

Галина ДАНИЛИНА

СЛОВО И МУЗЫКА: НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА «СОБЛАЗН СРАВНЕНИЯ»

Слово и музыка: Материалы научных конференций памяти А. В. Михайлова. Вып. 2 / редакторы-составители Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. — М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. — 256 с.

В Московской консерватории в течение ряда лет проводятся тематические конференции «Слово и музыка», задуманные в начале 1990-х г. Александром Викторовичем Михайловым. Данный сборник включает тексты докладов и статей, подготовленных в самое последнее время. Как известно, связи литературы и музыки в нашей науке давно изучаются; еще в 1970–1980-е г. были опубликованы крупные монографические исследования, сохраняющие авторитет и сегодня. Однако за прошедшие десятилетия очень многое изменилось — и в научном, и в творческом сознании, и прежние вопросы со всей остротой возникают вновь: насколько, в свете современных проблем науки, актуальна сама тема? Чем диктуется необходимость сопоставлений литературы и музыки, и в чем состоит цель таких сопоставлений?

В материалах сборника эти вопросы не звучат с однозначной прямоотой, но как раз ими задается направление исследовательской мысли, содержательно насыщенное и фундированное методологически. Прежде всего, ясно обозначена предметная область подобных сопоставлений: во-первых, это «синтетические» музыкальные явления, — вокальная речь или инструментальная музыка, жанровая природа которых настоятельно требует именно сравнительного подхода: мотет, католическая месса, музыкальная поэма и музыкальная баллада. С другой стороны, это «синтетические» литературные тексты — например, «концерты» и «гимны» поэтов-символистов (Е. В. Иванова, «Слово и музыка

в эстетике Александра Добролюбова»). Кроме того, взаимодействие литературы и музыки неизбежно выходит на первый план, когда, как в творчестве М. П. Мусоргского и Альбана Берга, таким взаимодействием определяется творческая интенция художника, его «самопонимание» и «самоистолкование» (А. В. Михайлов).

Целью исследования подобных явлений и процессов становится тем самым выявление нового, «синтетического» художественного смысла. Но как найти музыкальное и словесное в их единстве? Очевидно, проблема «слова и музыки» — главным образом методологическая.

«Науки о культуре, особенно их теоретические разделы, переживают ныне небывалый кризис собственных научных оснований», — отмечает А. В. Лашкевич («Деконструкция конвенций в литературе и музыке»). «Наука сама сделалась проблемой», — цитирует он Михайлова, ставя вопрос радикально: «Может ли вообще существовать какое-либо научное познание художественных явлений? <...> Нуждается ли поэтическое слово и музыкальное произведение в каких-то специальных научных процедурах понимания или оно вполне может обходиться без них?» (с. 13). Задачу «самоосмысления науки», — согласно А. В. Михайлову, основную «в ситуации кризиса»¹, — решают и другие авторы: в нескольких статьях анализируется предшествующий научный опыт, и многое подвергается переоценке.

Проблема «синтеза» слова и музыки — для сравнительных исследований центральная и традиционная. Как констатирует Л. И. Астрова, «этот синтез с давних пор интересует музыковедов, литературоведов, лингвистов, психологов, театроведов» («Вокальная речь как синтез слова и музыки»). При этом, подчеркивает она, «сам синтез почти не изучался», а проблема, «несмотря на свою давность, сводилась обычно к взгляду на само явление как на своеобразное соперничество двух искусств в одном произведении» (с. 117). Поразительный вывод — если вспомнить, как популярна была тема «синтеза», отозвавшаяся в многочисленных научных публикациях. Почему же найти подход к решению проблемы так и не удалось?

