



УДК 78.01

Ирина Иванова, Адилья Мизитова
**МЕТАМОРФОЗЫ МУЗЫКАЛЬНОГО В ЛИТЕРАТУРНОМ
ТЕКСТЕ**

В статье прослеживаются пути взаимодействия литературы и музыки не в плане традиционных связей слова и музыкальной интонации, а с точки зрения влияния общих музыкальных закономерностей и жанров на композиционно-драматургические особенности прозаических сочинений. Осуществлен анализ произведений Т. Манна, Б. Группильона, Ю. Олеси, О. Уайльда и А. Барикко. Избранные образцы выявляют действие музыкальной логики, независимо от степени «присутствия» музыки в качестве одного из «персонажей» литературного текста.

Ключевые слова: литература, музыка, проза, поэзия, оперная драматургия, сонатность, симфония, симфоническая поэма.

Ирина Иванова, Адилья Мизитова

МЕТАМОРФОЗИ МУЗИЧНОГО В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТІ.

В статті досліджуються шляхи взаємодії літератури та музики не в плані традиційних зв'язків слова і музичної інтонації, а з точки зору впливу загальних музичних закономірностей на композиційно-драматургічні особливості прозаїчних творів. Здійснюється аналіз творів Т. Манна, Б. Группільона, Ю. Олеси, О. Уайльда та А. Барікко. Обрані зразки виявляють дію музичної логіки, незалежно від рівня «присутності» музики в якості одного з «персонажів» літературного тексту.

Ключові слова: література, музыка, проза, оперна драматургія, сонатність, симфонія, симфонічна поема.

Irina Ivanova, Adilya Mizitova

METAMORPHOSIS OF MUSIC IN A LITERARY TEXT. *The article discovers the ways of music and literature interactions not in the traditional text and intonation correlation, but from the viewpoint of general music regularities impact on composition-dramaturgic characteristics of prosaic works. The analysis is based on works by T. Mann, B. Gruppilyon, Y. Olesha, O. Wilde, A. Baricco. The musical logic is being revealed in selected examples independently from the “presence” of music as a one of the main “characters” in the literary text.*

Keywords: literature, music, prose, opera dramaturgy, sonata principle, symphony, symphonic poem.



В «Каприччио» Р. Штрауса Поэт и Музыкант спорят о первенстве их искусства. Результатом жаркой дискуссии оказывается опера, в которой каждому из них отводится почётное место. Небезызвестно, что в исследовательской литературе основное внимание уделяется союзу музыки и поэзии, значительно реже – интонированию прозаического текста, преимущественно в опере. Традиционный путь размышлений – от слова к музыке. Между тем, литературное творчество, прежде всего XX столетия, побуждает литературоведов обращаться к анализу художественной прозы, исходя из музыкальной логики. Рассматривая типологию немецкого романа 1900–1945 годов, Н. Павлова указывает на то, что в данной творческой традиции музыка воспринималась «как некое отвлечённое подобие мирового устройства». Автор приводит утверждение А. Дёблина о том, что музыка «имеет для литературы характер модели». Н. Павлова называет ряд сочинений, которые, по признанию самих создателей, основаны на музыкальных законах, в том числе «Доктора Фаустуса» Т. Манна – полифоническое ведение мотивов, «Степного волка» Г. Гессе – сонатная форма, романы А. Дёблина «Три прыжка Ван Луна», «Берлин – Александерплац» и Г. Х. Янна «Река без берегов», в которых соединяется трудно соотносимое в реальной действительности [10, с. 262–263]. Показательно, что опыты такого рода рассматриваются литературоведом как второе цветение традиции немецкого романтизма, «когда героями были музыканты Гофмана и Вакенродера, и музыка диктовала свои законы литературе» [10, с. 262]. Однако омузыкаливание литературы характерно не только для её немецкой ветви. Напомним, что музыка составляла сердцевину эстетических представлений русских символистов о синтезе искусств. Высказывание А. Белого: «Самое моё мировоззрение – проблема контрапункта» [цит по: 11, с. 197], перекликается с известным замечанием Р. Шумана о Жан-Поле. Анализируя «второе пространство» романа «Петербург», В. Пискунов обращает внимание на приём трансформации смысловых мотивов, гротескное превращение друг в друга противоположных начал, бесконечный ряд бинарных оппозиций, ритмичность повествования посредством повторов и симметрических согласований, мышление контрастами,



круговыми движениями и пр. [11]. С позиций союза литературы и музыки представляет интерес роман чешского писателя Л. Фукса «Вариации для тёмной струны» (1966) [16]. «Человеческую душу, – пишет в предисловии Р. Филипчикова, – автор уподобляет арфе. Есть в человеческом сердце струны, которые отзываются звуками громкими и тихими, радостными и грустными, есть струны, которые могут оставаться безмолвными на протяжении всей человеческой жизни, но есть и такая струна, которой человек не должен касаться. Это тёмная струна» [15, с. 7]. Ссылки на музыку активно проникают в поэзию. Таковы стихотворение в прозе «*Andante*» И. Анненского, его же «*Decrescendo*», «Мелодия для арфы», два фортепианных сонета [1; 2]; «Смычок» и «*Do, re, mi, fa, sol, la, si, do...*» Шарля Кро [2]; «Танцевальная сюита» и «Вариации на тему пустоты» Л. де Грейффа [4] и другие. Выбранные наудачу примеры из разных национальных культур свидетельствуют о существовании литературной традиции омузыкаливания поэзии и прозы. **Цель** настоящей статьи заключается в выявлении музыкальных закономерностей в пяти литературных произведениях, написанных в разных историко-культурных контекстах, но объединённых плодотворным воздействием музыки на художественное слово.

Взаимодействие музыки и литературы становится одним из показателей стиля Томаса Манна. Тесное духовное сродство объединяет писателя с Р. Вагнером, свидетельством чему стали многочисленные очевидные аллюзии на конкретные сочинения композитора. Так, возможное заимствование первоначального названия вагнеровского «Тангейзера» в «Волшебной горе» подтверждается семилетним пребыванием главного героя романа Ганса Касторпа в высокогорном санатории, а его характеристика – «простец», отсылает к заглавному персонажу «Парсифаля». Не менее симптоматично жанровое определение «Иосифа и его братьев» – тетралогия, что в совокупности с библейским источником сюжета позволяет усмотреть параллели с мифотворчеством «старого Клингзора». Преемственность с Р. Вагнером проявляется и в логике построения манновских повествовательных текстов с подлинно симфоническим развитием, основанным на сквозных мотивах и принципе целеполагания. Подобно тому, как Р. Вагнер видел



возможность обновления музыки через литературу¹, Т. Манн фактически открыл путь преобразования литературы посредством преломления законов вагнеровской музыкальной драмы. Устойчивость и продуктивность интереса писателя к своему великому соотечественнику раскрывает его психологическое двойничество, процесс самопознания сквозь вагнеровскую призму. Аргументом в пользу данного предположения может служить серия статей, посвященных байройтскому гению, в частности «Страдания и величие Рихарда Вагнера».

Если линия «Т. Манн – Р. Вагнер» легко объяснима магнетизмом личности и музыки композитора, притягивающего к себе внимание художников различных складов, то вплетение в художественную ткань реалий современного музыкального мира в произведениях романиста говорит о раздвижении границ эпоса за счет привнесения интеллектуально-чувственных аналогий. Герой новеллы «Смерть в Венеции» – Ашенбах, навеян обликом Г. Малера², а творческие искания Леверкюна инспирированы додекафонией А. Шёнберга. Не случайно Т. Манн тесно общался с Т. Адорно, с помощью которого постигал суть шёнберговского метода в стремлении к реалистической достоверности повествования. Приведённые примеры позволяют констатировать многосторонность контактов Т. Манна с музыкальным искусством, которое не только является подчас «героем» прозаического сочинения, но и влияет на особенности его композиционно-драматургического решения.

Одним из образцов полифункциональности проявлений музыкального в литературном опусе служит ранняя новелла писателя под символическим наименованием «Тристан» (1902) [7]. Учитывая ваг-

¹ Размышляя об историческом пути оперного жанра, И. Стравинский высказывает острое неприятие вагнеровской идеи Gesamtkunstwerk, иронически замечая: «Музыку перестали презирать лишь для того, чтобы похоронить её под цветами литературы. Она получила доступ к образованной публике лишь благодаря недоразумению, сделавшему из музыкальной драмы набор символов, а из самой музыки объект философской спекуляции. Таким образом, – резюмирует автор, – исследовательский дух ошибся адресом и предал музыку под предлогом услуги» [13, с. 39].

² Напомним, что в знаменитом одноимённом фильме Л. Висконти психологическую атмосферу создаёт музыка великого австрийского симфониста.



