
А. В. Геворкян

О «СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ»: ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ

1

Развитие художественной культуры России конца XIX — начала XX века сопрягалось с быстрой сменой течений и направлений, ускоренной трансформацией философско-эстетических идей и концепций, резкой полярностью и полемичностью лозунгов и платформ, нередко откровенно провокационных и эпатажных. Довольно точно эти свойственные эпохе тенденции в своей статье «Футуристы и книжное искусство» охарактеризовал Э. Кузнецов. Вослед известным рассуждениям М. Л. Гаспарова об «антитетичной поэтике» русского модернизма исследователь пишет: «Лихорадочная стремительность зарождения художественных идей в начале века приводила к тому, что художественные эпохи не следовали одна за другой, а как бы накладывались одна на другую, и последующая, решая свои собственные задачи, вынуждена была порой завершать и решение задач предыдущей»¹.

Художественная полиморфность «серебряного века» была обусловлена как собственным ходом развития самой русской литературы, так и общемировыми тенденциями эволюции художественной культуры. В частности, толчок этим исканиям в числе других дали теоретико-эстетические работы и оперное творчество Р. Вагнера. Оперная реформа композитора, соединившего в единое сценическое действие слово, музыку, драматургию и новые принципы художественного оформления спектакля, оказала существенное влияние на формирование эстетики и философско-художественных концепций в России конца XIX — начала XX века.

Другими источниками этих поисков стали философские системы А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, чьи воззрения на сущность музыки, ее место в иерархии искусств и роль в познании

действительности также сыграли существенную роль в формировании новых философско-эстетических концепций в России. Особое влияние на теорию и творчество многих деятелей культуры «серебряного века» оказала работа Ницше «Рождение трагедии из духа музыки».

Немаловажное значение имели и идеи синтеза искусств, синэстетического восприятия художественного произведения, также воздействовавшие на формирование гносеологических основ эстетики и поэтики представителей не только литературы, но и художественной культуры России конца XIX — начала XX века в целом.

Многие из этих идей, разрабатываемых в художественных теориях и концепциях начала прошлого столетия, во многом наметились уже в эстетике немецкого романтизма, в частности, в философских фрагментах Новалиса². Предвосхищая ряд идей о синтетичности искусства, он отмечал: «Пластические произведения искусства никогда не следовало бы смотреть без музыки, музыкальные произведения, напротив, нужно бы слушать в прекрасно декорированных залах. Поэтические же произведения следует воспринимать лишь с тем и другим совместно»³.

Позже уже русский поэт Вяч. Иванов напишет в своей программной статье «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего»: «Итак, выводимая нами формула синтетической драмы требует, во-первых, чтобы сценическое действие возникало из оркестровой симфонии и ею замыкалось и чтобы та же симфония была динамической основой действия, ее прерывающего внутренне законченными эпизодами драматической игры <...> во-вторых, чтобы реальный хор стал частью симфонии и частью действия; в-третьих, чтобы актеры говорили, а не пели со сцены»⁴.

В другой своей работе — «Две стихии в современном символизме» — он также отмечал: «Ведь и “Missa Solemnis” Бетховена, которую он считал своим высочайшим вдохновением, изредка и с мертвым формализмом исполняется на концертах, но нигде не освящается литургическим церковным действием, — а действие это, при ликовании этих хоров, было бы так прекрасно, совершаемое на священном антиминсе, возложенном на камень, в холмистой местности, в ясное, благоуханное утро»⁵.

Немаловажное значение с точки зрения стремлений к пересечению разных видов искусств имело и творчество С. Малларме. В предисловии к своей поэме «Бросок костей никогда не исключает случайность», раскрывая ее композиционное,

графическое своеобразие, он писал: «<...> можно сказать, что эта попытка самым неожиданным образом оказалась созвучной нынешним творческим поискам в верлибре и в стихотворениях в прозе. Их объединение происходит (мне это известно) под чуждым влиянием — влиянием музыки, услышанной на концертах; в ней можно обнаружить многое, что, как мне кажется, принадлежит и литературе, и я постарался воспользоваться этим. Поэтический жанр, который мог бы постепенно возникнуть, был бы ближе к симфонии, оставив классический стих для одноголосого пения...»⁶

Одним из первых он начал мыслить книгу как единое целое, а пространство страницы, где размещался текст, его графическое построение, игру шрифтами превратил в игру смыслов — некий ряд, который порождал различные ассоциации и новые семантические решения. Тем самым он отчасти предвосхитил литературно-художественные поиски русских футуристов, которые породили новый тип иллюстрированной книги.

Характерной особенностью развития русской литературы конца XIX — начала XX века, вытекающей из означенных тенденций и теоретических установок, было желание писателей подняться над ограниченностью сугубо литературных художественных средств, приемов собственного вида искусства, привнести в него элементы, и даже более — композиционные принципы, — построения «чужого» текста. За счет подобного рода заимствований они хотели существенно расширить формосодержательные границы литературы, углубить ее выразительные возможности, активизировать у читателя слуховые, зрительные ассоциации, вовлечь его в сотворчество множества смыслов, заложенных в конкретном произведении. Тем же путем двигались представители иных видов искусств. В своей работе «О сценической композиции» В. Кандинский отмечал внутреннее тождество звука, слова и цвета как материальной формы, передающей колебания души художника душе воспринимающего и возбуждение «его фантазии», продолжающей работать над произведением. И заключал: «Внутренняя идентичность выразительных средств отдельных искусств, в конце концов обнаруживаемая, стала почвой, на которой попытались голос одного искусства поддержать идентичным ему голосом другого, усилить его и таким образом достигнуть удивительно мощного воздействия»⁷.

Вторжение в границы смежных искусств в определенной степени было обусловлено разносторонностью художественных

дарований представителей культуры «серебряного века». Так, например, В. Кандинский был не только известным художником, но и автором литературно-художественных текстов и либреттистом. В своих стихотворных упражнениях он стремился передать собственные зрительно-музыкальные ощущения, цвето-музыкальные соответствия, по примеру отечественных законодателей подобных веяний — русских символистов (см. его сценическую композицию «Желтый звук» или прозаические тексты «Клетка», «Видеть», «Фагот», «Почему» из так и не изданного сборника «Звуки», вошедшие без ведома автора в книгу «Пощечина общественному вкусу»). В 1903 году появляются его ксилографии «Стихи без слов». «Исследователи неоднократно обращали внимание на само название “Стихи без слов”, обнаруживающее явный интерес к взаимодействию искусств, которое было так типично для символистов, искавших в живописи и поэзии аналогии музыке, а в музыке — элементы изобразительности», — отмечают авторы исследования «Василий Кандинский». Они выделяют также стремление художника «уподобить свои гравюры поэтическим произведениям, составив из ксилографий своеобразный сборник стихов»⁸.

Вполне профессиональными знаниями музыкальной композиции, воплощенными им в своих литературных текстах, обладал А. Белый. Поэт, как известно, был близок и тесно общался с автором известного исследования о подвижном контрапункте С. Танеевым. Л. Гервер в статье «Контрапунктическая техника Андрея Белого» отмечает: «Внимательно читая научные и художественные тексты поэта, мы имеем возможность убедиться в том, что он с полной основательностью писал о своей полифонической технике и с пониманием использовал специальную технику»⁹.

Поэт нередко и сам импровизировал за роялем, и зачастую именно из этих опытов рождались темы и герои будущих произведений, кристаллизировались мотивы и сюжетные линии. Роль музыкального впечатления при формировании содержательной стороны литературного произведения подчеркивается в целом ряде теоретических работ и заявлений А. Белого, где более или менее последовательно в разных вариациях проводится одна и та же мысль: «В звуке мне подана тема целого, и краски, и образы и сюжеты уже предрешены в звуке...»¹⁰

Известны авторские свидетельства о том, что звукопись романа «Петербург» среди прочего соотносится, к примеру, с мотивом *Зимней канавки* из «Пиковой дамы». Интересные све-

дения о музыкальном генезисе романа приводит П. Флоренский. В письме к дочери от 5–6 сентября 1935 года он пишет: «Весьма построен <так!> также “Петербург”. А Белый рассказывал мне о его возникновении. Первичным образом, легшим в основу “Петербурга”, был черный куб, сопровождаемый особым звуком. Постепенно этот куб стал обрастать побочными образами и стал черной каретой, проезжавшей по Невскому. А вслушиваясь в сопровождающий звук, А. Белый подметил, что он слагается из двух звуков, или, точнее, что основной звук сопровождается обертоном, более слабым, чем основной, и весьма высоким. Дальнейший рост основного образа и внутренне связанного с ним звука шел так же, как множатся клетки зародыша, т. е. последовательными делениями-распределениями»¹¹.

Эти суждения также можно соотнести с уже упоминавшимися эстетическими «Фрагментами» Новалиса, в которых выдвигается программная теза: «Музыкальный тон для каждого образа, и образ для каждого музыкального тона»¹².

