

УДК 82.0+781.61

С.И. ХРАМОВА,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры истории русской литературы
Института филологии
Киевского национального университета имени Тараса Шевченко*

О МУЗЫКАЛЬНОСТИ КОМПОЗИЦИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Исследуется проблема взаимодействия музыки с литературой как искусством слова. Обосновывается закономерность аналогии между литературными и музыкальными формами на уровне композиционной структуры.

Ключевые слова: музыка, литература, композиция, гармония, архитектоника.

В современной художественной практике отчетливо проявляется тенденция к синтезу искусств, к органическому соединению в том или ином искусстве черт других видов художественного творчества. В свое время В.Г. Белинский отметил, что литература «заключает в себе все элементы других искусств <...> пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств» [1, с. 296]. Выдающийся немецкий композитор Р. Шуман подчеркивал, что эстетика одного искусства – это и эстетика другого искусства, и только средства выражения и материал различны [2, с. 273]. Действительно, свободная от предметности и воспроизведения событий, музыка наиболее глубоко и тонко выражает обобщающее художественное начало.

Гармоничность и совершенство формы в различных видах искусства, эстетическую безупречность в скульптуре, архитектуре, поэзии часто отождествляют с музыкальностью («архитектура – застывшая музыка»). Принято говорить о музыкальности картин Рафаэля или античных статуй, лирики Блока или чеховской прозы. Вполне естественно, что словесное искусство, с которым музыка некогда составляла синтетическое единство и с давних пор постоянно взаимодействует в разных жанрах, дает особенно веский повод для усмотрения музыкальных закономерностей в различных аспектах: на основе метра – в поэзии, на различных уровнях ритма – как в поэзии, так и в художественной прозе. Экспрессивность речи роднит лирическое творчество с музыкой, а М.С. Каган даже назвал лирику «литературой, принявшей на себя законы музыки» [3, с. 394]. Как высшее проявление музыкальности выступают аналогии с музыкой в целостной композиции литературных произведений.

Не только литература стремилась и стремится к синтезу с музыкой, но и многие композиторы – от Ф. Листа и Р. Вагнера до А. Скрябина и его последователей – доказывают внутреннюю необходимость во взаимодействии музыки с другими видами искусства. Обращаясь к литературе, живописи, театру, они убеждены, что сочетание музыки с этими искусствами помогает более яркому выявлению ее выразительных возможностей. А. Скрябин, как известно, неоднократно подчеркивал, что все искусства глубоко родственны между собой, что все они выросли из одного семени; и это так, поскольку в древности музыка, поэзия и танец составляли единое целое, из которого потом выделились самостоятельные виды искусства. В связи с балетом «Пламя Парижа» Б. Асафьев писал: «Я работал над данным заданием не только как драматург-композитор, но и как музыковед, историк и теоретик, и как литератор, не чуждаясь методов современного исторического романа. <...> Повторяю, я сочинял музыкально-исторический роман» [4, с. 138].

Еще один пример. Четвертая (одночастная) симфония современного украинского композитора Бориса Бувеского – это симфония-сатира, симфония-памфлет, не имеющая в силу оригинальности концепционного и жанрового своеобразия аналогов в украинской музыке. Типологическим аналогом ее собственно сатирических страниц музыковед Е. Зинкевич называет «Столбцы» Н. Заболоцкого [5, с. 100]: тот же «антигерой»-обыватель, та же дискредитация мира мещанства через разоблачение антиэстетизма этого мира, в котором действует не искусство, а лишь его суррогаты. Композитор использует те же, что и поэт, приемы дискредитации: эффект кривого зеркала, сознательное экспрессивное искажение поэтической (музыкальной) речи. Е. Зинкевич отмечает в симфонии Б. Бувеского то же, что и у Н. Заболоцкого, сочетание низкой лексики (музыкальной, разумеется), передающей низменный смысл, – и одическую пышность стиля, что помогает и поэту, и композитору подчеркнуть ту социальную опасность, которую таит в себе духовная коррозия.