неровский подтекст избранного названия и роль музыкальных образов томления в структуре повествования, читательская мысль невольно направляется в сторону оперных закономерностей. Дополнением служат описания природы, напоминающие о симфонических картинах оперного спектакля, и время препровождения обитателей «Эйфрида», образующие его жанровые сцены. Центральные фигуры – коммерсант Клетериан, его жена Габриэла и писатель Шпинель – получают развернутую характеристику, подобно выходной арии-портрету. В новелле своеобразное преломление получает драматургия антитез, присущая немецкой романтической опере. Опоэтизированный мир восторженной любви противопоставляется нарочито сниженной бытовой повседневности. Персонификацией первого выступает Габриэла, в описании которой используются традиционные приметы романтической героини: красивые бледные руки, покоящиеся на коленях, невыразимо нежная, прелестная и хрупкая головка, кажущаяся трогательной, милой и неземной, чистота почти прозрачного лба, вьющаяся прядь, маленькая странная болезненная жилка на виске, приглушённый голос, усталые, готовые закрыться глаза. Совсем иным предстает её муж: широкий, крепкий, с полным красным лицом и водянисто-голубыми глазами, белесыми ресницами и влажными губами, любитель пошутить с горничными, хорошо поесть и выпить, с наслаждением повествующий о кулинарных изысках, сопровождая свою речь небными и носовыми звуками с лёгким причмокиванием. Не столь однозначным выглядит портрет Шпинеля, в чём заявляет о себе идея романтического двойничества. У него седые виски – и гладкое мальчишеское лицо, только кое-где покрытое реденьким пушком; он хорошо сложен и одет по моде, но у него крупные губы и громадные ноги. Несколько позже облик героя дополняется новыми деталями: у него мягкий и довольно приятный голос, но говорил он с некоторым усилием и захлёбываясь, словно зубы мешали его языку. Отношение Т. Манна к этому персонажу также неоднозначно. Писатель сообщает, что некий господин назвал Шпинеля «гнилой сосунок», при этом, словно бы занимая стороннюю позицию, замечает: «<...> но это было скорее зло, чем метко».



Принцип двоemiрия выдерживается на протяжении всей новеллы. В кульминационной зоне лирических событий после описания упоительной музыки вступления к вагнеровскому «Тристану» и торжественного молчания героев в атмосфере угасающих призывов следует обезоруживающее своим бытовизмом авторское отступление: «Между тем скука, овладевшая советницей Шпатц, достигла той степени, когда она искажает человеческий облик, когда глаза вылезают из орбит и на лице появляется страшное, мертвенное выражение. К тому же эта музыка подействовала на её желудочные нервы, она привела в состояние страха поражённый диспепсией организм и теперь советница опасалась спазм в желудке». Избранный принцип выдерживается писателем в раскрытии трагической подоплёки внешне ничем не примечательной сюжетной фабулы, достигая вершин драматизма в пределах сжатого, лаконичного повествования. Брошенная невзначай фраза о кровохарканье героини контрастирует вначале деловым репликам Клетериана, а затем описаниям пышной особы в наряде из шотландки с маленьким здоровячком Антоном Клетерианом-младшим на руках. Характеристика сына умирающей Габриэлы, отдавшей все силы наследнику мужа, граничит с гротеском, заставляя вспомнить карнавальные образы Ф. Рабле: «Розовый, белый, в чистом, свежем костюмчике, толстенький и душистый, он сидел на голый, красной руке своей ярко одетой няни, поглощая огромное количество молока и рубленого мяса, кричал и вообще давал волю своим инстинктам». Гиперболизация в зарисовке облика малыша как будто уравнивает его в росте и весе с отцом, на которого он «до смешного похож». Подобного рода трактовка двойничества позволяет Т. Манну умножить драматургическую оппозицию за счёт подмены одного персонажа другим. Если сцена объяснения Шпинеля с Клетерианом органично вписывается в логику сюжетной канвы, то его молчаливая «дуэль» с маленьким наследником коммерсанта в финале новеллы приобретает символическое звучание, вскрывая пафос конфликтной ситуации.

Подобно тому, как принцип двоemiрия связывает «Тристана» Т. Манна с немецкой романтической оперой, разветвлённая система



лейтмотивов напрямую корреспондирует с вагнеровской музыкальной драмой. Сквозные смысловые единицы условно можно разделить на лейтмотивы-характеристики и лейтмотивы-символы. К первым относятся физиономические детали, тембр голоса, общее впечатление от персонажа. Наибольшая плотность повторяющихся примет присуща главному герою – Шпинелю. У него *странная* внешность, *странно* выглядит сочетание седины и безбородости, на обложке его романа – в высшей степени *странный* рисунок, у Габриэлы он вызывает *странное* любопытство. Выделенное слово порождает ряд своего рода «спутников»: Шпинель – загадочный человек, поразительный чудак, чудаковатый господин. К физиономическим деталям следует отнести его крупные зубы и громадные ноги. По мере развёртывания текста они обрастают знаменательными нюансами: например, зубы оказываются «гнилыми», а ноги приобретают просто фантастические размеры. Неоднократно упоминается его седина, причём подчас в неожиданном в смысловом отношении ряду, скажем, «большего, седовласый, освещённый двумя свечами». Нетрудно заметить, что между эпитетом «странный» и внешней несуразностью возникает драматургическое напряжение, что позволяет спроецировать принцип двоимирия на самого героя. Это отражает типично романтическое представление о необусловленности внешнего внутренним и мотивирует прорыв возвышенно-поэтического чувства в лирических сценах с героиней.

Своими устойчивыми чертами обладает Габриэла. Автор неоднократно упоминает о чистоте её почти прозрачного лба, болезненной жилке на виске. На этом фоне почти вызывающе воспринимаются лейтмотивы, связанные с отцом и сыном Клетерианами. Здесь используются такие выражения, как «цветущее дитя», «процветающая фирма», «здоровый бутуз», а также систематические упоминания об «английскости» главы семейства. В противовес душевной смятённости Шпинеля Клетериан дважды в диалоге с ним повторяет: «у меня душа на месте».

К символическим лейтмотивам следует отнести выражения, раскрывающие поэтическое восприятие Шпинелем возлюбленной.



Они впервые появляются в диалоге лирической пары, знаменующем начало их романа. Словно подхватывая рассказ Габриэлы об отцовском доме, запущенном саде, в котором бил фонтан, Шпинель дорисовывает картину видением маленькой золотой короны, незримо сиявшей в волосах девушки. Для него она – знак выделенности и непредназначенности для «практической» жизни, гармонирующей с хрупкой красотой героини. Отныне корона и фонтан составят глубоко интимный смысл общения персонажей, своеобразный «язык» любви.

Если лейтмотивы обеспечивают процесс смыслообразования наподобие симфонического развития музыкальной образности, то многочисленные тематические арки, обрамляющие рассказ, свидетельствуют о претворении Т. Манном музыкальной репризности. Одна из важнейших реприз образуется описанием зимнего пейзажа. Первое из них заставляет вспомнить авторские ремарки, сопровождающие третий акт вагнеровского «Тристана». Аналогично его великому соотечественнику, романист создает картину запустения, напротив, умиранию Габриэлы противостоят предвестники весны: «На клумбах лежали маты, деревья и кусты стояли ещё голые; но снег уже сошёл, и только влажные следы его виднелись кое-где на дорожках». В создаваемой писателем симфонии красок ощущается преемственная связь с вагнеровским синтезом искусств.

Репризность рассказу придают два приезда в «Эйнфрид» Клетериана, который контрастом с этим приютом страданий жизнерадостно требовал кофе и булочек. Ещё более важная параллель возникает между романтическим воображением Шпинеля с его фантазиями о неземном происхождении Габриэлы и их «деловым» переводом её мужа. Издеваясь над соперником, он утверждает, что девушки у фонтана вовсе не пели, а говорили о рецепте приготовления картофельных пончиков. Авторские предпочтения выдаёт и контрастное сопоставление восприятия почерка Шпинеля. Вторя романтическому умонастроению героя, Т. Манн акцентирует внимание читателя на его красивом, чрезвычайно аккуратном почерке. Для Клетериана же он отвратителен настолько, что не позволил бы его владельцу претендовать на место в конторе.



Избранная писателем система оппозиций распространяется как на авторскую интонацию, постоянно колеблющуюся между романтической и иронической, заставляя вспомнить литературный стиль Э. Т. А. Гофмана, так и на персонажей, обеспечивающих реалистичность бытописания. Вестником смерти в рассказе выступает доктор Мюллер – личность настолько неприметная, что о ней, по замечанию автора, не стоит даже говорить. Несмотря на столь пренебрежительный отзыв, доктор Мюллер заслуживает внимания. На первых страницах новеллы писатель сообщает, что пациентами этого врача являются либо почти здоровые, либо безнадежные больные. Поэтому когда ему доктор Леандер, возглавляющий санаторий и ранее ведший Габриэлу, перепоручает заботы о пациентке, исход истории предопределён.

Продолжая параллели с симфоническими жанрами, отметим проявления композиционно-драматургических свойств листовской поэмы. Об этом сигнализирует одночастная структура, вмещающая в себя различные эпизоды, объединённые сквозной логикой развития, многообразие картин, содержащих пейзажные зарисовки, жанровые сцены и даже «лирический эпизод» в разработке (описание музыки «Тристана»). Своеобразную проекцию получает принцип монотематизма, где источником ведущих смысловых тем и сюжетных мотивов является Шпинель. В пользу предложенных аналогий говорит и наличие в манновском тексте выделенных графически эпизодов, несмотря на возникающие противоречия с условиями литературного жанра.

