

## ОПЫТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО АНАЛИЗА (музыкальность лирики А.А. Фета)

В статье рассматривается поэтика Фета как пример интертекстуальности, в связи с чем и выбран интермедиаальный подход к материалу. Интермедиаальность анализа позволяет увидеть в лирике Фета музыкальность как метаморфологическую категорию, реализующуюся на всех уровнях художественной структуры.

Для современной науки характерен интерес и к структурным отношениям между искусствами, и к истории их совместной жизни. Современное искусствознание, накопив огромный опыт и разработав разнообразные концептуальные подходы к изучению проблемы взаимодействия и синтеза искусств, до сих пор находится в состоянии научного поиска. Как правило, именно углубление в проблему расширяет горизонты исследования, усложняя научные маршруты. Процессы научной интеграции превращают взаимодействие искусств из «предмета» науки в её неизбежный «инструментарий», позволяющий обнаруживать новые траектории художественных переключек.

Один из возможных аспектов исследования, получивших в последнее время большое распространение, – интермедиаальный. Зашифрованность культуры различными текстами, её, по выражению Ю.М. Лотмана, «полиплотичность», вызвала к жизни понятие, которое позволяет изучать «каналы» художественной коммуникации между различными видами искусства. Понятие интермедиаальности, как правило, применяется при изучении таких художественных явлений, образная структура которых гетероморфна. Интермедиаальность – принцип дешифровки, помогающий извлечь закодированную в системе информацию. Интермедиаальность характеризует и внутритекстовые связи разных искусств, и целостные метапространство и метаязык культуры. В первом случае интермедиаальное исследование приобретает искусствоведческую окраску в соответствии с видовой спецификой «предмета» изучения, во втором – становится культурологическим.

Несмотря на «присваивающий» тип терминологической культуры, поле интермедиаальных исследований весьма плодотворно. Интермедиаальный «узус» изучения обостряет чутьё к «скрытому» интермедиаальному дискурсу, зашифрованному в профессиональном искусствоведческом языке. Интермедиаальная специфика подхода позволяет не упускать из вида *интертекстуальность* как свойство любой художественности, требует «ум-

ноженных» усилий, интеллектуальной «поливалентности». Интермедиаальность – и есть линия связи разнородных научных дискурсов, сектора наложения профессиональных лексик, поиски «своего» среди «чужих» («*иное* или слишком *иное*», как выразился А.В. Михайлов о музыке А. Веберна<sup>1</sup>).

Изучение вопросов взаимодействия и синтеза искусств располагается внутри тенденций, во многом исключая друг друга. На одном полюсе – мысль о неправомерности, невозможности морфологических сравнений и переводов. На другом – гипотетические представления о наличии единого универсального художественного метаязыка, некоего «гумуса» художественности. Категория художественности, как будто бы абсолютно снимающая проблему морфологического перевода и наделяющая произведение искусства презумпцией неприкосновенности, в то же время сообщает проблеме морфологических переводов возбуждающую притягательность. Идеи «непереводимости художественной информации» не сдерживают усилий, направленных на вербализацию морфологической специфичности.

Феномен взаимодействия и синтеза искусств обнаруживает желание культуры породить сложные художественные структуры, адекватные многомерности мира, желание морфологических коммуникаций, «символических обменов», желание выработать универсальный язык. Сложная рецептура связей и взаимодействий культурных ингредиентов, морфологический колорит времени – один из важнейших показателей культурной специфичности. Литература и музыка – яркие краски морфологической палитры. Общий генезис этих искусств с древнейших времён ведёт их рука об руку, как персонажей близнецных мифов, превращая то в «братьев», «друзей», то в антиподов. Генетическая общность способствует морфологической адаптации.

Союз литературы и музыки – особый. Связь этих искусств как-то особенно чиста и возвышенна. Их любовь почтительна, самозабвенна и жертвенна. Слово умирало в мелодии, мелодия дробилась на отдельные звуки и инкрустировалась в сло-

<sup>1</sup>См.: Михайлов А.В. Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна // Михайлов А.В. Музыка в истории культуры. - М., 1998.

весную ткань – литература и музыка предоставляли себя друг другу, замирали, уходили в тень, радуясь триумфу другого. В то же время в истории литературно-музыкального общения есть периоды морфологических разрывов и дискриминаций.

Творчество А.А. Фета, хронологически охватывающее более полувека и, естественно, вбирающее в себя многие художественные открытия времени, являет собой один из ярких примеров интермедальной поэтики. Лирика Фета, названная в одной из работ начала XX в. «психологической загадкой»<sup>2</sup>, с одной стороны, позволяет наблюдать *изобразительные* возможности вербального языка, обнаруживает ипсессионистические наклонности фетовского стиля, с другой – демонстрирует *выразительные* возможности слова, осваивая область музыкального.

