, эпифорическими повторами, а так же импровизационно нерегулярно соединены 1,4 и 12 строчки.

*Просыпайтесь, просыпайтесь, безумные
Надевайте свои доломаны,
Накрутите на плечи оксамиты,
Поспешайте, поспешайте, безумные
Поспешайте глухую тропинкою
Через пещеры, через горы толкучия
Через леса и двигучие камни!*

*Ой зачните песни великия
Великия песни о Севере!
Пойте! Славьте Ночную Охоту,
Славьте звезды и сосны таинственные
И спешите, спешите, безумные
Через пещеры и горы толкучия!*

Обойми ты меня, Новоладожанка..

*...Поцелуй твои, Новоладожанка,
Дышут влагою серебряною¹⁴ <выделено мной. — Н.Ф.>*

Solo

Andante con moto

Медленный темп, соответствующий ритму шага.

Она угасла, потому что настала зима.

Она угасла, потому что устали крылья.

Горькое, непонятное заблуждение!

Смешное недоумение ребенка!

Они думают, она вечна. Они верят в ее бессметрие.

Горькое, непонятное заблуждение!

Смешное недоумение ребенка! <выделено мной. — Н.

Ф.>

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 умершего¹⁵.

Верлибр, состоящий из восьми «строф», каждое из двух «стихов», предлагающий синтаксическую ритмизацию, ритмизацию не на фонетическом, а на синтаксическом уровне языка.

Первые «строфы» обоих фрагментов — полное синтаксическое совпадение первой и второй строк, своего рода тавтологическая рифма. Синтаксический параллелизм первых двух стихов обоих фрагментов соединяет первый и второй фрагменты.

Повтор второй и четвертой строфы — синтаксическая аналогия перекрестной системы рифмовки. Таким образом, как на единственный не зарифмованный фрагмент, семантическое ударение падает на третий стих, который, несмотря на не конечность своего расположения выполняет роль синтеза в гегелевском понимании.

Adagio lamentoso (symh. VI pathétique).

Adagio lamentoso

Чайковский

Не спешите, не спешите. Выступайте *ровною, ровною* стопою

...Господи! Она умерла. Она пришла. Она устала.

Господи! Ее внутренние очи дрожат. Ее внутренний разум помутился. Ее внутренний дух скорбит.

Господи! Озари ее душу тихим светом! Овей ее сердце райскою зарею! Засеребри на вечернем небе утреннее солнце!<выделено мной. — Н.Ф.>

Не спешите, не спешите. Выступайте *ровною, ровною* стопою¹⁶<выделено мной. — Н.Ф.>

Cantus firmus¹⁷ «не спешите, не спешите» дублируется указанием темпа *adagio* (неспешный).

Тройная эпифора «Господи», за которой следуют три предложения, зарифмованные синтаксическим параллелизмом, как тройное крестное знамение. Эта тройная троица заканчивается еще одним иступленным обращением к Богу как к единственному возможному создателю невозможного с просьбой засеребрить на вечернем небе утреннее солнце, с просьбой о воскресении.

Из концерта «*Divus et Miserrimus*»

Стих о Мадонне

Madonna del cordelline

Raphaello Santi

Allegro.

Графический рефрен, как еще один нетрадиционный синтаксический способ создания ритма стихотворения.

- *Мгновенья мгновеннее*
- *Задумалась Чистая*
- *Чу! чайки зареяли*
- *Синеются полосы!*¹⁸

Эрмитаж № 796 (картинная галерея)

*Я ли Его не оплакала? Я ли Его не обвела? От моей груди всосал Он жизнь. От моей груди всосал он скуду.*¹⁹

Двучастный синтаксический параллелизм, особо выделяющий пары оплакала — обвела, дублирующие значение и скорее нейтральная, и резко антонимичная жизнь — скуда.

Allegro con moto

.....

Сошедшее в молчание, как и Moderato, так интересовавшее Малларме.

На примере стихотворений «Замирающие» и «Звуки вечерние...», как говорилось выше можно такие черты *гипертекстуальности* как *нелинейность, референтность и дискретность*, особенно ярко это проявляется в «Замирающие».