Указанные музыкальные закономерности позволяют расширить представления о художественном синтезе, присущем новелле, распространяя его на музыкально-сценические жанры. С операми Р. Вагнера манновского «Тристана» роднит лейтмотивная система и стремление «заковать» всю форму репризным обрамлением; с французской лирической оперой – сосредоточенность на лирике, «номерная» структура, разнообразный показ среды, смерть главной героини. В серии индивидуальных портретов видится ряд «выходных арий», объясняющих суть природы персонажа и его дальнейшую манеру поведения. Помимо психологических целей обрисовка трёх центральных фигур служит их символизации. В первую очередь это касается Шпинеля.



Играя на романтических сторонах натуры Габриэлы, он словно бы искушает её отречением от воли к жизни и выступает в своеобразной роли Мефистофеля. Истинное кредо героя раскрывается в эстетизации картин смерти, разрушения, угасания, будь то закат солнца или человеческой жизни. Вновь воскрешая в письме к Клетериану сцену у фонтана, Шпинель представляет её в совершенно другом свете, придавая словам Габриэлы иной смысл. Это достигается писателем сменой способа высказывания и авторской интонации. Если описание героиней родительского дома происходило в диалоге знакомства, в котором отсутствовал даже намёк на интимно-доверительный тон, то в интерпретации Шпинеля оно становится частью монолога-обвинения Клетериана как носителя «жизнежадного» начала. Не случайно Т. Манн использует приём обрыва, прерывая «воспроизведение» текста письма. Отстранённость и лишённое эмоционального заряда описание автором реалий происходящего позволяют ему выделить затем побудительные мотивы проповеди героя, придав его словам известную долю экзальтированности. «Я испытываю, – сообщает Шпинель, – неодолимую потребность заставить Вас увидеть то, что вижу я сам, что вот уже несколько недель стоит передо мной неугасимым видением, увидеть моими глазами и в том освещении, в каком это вижу я». Далее известная из рассказа-воспоминания Габриэлы информация словно бы спрессовывается, превращаясь в сгусток смысла. Старый запущенный сад, поросшие зелёным мхом трещины полуразрушенных стен, окружавших это царство запустения, лиловые лилии, склонившиеся над замшелым бассейном фонтана, разбитые камни, заходящее солнце, вплетающее знак неземного величия в волосы Габриэлы, усталый благородный изгиб водной струи в начале её падения – картина конца, «трогательный и мирный апофеоз, окутанный вечерним светом упадка, гибели, угасания», красота смерти. Такое видение мира Шпинель исподволь внушает героине, пробуждая в ней жажду любовного экстаза, которому не было места в приземлённых, пронизанных практицизмом Клетериана взаимоотношениях супругов. Это объясняет необходимость подробного описания Т. Манном начала сцены музицирования. Сперва избран Ф. Шопен, чья музыка,



казалась бы, соответствует моменту. Однако ретроспективно по манере описания прозаиком происходящего становится понятной некая неудовлетворённость героев отсутствием в музыке великого поляка ответа на едва ли осознаваемые внутренние побуждения. Т. Манн отмечает безошибочный вкус исполнительницы, её артистизм, владение звуком, при этом упорно умалчивая о чувственно-эмоциональной стороне сочинений. Умножение сыгранных страниц шопеновской музыки сродни блужданиям в коридорах лабиринта. Возникающая потенциальная энергия выливается в действие: поиск среди лежащих на инструменте тех единственных нот, которые способны утолить возникшее томление. Случайно обнаруженный героями клавир вагнеровского «Тристана» становится «книгой откровений», а музыка – языком любовного признания. Теперь слог немецкого романиста радикально меняется, со страниц новеллы начинает звучать музыка, исполняемая героиней в «молитвенном благоговении». В хмельных напевах вагнеровской мистерии «два восхищённых существа стремились друг к другу; блаженствуя и страдая, они сплетались в безумном восторге, в неистовой жажде вечного и абсолютного...».

Оперно-симфонические³ закономерности проявляются в несвойственной повествовательной литературе целенаправленности продвижения к кульминации. Подобно лирической опере и симфонии, рассказ Т. Манна содержит две вершины: лирическую и драматическую. Первая из них соответствует описанной сцене музицирования, вторая – противопоставлению письма Шпинеля и отповеди Клетериана. Небезынтересно, что «любственное объяснение» героев подано в виде описания чувственно-эмоционального восприятия вагнеровской музыки, выдвигая, тем самым, последнюю на авансцену событий, словесная же «дуэль» соперников, пожалуй, впервые столь обнажённо демонстрирует образно-смысловую оппозицию, ранее завуалированную

³ Выставляемый условно знак равенства между двумя жанрами-гегемонами XIX столетия объясним их тесным взаимодействием, приведшим к органичному присвоению существенных черт друг друга без утраты собственных отличительных свойств. Известного рода результатом данного процесса можно считать появление в XX веке такой жанровой разновидности, как опера-симфония.



приёмом сопоставления контрастных планов, отступлениями, переключением внимания на фоновые фигуры.

Если оперно-симфонические воздействия на манновский рассказ могут быть обусловлены традиционным взаимодействием музыки и литературы, вызывающим встречный процесс, то невольно возникающие аналогии с балетом, с одной стороны, и камерно-инструментальной музыкой, с другой, требуют иного взгляда на явление. Очевидно, здесь действует некий универсализм музыкальных законов, аккумулирующий особенности художественного мышления ново-европейской культуры. Не случайно в истории философской мысли периодически возникали концепции, в которых музыка выступала эквивалентом гармонии мира, а символисты возвели её на вершину пирамиды искусства. Итак, связь с балетом сказывается и в наличии реального и ирреально-фантазийного в самом сюжете, и в неких композиционных особенностях, когда последовательное представление персонажей сродни *entrée* дивертисмента. Драматургический расчёт, согласно которому первоначально вводятся многочисленные второстепенные персонажи – доктор Леандер, экономка фрейлин фон Остерло, советница Шпатц, швейцар, доктор Мюллер, позволяет крупно выделить основных фигурантов. Причём, подобно номерной структуре оперно-балетного спектакля, представление фоновых и главных действующих лиц графически разделяется. Повод к расширению точек пересечения рассказа с музыкально-театральными жанрами даёт яркая характеристичность героев и «декорирование» ключевых сцен: описание обстановки гостиной комнаты Шпинеля, старого сада с фонтаном. Перефразируя известное высказывание Ф. Листа, можно сказать, что Т. Манн обогащает литературу через её внутреннюю связь с музыкой. Развивая тезис о союзе звукового и словесного искусства, отметим, что в то время, как программная музыка опредмечивается словом, позволяя озвучить развёрнутые сюжеты и живописные картины, литература, оплодотворённая опытом невербального постижения действительности, поднимается до уровня философского обобщения, напоминая о знаменитом протофеномене И. В. Гёте. Не в этом ли кроется еще одна грань интеллектуализма прозы Т. Ман-



на? Не об этом ли свидетельствует высокая себестоимость каждого слова, отсылая к филигранной технике камерно-инструментального письма? В таком удивительном сочетании крупного симфонического мазка и прописанности каждой детали Т. Манн предстаёт подлинным наследником немецкой музыкальной культуры, объединяя под общим знаменателем композиторскую поэтику Р. Вагнера и И. Брамса.

Литературно-музыкальные связи с особой очевидностью проявляются в тех сочинениях, названия которых прямо указывают на наличие в них художественного синтеза. Исследователи творчества Андрея Белого констатируют музыкальные приёмы, организующие смысловую ткань словесного текста. Так, Т. Хмельницкая, рассматривая Вторую Драматическую Симфонию русского символиста, указывает на строки-эхо, строки-отражения, лейтмотивы, контрапункты, музыкальные метафоры, систему повторности. Автор разделяет сюитную концепцию «Северной симфонии», навеянную творчеством Э. Грига, и симфонизм замысла Второй Драматической, обусловленный сложным взаимодействием музыкального, сатирического и идейно-символического смыслов [17]. Если хрестоматийно известные произведения А. Белого выявляют индивидуальные свойства его творческого мышления, то обращение в тот же временной период к жанру литературной симфонии Бориса Группильона (псевдоним Бориса Михайловича Попова) позволяет говорить о возникновении определённой тенденции в русской литературе начала XX века⁴. В контексте общеевропейского музыкального искусства её можно считать «встречным» движением вагнеровского *Gesamtkunstwerk*.

«Осенняя симфония» Б. Группильона [5] содержит приметы сонатно-симфонического цикла. Она складывается из четырех частей с характерными темповыми обозначениями – *Allegro*, *Andante*, *Minuetto*, *Allegro finale*. В каждой из них избранная тематика получает особое образное воплощение. Текст первой части излучает разнообразные эмоциональные краски: умирающее лето, забытая горечь и боль

⁴ Для сравнения отметим, что, согласно утверждениям литературоведов, А. Белый дебютировал своими симфониями в 1902 году. «Осенняя симфония» Б. Группильона имеет датировку – 1902. Москва. Пермь. 1908.