Истоки такого положения дел выявляются в работе Е. И. Чigareвой («О музыкальной организации литературного произведения (на примере рассказов Чехова)»). «Поиски музыкальных закономерностей в литературном произведении, — отмечает исследовательница, — одна из областей гуманитарной науки, в которой очень явственно проступает противоречие между внешней близостью законов двух видов искусств и их внутренним различием, подчас очень существенным»² (с. 49). Вот это противоречие, составляющее всю суть проблемы, оставляли без внимания и обходили стороной. Тем самым оказалось уведено в тень и вытеснено на задний план главное: разная «специфика» музыки и литературы, вне понимания которой «подобные параллели могут быть только обобщенными, затрагивающими именно эстетический, а не структурный уровень» произведения (с. 51).

¹ См.: Михайлов А. В. Вильгельм Дильтей и его школа // Михайлов А. В. Избранное: историческая поэтика и герменевтика. СПб., 2006.

² См. подробнее: Чigareва Е. И. Музыкальные формы в литературе (в интерпретации филологов и музыковедов) // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М., 2002. С. 147–157.

Потому сопоставления часто были абстрактно-безличными, не затрагивающими глубины «синтеза». Закономерно Г. И. Лыжов отмечает: «В наше время адекватное восприятие отношений музыки и слова хотя и подразумевается как залог верного проникновения в ренессансную стилистику, но не всегда доводится до ясности» («Музыкально-риторическое прочтение слов в мотетах Орландо ди Лассо». С. 131). И по наблюдениям Р. А. Насонова, «распространенные представления о ренессансных ладах страдают излишней абстрактностью и схематичностью» («Живая музыка на мертвом языке. Заметки об искусстве Палестрины *ab ovo*». С. 172). «Соблазн сравнения» в этом, обобщенно-абстрактном, ключе оборачивался «троянским конем, с помощью которого оказывается возможной экспансия музыковедческих категорий и принципов анализа в литературоведение» (Е. И. Чигарева, с. 55).

В итоге экспансии такого рода возникало неоправданное сближение композиционных форм музыкального и литературного произведений, когда сонатную форму стали находить у писателей и поэтов. По мнению О. В. Соколова, такого рода аналогии, при всей их распространенности, недопустимы: «Сонатная форма по существу специфически музыкальный феномен, органичный именно для музыки». («Соната или поэма?» С. 66). При подобном «некорректном отождествлении» неизбежно «ускользает закономерность взаимодействия музыки и слова, которая в подобных исследованиях должна бы составлять сверхзадачу. Но сверхзадача затемняется тем более, что почти все авторы справедливо признают интуитивный, бессознательный характер претворения сонатного принципа в литературе, тогда как в музыке эта форма реализуется вполне сознательно» (с. 67).

Осуществляя методологический анализ этого направления исследований, Е. И. Чигарева показывает, к каким фатальным результатам может привести «стремление во что бы то ни стало обнаружить конкретную музыкальную форму в поэтическом произведении». «При таком внешнем приложении музыкальной *схемы* к поэме, — отмечает она, — сама музыка как бы уходит из поэзии. Внутренняя музыка уходит — может быть, самое главное в звуковой структуре» произведения (с. 53).

Здесь высказана насущная необходимость уйти от регистрации внешних сходств между литературным и музыкальным произведениями и искать другой, не абстрактно-обобщенный подход. «Как ни велик соблазн увидеть такие сходства, — считает Ю. В. Векслер, — нужно отдавать себе отчет в том, что порой они имеют довольно случайный характер» («О роли слова в творческом процессе Альбана Берга (на примере Лирической сюиты». С. 204). Но при каком условии, на какой методологической основе аналогии и параллели будут неслучайными и оправданными?

Этот принципиальный вопрос для авторов книги значим и целенаправленно продумывается. Тут важно сказать, что редакторы-составители осуществили первую публикацию замечательного доклада А. В. Михайлова, прочитанного на конференции «Музыка как конструкция» ([*Музыка как конструкция*], 1994; комментарии Д. Р. Петрова). Сложный и многомерный текст Михайлова включается в контекст других материалов сборника и актуализирует новую теоретико-методологическую перспективу в изучении «синтезов», которая создается книгой в целом.

