

Словесная партитура

В истории русской литературной критики есть устойчивая традиция использования музыкальности в качестве критерия оценки литературных произведений. Хотя сравнение литературы с музыкой использовалось критиками в разных смыслах, над всеми этими случаями доминирует общее представление о превосходстве музыки над словесностью. Литература нуждается в «легитимации» через уподобление музыке, в то время как музыка в обратной легитимации не нуждается. Музыка есть предел развития эстетических возможностей, к которому литература может только стремиться. Обитатели мира словесности смотрят на царство музыки как представители отсталого государства на идеализированную в их мечтах Америку.

Большого труда требуют объяснение возникновения этой традиции и то, какие смысловые коннотации его сформировали. Возможно, здесь играло роль некое скрытое, не проговариваемое предубеждение, что музыка уже обладает рядом достоинств, к которым литература – и в особенности поэзия – только стремится: приятностью звуков, строгостью и выстроенностью формы, однозначностью ритма, четкостью и гармоничностью структуры и т.д. Нельзя исключить, что под влиянием некоторых философов музыка иногда воспринималась как высшее из искусств – здесь надо

вспомнить то, что Платон учил о космическом значении музыкальной гармонии и о музыке как важнейшей воспитательной силе в идеальном государстве, а Шопенгауэр говорил, что музыка в отличие от всех иных искусств является непосредственным выражением мировой воли.

Но, наверное, еще более важным является тот факт, что в тех случаях, когда критики обращают внимание на звуковую сторону поэзии, они видят, что звуки способны вызвать в читателе определенную реакцию, буквально «околдовывать» читателя поэзии – и даже в неразвитых, ранних образцах подобной риторики казалось очевидным, что звуки могут быть приятными, «сладостными», звук был той стороной литературы, где осознанное восприятие граничило с произвольной физиологической реакцией.

В XIX веке сравнение поэзии с музыкой было довольно редким явлением. Но вот в большом цикле статей Белинского о Пушкине встречается несколько «музыкальных» метафор: «это музыка в стихах», «музыкальность стихов, сладострастие созвучий нежат и лелеют очарованное ухо читателя», стих «благозвучный, как музыка!». Здесь можно увидеть, что музыка – в отличие от поэзии – представляется как нечто заведомо приятное, благозвучное, чем поэзия может стать лишь в высших своих проявлениях.

На рубеже XIX и XX веков в литературной критике появилась

любопытная идея: музыка гораздо сильнее и легче может воздействовать на слушателя, чем литература на читателя, и чтобы усилить свое психологическое действие, текст должен уподобиться музыке.

Мережковский писал о произведениях Чехова: «Чувство, оставляемое ими, довольно неопределенно, но, быть может, в этом и заключается главная его прелесть, подобно тому, как эмоция, возбуждаемая в нас музыкой, нравится нам именно оттого, что она своим неуловимым, неопределенным характером резко отличается от обыденного, вполне ясного, но несколько прозаического строя мыслей и чувств». Таким образом, музыка предстает тут как искусство, обладающее по сравнению со словесностью заведомо большей суггестивной силой.

После того, как на рубеже XIX и XX веков в русской культуре была переоткрыта сила звука, сам собой встал вопрос о балансе смысловой и звуковой составляющей поэзии – тем более что эксперименты поэтов с «бессмысленными» сочетаниями слов, с заумью провоцировали эти раздумья. В 1925 году Ходасевич в статье о Цветаевой кратко формулирует концепцию равновесия: «Слово и звук в поэзии – не рабы смысла, а равноправные граждане. Беда, если одно господствует над другим. Самодержавие “идеи” приводит к плохим стихам. Взбунтовавшиеся звуки, изгоняя смысл, производят

анархию, хаос, глупость».

Итак, хотя в общем случае слово не должно быть бессмысленным, но у музыки как особого искусства иные критерии. И тут еще надо обратить внимание на то, что в первой трети XX века по-новому было осмыслено и взаимодействие литературы с музыкой – не с идеальной и умозрительной, а с реальной музыкой.

В 1908 году в статье Андрея Белого была сделана – наверное впервые в русской литературной культуре – попытка дать теоретическое обоснование сравнения музыки и поэзии. Андрей Белый утверждал, что есть сближение разных направлений культуры между собой, в частности «до последнего времени чистая поэзия приближалась к музыке. Музыка от Бетховена до Вагнера и Р. Штрауса рисовала параболу по направлению к поэзии».