Большинство искусствоведов рассматривают музыкальный язык как явление знаковой природы, как знаковую систему и определяющую особенности и положение музыкального языка среди разнообразных языков, существующих в человеческом обществе [6]. В музыке есть свой синтаксис, свои правила соединения отдельных элементов в целостные построения; музыкальные произведения имеют коммуникативную направленность. Понятие *интонационного словаря эпохи*, впервые выдвинутое Б.В. Асафьевым в связи с анализом музыки М.И. Глинки, открывает доступ и к изучению языковых закономерностей музыки, и к сопоставлению интонационных особенностей музыки и поэзии определенных исторических периодов, и к анализу логики построения различных систем и выявлению структурных закономерностей музыкальных и поэтических форм и их эволюции. Думается, параллельный анализ эволюции поэтического и музыкального языка вполне уместен. Насколько актуальны эти вопросы, видно по тем дискуссиям, которые ведутся вокруг синхронного и диахронного аспекта изучения искусства, вокруг понятий музыкального и поэтического языков, вокруг знаковой природы искусства. Данная проблематика, несомненно, заслуживает внимания специалистов и детальной разработки. Здесь мы ограничимся только постановкой задачи.

«Пусть термины превратились в омонимы – общность терминов отражает все же эстетическую связь между искусствами», – справедливо писал Е. Эткинд [7, с. 368].

Аналогии литературы с музыкой издавна привлекали внимание исследователей, что свидетельствует об актуальности этой проблемы [8]. Но несмотря на довольно большой корпус научной литературы, связанной с проблемой музыкальности литературных произведений, еще недостаточно раскрыта эстетическая природа данного явления; необходимо ответить на ряд принципиально важных вопросов. Например, каковы общие формально-логические предпосылки системного изучения литературы и музыки?

На каком уровне композиционной структуры аналогии между литературными и музыкальными формами оказываются не случайными, а закономерными? Какие известные в музыке принципы формообразования наиболее естественно претворяются в литературе? Как проявляется формообразующая роль ритма и как сам ритм становится фактором содержания? В чем структурное сходство, внутренняя общность отдельных видов искусства и в чем эстетическое своеобразие каждого из них? Какие общие черты художественного мышления позволяют формам, типичным для одного вида искусства, перевоплощаться в произведениях другого вида? Анализ призван раскрыть мотивированность, оправданность тех или иных композиционных решений, соответствие между структурой произведения и его творческим заданием.

Общность между музыкой и литературой, как и другими сюжетно-временными искусствами, сказывается прежде всего в *«развертывании формы как процесса»* [9]. Н. Фортунатов справедливо писал, что художественные образы сюжета, если их понимать широко, как любые семантически значимые элементы, получающие сквозное развитие и раскрывающие внутренний духовный мир произведения, могут быть уподоблены музыкальным темам [10, с. 137–138]. Действительно, многочисленные образы и художественные детали, например, у А.П. Чехова (Черный монах; убитая чайка и вишневый сад в одноименных пьесах; первый снег в рассказе «Припадок» и т. д.) – все эти образы-идеи, образы-темы, образы-символы в своих тонких и многообразных переплетениях, превращениях и трансформациях создают сложную художественную ткань, закономерности развития которой во

многим близки музыкальным. Значение этих элементов всегда непосредственно связано с художественным совершенством текста.

При рассмотрении *архитектонической стороны формы* возникает иная картина. Типовые формы, выделяющие музыку среди всех прочих видов искусства и опирающиеся на ее специфический материал – звуковысотную структуру – не могут быть адекватно воссозданы в литературе. Поэтому такие, например, утверждения исследователей, что стихотворение А.С. Пушкина «К вельможе» написано «в строго классической, канонической сонатной форме» [11, с. 288] или что сонатность стала типологическим явлением в творчестве А.П. Чехова [10, с. 127], представляются не совсем точными.

Аналогия с музыкой в литературной форме может возникнуть не как следствие сознательного или подсознательного претворения определенных музыкальных форм, а на основе некоторых *общих принципов формообразования*, не являющихся по существу музыкальными. Нередко то, что приписывают специфике музыки, в действительности оказывается концентрацией общих закономерностей художественного отражения мира.

«Музыкальными в строгом смысле могут быть названы только те принципы и закономерности, которые управляют связями звуков с точной высотой» [12, с. 13], – с таким мнением трудно не согласиться. Мы действительно имеем дело с гораздо более широкими и общими законами художественного мышления, с принципами временного развертывания художественной ткани, обладающей гармоничным и семантически значимым звучанием. Некоторые из этих принципов, как, например, композиционная проекция или расхождение от тождества, принадлежат всем временным видам искусства. Другие же коренятся в синкретическом художественном мышлении (например, варьирование) или заложены в самой природе и только по-разному претворяются как во временных, так и в пространственных видах (симметрия или контраст встречаются в литературе, музыке, живописи, архитектуре, скульптуре).

