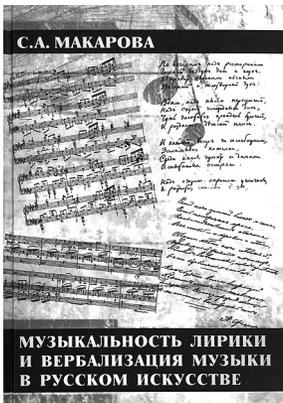


Движение навстречу

DOI: 10.53953/08696365_2021_172_6_337

Макарова С.А. Музыкальность лирики и вербализация музыки в русском искусстве.

М.: Азбуковник, 2020. — 760 с. — 300 экз.



В отечественной гуманитарной науке последних десятилетий все определеннее проявляется тенденция к появлению специалистов узкого профиля, посвящающих свою научную жизнь изучению только одного определенного произведения, биографии конкретной творческой личности или даже отдельного этапа такой биографии. К пушкинистам, годами утверждавшим право на свое место в литературоведении, добавились лермонтоведы, толстоведы, гоголеведы, некрасоведы, дostoевсковеды, блоковеды, цветаеведы. Сколь ни ужасно звучат эти словообразования, они достаточно точно отражают тенденцию в развитии гуманитарного знания, и список таких специализитетов легко можно было бы продолжить. С этой точки зрения по-

явлением и развитием в отечественной науке сообщества фетоведов вряд ли кого-то можно удивить. Как и другие «веды», они проводят встречи, конференции, выступают со статьями, организуют серьезные культурные акции, посвященные жизни и творчеству изучаемого ими литератора. В этом смысле книга С.А. Макаровой — явление, значимое прежде всего для отечественного фетоведения, так как главный герой в ней — Фет, чьим наследием исследователь интересуется давно. В научном портфеле Макаровой немало публикаций о творчестве поэта, дающих основание говорить о том, что у ученого сложился свой подход к наследию знаменитого представителя отечественной литературы, основной аспект которого связан с изучением особенностей «музыкальности» в лирике поэта¹.

Вместе тем, по сравнению со многими другими синонимичными в научном смысле книгами, работа Макаровой — один из немногих примеров выхода за пределы собственно фетоведения к анализу, с помощью сложившейся исследовательской оптики, значительно более масштабных проблем. Через лирические опусы Фета, его творчество, особенности художественного мышления Макарова рассматривает особенности поэзии фетовского и первого постфетовского поколения в ее взаимодействии с музыкальным искусством и, в частности, — музыкальным искусством того времени. Главная идея, которую Макарова проводит в книге: русская литература (в ее поэтическом изводе) и русская музыка (преимущественно в камерно-

1 Одна из последних книг С.А. Макаровой, посвященная Фету — «От «чистого искусства» к «жизнетворчеству» стиха: А.А. Фет и русский символизм» (М.: Азбуковник, 2017). Надо отдать должное исследователю: возвращаясь к некоторым особо важным идеям в новой работе, Макарова практически избегает «автоцитирования». Рецензируемая книга — это действительно новая работа.

вокальных жанрах) десятилетиями шли навстречу друг другу в поисках того общего, что может их объединять. Поэзия училась слышать музыку и следовать ей; музыка училась понимать поэзию и воплощать ее. Развивающееся через успехи и просчеты, увлекающее литераторов и композиторов, это движение к творческому взаимопониманию стало, по мнению исследователя, одной из магистральных тенденций истории отечественной культуры прошлого.

Сразу отмечу: работа Макаровой очень серьезный труд, предназначенный, как отмечает сама автор, для «стиховедов, музыковедов, филологов, культурологов, а также всех, кто интересуется теорией и историей отечественной словесности, русского искусства». Я бы добавила: имеющих определенную подготовку к восприятию поднимаемых в книге проблем. Текст исследования непросто и требует вдумчивого медленного освоения. От читателя ожидается не только хорошее знание предмета, но и достаточно уверенная ориентация в мире современной отечественной и зарубежной научной литературы. Причем литературы как профильной, так и более общей. И, забегая вперед, отмечу: приводимые в книге пространственные нотные примеры предполагают к тому же музыкальную образованность читателя, его умение воспринимать и понимать не только словесный, но и музыкальный текст, что сегодня встречается не так уж часто и говорит о вере автора в интеллектуальный опыт тех, кто обратится к знакомству с ее книгой.