Ряд примеров, свидетельствующих о сопряженности символистской литературы с другими видами искусств на рубеже веков, можно развертывать достаточно долго. Здесь, разумеется, нужно будет упомянуть и блоковскую драму «Роза и Крест», которая изначально мыслилась поэтом как балетное либретто, а затем и опера, и музыкально-драматический этюд В. Брюсова «Красный Маяк», отчасти тяготеющий по ряду признаков к вагнеровской оперной традиции, и многое другое. Но не менее ярко указанные тенденции проявились и среди представителей постсимволизма.

Излагая историю зарождения русского футуризма, Б. Каулашин пишет: «И Бурлюка, и Маяковского заинтересовало, что “поэты” Северянина были ориентированы в своих поисках не на живопись, как у поэтов “Гилеи”, а на музыку, — в этом было для них нечто новое. Сам поэт утверждал, что грезит музыкой: “Я — композитор” (стихотворение, опубликованное в сборнике “Златолира”, 1914). Эта музыкальность “поэт” Северянина возрождала идеи о синтезе музыки и поэзии, и не могла не заинтересовать Матюшина, профессионального скрипача и автора музыкальных произведений. Так, все сплелось — идеи Кульбина о “свободной музыке”, “цветной музыке”, отзвуки новаций Ф. Гартмана, А. Дроздова, Н. Рославца, и матюшинская скрипка, бас Маяковского, песенность Каменского, напевность Северянина... Звучные распевы из Северяни-

на — предвещали скорое рождение футуристической оперы»¹³. Постановка такой оперы под названием «Победа над солнцем» была осуществлена ее авторами — братьями Бурлюками и поэтом Михаилом Кузминым.

Художник, скрипач, композитор М. Матюшин вспоминал также о своей жене, художнице Е. Гуро: «Теперь многие говорят о синтетичности искусства. Я немало повидал на свете, внимательно и любовно выделяя все живое и оригинальное. И нигде и никогда не встречал так тесно сплеставшегося рисунка и стиха, как у Гуро. Когда она работала над словом, она тут же рисовала. Когда она делала рисунок или акварель, она на краю записывала стихи или прозу... Это было какое-то “солнечное сплетение” видений и слышания»¹⁴.

В своей работе «Слово и изображение у Е. Гуро и А. Крученых» Е. Бобринская пишет о подобной цельности слова и рисунка в творчестве писательницы и художницы: «Ее пейзажи всегда воссоздают ситуации молчаливого созерцания. И не случайно в ряде работ столь значимыми оказываются обширные пространства листа и общая прозрачность, разреженность изображения. А в серии монохромных работ, свободных от предметности, пустота, белое поле листа выступает как равноправная “форма” композиции, ее “тайная суть”, которую выявляет линейный рисунок. И в своих литературных произведениях Гуро разрабатывает систему, в которой ритмической игре “декоративных” линий ее рисунков, только очерчивающих невыразимую “тайную суть”, соответствуют словесные “узоры”»¹⁵.

Идея синтеза искусств в значительной мере оказала влияние на жанровую природу многих литературных произведений конца XIX — начала XX века. Не случайно А. Юнггрен в статье «“Песни города” Елены Гуро: варианты текста и проблемы жанра» пишет: «Жанр “Песен” трудноопределимый, смешанный. Это несколько страниц бессюжетной прозы, объединенной общностью топоса и героя, поэта-музыканта. Прозаической части предшествует поэтический пролог. Читая окончательную версию текста в том виде, в котором он опубликован в “Шарманке”, трудно понять, что именно нужно считать “песнями”: вводное стихотворение или прозу. Типографская отбивка, делящая прозаическую часть на фрагменты, не делит, собственно говоря, текст, а скорее создает впечатление скольжения частей, смещающегося фокуса. В целом создается ритм чередующихся городских “картинок”, приуроченных к разным городским персонажам, стремящимся к искусству...»¹⁶

И все же определяющее влияние на устремления художественной культуры России начала XX века к синтезу искусств, на формирование соответствующих философско-эстетических исканий художников, композиторов, театральных деятелей оказали русские символисты. Один из авторитетных исследователей проблемы взаимоотношения литературы и музыки в художественной культуре начала прошлого столетия, Т. Левая, отмечает: «Важнейшие черты творческой психологии второй половины 1900-х — начала 1910-х годов не могли не сказаться на жанровой картине музыкального творчества. Прямоу или косвенному влиянию символистской эстетики обязана “концепционная кантата” <...>; особый тип программной симфонической поэмы, динамически “поляризированной” и сочетающей в себе живописность оркестровых красок со стремлением проникнуть в глубины подсознания, утонченный “эскиз-настроение” в фортепьянном творчестве; жанр “стихотворения с музыкой” — в вокальном»¹⁷.

Однако процесс взаимопроникновения и скрещения различных видов искусства характеризовался не столько сочетанием слова, музыки и живописи в конкретном художественном произведении и не столько разработкой общих тем, мотивов и сюжетов (ср., например, беклиновские мотивы в творчестве А. Белого и С. Рахманинова)¹⁸, сколько попытками переноса в структуру самого литературного произведения, в словесный текст — причем и поэтический, и прозаический — жанровых форм других видов искусства.

Речь в данном случае идет не о прямом перенесении, что, естественно, невозможно, не о калькировании жанров одного вида искусства способами и средствами другого, а о выстраивании некоего подобия по аналогии, о жанровых заимствованиях в их самых общих чертах. Наиболее здесь важным, системообразующим является уподобление архитектоники литературного текста композиционным принципам строения произведений других видов искусства.

Искания эти были тесно взаимосвязаны с выработкой идеологами разных литературных направлений особой иерархии искусств, в которую, разумеется, включалась и литература. Иерархия эта была намечена ранее в тех же «Фрагментах» Новалиса, писавшего: «Поэзия в строгом смысле кажется почти промежуточным искусством между живописью и музыкой»¹⁹. Будучи срединным элементом системы «музыка — литература — изобразительное искусство», она вступала в сложное вза-

имодействие с другими видами искусства: тяготела то к полюсу музыки, стремясь воплотить в слове формальные элементы последней, то к живописи и пластическому искусству, перенимая их средства художественной выразительности. Установка на использование тех или иных формальных приемов смежных видов искусства диктовалась конкретными эстетическими взглядами представителей разных литературных направлений и лагерей.

2

Выработка особых иерархий видов искусства в значительной мере предопределяла выбор жанровых форм, которые с готовностью заимствовали поэзия и проза эпохи, а также стремление сблизить законы построения словесного текста с конструктивными принципами других искусств.

Одними из первых эти принципы стали внедрять в свою художественную практику русские символисты, которые разработали и теоретические основы подобного рода заимствований (см. известные предисловия А. Белого к его «Симфониям»). В символистской иерархии искусств словесный текст был в большей степени устремлен в сторону музыки как чистой формы со множественностью влагаемых в нее смыслов, интуитивно прозреваемых и смутно осознаваемых. Эту особенность «музыкальности» подчеркивал еще Р. Вагнер: «Музыка нечто говорит нам только потому, что она с определенной отчетливостью в тончайших оттенках оживляет нам самое общее понятие чувства, которое само по себе туманно»²⁰. Творческой сверхзадачей символистов было не воссоздание в сознании читателя четких живописных образов, а нечто обратное: используя размытость и смутность соответствующего языка, они стремились подтолкнуть читателя к выстраиванию бесконечно сложной цепи ассоциативных связей, пробудить в нем калейдоскоп меняющихся, смутно осязаемых образов и впечатлений от произведения. В своем сознании он должен был проделать работу, аналогичную той, что совершается в восприятии слушателя музыкального произведения. Символисты подвели под свои эстетические искания мощную теоретическую базу, вылившуюся в разнообразные формы художественной практики, но вершинным ее достижением стали все-таки опыты в «симфоническом» духе.

В отличие от них постсимволисты, при всем тяготении отдельных представителей этого направления к музыке, стреми-

лись воплотить в литературном тексте идеи пластических искусств, живописи, превратить слово в изобразительный образ, точнее — в *слово-изображение*. Литературное произведение у них тяготело к наглядно зримой, конкретной, живописной форме, имеющей свое осязаемое содержание. Подобные приемы они пытались даже перенести на сцену, воплотить их в организации вечеров «раскрашенного слова».

Н. И. Харджиев в статье «Поэзия и живопись» отмечает: «В результате взаимодействия новых течений живописного и словесного искусства возникло своеобразное явление в поэтической практике кубофутуристов: одновременно с установкой на звуковую форму слова (на его артикуляционно-произносительную сторону) чрезвычайно повысилась и роль графико-моторных элементов поэтического языка»²¹.

В другой своей статье, «Марши Маяковского», исследователь дает картину смены музыкальных жанров в русской поэзии: «Русские поэты-символисты ориентировались или на камерную музыку импрессионистического направления (Скрябин периода прелюдов, Дебюсси, Григ) или на монументальные, “соборные” музыкальные формы (Скрябин эпохи “поэм”)... Второе поколение символистов в своей практике приблизилось к салонной музыкальной культуре модернизма»²². Здесь он выделяет стихотворные вальсы В. Гофмана, И. Северянина. Развивая эту мысль, напомним, что на цыганские романсы был ориентирован Блок. В то же время поэтическое творчество А. Белого оживило процесс вторжения в литературное произведение фольклорного материала, который затем широко использовался другими поэтами «серебряного века». Для постсимволистских путей, ведущих в ту же сторону, важной вехой стали стихотворные марши В. Маяковского.