Музыкальность Фета – явление романтическое, стилевая черта, которая была замечена сразу и в признании которой были единодушны критики различных идейно-эстетических взглядов. Фет, писал автор одной из статей, воспевал то, «выражение чего составляет, по-видимому, удел исключительно одной музыки, – настроение... само по себе, в его чистом существе»<sup>3</sup>. Даже на фоне общего романтического увлечения музыкой музыкальность Фета явление заметное. Одним из определяющих её свойств представляется её синтетический, всеохватывающий характер. Музыкальный принцип распространяется и на метрическую организацию поэтического текста, на интонационную сферу, на композицию, это музыкальные темы, музыкальная природа ассоциаций.

Звук и свет – два природных феномена, к которым романтики наиболее чувствительны. Звуковое впечатление – обязательный компонент сложного комплекса разнообразных ощущений, который является основой синкретического романтического образа. Звук в поэзии Фета, помимо символического, имеет значение прямое, обозначая реальные земные звуки. Чуткость Фета к звукам настолько поразительна и звуковые впечатления описываются им настолько часто, что некоторые исследователи рассматривают его лирику как лирику звукового типа.

Многозначная и чрезвычайно широкая сфера звука в поэзии Фета начинается прежде всего со звука как такового, реально существующих звуков окружающей жизни: *поёт рояль; поёт сверкающий ручей; звук колокольчика трепещет в выш-*

*не; грохочет громов перекличка; тихо ветхая калитка за плетнём скрипит; жёлтые листья шуршат; в глухой дали стучит топор, вблизи стучит вертлявый дятел* и т. п.

В этой же сфере звука – и «неясные звуки» тайных сил природы и человеческого сердца, сложные комплексы разнообразных ощущений с едва намеченной доминантой звукового впечатления:

*Прозвучало над ясной рекою,  
Прозвенело в померкшем лугу,  
Прокатилось над рощей немой....*

*Перед тобой с коленапреклоненьем  
Стою, пленён волшебною игрой,  
А за тобой – колеблемый движеньем,  
Неясных звуков отстающий рой... и т. п.*

Реальный звук, музыка довольно часто оказываются в поэзии Фета первым ощущением, от которого рождается поэтическое чувство, первой причиной возникновения того «музыкального настроения», без которого, по мнению Фета, «нет художественного произведения»<sup>4</sup>. Целый ряд стихотворений Фета представляет собой отклик на конкретные музыкальные впечатления («Певице», «Бал», «Романс», «Сияла ночь. Луной был полон сад...» и др.). Музыка является основой воспоминания, выполняет функцию ситуативной отнесенности. Но ситуация Фета – ситуация эмоциональная. Фет воссоздаёт не картину прошлого в её зримой определённости и детальной конкретности, а эмоциональную наполненность ситуации. Реальные мелодии, не теряя своего прямого значения, претерпевают романтическую метаморфозу, приобретают черты символа. Звуки – те «нервные узлы», по словам А.Н. Веселовского, «прикосновение к которым будит в нас ряды определённых образов»<sup>5</sup>.

Музыкальность лирики Фета выражается прежде всего в стремлении поэта абстрагировать переживание и выйти в сферу «чистых» эмоций. Фет сообщает своим стихам некоторую неопределённость взволнованных чувств, ту необходимую долю абстракции, которые, повышая суггестивную степень эмоционального воздействия стиха, приближают его к музыкальным произведениям. Стихотворения Фета окутаны довольно плотным флёром единой эмоции, за которым нередко теряются чёткие очертания конкретного содержания стихотворения. Вольное, «музыкальное», интерпретирование темы позволяет Фету не только углублять и развивать ка-

<sup>2</sup> Саводник В.Ф. Афанасий Афанасьевич Фет-Шеншин // История русской литературы XIX века. – М., 1909. Т. III. С. 460.

<sup>3</sup> Астафьев А.А. Урок эстетики (Памяти А.А. Фета). – М., 1893. С. 17.

<sup>4</sup> Фет А.А. Два письма о значении древних языков в нашем воспитании // Литературная библиотека. – 1867. Т.V. Кн. 1-2. С.57.

<sup>5</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л., 1940. С. 376.

кое-либо чувство, лежащее в основе лирического высказывания, посредством его постепенного музыкально-напевного интонирования, но и даёт возможность свободной и гибкой «модуляции» образов, возможность контрапунктивной сопряжённости между собой нескольких индивидуально окрашенных мотивов в пределах одной эмоциональной волны. В этом случае стихотворения Фета вырастают из нескольких самостоятельных образов, и основой создания формы служит не развитие эмоции, а её напряжённость, единство нервного импульса.