В том, что в исследовании отдельные интересные наблюдения не являются самоцелью, а становятся базой для постановки более сложных вопросов и актуальных проблем, — несомненные плюсы работы. Но в этом — и ее определенные минусы. Не хочу сказать, что Макарова подбирает факты под свою идею по давнему, предположительно сформулированному еще Г. Гегелем, принципу: «Если факты противоречат теории, тем хуже для фактов». Но отбор примеров, используемых в книге для подтверждения авторской позиции, порой происходит явно тенденциозно, о чем, полагаю, стоит еще поговорить далее.

Основополагающая идея книги обуславливает ее структуру. Работа членится на два больших раздела: «Музыкальность русской лирики: экспрессивная метафора или историко-литературная категория, историческое мифотворчество или художественный процесс?» и «Вербализация русской музыки: художественные итоги исторической тенденции».

Главное, что хочется подчеркнуть: большинство суждений, высказанных исследователем, логика используемых доказательств не вызывают принципиальных возражений. Более того — наталкивают на самостоятельное продолжение движения в задаваемом Макаровой направлении, что придает книге своего рода «интерактивность». «Заочный» диалог автора и читателя не прекращается на протяжении всего текста, и в этом его сила. Особо хочется обратить внимание на привлекаемую к изучению проблемы переписку К.Р., Фета и Чайковского (с. 225—255), в предлагаемом автором контексте прежде не рассматривавшуюся, и на обращение к практически неизвестному музыковеду сочинению А.С. Аренского «Опыт с забытыми ритмами» (1893—1894) (с. 457—468). Для большинства читателей это интереснейшие культурно-исторические феномены, осмысление которых требует интеллектуальной работы, движения вслед за автором, в диалоге с ним.

Любопытно, что за этим диалогом автора с читателем то и дело проступают приметы другого диалога, диалога «высшего порядка», который исследователь ведет в таком же «заочном» режиме со своими коллегами. Текст книги (особенно в начальных его разделах) пестрит самыми разнообразными отсылками к мыслям и суждениям предшественников и современников Макаровой, известных ученых и ученых, только приступающих к научной практике. Их много, очень много. В книге есть страницы, на которых встречается до десяти упоминаний, ссылок, цитат,

подкрепляющих авторское высказывание, уточняющих или расширяющих его. Порой такие вставки уместны. Но все же чаще они «выпирают» из текста, затемняя собственную мысль исследователя, что порой досадно.

Принципиальный вопрос вызывает название книги. С одной стороны, оно достаточно точно отражает специфику поднимаемой научной проблемы. С другой — свидетельствует о некой зыбкости используемых понятий. Поясню: первая часть названия — «музыкальность лирики» — свидетельствует о том, что данный феномен представляется автору сложившимся, определившимся и устойчивым в своих смысловых границах. Вторая часть названия — «вербализация музыки» — говорит о понимании явления как процессуального, длящегося, становящегося и протекающего во времени вплоть до последних десятилетий. Для того чтобы уравнивать эти два понятия, следовало бы либо обозначить их как «музыкализация лирики» / «вербализация музыки» — либо как «музыкальность лирики» / «вербализованность музыки». Избранный автором вариант заставляет предполагать или не окончательную продуманность определений — или (что кажется мне более вероятным) существование некой, так, к сожалению, и не проясненной в тексте идеи о феномене сложившемся и феномене складывающемся.

Еще один немаловажный аспект. Большинство суждений, высказываемых автором исследования и подтвержденных конкретными примерами, справедливы. Но при этом они несколько обедняют общую картину русского искусства XIX — начала XX в. Вот здесь-то и имеет смысл вернуться к разговору о фактах и теории.