Музыка отличается наиболее отчетливым, рельефным воплощением этих *общелогических принципов*, что диктуется её эстетической природой: восприятие музыки, строго регламентированное во времени авторским текстом и исполнением, не находит психологической опоры в прямой аналогии с жизненными событиями и потому требует постоянной возмещающей поддержки со стороны конструктивных закономерностей. Их ясное распознавание слушателем создает основу для постижения семантики, эстетической экстраполяции, возникновения эффектов неожиданности и прочих необходимых моментов художественного восприятия в музыкальном искусстве.

В литературе, где развертывание во времени определяется прежде всего сюжетом, общелогическая структура обязательна как основа, но далеко не всегда столь рельефно выражена: необходимо господство обобщающего идейно-эмоционального начала над сюжетным материалом (Л.Н. Толстой называл это господством «сцепления мыслей» над «сцеплением событий»). Система аналогий и противопоставлений, тождества и контраста и в связи с этим повторности и варьирования должна играть ведущую роль. (Не случайно Б.В. Асафьев считал тождество и контраст двумя основополагающими принципами музыкального формообразования) [12, с. 14].

Большое значение в художественной литературе имеет свободное решение пространственно-временной перспективы, возможность возвращения в тексте или симметричного соответствия крайних частей, что может сыграть особенно важную роль в организации художественного материала, в приближении его к музыке с ее свободным, «внесюжетным» воплощением причинно-следственных связей и временной последовательности.

Иногда в литературе встречается условное распоряжение временем в повествовании, принципиально не совпадающее с реальной жизненной логикой, и тогда общность с музыкальной композицией оказывается еще более наглядной. Решение проблемы времени, принципиально отличное от обычно принятого в сюжетно-временных искусствах, позволяет писателю с помощью специально рассчитанных приемов композиции ярче и глубже передать свое отношение к изображаемому. Композиция художественного текста становится специфической, условно-временной, как в музыке, где следующая стадия в принципе не означает более позднего события, а повторение не является в прямом смысле возвращением.

Именно благодаря этому и оказывается правомерным исследование литературы с «музыкальной» точки зрения. Оно может быть плодотворным для выявления ценнейших сторон художественного произведения, которые несводимы к «осведомляющей» знаковой системе¹. Здесь необходима опора прежде всего на *общелогические*, а не только на музыкально-конструктивные принципы формообразования, так же как и на систему общих логических или общих композиционных функций, принадлежащих музыке в целом, а не на специальные композиционные функции, свойственные только отдельным музыкальным формам [13]. Общелогические принципы и функции как раз и составляют тот ведущий уровень, на котором аналогии между музыкальным искусством и литературой выявляются как закономерные.

При этом в литературе гораздо свободнее и естественнее обнаруживаются те из принципов, которые управляют ритмом формы, то есть расположением композиционных элементов в пространстве и времени (например, репризная трехчастность, обрамление, симметрия, чередование, рондообразность и т. п.), а не те, которые раскрывают качественные логические связи этих элементов (как, например, принцип фуги или сонатности). Последние наиболее тесно связаны со специфическим музыкальным материалом – гармонией и тематизмом – и поэтому требуют при их расширительном истолковании предельной корректности.

Если же композиция литературного произведения своей стройностью и гармоничностью все же вызывает соблазн сравнения с какой-либо специфически музыкальной формой, например, сонатной, то скорее уместно говорить о принципе функционального подобия. Структурная реализация сонатности существенно различна в конкретных художественных текстах. Среди всех музыкальных форм сонатная выделяется особой направленностью развития, предопределяющей новое соотношение исходных тем-образов и в процессе их взаимодействия, благодаря чему она действительно предрасположена к сюжетности и литературным аналогиям. Однако нельзя забывать и о качественных отличиях этой сугубо музыкальной структуры.

Ее специфику, константный признак составляет «непереводимое» на язык литературы тональное противоречие мелодических партий, то есть не тем, а разделов экспозиции (в литературоведческих анализах обычно отождествляемых с темами), – противоречие, вызывающее все дальнейшее развитие сонатного процесса. Процесс этот в музыке, как правило, полностью исчерпывается экспозицией, разработкой и репризой [14; 15], тогда как в литературе элементы сонатной драматургии не могут не переплетаться со множеством иных, привходящих образно-сюжетных линий, развертывающихся как бы в сложной объемной перспективе, которая в целом выстраивается по законам литературной композиции. Поэтому здесь правомерно усматривать не сонатную форму в собственном смысле слова, а некий логический или драматургический эквивалент сонатности.

Пользуясь принципом функционального подобия, в некоторых литературных произведениях можно обнаружить своеобразное диалектическое единство двух планов, не совпадающих между собой: сюжетного, соответствующего авторскому расчленению и потому наиболее заметного внешне, и «музыкального», как бы скрытого внутри драматургической перспективы и направляющего процесс ее развития.