Описание произведения одного вида искусства в терминах и понятиях другого, как бы органично оно ни звучало в контексте синтетических устремлений культуры рубежа веков, всегда содержит в себе известную долю условности — в виду разнородности самого базового материала.

Отсутствие строгого и общепринятого разграничения основных понятий, в которых исследуется проблема функционирования жанров смежных видов искусств в литературе, диктует необходимость теоретического осмысления и оформления соответствующего концептуального аппарата.

Так, исходя из поставленных перед собой целей, само понятие жанра мы применяем в формулировке В. Кожина, дан-

ной им в монографии «Происхождение романа»: «Жанр есть определенная целостная форма, устойчивый тип структуры и системы образных средств»²³.

Не менее важно определиться и со значением таких понятий, как музыка, музыкальность, живописность литературного текста. Во многих филологических работах последние зачастую используются как эпитеты с широким диапазоном возможных своих смыслов, что существенно снижает их ценность как определенных понятий, используемых при анализе текста. Не случайно Б. Кац в своей книге, посвященной анализу литературных произведений с точки зрения наличия в них элементов музыкальной композиции, дав примеры филологической и музыковедческой точности, в то же время отмечает: «Ничуть не возражая против использования музыкальных метафор в связи с литературными сочинениями, замечу лишь, что взаимодействие поэзии и музыки они не объясняют, а скорее мифологизируют»²⁴.

В современном литературоведении можно выделить два подхода к исследованию музыки в художественном тексте. В первом случае понятие «музыкальность/музыкальный» зачастую характеризует фонетическую, метрическую сторону литературного произведения, его ритмический рисунок. Однако, как справедливо заключает Б. Кац, «сколь бы ни был изощрен узор ритмических, фонетических, лексических и синтаксических повторов в стихотворении, заводить речь о музыке есть смысл лишь в тех особых случаях, когда такие повторы выступают в функциях, не свойственных поэтическому тексту, но свойственных тексту музыкальному»²⁵.

Отсюда в современном литературоведении выкристаллизовался второй подход, имеющий собственную методику анализа, которую весьма успешно и плодотворно применяют такие исследователи, как Е. Эткинд, Б. Кац, Л. Гервер. В данном случае анализируется композиционное строение прозаического или поэтического текста в сопоставлении с музыкальными формами. Методика такого исследования осложнена в силу самой специфики компаративного анализа произведений разных искусств. Однако при всей сложности решения подобных задач работы упомянутых выше авторов показывают продуктивность этого метода, особенно при исследовании лирического текста.

Основной проблемой, которая возникает при изучении музыкальных жанровых форм в литературе, является отсутствие критериев отбора, вычленения текстов, особенно лирических,

композиционное строение которых может быть сопоставлено с принципами иного вида искусства. Ориентиром здесь могут служить теоретические установки, сформулированные Б. Кацем в работе «Музыкальные ключи в русской поэзии». Определяя два основных направления своего исследования музыкальных форм в русской поэзии начала XX века, одно из них он формулирует так: «Установление сходства/несходства между специфически музыкальными и специфически поэтическими способами композиционной организации в тех поэтических текстах, которые:

а) содержат, возможно, помимо воли автора конструктивные элементы, более типичные для музыкальной, чем поэтической формы;

б) сознательно построены автором по подобию того или иного типа музыкальной композиции»²⁶.

Сказанное можно отнести и к проблеме наличия в литературе жанровых форм живописи или пластических искусств. Здесь также нужно вычленять тексты, в которых наличие жанровых форм визуальных искусств является определяющим для строения прозаического или поэтического текста.

Очевидно, что такой методологический подход предполагает преимущественное внимание к тем литературным произведениям, в которых их возможная связь с музыкальными композиционными формами, определяющими жанровую природу целого, в том или ином виде подчеркивается самими авторами.

К таковым, в частности, можно отнести «Три сюиты» Ю. Верховского, ораторию «Славься, утро» Ю. Балтрушайтиса, цикл С. Городецкого «Симфония», «Праздничную кантату» И. Конева, «Элементарную сонату», «Романс», «Prelud 1», «Ноктюрн», «Шампанский полонез», «Полонез “Гитания”» из сборника «Громокипящий кубок» И. Северянина и т. п.

Пример разработки поэтического текста по подобию музыкального приводит в своей книге Б. Кац: «Один из участников московской футуристической группы “Центрифуга” Федор Платов всерьез работал над созданием реальной многоголосой поэзии. Речь шла об установлении высоты гласных и организации их в определенную гамму. “Вследствие равенства гаммы гласных с обыкновенной музыкальной гаммой — правила гармонии и контрапункта действительны и в гамме гласных”, — утверждал Платов, приводя в пример собственное стихотворение “Prelude”, графически представленное на двух упрощенных нотных станах и “написанные по правилам контрапункта”»²⁷.

Стихотворения могут подразумевать и лишь опосредованную связь с музыкальными формами — и тогда она нуждается в поэтапном аналитическом выявлении. К таким текстам, в частности, следует отнести стихотворение Вяч. Иванова «Рокоборец», смысловые и формальные уровни которого соотносятся с программой, темами и мотивами Пятой симфонии Бетховена. На эту связь не прямо, но достаточно ясно указывает сам поэт — заглавием, отсылающим к образу, не раз воплощенному Бетховеном в своем творчестве, и эпитафией: «Так стучится Судьба». Однако аналогии между двумя сочинениями этим не исчерпываются — они более глубокие и тесные.

В своей книге «Бетховен. Очерк жизни и творчества» А. Альшванг, анализируя строение указанной бетховенской симфонии, отмечает, что в первой ее части доминирующим является известный мотив «судьбы», который повторяется здесь с угрожаящим постоянством. Вторая часть симфонии «имеет в своей основе два существенно различных образа. Один из них — прекрасная мелодия величавого и строгого характера, близкая к народной песне <...> Второй образ, переплетающийся с первым, — музыка фанфарного типа, также с вариациями». Третья часть симфонии строится в диалогической форме, в которую в финале вторгается маршеобразная тема, завершающая творение Бетховена. При этом «вторжение маршеобразной темы третьей части на приглушенной звучности играет своеобразную роль в музыке финала, напоминая о зловещей судьбе и героической борьбе, оттеняя чувство радости»²⁸. Сразу отметим, что аналогом «маршеобразной темы» в стихотворении Вяч. Иванова становится строка «Братья! Други!»

По указанной схеме в ее наиболее общих чертах строится вообще весь ивановский текст. Как и бетховенская симфония, он также делится на три части, каждая из которых распадается на ряд тем и мотивов, коррелирующих с музыкальным прототипом.

Первая часть композиционно разлагается на две темы: тему явления судьбы-врага и смертельной схватки рокоборца, вступившего в неравный бой со своим врагом, и тему гибели героя. Напряжение и патетика борьбы в первой части передаются не только фольклорно-мифологическими образами орла, сражающегося со змеей, но и обилием архаичной лексики:

А враг склоняет
Упорную выю,
Чернокосмый буй-тур,—

Свирепых рогов
Дикую мощь.

В первой части поэт сохраняет не только смысловое содержание, образно-тематическое развитие и мотивную структуру, патетику борьбы и напряжение бетховенской симфонии, но также ее ритмический, мелодический рисунок. Более того, первые строки стихотворения «Иду, иду, иду — твой враг», фонетическое восприятие которых подготовлено эпиграфом, ассоциативно вызывают в памяти известное бетховенское четырехзвучное вступление, которое композитор и охарактеризовал словами: «Так судьба стучится в дверь».

Поединок завершается гибелью героя, восставшего против судьбы. Тональность стихотворения, его ритмический рисунок резко меняются, передавая скорбь по умирающему герою. Соответственно этой теме окрашивается и лексика строфы. Мир покрывается мраком, наступает глухая ночь и тишина. Трагизм случившегося подчеркивается во второй теме первой части — теме гибели героя — двукратным повторением-параллелизмом «В глухую Ночь / Отходит Надежда», «В глухую ночь / Отходит Вера». Повтор этот передает в финале первой части чувство безысходности и трагической обреченности на гибель всех тех, кто рискнет вступить в схватку с судьбой, всемогущим и непреодолимым роком.

Однако завершающая фраза обреченного на смерть рокоборца — «Братья! Други!» — предвосхищает вступление завершающей, третьей части, в которой она станет призывом к новым героям, готовым вступить в новую схватку с роком. Именно с таким призывом обратится хор справляющих тризну по погибшему к новым и новым героям:

— Сюда, сюда,
На призывный рог,
Братья! Други!

Вторая часть стихотворения лишена пафоса и напряжения борьбы части первой. Она построена как диалог между плакальщицей и героем. Лексика этой части выражает смирение и покой («полет безвольный», «душа покорная») и строится на чередовании двух основных мотивов. Первый:

Крыльев легчайших
Полет безвольный

Душу покорную
В сумерки звездные,
Вольный, несет,—

чередуются со вторым — варьирующимся мотивом воспоминаний:

Вспомни, вспомни
Веянье крыльев вспомни...

