

УДК 78.01

Е. С. Рубинская

**ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
С ЧЕРТАМИ МУЗЫКАЛЬНОСТИ**

Многообразие связей литературы и музыки давно стало предметом исследовательского интереса. Первые интермедиальные исследования, посвященные анализу музыкальной формы в литературе, относятся еще к середине XIX века — немецкий ученый О. Людвиг рассматривал с точки зрения сонатной формы трагедии У. Шекспира. Тем не менее, активная разработка методологии интермедиального анализа стала осуществляться только в последние несколько десятилетий. Как отмечает российский исследователь музыкальности А. Махов: «На протяжении XIX–XX века интермедиальные исследования <...> эволюционировали от наивного отождествления музыкальных и словесных форм, обусловленного верой в единство принципов формообразования во всех искусствах <...> к осознанию опосредованного характера “словесной музыки”» [3, с. 133].

© Е. С. Рубинская, 2013

Несмотря на очевидный прогресс в развитии методологии интермедиального анализа, материал для такого анализа (в данном случае тексты, отражающие принцип музыкальности) часто оказывается слишком разнородным. Именно этим объясняется, с одной стороны, повышенное исследовательское внимание к текстам с чертами музыкальности и, с другой стороны, определенные затруднения при их систематизации и выборе метода для анализа. Степень реального сходства с музыкой, выявление соответствующих средств и оснований для такого сходства значительно варьируется у разных авторов. Поэтому уместным представляется анализировать музыкальность с точки зрения конкретной категории поэтики, проследив на примере творчества разных писателей, каким образом эта категория поддается (или не поддается) влиянию принципа музыкальности.

В первую очередь музыкальность проявляется на уровне структуры произведения, поэтому множество интермедиальных исследований посвящены именно анализу соотношения структуры текста с той или иной музыкальной формой и выявлению конкретных аналогий между ними. В то же время, все более пристально рассматриваются вопросы читательского восприятия текстов с чертами музыкальности. На наш взгляд, необходимо обратить внимание на связь музыкальности с категорией жанра. С одной стороны, в литературе распространены разного рода отсылки к тем или иным музыкальным жанрам, с другой стороны, известны попытки писателей создать средствами литературы синтетический жанр, аналогичный музыкальному. Примеры «музыкализации» (термин В. Вольфа) художественной прозы обнаруживаются как в зарубежной литературе (Г. Джеймс, Дж. Джойс, О. Хаксли, В. Вулф, Х. Кортасар, Э. Берджесс, Г. Джосиповичи и др.), так и в произведениях русских (А. Чехов, А. Белый) и украинских авторов (М. Коцюбинский, В. Стефаник).

Исходя из этого, актуализируются такие проблемные вопросы: 1) происходит ли изменение жанровой природы литературного произведения с чертами музыкальности; 2) возможно ли создание адекватного литературного аналога музыкальному жанру. Попытка их решения и составляет *цель* данной статьи.

В качестве аналитического материала используются литературные произведения символизма, в частности, поэма В. Брюсова «Воспоминанье» и «Симфония 2-я, драматическая» А. Белого.

Заявленная проблематика статьи потребовала научного осмысления следующих задач:

- выяснить, насколько характерно обращение к музыке для анализируемого литературного направления;
- определить, можно ли в случае с «Воспоминаньем» или «Симфониями» говорить о возникновении принципиально нового жанра;
- проанализировать философскую роль музыки и музыкальных образов в произведении А. Белого;

— выявить конкретные способы создания эффекта музыкальности в тексте.

На рубеже XIX–XX веков интерес разных видов искусства друг к другу был в первую очередь связан с кризисом изобразительно-выразительных средств. Желание расширить возможности литературы приводило к созданию синтетических текстов, в которых воспроизводились бы качества, в той или иной степени, ассоциируемые с музыкой. Разумеется, само использование музыкальных отсылок и указаний на различные музыкальные формы и жанры для литературы не было новым. По А. Махову, «в крупных словесных произведениях повторы и контрасты элементов, обладающих композиционной значимостью <...> могут давать повод для сопоставления с той или иной музыкальной формой, чему иногда способствуют и авторские квази-музыкальные “определения” жанра» [3, с. 133]. Исследователь отмечает, что тенденция к использованию музыкальных терминов в заглавиях литературных произведений возникает в эпоху романтизма.