обманутых грёз, робкие предчувствия, бездонная вечность, что указывает на лирический прообраз жанра. *Andante* отмечено живописными чертами, создавая «звончатую» пейзажную зарисовку с её золотом бульваров, яркими электрическими лампочками, жёлтыми бабочками, вечерними колоколами. Импрессионистическая дымка рассеивается ожиданием нового года, поцелуев, «и счастья тоже». В третьей части осень танцует и «говорит» по-французски о новостях Версаля, принце Орлеанском, добром короле, распутившем чернь, под звуки далёкого менюэта. *Allegro finale* исполнено движения; крутится ветер, рвётся флаг запоздалого парохода, стучит дождь, «в тяжёлых сумерках зажигается узкая багровая полоса, прорезая чёрное небо». Картина настроений «Осенней симфонии» вписывается в привычные структурные рамки. В *Allegro* выделяются краткие вступление и кода, экспозиция, содержащая главную и побочную темы, разработка, реприза побочной. Правомерность такого толкования подтверждается семантикой композиционных единиц. Ключевые слова главной партии – умирающий, забытый, одинокий, бледный, холодный; побочной – страстная нежность, порывистые ласки, голубые душистые ночи. *Andante* написано по традиции в форме двойных вариаций, в которых контрастными темами заявлены умирание природы и ее возрождение. Подобно тому, как жанровая основа игровых частей симфонии связана с трёхчастной структурой, Б. Гурпильон выделяет *Minuetto* из общего контекста. Задействуя приём карнавального переодевания, он скрывает за маской прозы поэтическую рифму четырёхстопного ямба, подчёркивая, тем самым, стихию игры. Завершает симфонию осень праздничная. Рефреном рондо *Allegro finale* служат трижды повторенные слова «шумно и весело», а его эпизодами – разнообразные фрагменты окружающего ландшафта: маленькие дачи, чаща леса, белые пароходы на пристани.

Помимо контраста между частями, фактором единства выступают тематические переключки. *Allegro* заканчивается образом бездонной вечности, финал – тяжёлой песней осенней тишины; интимность побочной партии сонатного *allegro* откликается лирическим вопросом «это ты?», завершающим *Andante*; медленные звуки вечерних колоколов последнего резонируют в доносящемся издали менюэте.



Наряду с литературными произведениями, где музыкальное в тех или иных формах составляет часть художественного замысла, обнаруживаются примеры и другого рода, когда оно не предстаёт в столь наглядном виде, но заявляет о себе в многочисленных аналогиях и аллюзиях. К таким образцам принадлежит роман Ю. Олеши «Зависть», опубликованный в 1927 году [8]. Он складывается из двух частей, первая из которых всецело связана с восприятием происходящих событий лирическим героем – Н. Кавалеровым, вторая – выводит за границы собственно психологического в русло драмы. Отсюда проистекает одна из ключевых оппозиций: «созерцание – действие», и противопоставление монологической и диалогической форм высказывания. Принцип сюжетосложения нетипичен для романного повествования. Автор отказывается от плавного плетения событий, причинно-следственных связей, отдавая предпочтение приёму нанизывания впечатлений, монологов, ситуативных положений, живописных картин, характеристических портретов, объединённых сквозными смысловыми линиями. Каждая из них складывается из единой системы персонажей: Николай Кавалеров, Андрей и Иван Бабичевы, Володя Макаров, Валя. В зависимости от образной доминанты меняется ракурс освещения персонажей-фигур, благодаря чему возникает параллелизм драматургии и принцип контрастных перебивок, создающих парадоксальное смещение фокуса восприятия. В музыкальном аспекте аналогом служит карнавальная логика шумановского типа, претворённая в «юморесках» Г. Малера и гротеске Д. Шостаковича. Основанная на приёме обмана ожиданий, она способствует совмещению реальности и фантазмагии вне гофмановско-гоголевской традиции введения аномальных явлений. Среди типичной атрибутики карнавальности назовём надевание личины, гиперболизацию предметного мира, акцентуацию материально-телесного «низа». В качестве примера приведём двойное описание Вали Кавалеровым – от собственного имени и от имени своего противника Андрея Бабичева. В романтическом ореоле героиня предстаёт тенью падающего снега, её лицо похоже на орех, а на её груди заметна голубая рогатка вены. Для прозаического взора производителя колбас Валя – всего лишь девушка лет шестнадцати,



широкая в плечах, сероглазая, с подстриженными и взлохмаченными волосами. Шокирующе звучит первая фраза романа: «Он поёт по утрам в клозете». Здесь банальное достигает силы обобщения, вновь заставляя вспомнить о Г. Малере и Д. Шостаковиче, первая симфония которого всколыхнула советскую музыку в середине 20-х годов предчувствием духовных метаморфоз.

Карнавальная форма служит для Ю. Олеши универсальной призмой отражения темы крушения: иллюзий, любви, человеческого достоинства, уходящей культуры, аккумулятивной в понятии «зависть». Устами Ивана Бабичева писатель излагает развёрнутую философию зависти. Обращаясь к Кавалерову, герой декларирует: «Тут должна разыгаться драма, одна из тех грандиозных драм на театре истории, которые долго вызывают плач, восторги, сожаления и гнев человечества. Вы, сами того не понимая, являетесь носителем исторической миссии. Вы, так сказать, сгусток. Вы сгусток зависти погибающей эпохи. Погибающая эпоха завидует тому, что идёт ей на смену». Мотив крушения в интерпретации романиста, несмотря на эпатажность провозглашаемых тезисов, своим прототипом имеет романтическое разочарование в идеале вечно женственного, получившее в искусстве XIX века многогранное преломление. Одна из его ипостасей видится в любовном треугольнике «Прекрасной мельничихи» В. Мюллера – Ф. Шуберта, другая – в оборотничестве образа прекрасной возлюбленной в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, третья – в утрате Эльзой веры в божественное происхождение Лоэнгрин и пр.

Показательную метаморфозу переживает метафора Кавалерова, адресованная Вале, в комментарии Андрея Бабичева. Поэтически-возвышенному: «Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев», он даёт неожиданную оценку: «это, наверное, какой-то алкоголик...». Овеянный романтическим флёром образ возлюбленной, между тем, преподносится с изрядным привкусом иронии, в свете которой претендующий на поэтичность словесный оборот предстаёт выпяченным, искусственным, граничащим с трюизмом. Такого рода приём корреспондирует с широким задейство-



ванием танцевально-бытовых жанров в контексте высокого слога профессиональной музыки для выражения идеи банального. Невозможно удержаться от возникающей параллели, связанной с постановкой в 1927 году в Ленинграде «Воццека» А. Берга, в котором *quasi* любовная, сродни пошлой интрижке, сцена Мари и Тамбурмажора сопровождается ностальгически-мечтательными мотивами лендлера и вальса. Правомерность подобного взгляда подтверждается инкрустированной в романное повествование миниатюрой-парафразой и авторским пояснением к ней. Звон церковных колоколов рождает в воображении героя историю юноши с котомкой за спиной, странствующего в поисках счастья. Рассказ складывается из цепочки слов, безошибочно указывающих на его истоки: рассеивающийся туман, спящий город, майское утро, предместье, зелёное мерцающее облако и пр. «Так в романтическую, явно западноевропейского характера грёзу, – пишет Ю. Олеша, – превратился во мне звон обыкновенной московской церковки».

За этим лирическим отступлением скрывается потайная дверь в «страну чудес» с её тончайшими гранями между реальностью и фантазмагорией, былью и выдумкой, кривыми зеркалами и лабиринтами зазеркалья. Широко разработанный мотив зеркала как особой призмы отражения позволяет автору сместить фокус объектива с Николая Кавалерова на его антипода-двойника – Ивана Бабичева. Этот мотив постепенно прорастает в романе в соответствии с музыкальным становлением. Первоначально перед нами предстает ландшафт, наблюдаемый сквозь удаляющие стекла бинокля; затем мир, преломлённый в уличных зеркалах. В их отражении «обычный городской путь» превращается в чудесное путешествие. С правилами мира происходят «небывалые перемены»: в результате нарушенной оптики начинает казаться, что глаза перемещаются на затылок; исчезнувший было трамвай вновь появляется в пределах видимости; становится совершенно непонятным, в какую сторону двигается пешеход. Этим пешеходом оказывается «сам себя выдумавший» Иван Бабичев. Своеобразное эссе о зеркалах завершает первую часть романа и подготавливает вторую.



Продолжая линию пародии, Ю. Олеша представляет Ивана Бабищева новым Иваном Карамазовым – философом и ниспровергателем, а в музыкальном эквиваленте – Юродивым М. Мусоргского. Именно его темпераментные, горячечные, эпатажные монологи проливают свет на существо «зависти». Обращаясь к Кавалерову, он ставит диагноз их неприятию современности: «...мой друг, нас гложет зависть. Мы завидуем грядущей эпохе. Если хотите, тут зависть старости. Тут зависть впервые состарившегося человеческого поколения. Поговорим о зависти. Дайте нам еще пива...».