Третья часть — «Тризна» — является финальным аккордом произведения, сменяющим его настрой. Призывные роги зовут на тризну в память павшего героя. Однако чувство обреченности второй части сменяется торжественным призывом хора к братьям, друзьям продолжить бой, вновь восстать против судьбы. Чувство смирения, доминирующее во второй части, и тихая печаль сменяются маршевыми ритмами идущих на пир. Звездные сумерки, заповедная ночь, тихие песни, передающие мотив забвения, сменяются призывными звуками рога, отовсюду, «из-за светлых полей, из-за синих морей», собирающего и созывающего новых героев.

Третью часть стихотворения Вяч. Иванова уместно сравнить с описанием финала бетховенской симфонии, данной А. Альшвангом: «Финал Allegro начинается до-мажорным маршем, разрешающим всю неопределенность и тревогу предыдущей части: тьму прорезает сноп ослепительного света...»

В целом же, следует отметить, что Вяч. Иванов, сохраняя смену частей классической симфонии (быстрая — медленная — быстрая), передает и основное содержание бетховенской Пятой, которую принято сводить к следующей формуле: «От тьмы к свету, через борьбу — к победе». Таким образом, можно констатировать, что в данном произведении поэт помимо словесных средств художественной выразительности широко использует и музыкальные жанровые формы, и симфонические принципы композиционного членения материала, в том числе на ритмическом и фонетическом уровнях. Следовательно, стихотворение «Рокоборец» вполне можно соотносить с жанром классической симфонии, высокие образцы которой дал самый любимый и ценный Вяч. Ивановым композитор.

Интересно сопоставить ивановский текст с образным рядом другого символистского произведения — брюсовской литературно-музыкальной поэмы «Воспоминанье. Симфония первая, патетическая...», которая также построена на темах и мо-

тивах симфоний Бетховена и его музыкального творчества в целом.

Одним из первых музыкальные принципы конструирования не только лирического, но и прозаического текста в конце XIX века стал применять другой русский символист — А. Добролюбов. В сборнике «*Natura naturans. Natura naturata*» поэт в качестве смыслообразующего элемента широко использует названия музыкальных темпов, которые, как правило, стоят в тексте на месте эпитафий. Вводя их в структуру литературного текста, поэт тем самым придал ему дополнительный смысл. Более того, один из циклов он прямо именуется «Музыкальные картинки», отсылая тем самым к соответствующему музыкальному жанру. Обозначения музыкальных жанров вынесены и в заглавия отдельных произведений («Похоронный марш», например). Добролюбов пытается также соединить в рамках литературного текста музыку и живопись. Так, стихотворению «Хор» он предпосылает два эпитафия: «живописный» — *La mort. Gustave Dore*, и «музыкальный» — *Andante quasi adagio*. Этот же прием он использует в цикле «Из концерта “*Divus et Miserium*”», в первой части которого отсылки к живописным полотнам на месте эпитафий соседствуют с обозначениями музыкальных темпов. До этого в цикле «Медитации» он предпосылает еще одну ссылку-«эпитафия»: «“Все умерло” Картина Фидерика». Название цикла «Этюды» отсылает к соответствующему жанру в музыке и живописи.

Эту направленность поэзии А. Добролюбова подчеркивает Е. Иванова: «В его поэтике важно также отметить поиск некоего синтеза стихов и музыки, который не был, однако, реализацией верленовского лозунга “музыки прежде всего” (с этой точки зрения стихи Добролюбова как раз антимузыкальны). Добролюбов пытался перенести в поэзию законы построения музыкальных произведений (например, он писал стихи в концертной форме). Стихотворение “Царь! Просветленный я снова...” построено на переложении двух лирических тем, контрастирующих по тональности. В поэме “Замирающие” на первой странице задаются лейтмотивы, которые потом разрабатываются в отдельных частях. К синтезу искусств шел Добролюбов и другим путем: перед заглавием он помещает название картины или музыкального произведения. Это контекст, в котором, по его мнению, должно восприниматься стихотворение, создавая эффект единства звуковых, зрительных и смысловых восприятий»²⁹.

По мнению исследователя, именно под влиянием А. Добролюбова В. Брюсов включает музыкальные обозначения в сборники «Русские символисты». Возможно, идеи поэта воздействовали и на А. Белого, который в 1890-е годы также начинает поиски новой литературно-музыкальной формы «симфоний».

Анализируя поэтическое творчество К. Бальмонта, И. Корецкая отмечает: «<...> в раннем сборнике “Тишина” тема романтического одиночества варьируется в стихотворениях “Цветы нарцисса”, “Эдельвейс”, “Белый лебедь”, в цикле “Снежные цветы”; образы их объединены признаком “белизны” как иносказание холодной красоты, не причастной земному. Подобный ряд стихотворений образует своего рода сюиту по типу той многочастной музыкальной формы, в которой чередуются отдельные картины, связанные общей темой, но не дающие ее развития. Характерные приметы сюитной структуры дают циклы “Четверогласие стихий” (сб. “Будем как солнце”) с темами Земли, Воздуха, Воды, Огня или “Фата Моргана” (сб. “Литургия красоты”), где десятки стихотворений посвящены краскам и оттенкам...»³⁰

Следует отметить, что членение литературного текста в музыкальных терминах используют и русские футуристы. В частности, в первом сборнике «Садок судей» заглавие произведений они не только сопровождают пометой *Op. №*, выполняющей функцию подзаголовка, но даже замещают им сами названия текстов (см. стихотворения Николая Бурлюка «2 op.», «5 op.» и др.).

Особое место в жанровой системе словесности «серебряного века» занимает литературная симфония. Впервые словесную форму подобного рода дал Ф. Ницше; именно по симфоническим законам строится его известное философско-художественное сочинение «Так говорил Заратустра». В своих комментариях к этому труду К. Свасьян пишет: «<...> речь идет о книге, ставящей перед читателем странное условие: понимать не ее, а ею, т. е. о книге, самый падеж которой в ряду прочих книг Ницше оказывается не винительным, а творительным,— парадокс, естественность которого бросается в глаза, стоит только вспомнить, что имеешь дело с музыкой (“симфонией”, как означил ее сам автор), той самой музыкой, волшебная непонятность которой оттого и сохраняет силу, что оказывается самопервейшим условием понятности всего-что-не-музыка»³¹.

В русской же литературе наиболее состоявшимся с этой точки зрения, бесспорно, следует считать художественный опыт

А. Белого, чьи прозаические «Симфонии» дали самый последовательный и плодотворный в исторической перспективе пример музыкальных принципов построения словесного текста: «Музыкальная проза Белого с его лейтмотивами и рапсодическим членением фразы предопределила революцию прозы в 20-е годы и весь “орнаментализм” ранней советской литературы»³².

Белый не раз прямо подчеркивал музыкальную основу собственного творчества. Но и другие представители литературы «серебряного века» двигались в том же направлении, пусть и выражая свои установки скорее камерно, а не публично. В частности, автор предисловия к сборнику произведений Е. Гуро приводит следующую запись из ее дневника о замысле «Небесных верблюжат»: «Музыкальный симфонизм. Образ прозрачной травки символизирует прозрачную возвышенность души». Далее он продолжает: «Музыкальные ассоциации здесь не случайны. На творчество Гуро сильное воздействие оказала не только живопись, но и музыка. Она увлекалась Скрябиным, Рахманиновым, Лядовым, Дебюсси, любила слушать современных композиторов. “Небесные верблюжата” написаны по симфоническому принципу: художественный замысел раскрывается при помощи последовательного развития различных тем и тематических элементов (лирических фрагментов — миниатюр, представленных то как стихотворение в прозе, дневниковая запись, то в виде притчи, дружеского обращения, этюда, монолога-молитвы)»³³.

Попытки сближения композиционных принципов строения музыкального произведения с литературным, перенос в ткань словесного произведения жанровых циклических форм, включая и сонатную, предпринимались в поэзии не реже, чем в прозе. Например, у Брюсова. Такие его тексты, как «По твоей улыбке сонной...» и «Владыка слов небесных Тот...», объединенные общим заглавием «Жрице Луны», «Обряд ночи», «Возвращение», вошедшие в цикл «Сонаты», поэма «Воспоминанье. Симфония первая патетическая...» ориентированы на музыкальные аналоги разными уровнями своей структуры — от композиционного до фонетического.

О возможных связях брюсовского стихотворения «Томные грезы» (1918) с музыкальными формами говорит и Б. Кац: «Комбинаторный эксперимент Брюсова, имеющий подзаголовок “Вариация”, уж если искать для него музыкальные аналоги, похож скорее на комбинаторику додекафонной техники (примечатель-

но, что материалом Брюсова становится ряд именно из двенадцати слов, подобно тому, как ряд из двенадцати тонов образует в додекафонной системе первичный материал — серию)...»³⁴

Об этой же музыкальной форме в творчестве В. Брюсова упоминает и О. Томпакова: «Вслед за А. Белым, автором четырех “симфоний”, написанных ритмической прозой, Брюсов делает новый шаг к сближению форм литературных и форм музыкальных. Он пишет стихотворные “сонаты” и “симфонии”, реально воплощая драматургию сонатности настолько, насколько это вообще возможно в произведении, где художественно-выразительным средством является не звук, а слово. Большой интерес в этом смысле представляют черновые эскизы Брюсова к его “сонатам” — “Обряд ночи” (1905–1907), “Возвращение” (1908) и к “симфониям” — “Первой, Патетической” (1913–1916) и Второй, “Лирико-трагической” (1910-е годы, не окончена)»³⁵.