Тем не менее, именно литературу символизма (а позднее — модернизма) характеризуют первые попытки сознательно синтезировать музыкальный жанр, а не просто использовать музыкальную терминологию в качестве культурной отсылки. Как пишет О. Темиршина: «Общеизвестно, что музыкальный код являлся для символистов универсальным: “музыкальность” в символистской среде зачастую становится главным критерием определения истинной ценности того или иного произведения» [5, с. 52].

Наличие «музыкальной» структуры в тексте, однако, не всегда гарантировало желаемый художественный результат. Это можно легко доказать, вспомнив о тех экспериментах символистов, которые были направлены на «дословное» заимствование основных структурных элементов музыкального жанра. Такой опыт показывает, что одной структуры, «каркаса», мало для существования полноценного художественного произведения, поскольку чужеродная форма может ослабить или даже уничтожить содержание, вместо того чтобы подчеркнуть его достоинства.

Подобные произведения рассмотрел Е. Эткинд в своей статье «От словесной имитации к симфонизму». Исследователь утверждает: «Построить словесную симфонию, подчиняющуюся музыкальным законам сонатно-симфонического цикла, можно» [6, с. 216] — и далее, анализируя как один из примеров такого эксперимента поэму В. Брюсова «Воспоминанье», он доказывает ее «художественную беспомощность». Для того, чтобы создать словесный аналог симфонии, поэт делит текст на части: вступление, экспозицию, репризу, коду и заключение; каждый раздел в рамках этих частей маркирован указанием темпа или характера исполнения, как в музыкальной партитуре. Произведение строится на «смене образов, стилей и стихотворных ритмов, образующих словесно-музыкальные темы» [6, с. 216]. Следование такой логике, которую В. Брюсов считает «музыкальной», в итоге

доводится до абсурда: в погоне за разнообразием стилей, стихотворных размеров и т. д. автор как будто забывает о содержательной стороне поэмы. Е. Эткинд приводит удачное замечание Д. Максимова: «В стихах Брюсова вместо живого образа нередко позвякивает схема, появляется наглядная, но рационалистически созданная образная конструкция...» [6, с. 222].

Воссоздавая структуру симфонии (причем своеобразно понятую), поэт не учитывал специфических по сравнению с музыкой свойств слова: «...семантическую полновесность, стилистическую окраску и ассоциативность, звуковую форму слова как элемента именно поэтического текста» [6, с. 222]. Штампы, которые в итоге наполнили произведение, ослабили его содержательную сторону — то есть музыкальная структура нарушила целостность формально-содержательного комплекса поэмы. Между тем именно специфика словесного искусства могла сделать синтез с музыкальной формой более удачным, поскольку музыкальность представляет собой не совокупность *музыкальных* средств, а совокупность *музыкальных средств, реализованных в слове*.

Иными словами, отношения словесного и музыкального в произведении такого типа — это взаимодействие на равных, а не подавление одного начала другим. Кроме того, художественный результат в этом случае достигается с помощью приемов, не принадлежащих уже собственно литературе или музыке — они тоже становятся «синтетическими». Одного воссоздания структуры оказывается мало для того, чтобы литературный текст стал «музыкальным»: необходимо, чтобы особенности, связываемые с музыкальностью, отражались и на других уровнях произведения. Музыкальность, таким образом, не сводится к приему или совокупности приемов — это явление применительно к литературному произведению носит более универсальный характер. Наконец, жанровая природа симфонии не ограничивается только структурными особенностями, поэтому элементов, заимствованных В. Брюсовым, оказалось недостаточно для появления эффекта музыкальности. Таким образом, создать словесный аналог симфонии действительно можно, однако получившийся текст не всегда можно рассматривать как самостоятельное и полноценное художественное произведение.

Несмотря на очевидную неоднозначность художественного замысла и результата, опыт В. Брюсова оказался во многом полезен для осознания специфики взаимодействия художественных языков литературы и музыки. Кроме того, это произведение не было единственной попыткой символистов обратиться к жанру симфонии и пересоздать его средствами литературы. Среди наиболее известных и выразительных экспериментов подобного рода — четыре «Симфонии» А. Белого, написанные в период с 1902 по 1908 год: «Северная симфония (1-я, героическая)», «Симфония 2-я, драматическая», «Возврат» и «Кубок метелей».