Отсутствие «границ» характеров выведенных персонажей, в противовес романной традиции наделять героев, независимо от сложности натуры, некими доминирующими чертами, позволяющими атрибутировать человеческий тип, служит писателю инструментом для смены смысловых знаков. За этим видится действие сонатной логики с её взаимоотношением противоположных начал, образно-тематической производностью, целеполаганием и результативностью интонационной фабулы. Одновременно прослеживается связь с восходящим к листовским принципам музыкальным оборотничеством, достигшим апогея своего выражения в симфонических концепциях Д. Шостаковича. В результате взаимных превращений происходит развенчание главного героя с характерной подменой женского персонажа: вместо возвышенного чувства к юной Вале – утоление потребностей естества со старой, отвратительной Анечкой.

Промежуточное положение между сочинениями, где музыка фигурирует в качестве «действующего лица», и опусами, не имеющими непосредственного выхода в сферу музыкального искусства, занимает «Саломея» (1892) О. Уайльда [14]. Созданная на волне символистских исканий в области синтеза искусств в духе бодлеровских «соответствий» пьеса английского драматурга демонстрирует взаимопроникновение прозы и поэзии. Столь разные, на первый взгляд, способы оформления художественной мысли в действительности имеют точки соприкосновения. Как указывает филолог Ю. Орлицкий, между ними существует множество разнообразных маргинальных явлений, в связи с чем исследователь считает актуальной постановку вопроса



о ритмической природе любого литературного текста. Под ритмом он понимает «так или иначе упорядоченное чередование и повторение подобных структурных элементов текста». В целях размежевания их типов автор вводит понятие «ритмический статус», то есть «реальный характер этого чередования, обуславливающий ту или иную позицию текста на оси “стих-проза”» [9, с. 16]. В «Саломее», стилизующей библейскую манеру высказывания, ритмичность поэтизированной прозы проявляется на нескольких масштабных уровнях. Низший из них образуется в результате чередования ударных и безударных слогов, в основе которого лежит двусложная стопа. Таковы реплики персонажей, нередко укладывающиеся в одно предложение, соответствующее поэтической строке. Импульс к метроритмической организации драмы задаёт восклицание молодого сирийца: «Как красива царица Саломея сегодня вечером!»⁵, которым открывается пьеса. Иной уровень ритмизации обнаруживается в повторности, зачастую варьированной, отдельных слов и целых фраз. Примером может служить диалог солдат в первой сцене: «У тетрарха мрачный вид». – «Да, у него мрачный вид». – «Он смотрит на что-то». – «Он смотрит на кого-то». – «На кого он смотрит?» – «Я не знаю». Повторенные на расстоянии такого рода обороты способствуют ритмическому согласованию больших фрагментов текста, выполняя функцию своеобразного каданса. На макроуровне происходит равномерное чередование диалогов обождения: Саломеей – сирийца, а затем Иоканаана; Иродом – Саломеи, благодаря чему возникает зеркальная симметрия, корреспондирующая с принципом палиндрома. Перечисленные свойства обеспечивают гармоничность и упорядоченность композиционной структуры пьесы О. Уайльда.

Сходные приёмы драматург задействует в организации образно-смыслового плана сочинения. Его центральным элементом служит образ луны, который, с одной стороны, выявляет связь с поэтикой романтического искусства, с другой же, – становится индикатором символистского мировидения. Обыгрывая природные свойства небесного

⁵ Фрагменты текста «Саломеи» О. Уайльда приводятся в переводе К. Бальмонта и Е. Андреевой.



тела, О. Уайльд реализует идею отражённого света, в контексте драмы дешифрованную в приёме «зеркала». Так, влюблённый в Саломею молодой сириец видит в луне маленькую царевну; Саломея – девственницу, которая никогда не была осквернена; паж Иродиады, предчувствующий трагическую развязку, – мёртвую женщину; Ирод – истеричную женщину, которая всюду ищет любовников; лишённая воображения Иродиада утверждает, что луна как луна; в мрачных пророчествах Иоканаану мерещится луна в крови. Тематическая арка создаётся посредством символа серебряного цвета, объединяя облик героини и серебряное блюдо с головой пророка: так сквозь внешнее излучается внутреннее, опозитизированный вначале образ Саломеи обращивается своей тёмной стороной.

Взаимодействие прозы и поэзии обусловлено не только символистскими идеями, но и нацеленностью творческого замысла драматурга на конкретного исполнителя заглавной роли – Сару Бернар. Обращение к французскому языку в условиях нефранцузского сюжета вызвало к жизни и актуализацию соответствующей театральной традиции мелодичного интонирования словесного текста, чему способствует ритмизация драматических реплик. Не случайно первоначальная версия оперы Р. Штрауса была на французском языке, по поводу которого композитор консультировался с Р. Ролланом. Уместно напомнить, что драматический и оперный театры во Франции были чем-то вроде сообщающихся сосудов, породив в результате уникальное явление лирической трагедии, принципиально отличающейся от итальянского толкования жанра. Показательно, что философско-эстетические баталии на французской почве возникали в связи с оперой: война «буффионов», проблемы оперного синтеза в трудах Ж.-Ж. Руссо, трактат Ж. д'Аламбера «О свободе музыки», философский памфлет-диалог Д. Дидро «Племянник Рамо» и др. Не менее примечателен факт возникновения реформаторских опер Х. Глюка именно на французской сцене.

В продолжение оперных аналогий отметим очевидные черты оперной драматургии в «Саломее» О. Уайльда. Все диалоги центральных действующих лиц построены по принципу индивиду-



лизации эмоциональных состояний. В первой сцене восторженным фразам молодого сирийца отвечают мрачные предзнаменования пажа Иродиады; искушающим речам Саломеи во второй сцене – испуганно-протестующие реплики начальника стражи; словам обольщения героини в третьей – категоричная отповедь пророка; увлекающим обещаниям Ирода в четвёртой – пренебрежительные либо жёсткие слова принцессы. В очерёдности событий и их общей направленности ясно прослеживается действие принципа параллельных драматургических пластов. В масштабе всей пьесы он заявляет о себе в сосуществовании различных планов. Мизансцены, разыгрываемые непосредственно перед глазами зрителей, сопрягаются с шумом скрытой за кулисами пиршественной залы, с одной стороны, и с голосом пленённого Иоканаана из глубин колодца, с другой. Подобного рода расщепление пространственной координаты не только придаёт сценическому действию объёмность, подключая иммагинативные функции сознания в «достраивании невидимого», но и позволяет драматургу решить проблему символизации вербального ряда, не лишая жизнеподобия происходящее. Одним из приёмов для достижения искомого результата О. Уайльд избирает сопоставление, выступающее смыслообразующим средством в отдельных высказываниях Саломеи. «Какой свежий воздух здесь! – восклицает она. – Наконец здесь можно дышать!». Напротив, «там внутри» иудеи и варвары: хитрые, грубые, тяжеловесные, ругающиеся. Зловещие пророчества Иоканаана, доносящиеся из колодца, подобны *De profundis*. Четвёртым, символическим измерением выступает ночное небесное светило. В последовательности событий, связанных с пространственными перемещениями героев, вычерчивается своеобразная графика. Сперва Саломея, а затем и Ирод покидают пиршественную залу; Иоканаан выходит из колодца и скрывается в нём; в эпизоде поцелуя чёрное облако закрывает луну, а в кульминационный момент лунный луч освещает принцессу иудейскую.

Смена драматургических пластов, как видим, осуществляется по законам оперного жанра, согласно которым в музыкально-сценическом сочинении происходит постоянная пульсация жанровых, обрядовых,



живописных и камерно-лирических сцен, выходы же героев нередко компенсируют отсутствующее действие, продвигая сюжетные коллизии. В диалоги ведущих персонажей вклиниваются обмен мнениями солдат по поводу внешнего вида тетрарха, Иоканаана, иудейской веры, рассказ о предыстории разворачивающихся перипетий, споры иудеев, реплики Иродиады. На фоне кратких реплик действующих лиц выделяются развёрнутые монологи Саломеи, Иоканаана, Ирода сродни большим ариозо в оперной сцене; а масштабный «выход» Саломеи с головой пророка подобен арии. О возможных параллелях с оперным жанром свидетельствуют текстовая избыточность и повторность слов, являющиеся одним из существенных свойств либретто, не говоря о сведении сложных коллизий к типовым положениям: любовный многогранник и порочная страсть.