Формосодержательная природа стихотворения «По твоей улыбке сонной» раскрывается в переписке В. Брюсова с Вяч. Ивановым. Последний в своем письме от 20 октября (2 ноября) 1904 года обращается к адресату с такими словами: «Твоя симфония в Л-тајеиг (луна), з (заклятие), и ж (жажда, кипение) нежно символизируют божественное безличие страсти. Но зачеркни неподходящий эпитаф; он только сбивает с толку...»³⁶

В наиболее общих чертах это произведение В. Брюсова с точки зрения его музыкальной формы можно назвать сонатой без разработки — данная форма и составляет основу музыкальной симфонии. В ней преобладает экспозиционность, темы контрастны, структурно замкнуты и не предполагают развития. Указанная контрастность и принцип мотивно-тематической взаимопереходности проявляются, прежде всего, в сочетании двух пластов стихотворного текста — реальной любовной встречи и ее сакрального, мифологизированного восприятия.

Композиционное членение брюсовского произведения по своей структуре сопоставимо со строением периода в музыке. Характерной чертой данной музыкальной формы является ее «мелодико-тематическое единство». В данном случае мелодическое единство строфы определяется доминированием в каждой из них одной согласной фонемы — <Л>, <З> или <Ж> — вокруг которой организуется звукопись строфы, а также определяется смысловое поле значений ее лексического состава. Единство это выражается также в «почти полном сходстве предложений, кроме их окончаний», или же «частичном повторении материала из первого предложения во втором предложении

<...> Если второе предложение повторяет большую часть первого, то нередко оба они имеют одинаковые метрические вершины (*в анализируемом произведении таковыми можно считать указанное выше доминирование согласных фонем <Л>, <З>, <Ж> в соответствующей строфе.*— А. Г.) и общей главной кульминации в периоде нет...»³⁷ В стихотворении Брюсова это правило нарушается в третьей строфе, экспрессивно наиболее окрашенной, кульминационное завершение которой относится не только и не столько к ней самой, сколько завершает на высокой интонационной и смысловой ноте все стихотворение.

Роль связок между частями текста выполняют слова, в семантике и звуковом составе которых потенциально содержатся темы и мотивы каждой последующей строфы. В первой строфе эти функции выполняет слово «призыв», а во второй — «зажженные».

В каждой строфе стихотворения можно также выявить закономерно повторяющееся, последовательное чередование частей, которое по грамматическому оформлению членов предложения и отдельных его синтаксически значимых элементов можно соотнести с главной и побочной партиями — существенно важными элементами композиционного строения сонатной формы. Их выявление в структуре литературного текста — важное условие его формальной «музыкальности». При этом сам музыкальный термин понимается нами так же, как Б. Кацем в «Музыкальных ключах к русской поэзии»: «Партия (итальянское *partia* — часть) чисто конструктивное понятие: это раздел экспозиции (грубо говоря, с такта *n* до такта *n*). В каждой партии может быть представлена одна или несколько тем, что встречается реже, но не превращает сонатную форму в какую-либо иную»³⁸.

Опираясь на эту формулировку, в брюсовском тексте можно выявить следующую последовательность частей, аналогичную смене партий в сонатной форме: главная — побочная в первой строфе, побочная — главная во второй и, наконец, возврат к главной, вновь чередующейся с побочной, — в третьей.

В первой строфе критерием определения формальных элементов, членящих текст на главную и побочную партии, являются морфологические признаки и синтаксические функции членов предложения. Так, подлежащее «отблеск» в первом предложении замещается во втором местоимением «он». Грамматико-семантическая выраженность принципа субституции позволяет определить первое предложение как главную партию, а вто-

рое — как побочную (на такую именно последовательность указывает и смысловая значимость анализируемых предложений в конкретном отрезке текста и в целом стихотворении). Такое же замещение подлежащего «луч» тем же самым местоимением делает это разграничение релевантным и для второй части первой строфы. Членение же на главную и побочную партии в третьей, завершающей, строфе определяет образная структура стихотворения. Центральный образ — жрицы Луны, — замещаемый в стихотворении местоимением «ты», выполняет в тексте функции главной партии. Впервые появляющаяся в стихотворении тема лирического героя (поэтическое «я»), противопоставленная «ты» героини, является по смыслу побочной по отношению к действию, связанному с центральным образом — превращению героини в жрицу Луны, ее перемещению в «иномир». Таким образом, в композиции стихотворения «По твоей улыбке сонной...» целенаправленно реализуется один из важных композиционных принципов сонатной формы — последовательное чередование главной и побочной партий.

В то же время необходимо отметить, что отличные друг от друга способы формального выражения тех отрезков текста, которые по аналогии можно отождествить с главной и побочной партиями, указывают на важность для В. Брюсова здесь прежде всего литературных принципов построения произведения.

Нарушение поэтом принципов построения литературного текста как аналога музыкальному проявляется в отсутствии в нем значимых единиц, которые можно отождествить с тональным чередованием в музыке. Как известно, тональное чередование выстраивается по определенным правилам, обуславливая смену главной и побочной партий. Наличие его аналогов в литературном тексте — важное условие для отождествления или соотнесения его композиции с сонатной формой.

Литературно-поэтическим аналогом тональным отношениям в музыке Б. Кац предлагает считать отношения временных форм глагола³⁹: «Вряд ли необходимо пространно доказывать, что категория времени в материале поэзии — в естественном языке — играет роль не менее важную, чем категория тональности в материале музыки — звуковысотном континууме <...> Вряд ли также есть нужда в дополнительном указании на предельную специфичность обоих структурных уровней и их взаимную “непереводимость”»; в музыкальном искусстве нет аналога временных отношений, выражаемых глагольными формами. Но именно замещение специфически музыкального струк-

турного уровня специфически языковым и позволяет в данном случае поэзии создать конструкцию предельно схожую с музыкальной»⁴⁰. С этой точки зрения в анализируемом стихотворении можно усмотреть нарушение временного чередования, схожего с тональным чередованием в музыке, подчиненность его в брюсовском тексте реальному ходу событий и времени. Действие в первой и второй строфе выражается глаголами исключительно прошедшего времени («проскользнул», «шепнул», «проколдовал», «поцеловал», «обратила»). Чередования с формами настоящего времени, которое соответствовало бы тональным чередованиям в музыке, здесь нет. Грамматический переход к формам настоящего времени происходит только в третьей строфе («предаетшь», «целую» и т. п.), нарушая общую «музыкальную» логику динамичной композиции.

Наиболее последовательно и точно сонатно-симфоническую форму Брюсов реализует в своем самом крупном литературно-музыкальном произведении — в поэме «Воспоминанье. Симфония первая, патетическая...» Текст этот, написанный в 1918 году и опубликованный во втором выпуске альманаха «Стремнины», не вошел в семитомное собрание сочинений поэта — быть может, потому он до сих пор остается на периферии исследовательского интереса.

Внешне «Воспоминанье...» в духе А. Добролюбова сочетает в себе литературные и музыкальные принципы членения текста на значимые отрезки. При анализе этого сочинения необходимо иметь в виду, разумеется, и наиболее влиятельный жанровый экспериментальный образец, заданный А. Белым, причем на самых ранних этапах реализации «синтетических» устремлений. Комментируя его симфонические опыты, А. В. Лавров замечает: «В “предсимфонии” гораздо явственнее, чем в последующих “симфониях” 1900–1902 годов, сказывается музыкальная первооснова. Только в ней каждый отрывок (“параграф”) имеет обозначение музыкального темпа, диктующее характер “музыкального” воспроизведения данного словесного потока. Впервые применен здесь Белым и сам принцип членения текста на отрывки и внутри них — на нумерованные “стихи” (своего рода музыкальные такты), которому Белый следует также в первой (“Северной”), второй (“Драматической”) <...> и первоначальной редакции четвертой “симфонии” (цифровые обозначения “стихов”, конечно, призваны были также придать тексту особый сакральный оттенок, вызывая ассоциации с внешним обликом библейских книг). “Предсимфония” построена

по законам не столько литературной, сколько музыкальной композиции, в конечном счете это — своеобразная попытка словесно запротоколировать музыкальную ассоциацию»⁴¹.

В своих поздних поисках В. Я. Брюсов несомненно возвращался к раннему опыту соратников-символистов — и А. Добролюбова, и А. Белого. Вместе с тем, поэт обращался и к собственным истокам. Комментируя работу поэта над вторым сборником «Русских символистов», Е. Иванова отмечает: «При редактировании Брюсов стремился, прежде всего, к усилению странности образов и тропов. Музыкальные названия разделов второго выпуска <...> (ноты, гаммы, скиты) появляются под влиянием Добролюбова <...> Эти названия являются чисто декоративными и не несут никакой смысловой нагрузки»⁴².