Например, поэма А.С. Пушкина «Медный всадник», как отметил искусствовед Л.А. Мазель [16, с. 234], по своей сквозной драматургии аналогична «новой одночастной форме», распространенной в музыке XIX в. и основывающейся на принципе сонатности. Трагический конфликт поэмы, глубочайший, вечный, но неповторимый в пушкинском раскрытии, действительно напоминает сонатное сопряжение двух тем-образов. Образ Петра (а одновременно – и его творенья, «града Петрова») первоначально вполне может быть истолкован как главная тема, а образ Евгения, «маленького», «земного» человека, легко становящегося жертвой хода истории, – как побочная. Преображение и неожиданное драматическое столкновение тем в последней стадии действия, когда обезумевший Евгений бросает слова обвинения Медному всаднику как живой личности Петра, весьма типично для музыкальных поэм и баллад, например, Шопена или Листа, и подтверждает эту музыкально-

¹О различии осведомляющих и художественных функционирующих знаков см.: Раппопорт С. Семиотика и язык искусства // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М.: Наука, 1989.

литературную аналогию. Однако если попытаться распространить ее на самую композицию пушкинской поэмы, то наибольшее функциональное подобие может дать следующая трактовка: главная партия – вступление; побочная партия – первая половина I части (до слов: «И бледный день уж настает... Ужасный день!»), аналогичных типичному романтическому переходу к разработке в музыке); разработка – продолжение I части (со слов: «Нева всю ночь рвалась к морю против бури») и первая половина II; наконец, реприза – продолжение II части со слов: «Но бедный, бедный мой Евгений...». Характерные разделы «новой одночастной формы», таким образом, вырисовываются здесь на глубинном уровне композиции, внешне вполне очерченной А.С. Пушкиным по требованиям сюжета [17].

Подобная двуплановость структуры обращает на себя внимание и в повести А.П. Чехова «Черный монах», уже не раз служившей объектом «музыкального» анализа. Ее композиция, содержащая сонатный эквивалент и имеющая динамическую репризу, допускает двойное расчленение: помимо литературно-драматургического, еще и с «сонатной» точки зрения. Собственно экспозиция двух главных героев – Коврина и Тани – занимает только I главу, располагаясь до начала действия (как верно заметил Н. Фортунатов). Однако «сонатная экспозиция», чего исследователь не учел, простирается до конца VI главы, включает образ Черного монаха и первую стадию действия, завершаясь свадьбой молодых героев (подобно сонатной заключительной партии). Музыкальной разработке аналогичны только VII и VIII главы повести благодаря резкому обострению драматического тонуса: здесь впервые обнаруживается безумие Коврина и обнажается очень важный для концепции повести конфликт между творческими устремлениями главного героя и мещански-уютным, добродетельным миром Тани, лишаящем его творческой силы. Реприза же начинается с чтения Ковриным письма Тани, то есть с середины IX главы, в чем наиболее явно выражается несовпадение музыкальной и литературной расчлененности (по сюжету вся IX глава – жизнь Коврина после разрыва с Таней) [18].

Таким образом, и здесь диалектика литературно-сюжетной и музыкальной линии развития свидетельствует о неадекватности композиционных структур в разных видах искусства.

Художественная индивидуальность произведений литературы гораздо отчетливее выявляется при сравнении не с классическими типовыми, а со *свободными* музыкальными формами, чему есть как теоретические, так и исторические предпосылки [19; 20].

Художественные произведения, названные в данной статье и в большинстве работ других исследователей на эту тему, относятся к литературе XIX и XX вв. К этому периоду истории музыки не только широко раскрылись ее самостоятельные возможности, но и по-новому выявились точки соприкосновения и общие аспекты с другими искусствами. Зрелость обобщающей логики художественного мышления в музыке и свободное от фабулы выражение идейно-эмоционального начала в сюжетных искусствах (в литературе прежде всего) шли навстречу друг другу. Идея синтеза искусств, носившаяся в художественной атмосфере XIX в., в музыке привела к возникновению свободных форм, к тому же испытавших на себе непосредственное влияние литературных жанров – поэмы и баллады. В литературе той же идее резонировали своеобразные «музыкальные композиции». Именно это встречное, а отнюдь не одностороннее сближение позволяет писателям столь ярко реализовать в своем творчестве «музыкальные формы» без малейшего ущерба для специфики литературы, поскольку при этом происходит не подчинение одного искусства другому, а лишь наиболее отчетливое выявление их *общих закономерностей*.