Система словесно-смысловых повторов, образно-драматургических арок, ритмичность смены крупных композиционных единиц отвечают закономерностям не только оперы, но и симфонических жанров. Подобно позднеромантической поэме, здесь сосуществуют эпизоды с разными семантическими знаками: лирические, скерцозные, драматически-действенные. Аналогично листовскому монотематизму сквозным метаморфозам подвергается образ луны; принцип оборотничества можно усмотреть также в сопоставлении первых трёх сцен с акцентом на лирическое и действенное начало и четвёртой с доминирующим гротесковым наклоном скерцозности, в чём видится параллель к «Фауст-симфонии» венгерского романтика. В целенаправленном движении магистральной интриги, связанной с идеей неудержимой страсти, прослеживается действие сонатности, что заявляет о себе в постепенном прорастании любовной коллизии, преодолении противостоящих сил, волновой драматургии, в накоплении событий, разрешающихся в масштабной кульминационной зоне, исчерпывающей все образные линии. Более того, в строении пьесы проступают черты сонатной формы, общую схему которой можно представить в следующем виде:



сцены	разделы	тематизм
Сц. 1	ЭКСПОЗИЦИЯ	
	ГП – трёхчастная репризная, где середину составляет диалог фоновых персонажей с вкраплениями основных	2 конфликтных элемента: реприки молодого сирийца и пажа Иродиады
Сц. 2	ПП – сфералирики	Появление Саломей,
	ЗП	материал ГП
Сц. 3	РАЗРАБОТКА – принцип метаморфозы	
	Лирический эпизод= драматический модус-подмена ГП	Саломей и Иоканаан
Сц. 4 (1-я половина)	Скерцозный эпизод с налетом фантастики = гротесковая подмена ГП	Ирод и Иродиада
Сц. 4 (2-я половина)	Динамизированная РЕПРИЗА с чертами зеркальности	
	ПП с элементами модусов ГП и вторжением нового скерцозного эпизода, который является модусом срединного тематизма ГП в экспозиции	от активизации роли Саломей ссоры евреев
	1-я кульминация	Танец Саломей
	2-я кульминация	Усекновение головы Иоканаана
Сц. 4 (окончание)	КОДА	
	3-я кульминация – лирическая, ПП.	Монолог Саломей
	Драматическая развязка – скерцозно-гротесковый модус ГП	Ирод и Иродиада

Итак, главную партию экспозиции структурирует диалог молодого сирийца и пажа Иродиады, одновременно заявляя ядро драматургического конфликта, – мотив нерасторжимости любви и смерти. Средний её раздел составляет обсуждение солдатами и другими второстепенными лицами облика тетрарха и Иродиады, достоинств вина, вопросов веры, острога которых усиливается пророчествами



Иоканаана, и происхождения пленника. В оформлении главной партии сразу проявляется один из ключевых принципов композиции пьесы – зеркальность с характерным приёмом закругления раздела. Подтверждением служит продолжающий тип высказывания, образующий своеобразную раму, в устах молодого сирийца: «Как красива царевна Саломея сегодня вечером!» <...> «Она как голубка, которая заблудилась... Она как нарцисс, колеблемый ветром... Она похожа на серебряный цветок».

Начало побочной партии совпадает с выходом Саломеи. В её первых расширенных репликах ясно проявляется лирико-романтическое начало: неприятие мира Ирода, жажда свежего воздуха, любование холодным светом луны. Здесь же возникает интерес Саломеи к таинственному пророку. Драматургическое ядро побочной партии составляет первая в пьесе ситуация обольщения героиней молодого сирийца. Обрамляют экспозицию перефразы пажу Иродиады и молодого сирийца, открывавшие драму. Например, паж Иродиады: «Странный вид у луны». <...> «Она как женщина, встающая из могилы». <...> «Какой странный вид у луны! Как будто это рука мёртвой, которая хочет закрыться саваном». Молодой сириец (в ответ пажу Иродиады): «Очень странный вид у неё. Она похожа на маленькую царевну в жёлтом покрывале, ноги которой из серебра». <...> «Очень странный вид у неё. Она как маленькая царевна с глазами из янтаря. Сквозь облака кисеи она улыбается как маленькая царевна». Заметим, что здесь завязывается поэтический мотив покрыва, который получит кульминационное выражение в танце семи покрывал и сценической детали – прячущейся за чёрным облаком луны в момент рокового поцелуя.

Разработка открывается драматической нотой – гневной хулой Иоканаана. Она построена по принципу диалога-поединка с большими любовными эпизодами Саломеи. Несмотря на то, что лирическая тональность здесь доминирует, вступают в действие приёмы образно-тематической трансформации, что проявляется в противопоставлении прекрасного и ужасного, как двух взглядов Саломеи на один и тот же предмет. Любуясь пророком, она восхваляет его тело, волосы, рот; получив же суровый отпор, героиня низводит достоинства



избранника, употребляя шокирующие сравнения. «Твоё тело белое как лилия луга, который ещё никогда не косили. Твоё тело белое как снега, что лежат на горах Иудеи и нисходят в долину». <...> «Твоё тело отвратительно. Оно как тело прокажённого. Оно точно выбеленная стена, по которой прошли ехидны, точно выбеленная стена, где скорпионы устроили своё гнездо». В этом же эпизоде напоминаются элементы главной партии: умоляющие призывы к Саломее молодого сирийца, упрасивающего её уйти во дворец, и сетования пажа Иродиады по поводу самоубийства молодого сирийца.

Скерцозный раздел разработки с первых же слов появившихся Ирода и Иродиады в гротесковом ключе воспроизводит элементы главной партии с задействованием побочной – вплоть до конспективного изложения последовательности обсуждаемых пажем Иродиады, молодым сирийцем и Саломеей тем. Так, Ирод поражён странностью луны, Иродиада требует от него не смотреть на Саломею, а затем тетрарх восхищается чудесным воздухом. Подчёркивая метаморфозу тем-персонажей, О. Уайльд «заставляет породниться» влюблённого Ирода с молодым сирийцем, поскользнувшись на его крови, тем самым не только выставляя знак подобия между различными персонажами и ситуациями, но и закладывая основу для дальнейшего спиралевидного развития сюжетных положений. Заметим, попутно, что такое внимание к деталям сближает пьесу английского драматурга как с поэзией, так и с камерным музыкальным письмом.

Переход от разработки к репризе происходит без цезур, создавая эффект перетекания сценических событий. Условным водоразделом между ними служит возвращение направленности диалога Ирода и Иродиады к Саломее и её включение в действие. Словно сжимая во времени главную и побочную темы, О. Уайльд превращает изложенные в последовательности диалоги в рассредоточенный «терцет». Обращение Ирода к Саломее и односложные ответы героини служат своеобразными кадансами в сквозном развитии сюжетной интриги. Ситуации увещевания Иродом Саломеи корреспондируют со сценами обольщения принцессой молодого сирийца в побочной партии экспозиции и с её любовными признаниями Иоканаану в лирическом эпизоде



разработки. Тем самым получает развитие идея концентрированного воспроизведения под новым углом зрения и с подменой персонажей уже пережитых сюжетных коллизий. Следствием подобного рода драматургического приёма становится разрастание кульминационной зоны, три вершины которой связаны с исчерпыванием ключевых сюжетно-поэтических мотивов. Так, первая из них разрешает мотив «сокрытой тайны»; его символическим выражением является образ луны, реально-действенным – танец семи покрывал. Подвергаясь симфоническому развитию, главная тема: образ луны – маленькой танцующей царевны, «у которой ноги, как две белые голубки», данная в экспозиции в параллелизме диалога разногласия паж Иродиады и молодого сирийца, в предыкте к первой кульминации стягивает воедино все семантические знаки, явленные в образах танцующей Саломеи, красной луны и крови. «Ты будешь танцевать босая! – восклицает Ирод. – Твои маленькие ножки будут, как белые голубки. <...> Она будет танцевать на крови! На земле кровь. Я не хочу, чтобы она танцевала на крови. Это было бы очень дурное предвещание». Возражая далее Иродиаде и продолжая свои размышления, он произносит: «Посмотри на луну! Она стала красной. Она стала красной, как кровь».

Несмотря на внешнее различие происходящих в дальнейшем событий, обыгрываемых сценически, что создаёт эффект переключения в иной план действия, продолжает заявлять о себе логика музыкальных закономерностей, определяемая континуальностью течения драматургического процесса. В частности, смерть сирийца с её непременным атрибутом – кровью, подхватывается образом перстня смерти тетрарха и разрешается во второй кульминационной вершине – усекновении головы пророка. Последняя точка в этой линии приращения смысла связана с расправой над Саломеей.

Принцип параллельной драматургии, экспонируемый О. Уайльдом в начале пьесы, не растворяется в едином драматургическом потоке, напротив, удерживается до конца, обеспечивая прямые и перекрёстные связи между разнохарактерными сценическими ситуациями. Последней кульминацией становится, как это ни покажется странным, не смерть героини, а её самозабвенный страстный монолог-объяснение



в любви Иоканаану, чья голова покоится на серебряном блюде. В зеркальной симметричности с первоначальным признанием-хулой из третьей сцены находит свое отражение специфическое свойство всей композиции, выстроенной во взаимодействии сонатности как эквивалента целеполагания и вариативности, предполагающей бесконечное множество преобразований исходного тематизма; симметрия же придаёт гармоничную уравновешенность внутренне динамичным сюжетно-сценическим положениям. Косвенным подтверждением реально существующим проявлениям музыкальных закономерностей в «Саломее» О. Уайльда служит органичность трансплантации пьесы в жанр оперного либретто в одноимённой музыкальной драме Р. Штрауса.