В монографии «Поэтический эпос революции» А. Н. Лурье обращается, среди прочего, и к поэме Брюсова как одному из примеров художественного анализа отношений личности и исторических бурь в нравственно-философском аспекте. При этом автор несколько вольно и упрощенно трактует идейное содержание произведения: «Одним из первых опытов осмысления психологии индивидуалиста с точки зрения победившей революции была “патетическая симфония” Брюсова “Воспоминанье...”, герой которого прожил богатую, интеллектуально насыщенную жизнь, но в конце концов приходит к трагическому одиночеству и горьким жизненным итогам»⁴³. Характеризуя далее героя как «одинокого и покинутого», уподобляющего себя последовательно в поэме Прометею, Наполеону и Бетховену, А. Лурье отмечает его нежелание вернуться из плена воспоминаний к активной жизни: «Авторский голос настойчиво призывает героя вырваться из добровольного плена одиночества. Для этого есть один только путь — к людям, к социальной активности, к жизнотворчеству: “Ты исцеленья сам не хочешь...”. Но герой остается глухим к призывам жизни...»⁴⁴ Характеризуя музыкальную сторону произведения, исследователь выделяет виртуозную разработку Брюсовым одной темы в различных жанровых формах, отражающих в своем единстве психологическое состояние героя: «“Воспоминанье” — интересный лабораторный эксперимент <...> варьируя переходы от одной ритмико-интонационной структуры к другой, В. Брюсов добивается впечатления смены настроения героя. Психологическая содержательность произведения держится на читательском восприятии и сопоставлении следующих одна за другой глав различного стилевого и ритмического оформления»⁴⁵.

Характеризуя «Воспоминанье...», О. Томпакова дает совершенно иную, отличную от приведенной выше, трактовку образной системы поэмы, ее сюжетных линий и тематического развития, смещая даже временные координаты с Октябрьской революции к кануну Февральской, к 1915–1916 гг.: «Свою “Патетическую” симфонию Брюсов посвящает теме освободительной борьбы. Он обращается к образам титаническим и героическим, навеянными “Героической симфонией” и сонатой “Аппassionата” Бетховена. Он выводит в качестве героя Прометей (как незадолго до него Скрябин)»⁴⁶.

С точки зрения жанрово-музыкальной исследователь называет это произведение примером «формы классического четырехчастного цикла». И тематически разворачивает эту характеристику: «Центром является первая часть. Ее главная партия (“в главной тональности”, как указывает Брюсов) концентрируется вокруг главной темы — образа “Бетховена”. Вторая, побочная партия носит название “Прометей” (“не в главной тональности”) и не контрастирует с главной, а усиливает ее героический характер. Третья, заключительная партия названа Брюсовым загадочно — “Она”. Это тема-символ и расшифровку ее мы находим в одном из черновых эскизов симфонии: “Надежда на новое. Революция”»⁴⁷.

И все же оба приведенных толкования довольно произвольны: обращение непосредственно к брюсовской «симфонии» подтверждает их не всегда. В этом смысле выгодно выделяется на общем фоне глубокий и полный музыкально-литературоведческий анализ поэмы, предложенный Е. Эткингом⁴⁸. Однако нам хотелось бы представить ряд собственных наблюдений об этом сочинении.

Его лейтмотив, выражающий в наиболее общей форме идею и настроение поэмы, определяется во вступлении к теме воспоминания, персонифицируемого далее в образе «проклятого демона с огненными крыльями», терзающего «страдальцев всех веков и стран» (в дальнейшем он трансформируется в орла, терзающего Прометей). Эта тема распадается в основной части на две параллельные темы, раскрываясь в образах Наполеона и упомянутого выше страдальца, живущего памятью о возлюбленной. Первый мотив, наиболее разработанный и разветвленный, выстроен в традициях античной трагедии и романтической борьбы героя с внешними силами, против мира и Вселенной, которая в конце концов его побеждает. Наполеона (=Титана), дерзнувшего восстать и изменить мир, настигает

предначертанная Роком гибель. Заточенный на острове, он обречен на воспоминанья о былом величии.

Образ Наполеона в соединении с именем Бетховена и музыкальной атрибуцией поэмы, естественно, прежде всего отсылает к темам и мотивам знаменитой симфонии композитора.

Вместе с тем, такая трактовка образа Наполеона опирается также на восприятие данной исторической личности самим поэтом, а также на устоявшиеся традиции русской поэзии.

Собственное восприятие Наполеона В. Брюсов передает в своей автобиографической книге «Из моей жизни»: «Я, сколько мог, крепился и спросил, нельзя ли пройти поближе к Эльбе... Показались вдали синеватые берега того острова, который казался слишком тесным мятежной душе Наполеона. Я пристально всматривался в очертания невысоких гор, старался в бинокль рассмотреть зелень рощ, садов и лугов. Полузатерянный остров, куда почтовый пароход заходит лишь раз в неделю! Ты стал священным с тех пор, как на тебе разыгрался пролог к трагическим ста дням. Если когда-нибудь мне захочется прожить много месяцев в уединении, я приеду именно сюда, на всеми забытую Эльбу: может быть, еще реют на ней тени души дерзкого завоевателя, начертившего своей рукой карту новой Европы»⁴⁹.

Следует отметить, что такая трактовка образа Наполеона была вообще свойственна раннему творчеству В. Брюсова. Пример тому — одноименное стихотворение из цикла «Любимцы веков», где встречаются вполне характерные обороты: «Ты скован был по мысли Рока...», «пал бессильный на утес...», «стала <...> достойным пьедесталом / Со дна встающая скала!» В тот же период поэт переводит оды Байрона, посвященные Наполеону. В письме к С. А. Венгеру Брюсов отмечал: «<...> меня очень соблазняют знаменитые оды к Наполеону и к Венеции, так как Наполеон и Венеция всегда были моими любимцами»⁵⁰.

Наполеоновская линия поэмы «Воспоминанье» развивается также в побочном мотиве прикованного Прометея. Тема Наполеона=Титана, сопоставляемая с прометеевским мотивом, переплетается с пунктирно возникающей в конце произведения темой страдательного Молчанья Бетховена и отсылает, таким образом, к очевидной контекстуальной параллели: композитор — титан — рокоборец — Прометей. Эти образы и темы соединяются в финале поэмы.

Совершенно иной характер носят пересечения литературы с живописью. Последняя, в отличие от музыки, не разворачивается во времени и не обладает такой важной структурно-содержательной доминантой, как принцип повторяемости, на котором основаны многие литературно-музыкальные искания писателей «серебряного века». К тому же если изучение влияний музыкальных форм и композиционных принципов на структуру литературного текста уже позволяло выработать определенные методики анализа материала, то в случае с жанровым воздействием визуальных искусств на художественную словесность никаких устоявшихся исследовательских инструментов мы по сути до сих пор не имеем. В целом, говоря о взаимовлиянии литературы и искусства, очевидно, следует иметь в виду, прежде всего, процессы стилевого и общеэстетического сближения. В своей статье «Волошин как человек духа» Вяч. Вс. Иванов, например, отмечает: «В цикле стихов о Париже, в зарисовках впечатлений от других столиц Европы и ее святых мест — Рима, Афин — молодой Волошин использует поэзию как техническое средство, параллельно живописи. Эпитеты передают цвета города, иной раз мы встретим в соседних строках по одному прилагательному, называющему цвет, — черта, свойственная прозаическим текстам художников, например Ван Гога. Волошин строит образы своих стихов так, чтобы вызвать у читателя непосредственное зрительное впечатление, в парижских стихах близкое к эффектам живописи импрессионистов»⁵¹.

Жанровый материал оставался неизменным — портрет, натюрморт, пейзаж и т. д., однако при этом менялось само видение изображаемого предмета, средства и способы художественной выразительности, стилистика представления объекта. Налагаемые таким положением вещей ограничения сужают поле пересечений формальных единиц, элементов двух видов искусства, их жанровых систем, элементы которых могут быть воспроизведены на разных уровнях литературного текста. Поэтому сопоставительный анализ в подобных случаях неизбежно смещается в сторону стилистики и описания, к примеру, такого ускользающего, но в то же время важного для визуальных искусств понятия, как *настроение*.

Установки на сближение с живописными средствами художественной выразительности так или иначе проявляются в ряде

эстетических деклараций и концептуальных программ, прежде всего — литераторов-авангардистов. На один из характерных случаев такого рода указывает, в частности, В. С. Турчин: «С принципом футуристической поэзии (“поэзия должна быть непрерывным рядом новых образцов” — “Манифест техники футуристической литературы”) перекликается прием живописцев, имеющий название “симультаннизм” — “одновременность”, т. е. “синтез того, что вспоминаешь и того, что видишь”. На деле это приводило к многократному умножению зрительных образов в пределах одной композиции»⁵². Эмблематичным выражением литературно-синтетических поисков подобного рода стали «Железобетонные поэмы» В. Каменского, на связь которых с живописью особое внимание обращал Н. И. Харджиев⁵³.