Отцу

*Звуки вечерние,
Трепетно-тусклые,
Сказка померкшая,
Слезы священные.*

*Звуки вечерние...
Гаснет лампада. Все дышит легко и счастливо.
Вспыхнуло что-то. Повеяло грустью пугливо.
Песни о скорби дрожат, разрастаясь красиво.*

*Трепетно-тусклые
Звуки вечерние
Слышится прошлое. Бабочка вдруг встрепенулась.
Ярко блеснули прозрачные крылья... проснулось.
Светлое, нежный ребенок угасший... проснулось.*

*Сказка померкшая,
Трепетно-тусклые,
Звуки вечерние...*

*Пламя погасло. Ты светишь сквозь сумрак священный!
Старческий голос твой слышу. Привет, неизменный.
Снова молитвы мерцают. Привет, неизменный*

*Слезы священные,
Сказка померкшая,
Трепетно-тусклые,
Звуки вечерние.²⁰ <выделено мной. — Н. Ф. >*

Это стихотворение, посвящено смерти отца, потрясшей всю семью Добролюбовых, боготворивших его. Здесь музыкально реализованный принцип референтности, который теперь привычен в связи с гипертекстом, как способом организации сети интернет. Это становится возможным при соблюдении принципа дискретности, т.е. способности текста распадаться на минимальные значимые единицы, этимы, обладающие определенной валентностью, при которой будут актуализоваться новые, до этого неочевидные смыслы.

Здесь же, ссылаясь на Каца²¹, можно выделить два голоса: один — *cantus firmus* — вступающий первым, и затем вновь и вновь звучащий в мелодии стиха с перестановками, в троичном повторении доходя до *crescendo*, и второй, со своей собственной мелодией и своим собственным *crescendo* из рифм, переходящее в анафорический повтор окончаний последних двух строк. Таким образом, происходит пересмотр способа ритмической организации поэтического текста, создающийся не на уровне слогов, а на строфико-синтаксическом уровне.

Замирающие

1.

*Одиноко мне. Гой ты, заморянин! Слышишь? стучат...
Я стар...я изнемог.*

Ты ли это, Молодая?

Где ты, Кира? — Это ты!

Войди-же, Ирочка!

Не грусти...²²

Невозможно не отметить неполноту указания приводимого Е.В. Ивановой²³, на наличие связи между техникой лейтмотивом Вагнера и техникой, в которой написано стихотворение. Безусловно, такая связь существует, и, безусловно, подчеркивается посвящением Вагнеру. Но лейтмотив в вагнеровском понимании (от нем. *Leitmotiv*, «ведущий мотив») как сквозной мотив, гармоническая секвенция или ритмический рисунок, которые в восприятии слушателя ассоци-

ируются с данным персонажем, отвлеченной идеей или драматургической ситуацией²⁴. Изначально связанная с каким-либо конкретным предметом, тема или образ, многократно варьируясь, постепенно приобретает абстрактное значение, преобразуется в символ²⁵. Мотив повторяется дважды в каждом фрагменте:

Одиноко мне. Ветер свистит за окном. Как глухо, как упорно он воет! Нет, он не воет, он рыщет, он ломит. Не лесовик ли притаился в кустах вечерних? В сумраке растет шум, уканье, гиканье, свист, плескание руками. Одиноко мне²⁶.

Или варьируется, повторяясь, первый раз, как заданный темп чтения, оказываясь, непременно в начале, второй же раз — в середине или конце фрагмента, и, обязательно, конце 4, 3 или 2-фрагментной композиции.

*Слышишь? стучат, ... Кто-то постучался. В окно кто-то постучался. Не прозрачный ли водяной пугает тебя криком? Не мутный ли снег одел волокнистыми хлопьями задрожавшие стекла? Слышишь? стучат...*²⁷

Ты ли это, Молодая?

Серые былинки свернули листочки. В воздухе застыла пыль. — Ты ли это, Молодая? — Я знаю, красивы твои зеленые глаза, заразителен шум утренних деревьев, мои думы алет...

*...Ты ли это, Молодая? Где ты, Кира? — Это ты!*²⁸

Только ни в одном из этих повторений он не обретает символического значения, скорее фонетическое, мелодическое, эстетическое, диалогическое, наконец, структурное. Структурное значение этого своего рода оглавления — задать порядок, ритм нелинейного чтения, подобного, оглавлению с указанием порядка чтения Х.Кортасара «Игра в классики» или М.Павича «Вечность и еще один день»²⁹, где пьеса предложена для чтения как меню обеда с вариантами закусок, первого, второго и десерта или главной страницы любого сайта в интернете. Предполагается, что, прочитав, «Одиноко мне...» читатель перевернет страницу и прочитает весь фрагмент-вариацию-диалог на эту тему. Только так сложится целостная структура, мелодия, текст этой вещи, и, именно поэтому, читая его линейно, не нашли в нем

никакого смысла, а только декадентскую бессмысленность современники³⁰. Если говорить о музыкальных структурных соответствиях, можно выделить наличие полифонии, как частного случая сложного контрапункта³¹, при котором, первый голос, прозвучавший в «оглавлении» повторяется с вариациями.