Форму, как неустанно подчеркивал Михайлов, нельзя понимать в противоположность содержанию, — это как раз «абстрактный» подход. Любое про-

изведение «не абстрактно, а конкретно» и представляет собой «конструкцию смысла»³. Поэтому, «чтобы знать, что конструируется и как конструируется, надо же знать, в пределах чего конструируется» (с. 245). Эти пределы — исторические, и намечает их и очерчивает то «мышление истории»⁴, что отличает одну эпоху от другой: «Когда в музыке что-то конструируется, то конструируется это строго, но каждый раз — в зависимости от того, в какую историческую эпоху это происходит». Михайлов подчеркивает: «Всякий раз то, что делается, создается в сфере определенной определенности и предрешенности». Всегда создается некое «что», но у него «совершенно разная сущность — имеем ли мы дело с XV веком, с XVII, XIX, XX и т.д.» (с. 245).

Таким образом, точность аналогий, предметное понимание сущности каждого феномена и их «синтезов», возможны — при условии историчности подхода, требующей интерпретировать произведение прошлого не только в свете современных научных теорий, но и в соотношении с «мышлением истории» его эпохи. Избежать опасностей «соблазна сравнения» удастся — если смотреть на исторические «пределы предрешенности», внутри которых «конструируется» музыкальный или поэтический смысл.

Концепция исторического подхода, созданная в научном творчестве А. В. Михайлова, предметно рассмотрена Н. С. Павловой («О теоретическом смысле работ А. В. Михайлова»). «Всепроникающий историзм» и «жизненное» начало его подхода, акцентированные в этой работе, помогают увидеть, насколько значимы для сопоставительных исследований широкие контекстные связи произведения с культурой его времени. Как важен культурный контекст для адекватного понимания явлений искусства, раскрывается и в интереснейшей статье Л. В. Кириллиной («Инструментальное, вокальное и вербальное в музыке классической эпохи»). Исследовательница указывает на «понятийный разрыв между классической и романтической эпохами», вызвавший «абerrацию сознания музыкантов, критики и публики»: инструментальную музыку стали воспринимать как «абсолютную» — не зависящую от вербальных смысловых компонентов. Но «“абсолютность” классической инструментальной музыки, — отмечает Л. В. Кириллина, — никогда не была действительно “абсолютной”, т. е. полностью свободной от связей с вербально выражаемыми идеями и образами. Напротив, широкое бытование в культуре таких связей было залогом процветания непрограммного инструментализма» (с. 182).

Историчность подхода как принципиальный теоретико-методологический момент подчеркивается и другими авторами. О. В. Соколов отмечает: Закономерность взаимодействия слова и музыки «можно определить, если пристальнее взглянуть в историческую перспективу» (с. 67). И по убеждению Г. И. Лыжова, композитор творит «в рамках, возможных для эпохи», поэтому понимание его сочинений «зависит от способа, каким слово определяет музыку» на каждом этапе истории (с. 131).

«Жизненное» содержание творческой мысли открывается как продуктивная возможность ее изучения. В этом отношении репрезентативна точка зрения Р. А. Насонова. Музыка Палестрины, по его словам, «не просто прекрасна:

³ Михайлов А. В. Герой нашего времени и историческое мышление формы // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 291–292.

⁴ Михайлов А. В. Несколько тезисов к теории литературы // Избранное: Историческая поэтика и герменевтика. С. 482–483.

от первой до последней ноты она наполнена жизнью», и исследователь ставит задачу «доказать этот ответственный, ко многому обязывающий тезис» (с. 162). «Жизненная» ситуация становится методологически исходной и для Т. А. Касаткиной («Проблемы категории жанра в литературоведении»). Ее статья, посвященная одной из «кризисных» проблем теории литературы, актуальна и в более широком плане — здесь представлено новое методологическое обоснование самого понятия «жанр»: подход к анализу жанровых проблем определяется связанностью жанрового наименования с соответствующей ему культурной / жизненной / бытовой ситуацией» (с. 11).