Сложность проблемы жанровых пересечений словесности с визуальными искусствами высвечивает такой характерный литературный феномен, как *экфрасис*. Условно, в контексте устремлений к междисциплинарному синтезу, его можно рассматривать как структурную параллель литературной симфонии: последняя подразумевает формально-композиционную ориентацию литературного текста на музыкальный образец — *экфрасис* представляет собой словесное воспроизведение визуального артефакта. Приводя различные трактовки содержания этого понятия, М. Рубинс в своем капитальном труде, посвященном его бытованию в парнасской и акмеистской литературных традициях, отмечает: «*Экфрасис* <...> является как бы переводом с языка одной семиотической системы на язык другой, в результате чего происходит замена изобразительных знаков на словесные»⁵⁴. Понятие это является связующим между словесным и изобразительным рядом. Исследователь пишет: «*Экфраза* берет произведение искусства в качестве своего предмета и, следовательно, не сосредотачивается на внеэстетических вопросах, удовлетворяя таким образом парнасскому кредо — теории “искусства для искусства”. В ней достигается синтез литературы и изобразительного искусства и в какой-то мере реализуется мечта о синкретизме разных видов художественного творчества»⁵⁵.

При всем этом, в отличие от других исследователей, автор не склонен определять *экфрасис* как жанр, считая, что такая характеристика данного литературного явления сужает число текстов, в которых можно выявить *экфрастическое* построение. Мотивируя свою точку зрения, она подчеркивает: «<...> для того, чтобы быть признанным как отдельный жанр, описание

произведения искусства должно было бы совпадать по размеру со всем произведением целиком, что в практике встречается довольно редко. Даже когда речь идет о небольших стихотворениях, экфрасис, как правило, составляет всего лишь эпизод в несколько строф. Кроме того, экфрастические описания встречаются в рамках самых разнообразных жанров, в том числе и прозаических»⁵⁶. По мнению М. Рубинс, за исключением риторических описаний пластических искусств, во всех остальных случаях экфрасис представляет собой не жанр, а «тематический материал, приспособленный к задачам любого жанра»⁵⁷.

С этой точки зрения в русской культуре начала XX века особое место занимает проблема литературного импрессионизма.

Одним из первых эту тему поднял в своих теоретических работах В. Я. Брюсов. В статье «Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества» он писал: «Пушкин умел определять предметы по существу; Тютчев стремился их определить по впечатлению, какое они производят на данный миг. Именно этот прием, который теперь назвали бы “импрессионистическим”, и придает стихам Тютчева их своеобразное очарование, их магичность»⁵⁸. В своей книге «Далекие и близкие. Статьи и заметки о русской поэзии», куда вошла процитированная статья, он посвящает отдельный раздел поэтам-импрессионистам, к которым относит К. М. Фофанова, И. Анненского и, что интересно, А. Блока, а точнее его сборники «Нечаянная радость» и «Снежная маска». «Смелым импрессионистом» называла самого Брюсова Елена Гуро — в наброске статьи, посвященной анализу поэзии главы русского символизма.

Теоретические аспекты проблемы литературного импрессионизма как самостоятельного течения освещает в своей статье Е. Евнина. Его появление исследователь связывает с новейшими достижениями психологии, углубившей изучение скрытых подсознательных процессов, текучести и быстрой смены человеческих настроений: «Здесь как бы сделан еще один шаг к тому, чтобы зафиксировать необычайную сложность и подвижность внутреннего мира, шаг, связанный, несомненно, с кризисом позитивистских идей и развитием субъективизма в философских учениях конца XIX века»⁵⁹.

Именно *настроение*, понимаемое в его импрессионистической трактовке, становится одним из основных концептов в эстетике русского символизма.

В своей монографии «Русский символизм» Л. А. Колобаева, анализируя поэтическое творчество К. Бальмонта, отмеча-

ет: «Специфика структуры импрессионистического образа и состоит в прерывистости, мозаичности его внутреннего рисунка. Импрессионистический образ держится на признании самооценности субъективных впечатлений, когда не столько важен сам предмет, сколько отношение к нему, мимолетное его восприятие. Вопрос о том, соответствует ли это впечатление тому, что есть на самом деле, образ — существу изображаемого объекта, в этом случае художника не тревожит. Важно, как предмет ему видится. В искусстве такого рода первостепенным представляется состояние самого субъекта, а не окружающего мира»⁶⁰.

И все же не только такая эфемерная субстанция, как настроение, лежит в основе синтетических опытов литераторов на ниве сближения с живописью. В поэзии эпохи существует целый ряд текстов, ориентированных на словесное воспроизведение вполне конкретных жанров визуальных искусств. Не случайно, скажем, тот же Н. И. Харджиев, анализируя известное стихотворение В. Маяковского «А вы могли бы?», озаглавливает свою работу так: «Опыт анализа стихотворного натюрморта».

К жанру стихотворного натюрморта относит стихотворение Г. Иванова «Кофейник, сахарница, блюдце» и М. Рубинс: «Изящный фарфоровый сервиз в этом стихотворении обретает собственное существование, более не связанное с миром человека и не подчиняющееся его законам. Такое утверждение ценности неодушевленных предметов как таковых, выдвижение их на передний план как эстетически самодостаточных удовлетворяет определению жанра *натюрморт*, данному Ю. М. Лотманом»⁶¹.

Отмечая, что Г. Иванов не раз обращался к форме литературного натюрморта и опираясь на работы Ю. М. Лотмана и С. Бурины, исследователь среди жанровых признаков стихотворений этого типа выделяет перечислительную интонацию, своеобразный «реестр предметов, представленный объективно, а не через призму центрального лирического стихотворения»⁶².

К числу таких произведений можно отнести и стихотворение Амфиана Решетова «Nature morte»

Каравай
 Черного хлеба.
 Ножа водяная сталь.
 В пропастях черного неба
 Тяжелая облачная канитель.
 Медь безмена
 Часов угрюмых бой.

Желтизна лимона
Фигурные обои.

Изобразительный и цветовой ряд данного стихотворения построен в стилистике натюрмортов авангардистских течений начала XX века, где предметом художественной фиксации становились обыденные вещи, сниженные, «непоэтичные» бытовые детали. Колоратура здесь не отличается особой пестротой или разнообразием нюансов: на фоне оттенков черного и темного («каравай черного хлеба», «ножа сталь», «медь безмена») желтым пятном выделяется лимон. По своей композиции, цветовой гамме, принципам передачи пресловутого настроения «Nature morte» Амфиана Решетова сопоставим с живописными полотнами и темами Матисса и Сезанна.

Отдельный сюжет — форма *этюдов* в литературе «серебряного века», в частности в творчестве Е. Гуро, у которой, как в свое время и у А. Добролюбова, целый ряд произведений получил именно такое жанровое определение.

Наконец, позволим себе еще раз вернуться к теме, уже затронутой выше — к синтетической литературно-визуальной форме рукописной книги. Этот литературный феномен не раз становился предметом научного исследования.

Так, в частности, А. Грачева уделяет особое внимание той роли, какую в творческом сознании А. Ремизова играет жанр иллюстрированного альбома. Посвящая свою работу анализу «Круга счастья. Книги о царе Соломоне», исследователь отмечает, что это не просто «альбом, а, по сути, рукописная книга с иллюстрациями, составленная из сказаний и легенд о царе Соломоне»: «<...> из отдельных текстов писатель создает единый текст, состоящий из сцепления сюжетных мотивов (каковыми выступают ранее разъединенные сюжетно-композиционные единства) и имеющий новую идейную концепцию. При этом создание книги осуществляется методом комбинирования словесного и графического творчества»⁶³.

Ярче всего тенденции, которым отдали дань представители самых разных традиций модернистского искусства — от С. Малларме до А. Ремизова, — воплотились в феномене футуристической книги, самостоятельном подвиде, если не *жанре* книги рукописной. Его развитие теснейшим образом связано со словесными экспериментами русских футуристов. В связи с этим Б. Калаушин отмечает: «“Самовитое”, “самоценное слово”, “слово как таковое” — становится материалом, центром экспери-

мента. Оно исследуется, подвергается кубистическим расчленениям, выделяется способом визуальной подачи — сопоставлениями шрифтовой графики, столкновением ритмов и осязательных материалов, акцентировкой сдвигов в строке, выделением отдельных корневых слогов и букв, использованием, наконец, рукописного письма, почерка. Появляется небывалая доселе новая футуристическая книга русской словесности»⁶⁴.

* * *

Итак, одна из определяющих тенденций развития художественной культуры конца XIX — начала XX века была связана с установкой на синтез в пределах одного художественного произведения различных приемов и методов смежных видов искусства.

А. Скрябин, с его стремлением воплотить в жизнь *Мистерию* в музыкальных формах, одним из первых обращается к синтезу звука и цвета, а в качестве пролога к своему универсальному синтетическому сочинению пишет поэтическое «Предварительное действие».

Для В. Кандинского разработка цветовой теории также подразумевала неизбежное обращение к музыке и литературе (сценическая композиция «Желтый звук»).