Отношение исследователей к «Симфониям» до сих пор является неоднозначным — не в последнюю очередь из-за своеобразия их жанра. В частности, исследователь В. Пискунов отмечает, что «называя свои первые прозаические опыты “симфониями”, он [Белый] и сам толком не знал, что это такое. <...> Слово “симфония” для него скорее было знаком (символом), указующим на связь новой разновидности литературы с музыкой вообще, которая способна воплотить ритмы мироздания, “чистое движение”» [4, с. 10]. В то же время, А. В. Лавров не сомневается в музыкальной осведомленности А. Белого, указывая на то, что автор сознательно подходил к отображению особенностей жанра симфонии и даже сумел перенести их на литературную почву. По его словам, «Симфония 2-я, драматическая» «явила собой принципиально новый, доселе никому не ведомый литературный жанр — эксперимент фронтального построения литературного текста в соответствии со структурными канонами музыкального произведения» [2, с. 5].

Можно ли, однако, утверждать о создании нового жанра, если, кроме одного автора, в таком виде его больше никто не использовал? История интермедийных исследований не помнит примеров создания синтетических литературно-музыкальных жанров, которые можно было бы считать устоявшимися. Как для музыкального, так и для литературного жанра исключительно важна проверка временем, поэтому считать каждый подобный эксперимент результативным не представляется корректным. Несомненно, что у «Симфоний» специфическая природа, нетипичная для литературы (но в то же время объяснимая с точки зрения символистского искусства в целом). Тем не менее, говорить о действительном синтезе с музыкой здесь можно лишь с большой натяжкой. Как и в случае с другими подобными экспериментами, исследователю интересно в первую очередь авторское восприятие музыки, и, соответственно, выбор средств для «подражания» ей в литературе. Таким образом, именно эти аспекты текста будут центральными для данной статьи.

У А. Белого в предисловии к «Симфонии 2-й, драматической», которая фактически является первым полноценным и удачным опытом писателя в этом специфическом жанре, сказано: «Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический» [1]. Автор характеризует текст как «симфонию, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом)» [1]. Здесь отсылка к музыке служит для того, чтобы подчеркнуть особое качество читательского восприятия, необходимое для произведения — к нему не следует относиться как к «традиционному» литературному тексту и искать в нем последовательное воплощение одной определяющей идеи. Напротив, как будет показано ниже, для «Симфоний» важно многоголосие, смешение и сосуществование различных идей.

Анализ текста произведения подтверждает, что понимание А. Белым природы музыки как вида искусства тесно связано с философскими

идеями. По О. Темиршиной, «А. Белый полагает, что низшие, пространственные формы искусства имеют дело с *видимостью*, то есть с конкретными пространственными формами, которые на поверку оказываются иллюзорными. Музыка же, будучи искусством времени и занимая высшее место в этой классификации, воссоздает *истинную реальность*, которая таится под видимыми пространственными образами» [5, с. 53]. Именно поэтому музыка и музыкальные образы связываются у А. Белого в первую очередь с временем и вечностью.

Идейно-символический смысл музыки в «Симфониях» основан на философских учениях А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, и именно ницшеанская теория жизнеутверждения «побеждает» здесь упаднические настроения, которыми окрашена вся первая часть произведения. По В. Пискунову, «для Белого здесь важна мысль о неизбегном воскрешении индивидуума во всей его полноте, о победе над смертью, обеспеченной — по Ницше — неизбежным возвращением бытия “на круги своя”» [4]. Обозначенные автором смысловые пласты произведения в действительности оказывается трудно разделить, так как они тесно переплетаются. В частности, идея, почерпнутая из труда А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (идея «вечного возвращения»), побудила А. Белого использовать во второй «Симфонии» своеобразные лейтмотивы — повторяющиеся образы, словосочетания или целые фразы. На первых же страницах произведения возникает образ «глаза-Солнца», чуть позже к нему присоединяются «свод голубой, серо-синий, то серый, то черный, полный музыкальной скуки, вечной скуки» («музыкальная скука» также принадлежит к числу шопенгауэровских идей) и «безумная зорька» — зловещие символы абсурдности и многоголосия нарисованного А. Белым мира.