А.В. Луначарский продолжил традицию сравнения литературы с музыкой: «Рядом с красочностью речи Горького, ему присуща еще своеобразная музыкальность ее. Мы имеем много свидетельств о том, с какой необыкновенной чуткостью умеет Горький ловить отсутствие ритма в фразе, неприятные шумы в речи, благодаря неуклюжему сочетанию слов. Горький – не только большой пурист в смысле ясности речи, отборности слов, свежести выражения, но он несомненно – музыкант прозы. При этом музыка у Горького находится в полном соответствии с живописью слова. Она так же празднична и

напряженна. Проза Горького поет величаво и тогда, когда доходит почти до рыдания, и тогда, когда дрожит страстным восторгом. И между этими полюсами, в самом плавном и умеренном рассказе, где как будто нет никаких эффектов, речь Горького идет мужественной стопой, красивая, уверенная, как под марш».

В вышеприведенном высказывании о Горьком Луначарский видит в музыке прежде всего инструмент выражения различных эмоций и в некотором смысле практически применяет к литературе тот известный афоризм композитора Александра Серова, что музыка – это «область чувств и настроений, это – в звуках выраженная жизнь души».

В статье о Блоке от 1932 года Луначарский пишет: «Сила Блока заключалась именно в том, что он создавал символы по преимуществу музыкальные. Каждый образ Блока в отдельности, в какой бы период мы его ни брали, не является, хотя бы в порядке символистическом, такой самоценностью, такой отчеканенной культурной монетой, которая могла бы получить серьезное социальное “хождение”. Но поскольку все эти символы составляли единую ткань, входили в единый музыкальный поток блоковских поэтических мелодий, постольку они приобретали совершенно своеобразное очарование, своеобразную гипнотизирующую силу, огромную заряженность (мнимую, конечно) многозначительностью, в особенности для

читателя, который такой многозначительности за пределами действительности жаждал и искал».

Итак, сила «музыкальной» поэзии заключается не в благозвучии, а в том, что музыка обладает неким структурным и очевидным слушателю мелодическим единством, внутри которого отдельные образы соединяются, может быть, даже (добавим от себя) резонируют друг с другом, и благодаря единению приобретают «очарование», «гипнотизирующую силу», а благодаря резонансу – многозначительность. В 1933 году в «Литературной газете» можно было прочесть: «...Любое художественное произведение должно быть, помимо всего прочего, музыкальным произведением, тут закон, и тот, кто преступит его, непременно собьется с тона, и произойдет разрыв между формой и содержанием».

Вторая половина XX века ознаменовалась усиленным применением музыкальной метафоры не только к стихам, но еще чаще – к прозе, при этом, как и в случае многих других традиционных для критики аргументов, развернутость и подробность критических пассажей падает. Добавим к этому, что музыкальная метафора используется почти исключительно в лаудативных суждениях, за музыкальность писателей хвалят, но не существует обязательного требования музыкальности; писателей редко критикуют за немusicalность, хотя исключения и случаются.

Тот факт, что в огромном количестве высказываний знатоков литературы музыка предстает как некое высшее по сравнению со словесностью искусство, может означать лишь некую условность и дань традиции, а в реальности мы сталкиваемся с ситуацией, типичной для взаимоотношений двух искусств: литература, пытаясь найти в музыке нечто “идеально-иное”, на самом-то деле находит “свое”, хотя и в неузнаваемо преображенном, идеализированном виде. На протяжении всей истории своего “супружества” литература и музыка таким вот образом обменивались идеями, давая их друг другу как бы “в рост” и получая их назад остранными-идеализированными; и забытое “свое”, вернувшись к себе неузнанным, вновь оказывалось “чужим”, к которому стоит стремиться и которого стоит помогать.

Добавим к этому несколько соображений, подсказанных капитаном Очевидность. Все-таки буквальная аналогия между литературой и музыкой всегда будет некоторой натяжкой – их различия непреодолимы. В частности важнейшей приметой музыкальности в поэзии всегда считался ритм, но между музыкальным и поэтическим ритмом нет точного подобия, музыкальный ритм работает с физическим временем, а стихотворный ритм имеет не совсем физическое значение, чередование сильных и слабых долей «восстанавливается» в уме, несмотря на любое распределение во времени произношения – и эти доли нельзя

измерить метрономом, как в музыке.

Апелляции к музыке часто подспудно диктуются разочарованием в силе слова, в его способности воздействовать на читателей, поиском ресурсов, которые дали бы искусству власть в обход слова, – но именно разочарование в слове побуждает преувеличивать суггестивную силу музыки, не обращая внимание на то, как много имеется невосприимчивых к ней людей.

Однако с чем можно согласиться, так это с тем, что музыка и связанные с ней термины являются прекрасными инструментами для феноменологического описания восприятия поэзии – описания того, как литературный текст помимо своего буквального смысла, за счет своих ритмических звуковых и других внесемантических аспектов умеет подчинить себе читателей. Но когда это случается, текст делает это сам.