Удивительный результат возникает, когда литературное сочинение создаёт не просто писатель, но и профессиональный музыковед, владеющий тайнами музыкальной поэтики. Таков уникальный роман современного итальянского писателя Алессандро Барикко «Шёлк» (1999), совмещающий черты европейского новеллистического повествования с особенностями японского хайку [3]. Моделирование характерных семантико-смысловых, образных и пространственно-временных особенностей этого жанра изначально предопределило взаимодействие прозы и поэзии, – но не в духе «романа в стихах» А. С. Пушкина, а в виде специфического слияния разных литературных и национальных традиций. Напомним, что хайку представляет собой трёхстишие, где крайние строки содержат по пять слогов, а средняя – семь. Иными словами, правила версификации японского стиха принципиально отличаются от европейского силлабо-тонического, с его обязательной метрической периодичностью и разного типа рифмами. С точки зрения содержания различия пролегают между, соответственно, логикой причинно-следственных и ассоциативных связей. В первом случае тропика, в том числе метафорика, служит эмоциональным камертоном, живописной краской, средством создания поэтической ауры, придающим реалистическим описаниям одухотворённый вид. Во втором – она становится своеобразной формой медитативного состояния, несколько дистанцированного созерцания, далёкого от повседневных чувствований. Сами называемые в хайку



предметы служат контурами особого пространства, пробуждающего предощущение, а не осмысленное понимание душевных движений. Непереводимое на язык слов, оно сродни звуковой материи музыки, где рождающиеся эмоции и образы не поддаются однозначному и прямолинейному определению. В проекции на роман А. Барикко речь идёт не о смешении прозы и поэзии, так называемом прозиметре, но о воплощении не столько «буквы», сколько «духа» хайку с сохранением типологических признаков новеллистики. «Хайку, – пишет переводчик японской классической лирики В. Соколов, – не стихи, а образ жизни, часть философского восприятия мира по дзэн-буддизму, для полного погружения в который требуется осмысление таких категорий, как единение истинности и красоты, гибкости в соединении печали и сострадания, тонкости и хрупкости в стремлении постичь внутреннюю жизнь самых незначительных предметов <...>. Необходимо понимание очарования простых вещей, сочетания лёгкости, простоты и прозрачности с глубиной мысли и чувства. И самое главное, ради чего собственно создаётся хайку, – это озарение или просветление, наступающее не только вследствие долгих и мучительных раздумий, но и вслед внутреннему освобождению, почти мгновенно, неожиданно, вдруг...» [12, с. 439]. Таким образом, рефлексия на хайку позволила европейскому писателю создать прозу особого рода, несущую на себе печать поэзии вне известных стихотворных форм. Вместе с тем, А. Барикко словно бы намеренно «играет в подражание», помещая внутри прозаического текста трёхстрочные структуры. Например: «Лавильдье – так звалось местечко, где жил Эрве Жонкур. / Элен – так звали его жену. / Детей у них не было», либо: «Ты умер. / Сказала она. / И на свете не осталось ничего хорошего».

Впечатление стиха рождается самим пространственным решением в русском издании литературного текста, отчленяемого с обеих сторон широкими полями. Несмотря на сохранение знаков переноса, возникают ассоциации с поэтическими строками. Композиция романа складывается из 65 миниатюрных «глав»⁶, нередко не превы-

⁶ Любопытно, что знаменитое «Лирическое интермеццо» Г. Гейне, 16 стихов из



шающих 20–30-ти строк и подхватывающих словно бы прерванное повествование, вследствие чего они сближаются одновременно со строфой, лирическим и вокальным циклом, драматургией номерной оперы. Настойчиво выставляемые писателем даты и временные границы отвечают принципу историзма сродни жанру дневника либо биографического романа. Между тем, реальный ход сюжетных событий и их словесное изложение подчиняются многогранно преломлённой повторности. Композиционный повтор связан прежде всего с поездками главного героя Эрве Жонкура в Японию, что приводит к циклизации иного рода, следующей графике концентрических кругов. Причём известного рода замкнутость каждого из субциклов подчеркнута описанием пути «туда и обратно», создавая внутреннюю периодичность событий, метроритмическую организацию целого. Так складывается четырёхчастная структура, где первый подцикл составляет экспозицию коллизии любви-шёлка, два последующих – её развитие, заключительный же – развязку-катастрофу. Возникший на пересечении двух национальных традиций роман А. Барикко развивает и достижения европейской культуры, в иной форме выражающей бесконечную игру реального – ирреального как эквивалента явленного и сокрытого. Отсюда развёртывание лирического действия в двух плоскостях: помимо японских «странствий» немаловажную роль играют сцены любовных взаимоотношений героя с его женой Элен. Их параллелизм-антитеза раскрывается в вариативной множественности двойничества, осуществляемого через разветвлённую систему подмен и противопоставлений, стягиваемых в конце романа в единый узел любви как символа страсти и преданного сердца.

Любовь-шёлк – молчалива; общение героев происходит исключительно посредством диалога взглядов. Лишь однажды безымянная женщина нарушает добровольно принятое табу, передав герою записку с начертанными на ней иероглифами, содержание которой сводилось к короткой фразе: «Вернитесь – или я умру». Напротив,

которого составили основу вокального цикла Р. Шумана, содержит это же количество номеров.



важной характеристикой Элен служит её чарующий голос, слушая который Эрве Жонкур чувствует себя счастливым. Парными предстают ситуации любовных свиданий. А. Барикко, тонко чувствуя восточную традицию, живописует ночь любви героя во владениях Хара Кэя с юной девушкой, подаренной ему госпожой вместо себя: «В непроглядной комнате он ощутил красоту её тела, познал её руки и уста. Он ласкал её целую вечность, как не ласкал ни разу в жизни, отдавшись на произвол непривычной медлительности. В темноте ничего не стоило любить её и не любить её». По возвращении домой вечером «он лег в постель Элен и ласкал её с таким нетерпением, что она испугалась и не могла сдержать слёз. Когда он заметил их, она улыбнулась через силу. – “Просто <...> я так счастлива”, – сказала она тихо».

Третья подмена составляет лирическую кульминацию: эротически-любовное письмо Элен, написанное по-японски. Первоначально герой принимает его за послание знакомой незнакомки, и лишь позднее, уже после смерти жены он раскрывает для себя истину.

Помимо «больших» кругов, соединяющих точки исхода и возврата, в странствиях главного героя вырисовываются и «малые», к которым относятся три визита Эрве Жонкура к мадам Бланш, неоднократное упоминание об окончании путешествия «в первое воскресенье апреля, как раз к Праздничной мессе», дважды слово в слово перечисляются исторические события 1861 года, выставляющего хронологический исток романного повествования. Возникающая система циклов отсылает как к поэтической форме ронделя, так и к музыкальному рондо, возникающему на основе песенно-хоровых структур. Замкнутость каждого из субциклов не приводит ни к статике «бездействия», ни к механической монотонности благодаря внутренней динамичности лирико-психологических событий. Вербальным её выражением становится обновление ситуации, места действия, результата поступков, чувствований и отношения к происходящему. Не случайно рефренная повторность ключевых положений несёт на себе печать постоянно меняющегося контекста, напоминая о процессах в лоне медитативных музыкальных композиций.



Музыкальные закономерности прослеживаются в «Шёлке» в паутине сквозных мотивов, цель которых заключается не только в связи отдельных этапов действия, но и в создании смыслового объёма, обусловленного настойчивой повторностью отдельных слов и выражений, несущих одновременно предметное и символическое содержание. Их рассеивание в пространстве текста напоминает внешне не связанные строки японского хайку, а с другой стороны, изыски экзистенциалистской поэзии. Главный лейтмотив, вынесенный в название, первоначально заявлен как нечто приземлённо-прозаическое – шелковичные черви; их купля-продажа до путешествия в Японию составляла цель поездок Эрве Жонкура в страны Средиземноморья. Затем, словно разматывая кокон, А. Барикко ткёт лирический сюжет: в миниатюрных главах 10, 12, 17 он упоминает о платке, легче воздуха, бессловесном человеке, чьё лицо скрывал шёлковый платок, шёлковой тунике, привезённой в подарок жене, но которую «стеснительная Элен так ни разу и не надела». Превращение мотива шёлка в символ недостижимого происходит в «строфе» 23 – в последний день пребывания героя в новооткрытой им Японии. «Он ощутил лёгкое прикосновение шёлковой вуали. И женских рук – женских, нежно обтиравших его кожу повсюду; тех самых рук и того шёлка – сотканного из пустоты. Он не шевельнулся, даже когда руки взметнулись с плеч на шею, а пальцы – дотянулись до губ, осторожно притронувшись к ним, всего только раз – и растаяли. Напоследок Эрве Жонкур почувствовал, как шёлковая вуаль взлетела над ним и упорхнула без следа». Своеобразной смысловой рифмой к этому эпизоду служит письмо Элен, где неосвязаемость касаний уподобляется шёлку.

Лейтмотивами-спутниками шёлка, расширяющими символическое пространство любовной коллизии, становятся мотивы птиц и ярко-голубых цветков, увивающих, словно кольца, пальцы мадам Бланш. Первый из них олицетворяет счастье обрётённой любви; не случайно, познав её тайный язык, герой строит вольеру и у себя в парке. Однако в отличие от богатой роскоши экзотических пернатых в клетках Хара Кэя она пуста, то ли застыв в ожидании разноголосого щебета, то ли опредметив образовавшийся вакуум в сердце героя.