По В. Пискунову, тема «вечного возврата» имеет в произведении А. Белого двойственную трактовку — шопенгауэровски-пессимистическую и ницшеански-жизнеутверждающую. То же можно сказать и о музыке — она присутствует в «Симфонии» одновременно и как высшее начало, средство изображения мистической Воли, «вечной и неизменной сущности мироздания», и как символ «вечного возвращения», божественной, идеальной скуки. Идея вечного возвращения, выраженная в музыкальных образах, обуславливает настроение всей первой части произведения. Основных «тем», которые связывают музыкальные образы с идеей вечности и фактически без изменений повторяются во вступлении, до начала развития сюжетных линий, несколько:

«Унылые и суровые песни Вечности великой, вечности царящей»;

«Гаммы из невидимого мира, вечно одни и те же. Едва оканчивались, как уже начинались»;

«В небе играли вечные упражнения; словно кто брал пальцем ту и другую ноту. Сначала ту, а потом другую»;

«И этот ужас был зуд пальцев, и назывался он импровизацией».

Нужно отметить, что двойственное понимание музыки как идеи характерно для европейской литературной традиции. По А. Махову, «все многообразие высказываний о “словесной музыке” в европейской поэтике можно свести к двум базовым умозрительным идеям о сущности музыки: музыка понимается либо как отражение небесной гармонии, музыкально устроенного космоса, либо как выражение субъективной музыки души» [3, с. 131–132]. Как видим, обе эти идеи отражены в концепции А. Белого. Вместе с тем, становится очевидно, что автор не ориентировался на идейное содержание симфонии как музыкального жанра, используя и само слово «симфония», и музыку вообще в первую очередь как символ. Структурное сходство литературных «симфоний» с реальным жанром ограничивается совпадением количества частей.

Сам А. Белый считал технику лейтмотивного ведения повествования одним из главных признаков сходства своей литературной «симфонии» и симфонии — музыкального жанра. «Недаром в “Симфониях”, — писал он А. Блоку, — всегда две борющиеся темы: в музыкальной теме — она сама, отклонение от нее в многочисленных вариациях и возврат — сквозь огонь диссонанса» [1]. В то же время, следует отметить, что у лейтмотивов и повторов А. Белого литературная природа, поскольку они, в отличие от лейтмотивов в музыке, появляются не в ключевые моменты развития, а более спонтанно, ритмично.

«Симфония 2-я, драматическая» необычна для литературы и по своей «конструкции» — автор разделил ее текст на нумерованные предложения, которые сам именовал «музыкальными фразами» (этот прием, кстати, также мог быть позаимствован не из музыки, а у Ф. Ницше, а нумерация была подсказана Апокалипсисом). В. Пискунов, однако, отмечает, что дробное построение «Симфонии» не является ни просто подражанием Ницше, ни формалистическим экспериментом. Оно напрямую связано с одной из центральных тем «симфонии» — темой уничтожения времени, ухода из него «в бездонную даль». Нумерация фраз позволяет подчеркнуть ощущение многоголосия создаваемого А. Белым мира, структурируя его и акцентируя читательское внимание на повторах.

Роль музыки в «Симфонии» выявляется не только на уровне идей, но и с помощью языковых средств. Достаточно часто в «Симфонии» встречаются распространенные предложения с множеством однородных сказуемых, которые подчеркивают умышленную поэтизацию прозы и автоматически придают речи рассказчика напевность и размеренность («Поэт писал стихотворение о любви, но затруднялся в выборе рифм, но посадил чернильную кляксу, но, обратив очи к окну, испугался небесной скуки» [1]). Также язык произведения насыщен эпитетами («Розовый, солнечный луч ударил в оконную раму и озарил своим алым блеском сухое, безумное лицо» [1]), олицетворениями («Сама Вечность разгу-

ливала в одинокой квартире, постукивала и посмеивалась в соседней комнате» [1]), метафорами («А время текло без остановки, и в течении времени отражалась туманная Вечность» [1]).

Поэтизация прозы часто является одним из признаков желания автора музыкализировать ее, поэтому неудивительно, что А. Белый обращается в «Симфониях» именно к этому приему. С другой стороны, в этом проявляется и желание Белого-поэта синтезировать не только прозу и музыку, но также прозу и поэзию. По словам А. Лаврова, по своей природе «Симфонии» занимают «особое промежуточное положение между традиционной прозой и традиционной поэзией как своеобразный опыт синтеза не только разных видов искусств, но и различных форм литературного творчества» [2, с. 7]. Таким образом, и сам синтез важен для автора в первую очередь как идея, подразумевающая возможность соединения несоединимого в рамках художественного произведения.