Посмотрев на вопрос с такой стороны, по иному оттеняется сам смысл названия «Natura Naturans. Natura Naturata» в указании на природу как на источник и способ — естественный и вневременной, нетварный — репродуцирования этимов, порождающиеся и порожденные в бесконечном множестве и бесконечном количестве вариаций. В действительности — комбинации и игры этимов — это запуск поэтической машины сконструированной, в сознании поэта, и затем функционирующей при помощи энергии сознания, ассоциативной и декодирующей деятельности читателя. Такое произведение головоломка имеет неограниченное количество прочтений ограничивающихся только конечностью круга ассоциативной деятельности читателя. В этом кругу автор и читатель меняются местами и уже сам поэт, как точка отсчета становится чем-то порожденным.

Примечания

- ¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1995
- ² Галеев Б.М., Ванечкина И.Л., Корневище О. А. Книга неклассической эстетики. М., 1999. С. 200–202
- ³ Шекспир У. Собрание избранных произведений. пер. С.Я.Маршака. 1993. Т.4. С. 243
- ⁴ Theall D. F. Beyond the word. Toronto. 1995. С. 21–28
- ⁵ там же, с. 4–5
- ⁶ Gibson William. Mona Lisa Overdrive. New York. 1988.
- ⁷ Benjamin Walter. The work of art in the age of mechanical reproduction // Essays and Reflections. NY, Schocken books, 1978. P 217–253
- ⁸ Theall D. F. Beyond the word. Toronto. 1995. с. 6–18
- ⁹ Подробнее об периоде после ухода из литературы и странствиях Добролюбова в статье А. А. Кобринского Разговор через мертвое пространство//Вопросы литературы 2004 № 4.
- ¹⁰ Брюсов В.Я. <Рец. на кн.> А.Добролюбов. Natura Naturans. Natura Naturata. СПб., 1895//Новое литературное обозрение. 1997 № 27. с. 232–236
- ¹¹ А.М.Добролюбов. Natura Naturans. Natura Naturata. СПб., 1895. с.95
- ¹² Арсений Г. Московские декаденты//Новости дня. 1894.№ 4024
- ¹³ Иванова Е. В. Александр Добролюбов — загадка своего времени//Новое литературное обозрение. 1997 № 27, с.207
- ¹⁴ А.М.Добролюбов. Natura Naturans. Natura Naturata. СПб., 1895. с.54–55
- ¹⁵ Там же. С.58–59
- ¹⁶ Там же. С.60–61
- ¹⁷ Cantus firmus (в переводе с латыни — прочный напев) — известный еще в Средневековой полифонии, напев, постоянно повторяющийся одним из голосов. В лите-

ратуре сопоставляется с регулярным повтором какого-либо словосочетания на фоне остального текста.

- ¹⁸ А.М.Добролюбов. *Natura Naturans. Natura Naturata*. СПб., 1895. С.65–66
- ¹⁹ Там же. С.67
- ²⁰ Там же. С.14–15
- ²¹ Б. Кац в книге «Музыкальные ключи к русской поэзии». СПб., 1997. С. 55–93
- ²² А. М. Добролюбов. *Natura Naturans. Natura Naturata*. СПб., 1895. С. 47
- ²³ Иванова Е. В. Александр Добролюбов — загадка своего времени//Новое литературное обозрение 1997 № 27. С.208
- ²⁴ Музыкальная энциклопедия. М., 1981. Т. 3
- ²⁵ Wells D. N. The symbolic structure of Bely's «Pervoe svidanie» Echoes of Wagner and Steiner.
- ²⁶ А.М.Добролюбов. *Natura Naturans. Natura Naturatas*. СПб., 1895. С.48
- ²⁷ Там же. С.49
- ²⁸ Там же. С.50–51
- ²⁹ Павич М.Вечность и еще один день//Иностранная литература. 1995 №7. С. 147–176
- ³⁰ [Венгеров С.А] Александр Добролюбов//Русская литература XX века под ред. С.А.Венгеров. Т.1. С. 265–266
- ³¹ Б.Кац, ссылаясь на Э. Курта (Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха. М., 1981), говорит о сложном или подвижном контрапункте, как о сочетании одновременно звучащих двух и более мелодий, предполагающем возможность взаимных перестановок мелодий.