Так же как история отечественной литературы не ограничивается творчеством Фета, его единомышленников, последователей и противников, а жанровая вертикаль не может быть сведена только к лирическим образцам русской поэзии, история отечественной музыки не ограничивается только творчеством тех композиторов, которые в своих произведениях искали способы и пути наиболее гармоничного союза с литературой, а ее жанровое многообразие не сводится только к камерно-вокальным жанрам.

Было ли слово столь важным для русского музыкального искусства, как это следует из логики размышлений Макаровой? Не уверена. Бесспорно, явление было значимым прежде всего для второй половины XIX — начала XX в., но лишь для отдельных временных отрезков и даже для них не всегда определяющим. И это, как представляется, следовало бы оговорить особо.

Все дело здесь в том, что до сегодняшнего дня большинство современных гуманитариев, по традиции обходя детали, подробности, факты, считавшиеся долгое время непоказательными, незначительными, «идеологически враждебными» и пр., существенно обедняли тем самым общую картину истории развития отечественного искусства. В литературоведении подобные процессы удалось «приторможить»: все чаще появляются работы о забытых героях отечественной словесности — писателях, поэтах, чье дарование, не вписываясь в модель, долгое время считавшуюся основополагающей в развитии русской литературы, все же оказало немалое влияние на литературный опыт современников. В музыковедении этого пока не произошло. Совокупность представлений об исканиях отечественных музыкантов по-прежнему ограничивается достаточно узким кругом авторов, и выход за пределы обоймы композиторов «Могучей кучки» и Чайковского осуществляется крайне редко. В этом смысле хочу еще раз подчеркнуть: обращение в книге к творчеству А.С. Аренского или письмам К.Р., Фета и Чайковского, или, далее, переписке А.Н. Скрябина с В.И. Скрябиной и Т.Ф. Шлёцер-Скрябиной (с. 499—565) — многоговорящее исключение из сложившейся практики. Но все же традиция довлеет.

К примеру, описывая пути внедрения в музыку прозы и упоминая в этой связи А.С. Даргомыжского, автор практически полностью обходит феномен А.Ф. Львова,

известнейшего композитора 1830—1850-х гг., одного из немногих признанных зарубежными мастерами, академика и почетного члена множества европейских академий, любимца русских и зарубежных меломанов. Причины пренебрежительного отношения к сделанному им для русского музыкального искусства — особая тема, освещение которой увело бы далеко в сторону. Здесь отмечу лишь, что именно Львов сделал значительный шаг к вербализации отечественной музыки и ее «прозаизации». От Львова, в частности, идет процесс творческого воплощения и теоретического осознания роли прозаического текста и нерегулярного метра в русской музыке. Масштабная хоровая декламация в третьей части его «Молитвы у Креста (Stabat Mater)» (1851), написанная вне четко обозначенного метра и соотнобразующаяся только с особенностями прозаического текста, стала задолго до экспериментов Даргомыжского в «Каменном госте» (1868) и Мусоргского в «Женитьбе» (1868) интереснейшим творческим опытом, а трактат Львова «О свободном или несимметричном ритме» (1858) стал серьезным изложением теоретических представлений о своеобразии ритмической организации русской музыкальной речи.