Как мы видим, особенности музыки переосмысливаются в тексте А. Белого и представлены в индивидуальной, лично значимой интерпретации, а не в объективном свете. Это связано как с его концепцией искусства, так и с особенностями символизма как художественного направления. Несомненно, «Симфонии» — специфическое, во многом уникальное явление в литературе. Вместе с тем, говорить о создании нового жанра, на наш взгляд, целесообразно только в том случае, если мы относимся к нему как к авторскому жанру. Несмотря на то, что в литературе есть и другие эксперименты, связанные именно с жанром симфонии, они значительно отличаются от произведений А. Белого. При критическом подходе к этому эксперименту оказывается, что у реальной симфонии автор заимствует не так уж много. Тем не менее, «Симфонии» интересны в первую очередь тем, какие именно идеи и литературные приемы ассоциируются у их автора с музыкой, и как он включает музыку в систему философских идей, отраженных в тексте.

Таким образом, мы имеем дело с концептуальным переосмыслением жанра симфонии, которое основывается в первую очередь на *идее* о музыке, а не на особенностях реального музыкального жанра. «Симфония 2-я, драматическая» А. Белого — пример такого переосмысления. Черты музыкальности просматриваются в произведении на нескольких уровнях. Структурный уровень «симфонии» А. Белого характеризуется наличием повторов и лейтмотивов, часть которых связана с музыкой и «звучащим». На содержательном уровне музыка соприкасается как с философскими идеями (идеей мироздания и вечного возвращения), так и с бытовыми темами и образами. Это согласуется с традиционными для европейской литературы концепциями «музыки небесной» и «музыки человеческой». Кроме того, выбор средств для создания эффекта музыкальности соотносится с пониманием музыки как самого совершенного вида искусства, способного отразить ре-

альность как она есть. Анализ составляющих эффекта музыкальности позволяет нам подтвердить идею об опосредованном характере «словесной музыки» и вместе с тем прояснить характер взаимодействия двух искусств.

Список использованных источников

1. Белый А. Сочинения : в 2 томах / А. Белый ; [сост., вступ. ст., коммент. В. Пискунов ; коммент. С. Пискунова]. — М. : Художественная литература, 1990. — Т. 1. : Поэзия. Проза. — 702 с.
2. Лавров А. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») [Электронный ресурс] / А. Лавров // А. Белый. Симфонии. — Режим доступа : http://www.rvb.ru/belyi/symph_intro.htm.
3. Махов А. Музыкальное в литературе / А. Махов // Поэтика : Словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. — М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. — 357 с.
4. Пискунов В. Сквозь огонь диссонанса / В. Пискунов // А. Белый. Сочинения : в 2 томах / [сост., вступ. ст., коммент. В. Пискунов ; коммент. С. Пискунова]. — М. : Художественная литература, 1990. — Т. 1. : Поэзия. Проза. — С. 5–42.
5. Темиршина О. Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия : монография / О. Темиршина. — М. : ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2012. — 290 с.
6. Эткинд Е. От словесной имитации к симфонизму (Принципы музыкальной композиции в поэзии) / Е. Эткинд // Поэзия и музыка : Сб. статей и исследований. — М. : Музыка, 1973. — С. 186–281.

Рубінська К. С. Жанрова специфіка літературних творів з рисами музичності. Стаття присвячена особливостям жанру літературних творів з рисами музичності. Аналіз творів епохи символізму демонструє, що адекватно відтворити специфіку музичного жанру засобами літератури або створити новий синтетичний жанр неможливо. Замість цього в експериментальних творах концептуально переосмислюються найважливіші риси музичного жанру і музики взагалі.

Ключові слова: інтермедіальність, музичність прози, жанр, символізм

Рубинская Е. С. Жанровая специфика литературных произведений с чертами музыкальности. Статья посвящена особенностям жанра в литературных произведениях с чертами музыкальности. Анализ произведений эпохи символизма показывает, что адекватно отразить специфику музыкального жанра средствами литературы или создать новый синтетический жанр невозможно. Вместо этого в экспериментальных текстах концептуально переосмысливаются важнейшие черты музыкального жанра и музыки вообще.

Ключевые слова: интермедиальность, музыкальность прозы, жанр, символизм

Rubinska K. The peculiarities of genre in musicalized fiction. The article is dedicated to the peculiarities of genre in musicalized fiction. The analysis of Andrey Bely's «Symphonies» shows that while fiction is unable to reconstruct musical genre adequately, there is a possibility of conceptual recreation of music's peculiarities in literature.

Keywords: intermediality, musicality, genre, symbolism.