Если мотив птиц непосредственно связан с любовью-шёлком, в силу чего вносит дополнительные краски и локальный колорит в японскую линию сюжета, то образ ярко-голубых цветков, как и их носительница, являются семантическим мостом, связывая различные модусы любовного сюжета и национальных традиций. Мадам Бланш, японка по происхождению, характеризуется писателем как символ эротических переживаний, дарящая избранникам чувство обладания и кольцо с ярко-голубым цветком. Озвучив письмо Элен и, по сути, став её медиумом, она «разрывает» виртуальные барьеры силой всевластия любви. Отсюда простираются нити к европейскому романтизму, Голубому Цветку Новалиса как символу недостижимости идеала и вечной устремлённости к нему.

Иную грань любовного кристалла составляет образ конца света. Появившись на страницах романа как обозначение дальности пути, он получает затем эпитет «невидимый», модифицируясь в эсхатологическую метафору смерти. Все события, происходящие после катастрофы войны и исчезновения Хара Кэя и его свиты, оказываются, по словам автора, уже «по ту сторону конца света».

Оперирование лейтмотивами-символами, завораживающая статика повторяющихся действий, система дублей порождают особую драматургию состояний, гармонирующую с особенностями личности главного героя и в известной мере являющуюся внешней проекцией его внутреннего «Я». Представляя своего героя, автор пишет, что «был он из тех, кому по душе *созерцать* собственную жизнь и кто не примет всякий соблазн *участвовать* в ней». Преодолению инерции застылости как естественного следствия повторности способствует постоянное приращение на смысловую ось координат новых, но сходных по семантике лексем, сообщающих той или иной ситуации-образу кинетическую энергию. Так, мотив самосозерцания обогащается метафорой дождя, олицетворяющего в романтической поэтике печаль, ностальгическую разлуку, неспешно текущего времени. Комментируя натуру героя, писатель замечает, «что такие люди наблюдают за своей судьбой примерно так, как большинство людей за дождливым днём». Несмотря на остроту переживаний, вызванных первой встречей с не-



знакомкой, Эрве Жонкур, которому «4 сентября 1862 <...> исполнилось 33 года», не изменяет самому себе, и его жизнь по-прежнему строится перед его взором «как дождь: легко и безмятежно».

Реально-ирреальный «предмет любви» посланника далёкой Франции окутан тайной, придающей любовной истории привкус мистического наваждения. Шёлковая неуловимость безмолвной женщины подчёркивается неоднократным повторением деталей внешнего облика: «У её глаз не было восточного разреза; её лицо было лицом девочки», при этом она не знала языка Эрве Жонкура, а писала по-японски. Данная ситуация «здесь и нигде» заставляет вспомнить Мелизанду М. Метерлинка – К. Дебюсси, в другом амплуа – Кундри Р. Вагнера. Вместе с тем, литературная основа этих оперных либретто, изобилующая смыслообразной эмблематикой, выявляет скрытую связь с музыкальным в широком понимании этого слова как выразителя невербализуемых ощущений. Видимой стороной «омузыкаливания» повествовательного текста оказываются тематические и композиционные структуры, управляемые закономерностями музыкальной логики.

В рассмотренных произведениях можно выделить несколько типов проявления музыкального. Главнейший из них обусловлен лирической природой музыкального искусства, гармонирующей с вниманием авторов к внутреннему миру личности. В «Тристане», «Саломее» и «Шёлке» двигателем сюжетных перипетий служат любовные чувства, в каждом из них получающие особое преломление. У Т. Манна воспроизводится «вагнеровская» коллизия *Liebestod*; О. Уайльд доводит страсть героини до самоиступления, приводящего к преступлению; А. Барикко рисует перед читателем неуловимые образы «касания душ». В романе Ю. Олеши любовь трактована символом уходящего мира, в противовес которому дана анти-любовь как антимир современности. Стихотворение в прозе Б. Грассопильона представляет собой лирический пейзаж, в котором любовь лишь угадывается в элегических интонациях прощания. Осмысленные в таком ключе литературные опусы размывают границы, определяющие «пределы» различных видов искусства, максимально сближаясь в силу активной роли метафоры не только с живописью, но и с музыкой как особой



сферой «неназываемого». Благодаря этим свойствам вовлечение музыки в литературный текст способствует расширению его смыслового пространства, возникновению специфически полифонических приёмов – имитации и контрапункта. В явленных формах музыка определяет художественное своеобразие литературного сочинения, что приводит к неординарным творческим решениям, выводящим за рамки собственно литературной традиции. Признаком данного процесса выступает привлечение структурных закономерностей и формообразующих принципов музыкального искусства, заявляющих о себе в наличии явных черт наиболее распространенных форм, таких как сонатная, рондо, вариации. Крайним выражением подобного рода взаимодействия становится писательская игра со словом и приёмами организации как способ создания утончённого эстетического переживания.

Список использованной литературы

1. Анненский И. Ф. *Избранное / Иннокентий Анненский ; [сост., вступ. ст. и коммент. И. Подольской].* – М. : Правда, 1987. – 592 с.
2. Анненский И. Ф. *Стихотворения и трагедии / Иннокентий Анненский ; [вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Федорова].* – Л. : Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1990. – 640 с. – (Библиотека поэта : осн. Максимом Горьким в 1931 г. : 3-е изд. Большая серия).
3. Барикко А. Шёлк : роман / Алессандро Барикко ; перевод с итал. Геннадия Киселёва. – М. : Иностранка : БСГПресс, 2002. – 144 с.
4. Грейфф Л. Под знаком Льва / Леон де Грейфф ; перевод с исп. Сергея Гончаренко. – М. : Худож. лит., 1986. – 304 с.
5. Группильон Б. Осенняя симфония / Борис Группильон // Музыка : еженедельник – М., 1911. – 3 сент. (№ 40). – С. 832–836.
6. Иванова И. Л. Синтез искусств как специфическая проблема романтической культуры / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова // *Аспекти історичного музикознавства : дослідж. і матеріали / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. кол. : Л. І. Шубіна та ін.]*. – Х., 1998. – С. 55–79.
7. Манн Т. Тристан / Томас Манн ; перевод С. Апта // *Новеллы / Томас Манн ; [переводы под ред. Наталии Ман]*. – М., 1956. – С. 79–116.
8. Олеша Ю. Зависть : роман / Юрий Олеша // *Одесская плеяда : сатир. произвед. 20–30-х годов / [сост., примеч. О. В. Филимонова]*. – К., 1990. – С. 37–136.



9. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. – М. : Издат. центр Рос. гос. гуманитар. ун-та, 2002. – 685 с.
10. Павлова Н. С. Типология немецкого романа, 1900–1945 / Н. С. Павлова. – М. : Наука. 1982. – 278 с.
11. Пискунов В. «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург» / В. Пискунов // Проблемы творчества : ст., воспоминания, публ. / Андрей Белый ; [сост. Ст. Лесневский, Ал. Михайлов]. – М., 1988. – С. 193–214.
12. Соколов В. Хайку : короткий очерк / Владимир Соколов // Японская лирики : [сб. стихов] / перевод Владимира Соколова ; под ред. Владимира Орлова. – М., 2002. – С. 437–440.
13. Стравинский И. Ф. Мысли из «Музыкальной поэтики» / И. Ф. Стравинский // Статьи и материалы / И. Ф. Стравинский ; сост. Л. С. Дьячкова. – М., 1973. – С. 23–47.
14. Уайльд О. Саломея / Оскар Уайльд ; перевод К. Бальмонта и Е. Андреевой // Пьесы / Оскар Уайльд ; [ред. переводов, вступ. ст. и примеч. А. Аникста]. – М., 1960. – С. 259–294.
15. Филипчикова Р. Ладислав Фукс и его роман «Вариации для тёмной струны» / Р. Филипчикова // Вариации для тёмной струны : роман / Ладислав Фукс ; [перевод с чеш. И. Чернявской]. – М., 1970. – С. 5–10.
16. Фукс Л. Вариации для тёмной струны : роман : перевод с чеш. / Ладислав Фукс ; [перевод И. Чернявской]. – М. : Прогресс, 1970. – 374 с.
17. Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая Симфония / Т. Хмельницкая // Проблемы творчества : ст., воспоминания, публ. / Андрей Белый ; [сост. Ст. Лесневский, Ал. Михайлов]. – М., 1988. – С. 103–130.

УДК 821.133.1 Гюго : 782.1 “18”

Ирина Драч

ДРАМА В. ГЮГО «АНДЖЕЛО, ТИРАН ПАДУАНСКИЙ» НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

Рассматривается проблема интерпретации французского литературного первоисточника в оперном искусстве XIX века. В качестве материала для выявления характерных черт композиторского мышления избраны сочинения С. Меркаданте, А. Понкьелли, Ц. Кюи.

Ключевые слова: опера, драматическое действие, музыкальная драма.