Наиболее удачно опыты переноса музыкальных жанровых форм в ткань словесного произведения реализовались в творчестве А. Белого — разработчика жанра литературных «симфоний». Порой сходные, но чаще принципиально иные попытки освоения музыкальных конструктивных принципов художественным текстом осуществляли А. Добролюбов, В. Брюсов, И. Северянин, А. Ремизов, Е. Гуро, М. Кузмин и др. Л. Гервер справедливо отмечает: «Свою принадлежность “музыке прежде всего” подтверждает <...> Белый, когда, естественным для себя образом, предпочитает музыкальное обоснование словесной комбинаторике — в отличие от Северянина, вполне беззаботно называвшего свои стихотворения “сонатами”, “сонатинами”, и Брюсова, автора “симфоний”, “сонат”, у которых не было идеи дать своим комбинаторным опытам музыкальное имя. Вряд ли относился к твердым формам как к упражнениям в подвижном контрапункте и Кузмин: при всей своей музыкальной образованности, он разделял музыку и поэзию и в редких случаях (как правило, не указывая на это), звал музыку на помощь своей поэтической музе»⁶⁵.

Принципы живописной эстетики русского авангарда не только переносились в архитектонику и мотивно-образную систему отдельных литературных произведений («Железобетонные поэмы» В. Каменского), но и нашли свое более широкое воплощение в жанре рукописной, прежде всего футуристической, книги, где слово и рисунок составляли неразрывное смысловое единство.

Тем не менее вопросы присутствия тех или иных жанровых форм музыки и визуальных искусств в ткани литературного произведения относятся к числу наиболее дискуссионных в современной филологии. Равно как еще во многом не решена проблема выработки адекватной методологии анализа подобных синтетических феноменов. В этом смысле динамика взаимодействия русской словесности рубежа XIX–XX веков с иными искусствами — одна из самых перспективных тем, открывающая новые пути научного поиска.

¹ Кузнецов Э. Футуристы и книжное искусство // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000. С. 501.

² Отмечая связь Новалиса с литературой конца XIX — начала XX века, В. Жирмунский писал: «<...> новые поэтические формы — поэзия настроений и музыкально-поэтическая сказка в повествовательном и драматическом роде, созданные Тиком, были переданы им и, главным образом, Новалисом современности. Так, для примера: одним из многочисленных корней творчества Метерлинка является импрессионистическая и музыкальная теория лирики и сказки, основанная им на поэтике настроений» (Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. М., 1996. С. 225).

³ Новалис. Фрагменты. М., 1999. С. 96.

⁴ Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Родное и вселенское / Сост., вступит. ст. и прим. В. М. Толмачева. М., 1994. С. 47.

⁵ Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Там же. С. 169.

⁶ Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. Сб. М., 1995. С. 272.

⁷ Кандинский В. О сценической композиции // Синий всадник / Пер., коммент. и статьи З. С. Пышиновской. М., 1996. С. 69.

⁸ Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Б. Василий Кандинский. М., 1994. С. 17.

⁹ Гервер Л. Л. Контрапунктическая техника Андрея Белого // Литературное обозрение. 1995. № 4–5. С. 192.

¹⁰ Цит. по: Как мы пишем. М., 1989. С. 14–15.

¹¹ *Флоренский П. А. (священник)*. Соч.: В 4 т. Т. 4: Письма с Дальнего Востока и Соловков / Сост. и общ. ред. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой. М., 1998. С. 293.

¹² *Новалис*. Фрагменты. С. 99.

¹³ *Калаушин Б. М.* Николай Кульбин: Поиск: Из истории русского авангарда. СПб., 1995. С. 54.

¹⁴ *Матюшин М.* Творческий путь художника // *Волга*. 1994. № 9–10. С. 84–85.

¹⁵ *Бобринская Е.* Слово и изображение у Е. Гуро и М. Кузмина // *Поэзия и живопись*. Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000. С. 312.

¹⁶ *Юнггрен А.* «Песни города» Елены Гуро: варианты текста и проблема жанра // *Поэзия и живопись*. Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. С. 504.

¹⁷ *Левая Т.* Русская музыка в начале XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991. С. 34.

¹⁸ Т. Левая писала об этом: «<...> стилевые искания художников включали в себя, среди прочего, страну “Арлекинию”, мотив маски и комедиантства. В этой сфере живописцы порой лидировали, воздействуя на своих собратьев по искусству. Так, А. Белый признавал, что многие страницы его поэзии и прозы навеяны полотнами К. Сомова и В. Борисова-Мусатова (последний <...> вообще олицетворял ту ветвь новой русской живописи, которая своей музыкальностью и мистицизмом больше всего соответствовала символистскому строю чувств)» (Цит. соч. С. 56).

¹⁹ *Новалис*. Фрагменты. С. 98.

²⁰ *Вагнер Р.* Бетховен / Пер. с нем. М.; СПб., 1912. С. 46.

²¹ *Харджиев Н. И.* Поэзия и живопись // *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. М., 1997. С. 54.

²² Там же. С. 136.

²³ *Кожин В.* Происхождение романа. М., 1963. С. 82.

²⁴ *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997. С. 5.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ *Альшванг А.* Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. М., 1971. С. 294.

²⁹ *Иванова Е. В.* Валерий Брюсов и Александр Добролюбов // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* Т. 40. № 3. 1981. С. 259.

³⁰ *Корецкая И.* Импрессионизм в символистской поэзии и эстетике // *Корецкая И.* Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995. С. 213.

³¹ *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 771.

- ³² *Нива Ж.* Русский символизм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. М., 1995. С. 104.
- ³³ *Гуро Е.* Небесные верблюжата. Ростов-на-Дону, 1993.
- ³⁴ *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии. С. 87.
- ³⁵ *Томпакова О.* Валерий Брюсов и музыка // Музыкальная жизнь. 1979. № 14. С. 18.
- ³⁶ Переписка В. Брюсова с Вяч. Ивановым / Предисл. и публ. С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева, А. В. Лаврова // Лит. наследство. Т. 85. М., 1976. С. 261.
- ³⁷ *Способин И. В.* Музыкальная форма. М., 1980. С. 56–57.
- ³⁸ *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии. С. 37.
- ³⁹ Ряд аналогий литературных и музыкальных понятий предлагает и В. Васина-Гроссман: «Длительность слога в стихе аналогична понятию “доля времени” в музыке. Стопа представляет явную аналогию такту или, точнее, — мотиву, группе звуков, объединенных одним музыкальным ударением, стих — музыкальной фразе. Общность принципа говорит об общности происхождения: от песни, а точнее, от песни-пляски» (*Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. Ритмика. М., 1972. С. 17).
- ⁴⁰ *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии. С. 41.
- ⁴¹ *Лавров А. В.* У истоков творчества Андрея Белого // *Белый А.* Симфонии. Л., 1991. С. 28.
- ⁴² *Иванова Е. В.* Валерий Брюсов и Александр Добролюбов. С. 225.
- ⁴³ *Лурье А. Н.* Поэтический эпос революции. Л., 1975. С. 102.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ *Томпакова О.* Валерий Брюсов и музыка. С. 20.
- ⁴⁷ Там же.
- ⁴⁸ *Эткинд Е. Г.* Материя стиха. СПб., 1998.
- ⁴⁹ *Брюсов В.* На «Святом Лазаре». Путевые впечатления // *Брюсов В.* Из моей жизни. М., 1994. С. 44.
- ⁵⁰ Цит. по: *Соколов Н. В. Я.* Брюсов как переводчик // Мастерство перевода. Сб. статей. М., 1959. С. 373.
- ⁵¹ *Иванов Вяч. Вс.* Волошин как человек духа // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II. Статьи о русской литературе. М., 2000. С. 163.
- ⁵² *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 119.
- ⁵³ «Поэма “Полет Василия Каменского на аэроплане в Варшаве” построена по принципу удлинённого треугольника, завершающегося буквой “и с точкой” (указание автора “читать снизу вверх”). Это построение мотивировано темой взлета — перспективным сокращением аэроплана, превращающегося постепенно в точку. В других “железобетонных поэмах” В. Каменского — “Скейтинг-ринг”, “Цирк”, “Картина-дворец С. И. Щукина”, “Бани” — применен принцип расчленения страницы на различные геометрические фигуры, в пределах ко-

торых располагаются ассоциативно связанные группы слов» (*Харджиев Н. И. Поэзия и живопись // Харджиев Н. И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. М., 1997. С. 57*).

⁵⁴ *Рубинс М. Пластическая радость красоты: Акмеизм и Парнас. СПб., 2003. С. 14.*

⁵⁵ Там же. С. 97.

⁵⁶ Там же. С. 14.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ *Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 206.*

⁵⁹ *Евнина Е. Проблема литературного импрессионизма // Импрессионисты, их соратники, их современники. М., 1976. С. 263.*

⁶⁰ *Колобаева Л. А. Русский символизм. М., 2000. С. 76.*

⁶¹ *Рубинс М. Пластическая радость красоты: Акмеизм и Парнас. С. 226.*

⁶² Там же. С. 267.

⁶³ *Грачева А. «Круг счастья» — лицевой кодекс Алексея Ремизова // Рисунки писателей. Сб. научн. статей. СПб., 2000. С. 206–207.*

⁶⁴ *Калаушин Б. М. Бурлюк. Цвет и рифма. Кн. 1. Отец русского футуризма. Из истории русского авангарда. СПб., 1993. С. 329.*

⁶⁵ *Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов. СПб., 1997. С. 128.*