Лирика Фета – пример музыкальности как доминирующей тенденции творчества. Фет культивирует в поэзии те моменты, которые составляют существо «музыкальной предметности», как именует это А.Ф. Лосев: он описывает не предметы, а «ту их сущность, где все они слиты; фиксирует «особенную связь удовольствия и страдания»; изображает «сплошное *теперь*»; «сознательно устанавливает бессознательное»<sup>6</sup>. Фет интуитивно улавливает законы, по которым существует иррациональное. Е.В.Ермилова справедливо замечает, что если мы попытаемся перевести сумбурный «лепет» Фета на более понятный язык, то вынуждены будем вернуться к фетовскому тексту – яснее выразить «неясное» невозможно<sup>7</sup>.

Музыкальность Фета представлена двумя тенденциями. Во-первых, это стиль *музыкально-напевного интонирования*, основанный на природе «кантиленно-напевного мелодического стиха»<sup>8</sup>: «*Люди спят; мой друг, пойдём в тенистый сад...*». Всё стихотворение тематически представляет собой развёрнутый призыв, разработанный как уже наступившее переживание. Это обычный фетовский принцип – дать различным образом заявленные темы как действительное, *сейчас* переживаемое состояние. Анафора в начальных строках создаёт эффект интонационного торможения. В повторении *люди спят* есть момент настойчивого внушения. Характерным приёмом дробления на мелкие предложения Фет добивается разрастания интонации в развитую кантилену. Интонационное нарастание идёт параллельно тематической градации. Для этой линии текста характерно очевидное сужение пространства: от *тенистого сада* и *звёзд* – до *к плечу неволью клонится плечо*, что несколько напоминает приём ступенчатой композиции. Дело не только в миниатюризации предметных деталей, но и в психологической концентрации. Развитие темы дано как всё большее углубление интимной

сферы. Интонационное нарастание передаёт усиливающееся волнение, но прикосновение к интимному требует приглушения звучания. Фет «очищает» последнюю фразу от синтаксических вкраплений – уточняющих деепричастий, придаточных, союзов, использует фонический эффект (заменяет аллитерацию *р* на *л*), и это тормозит интонационный бег. Эту противоречивость концовки чутко «услышал» С.И. Танеев: окончание его романса звучит на той же высоте, но с замедлением темпа.

Развитие лирической темы в соответствии с мелодическим типом интонирования – одно из основных качеств русской поэзии. Именно такой тип музыкальной поэтики говорит о «мелодической возможности» (В.П. Боткин) словесного текста и поэтому оказывается наиболее привлекателен для многих композиторов. Его характерные черты – интонационная, мелодическая напевность, постепенное и гибкое интонирование эмоций, интонационная градация, отнесение интонационной эмфазы на конец лирического текста. Это *слышимая* музыкальность текста, мелодийная, песенная структура, интонационно очерчивающая облик текста. Эта поэтика культивирует длящиеся звуковые компоненты текста (гласные, сонорные), нагнетая звуковые «зияния».

Вторая тенденция фетовской музыкальной поэтики – *интонационная монотония*, ориентированная на музыкальную магию слова: «*Свеж и душист твой роскошный венок*». В стихотворении совершенно очевидно присутствуют два мотива, об одном из которых можно сказать, что он развивается, а о другом – что он именно «присутствует». Обрамляющая, «присутствующая» линия выполняет двоякую функцию: во-первых, она обладает семантической подвижностью и, приобретая дополнительные смыслы, видоизменяет всё лирическое высказывание; во-вторых – она сдерживает эмоциональные и интонационные колебания, удерживает чувство в пределах одного тона. Повторяющаяся фраза – это и постоянный звуковой комплекс, и символический образ, за которым закреплено психологическое, эмоциональное, изобразительное содержание, некая магическая словесная формула, сообщающая лирическому высказыванию завораживающую силу. «Музыка» таких текстов держится на традиционных приёмах суггестии, сообщая произведениям интонацию и силу молитвы, заговора, заклинания. Поэтика культивирует повторы согласных, анафоры,

<sup>6</sup> Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – М., 1927. С. 53-69, 133.

<sup>7</sup> См.: Ермилова Е.В. Некрасов и Фет // А.Н. Некрасов и русская литература. 1821-1971. – М., 1971.

<sup>8</sup> Орлова Е.Г. Романы П.И. Чайковского. – М. – Л., 1948. С. 43.