Итак, проявление «музыкальности» в композиции литературных произведений весьма многообразно – от сюжетно-драматургических уподоблений музыке до собственно текстуальных. Первые гораздо более органичны для литературы: противопоставления образно-семантических планов, варьирование сюжетных ситуаций или картин, симметричное соответствие завязки и развязки и т. п. – все это в принципе не расходится с жизненной логикой, художественно выявленной и сконцентрированной в произведении согласно общим законам искусства. Текстуальное уподобление музыке в виде реприз, расхождения от тождества рефренов и т.п., требующие более смелой трансформации и фабульного материала, и художественного времени, в меньшей степени доступно литературе, но зато приносит неизменный эффект. Конкретные «музыкальные формы», которые могут обнаруживаться внутри очерченного ряда, составляют интересные, но все же довольно ред-

кие случаи, смысл которых заключается не в заимствовании этих форм у музыки, а в особом претворении общих закономерностей временных искусств.

Список использованных источников

1. Белинский В.Г. Собр. соч.: в 9 т. / В.Г. Белинский – М.: Художественная литература, 1976 – 1982. – Т. 3. – 548 с.
2. Шуман Р. Избранные статьи о музыке / Р. Шуман. – М.: Музгиз, 1956. – 400 с.
3. Каган М.С. Морфология искусства / М.С. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
4. Асафьев Б.В. Избранные труды / Б.В. Асафьев. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – Т. 5. – 388 с.
5. Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки / Е. Зинькевич // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – К.: Музична Україна, 1988. – С. 96–102.
6. Волкова И.С. Язык как проблема музыкознания / И.С. Волкова // Вопросы интонационного анализа и формообразования в свете идей Б.В. Асафьева. – М.: Наука, 1985. – С. 63–77.
7. Эткинд Е.Г. Материя стиха / Е.Г. Эткинд. – СПб.: Гуманитарный союз, 1998. – 906 с.
8. См.: Альшванг А. Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом / А. Альшванг // Избранные сочинения – М.: Музыка, 1964. – Т. 1. – С. 76–95; Бурого С.Б. Музыка поэтической речи / С.Б. Бурого. – К.: Дніпро, 1986. – 181 с.; Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово: в 3 ч. / В.А. Васина-Гроссман. – М.: Искусство, 1972–1978; Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 220 с.; Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. – М.: Просвещение, 1972. – 271 с.; Мазель Л.А. О природе и средствах музыки. Теоретический очерк / Л.А. Мазель. – М.: Музыка, 1983. – 72 с.; Поэзия и музыка: сб. статей и исследований. – М.: Советская Россия, 1973. – 272 с.; Реформатский А.А. Речь и музыка в пении / А.А. Реформатский // Вопросы культуры речи. Вып. 1. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – С. 172–199; Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974 – 299 с.; Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха / Б.М. Эйхенбаум // О поэзии. – Л.: Советский писатель, 1969. – 552 с.
9. Музыкальная энциклопедия. Т. 3. – М.: Искусство, 1976. – 1024 стб.
10. Фортунатов Н. Пути исканий / Н. Фортунатов. – М.: Советский писатель, 1974. – 240 с.
11. Фейнберг Л. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» / Л. Фейнберг // Поэзия и музыка. – М.: Музыка, 1973. – С. 281–301.
12. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
13. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы / В. Бобровский. – М.: Музыка, 1970. – 228 с.
14. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. – М.: Искусство, 1981. – 1079 стб.
15. Музыкальные жанры: сборник статей. – М.: Искусство, 1968. – 332 с.
16. Мазель Л.А. Статьи по теории и анализу музыки / Л.А. Мазель. – М.: Советский композитор, 1982. – 328 с.
17. Пушкин А.С. Собр. соч.: в 8 т. / А.С. Пушкин. – М.: Изд-во АН СССР, 1969. – Т. 4. – 457 с.
18. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / А.П. Чехов. – М.: Художественная литература, 1977. – Т. 8. – 495 с.
19. О музыке. Проблемы анализа. – М.: Музыка, 1984. – 334 с.
20. Проблемы музыкального мышления. – М.: Республика, 1991. – 336 с.

Досліджується проблема взаємодії музики та літератури як мистецтва слова. Обґрунтовується закономірність аналогії між літературними та музичними формами на рівні композиційної структури.

Ключові слова: музика, література, композиція, гармонія, архітектоніка.

In article the problem of interoperability of music with the literature as art of a word is investigated. Law of analogy between literary and musical forms at a level of composite structure proves.

Key words: music, the literature, a composition, harmony, architectonics.

Одержано 1.10.2013.