Как отмечает Т. А. Касаткина, вопрос о жанре литературного произведения на протяжении десятков лет существовал «в абсолютном отрыве от авторского жанрового подзаголовка». Если же авторские обозначения принять во внимание, «наш подход к категории неизбежно и вынужденно станет совершенно другим», а именно: мы увидим, что эти авторские подзаголовки встраивают произведение в некий ряд, но этот ряд несводим «к собственно литературным явлениям». Скорее это «разнохарактерные культурные образования», соотносящиеся не с классификациями литературоведов, а «с названиями соответствующих жизненных ситуаций» (с. 9–10). «Культурная» и «жизненная» ситуация, таким образом, позволяет увидеть изучаемое явление в свете «самоистолкования писателя», то есть значительно точнее, чем то допускают сложившиеся жанровые классификации.

Выразительные решения обсуждаемых в сборнике проблем представлены не только на путях исторического подхода, но и в области системного анализа. И главное, конечно, это «синтез», в изучении которого произошел, на наш взгляд, существенный сдвиг: если раньше «синтетическим» считали произведение, у которого были какие-то признаки и второго искусства, то теперь складывается другое видение: взаимодействие музыки и слова приводит к рождению нового произведения. Л. И. Астрова подчеркивает: «Композитором создается новое произведение как с точки зрения семантики вербальной коммуникации, так и его образного строя, так как слова не “перекладываются” на музыку, а переплавляются вместе с ней в единое музыкально-речевое целое» (с. 118).

Рассматривая вокальную речь, Л. И. Астрова приходит к выводу, что это «самостоятельное явление» на всех его уровнях — лексическом, синтаксическом, фонетическом. «Как бы ни были созвучны идеи композитора идеям поэта, во всех случаях получается новое стихотворное произведение, даже если не меняется сам текст, так как этот текст заключается в фиксированную музыкальную оболочку» (с. 126). При этом характер синтеза всегда особый; он зависит от стиля, жанра, разных смысловых интерпретаций, что показано автором на объемном материале (народные песни, произведения Брамса, Гете, Бетховена и др.).

Как показывает статья о. Георгия Чистякова, одна из ярких возможностей выявить синтетичность произведения — это анализ «ключевых слов» («Службы Рождества Христова в латинском обряде»). Путь к «транссловесному» творческому смыслу литературного текста может быть найден и в его мотивной структуре: она «создает условия, благодаря которым находящиеся в подтексте музыкальные закономерности проступают более явственно» (Е. И. Чигарева, с. 58). Исследователи рассматривают и многие иные компоненты «синтеза» — как на уровне одного из них (оппозиция «звук-шум» в статье Л. Л. Гервер «Лермонтов: восприятие мира в категориях звука»), так и в системном плане (Е. Е. Соловьева-Кирикова, «Слово и музыка: параллели и пересечения»).

Встреча музыки со словом, ведущая к рождению новых смыслов, исследуется авторами сборника не только на уровне произведения, но и в интенциональном строе творческого процесса. Ю. С. Векслер эксплицировал высокую значимость «словесной формулы» для метода Альбана Берга: «Характер, который он намеревался воплотить в музыке, предварительно должен был быть выражен в слове» (с. 209). Ю. Б. Орлицкий, рассмотрев эпистолярное наследие Мусоргского, обнаруживает несколько ярких приемов «организации прозаического текста по несвойственным ему — в литературе его времени — законам» (активность визуального начала, метризация, стилизации). Это говорит о «смелом новаторстве» композитора и в русской словесности как важной особенности его таланта («*М. П. Мусоргский как писатель XX века*», с. 103).

В «*Приложение*» (сост. Д. Р. Петров) включены новые данные о работах А. В. Михайлова, а также указана новая научная литература о нем. Труды Михайлова востребованы сегодня не только в искусствознании и литературоведении, но и в философии, культурологии, науковедении, и этот раздел сборника, безусловно, очень ценен.

Книга «*Слово и музыка*» в целом — важное событие современной научной жизни. Она открывает новый взгляд на сложную и остро актуальную проблему науки о культуре.