эпифоры, рефрены, ассонансные рифмы, кольцевые композиции, т. е. фигуры, призванные обеспечить лексическую, смысловую информацию. Эмоция как бы лелеется, воздействуя на один и тот же нерв. Музыка как *состояние* лирического текста – консервант морфологических экспликаций, она семантически-доминантна. В «музыкальных» лирических текстах формируется новое ощущение вербальной «точности» – по сути до-вербальной и до-художественной. «Музыка» текста как будто бы действительно «подправляет» речь, как потом напишет К. Леви-Стросс<sup>9</sup>.

Поэзия Фета располагает примерами не только автономного существования характерных для неё тенденций стилевой музыкальности, но и их слияния: «Сад весь в цвету...», «Шёпот, робкое дыханье...», «Это утро, радость эта...». Особенностью этих стихотворений является не прогрессирующее движение образов, а развитие концентрированных поэтических формул, которые сменяют друг друга в пределах основного тона. При очевидной интонационной подвижности стихотворения обладают потенцией внушения, завораживания, что обеспечено интонационной однородностью. Эмоциональная сила фетовского стиха заключается именно в совмещении интонационной кантилены и эмоциональной «одноцентренности»<sup>10</sup> поэтического высказывания.

Поэтика Фета – сложная система, демонстрирующая музыкальность на различных уровнях художественной структуры: фонетическом, лексическом, тематическом, композиционном, жанровом, стилевом. *Стилевая* музыкальность – наиболее трудно анализируемая ипостась музыкальности, прежде всего, в силу вневходимости и (одновременно) всеявленности художественного стиля, а, в связи с этим, – многокомпонентности и многоаспектности стилевой музыкальности. Музыкальность в этом случае выражается, как правило, в стремлении поэта, писателя абстрагировать переживание и выйти в сферу «чистых» эмоций. Словесное произведение ориентировано на восприятие прежде всего эмоциональное, построено с установкой на магию эмоции.

Безусловно, что средствами слова передать свойственную музыке текучесть форм, их алогически-стихийную свободу довольно трудно. На помощь обычно приходит синкретизм словесного образа, сгущённая метафоричность, символизация образа и т. п. Чаще всего омузыкаливание стиля влечёт за собой использование приёмов, многие их

которых могут быть соотнесены с приёмами собственно музыкальными: форма кольца (рамки), разнообразные виды повторности (анафоры, эпифоры, аллитерации, ассонансы, рефрены и т. п.).

Стилевая музыкальность литературного текста – это свойство текста, которое ощущается напрямую, помимо, в обход семантики, вне тематики, разумений («музыкальная предметность»). Здесь можно говорить о *магии* музыки, архетипе музыкального образа как синониме алгоритма успеха, эталона выразительности, медиатора идеально-духовного и био-телесного, о «функции», переродившейся в «эффekt».

Стилевая музыкальность – это совокупный результат акустической игры, фонических удовольствий, которые создаются и фонетическими приёмами, и системой интонирования, и магически-приёмами, традиционно используемыми в суггестивных текстах (заговорах, молитвах, заклинаниях), некий «полижанровый» знак. Это музыкальность *проживаемая, переживаемая, процессуально-психическая* («текущая»), наркотическая. Такими свойствами обладают очень немногие тексты. На уровне музыкального стиля мы имеем дело с перекодированной «музыкальной предметностью», которая, по сути дела, превращает всё словесное произведение в *морфологический троп*.

История художественной культуры выявляет хроничность рефлексии проблемы морфологического синтеза. Культура выработала такой тип восприятия, для которого интерес к процессу, к развитию «сюжета» культурного текста важнее информации о его «развязке». Существо «интриги» и «акты» музыкально-словесного «действия» обладают магией «художественности», они неизменно увлекательны, гедонистичны. Искусства как образные системы предоставляют себя друг другу в «готовом» виде. Взаимодействие искусств – это событие морфологической памяти, актуализирующей свои эвристические способности и наделяющей образы музыки и поэзии коннотативными сообщениями. С древнейших времён путешествуя рука об руку, словесное искусство и музыка превратили «поэтичность» и «музыкальность» в универсальные термины-кочевники. Всеобщая текстуализация культуры последовательно умножает число этого терминологического «сословия». Образы музыки и поэзии – вечные странники культуры. Понимание культуры как большого текста, написанного на множестве различных языков, открывает перед категорией интермедальности завидные перспективы.

<sup>9</sup> Мелетинский Е.М. Мифология и фольклор в трудах К. Леви-Стросса // К. Леви-Стросс. Структурная антропология. – М., 1983. С. 481.

<sup>10</sup> Письмо А.А. Фета к К.Р. от 27 декабря 1886 г. // Русские писатели о литературе (XVIII-XIX вв.). – Л., 1939. Т. 1. С. 442.