За пределами внимания исследователя остается и наследие Д.Ю. Струйского, Ф.М. Толстого, А.Г. Рубинштейна, Ю.К. Арнольда... Этот ряд второстепенных композиторов можно было бы продолжить. Но дело здесь не в количестве имен, а в самой тенденции: в русской музыкальной культуре, помимо «кучкистского» направления, несомненно тяготевшего к связям со словом, было и «докучкистское», и «некучкистское», представители которых искали внелитературные возможности музыкальной выразительности, ценили «чистую музыку» саму по себе, изучали отечественное народно-песенное искусство и его имманентную музыкальную природу и зачастую писали вначале музыку, лишь впоследствии «подставляя» к ней слова. Достаточно напомнить, в частности, о «Молитве» М.И. Глинки (1847), написанной первоначально как пьеса для фортепиано, к которой, как «неожиданно» оказалось впоследствии, «подошли» (М.И. Глинка) слова стихотворения Лермонтова «В минуту жизни трудную», и именно в таком варианте, одобренном композитором, сочинение вошло в историю музыкальной культуры. Другой пример — характер работы того же Глинки с бароном Е. Розеном над текстом «Жизни за царя» (о чем пишет сама автор книги на с. 502). Это все к тому, что не литературой единой жила русская музыка в XIX—XX вв. Вербализация музыки, как и пресловутая «программность» музыкального искусства, предполагали в том числе и живописные связи и ассоциации, «поверх» которых угадывались связи литературные, выраженные к тому же не только через собственно речевую выразительность стиха, чему убедительный пример «Картинки с выставки» (1874) М.П. Мусоргского. Можно возразить: таких работ было немного, это были исключения, лишь подтверждавшие правило: искания отечественных композиторов определялись литературоцентричностью эпохи, в которой им довелось жить. Даже если согласиться с этим утверждением, исключения из правил требуют особого к себе внимания. Думаю, что Макарова со мной согласится. Тем более что в некоторых разделах подобные оговорки даются. Но лишь как оговорки. Между тем следовало бы ясно охарактеризовать авторскую позицию, побуждающую сознательно исключить из поля зрения композиторские эксперименты, не вписывающиеся в концепцию, либо охарактеризовать их, равно как и причины их несоотнесенности с изучаемым явлением.

Несомненной удачей автора стал раздел «Стихотворные опыты русских композиторов XIX века». Насколько мне известно, в подобном ракурсе тема практически не поднималась в отечественной гуманитарной науке, оставаясь закрытой даже для специалистов. Рассматривая ее, Макарова приводит любопытнейшие наблюдения, цитирует интереснейшие образцы русской словесности, авторами которых являлись музыканты. Правда, здесь исследователь несколько лукавит: достаточно не ожи-

данно круг рассматриваемых явлений расширяется, и в его пределы попадает не только камерно-вокальное, но и оперное творчество композиторов. Между тем работа композиторов над либретто опер никак не может быть сопоставлена со стихотворными опытами музыкантов, искавших собственными усилиями наиболее точную поэтическую строку для создаваемого романа. Создание либретто в русской традиции (в отличие от традиции европейской) долгое время считалось делом второстепенным, не требующим серьезного к себе отношения, что неизбежно накладывало отпечаток на качество подобного рода литературной продукции. Тем не менее круг анализируемых автором явлений, связанных с камерно-вокальным творчеством, введение в научный обиход наряду с известными сочинениями образцов, стершихся в культурной памяти поколений (как, например, поэтические сочинения А.К. Лядова, с. 557—563) вызывают неподдельный интерес.

Важен и поднятый Макаровой вопрос о «неродившихся романсах», для появления которых, казалось бы, были все предпосылки, но произведение так и «не случилось». Эта вообще чрезвычайно плодотворная, на мой взгляд, проблема «не состоявшегося» художественного явления может послужить основанием для развития особого направления в отечественной гуманитарной науке, сулящего немало открытий. В данном случае она рассматривается на примере несостоявшегося творческого союза Чайковского и Фета² — современников, необычайно близких в своих художественных принципах, увлеченно относившихся к произведениям друг друга, но минимально отразивших эту близость в своем творчестве.

Конечно, не числом созданных произведений³ измеряется близость музыканта и поэта, но сам по себе факт сильного интереса Чайковского к поэзии Фета и редкого обращения композитора к его стихотворениям в романсном творчестве вырастает в серьезную проблему, побуждая к попытке объяснения. Если оставить в стороне замечания Макаровой по поводу музыковедческих заключений (почему они «звучат «метафорично красиво, но сюрреалистично противоречиво» (с. 646), для меня так и осталось загадкой), мысль исследователя кажется вполне убедительной: «Неустанно читая фетовские стихотворения, Чайковский откладывал их в сторону, когда речь шла о создании романсов. “Музыкальная” поэзия Фета не нуждалась в вокальном переосмыслении и чисто звуковом переинтонировании» (с. 647), — справедливо заключает автор. Это суждение побуждает к осмыслению причин сходных «несостоявшихся» союзов на примере творчества других композиторов и поэтов.

2 Проблема частично уже рассматривалась исследователем в предыдущих работах.

3 Чайковским написано пять романсов на стихи Фета.