

Татьяна Мисникевич

Музыкальные коды русской литературы:

ПОИСК И РАСШИФРОВКА

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_357

Пильд Л. *Musica Aeterna* в поэзии русского позднего романтизма и модернизма.

Tartu: University of Tartu Press, 2024. — 266 с. — 100 экз.

Леа Лембитовна Пильд, многолетний сотрудник кафедры русской литературы Тартуского университета, известна как ученый, обладающий широким кругозором, в сферу ее интересов входят русская литература второй половины XIX в., русский модернизм в самых различных аспектах, история и теория перевода. Интерес Пильд к музыкальной образности в русской поэзии и глубокая осведомленность в сфере музыкальной культуры вполне закономерны, поскольку начало ее профессионального пути непосредственно связано с музыкой: Пильд окончила Псковское музыкальное училище по классу фортепиано и три года преподавала в детской музыкальной школе.



В книгу вошли статьи, подготовленные Пильд за последние два десятилетия и так или иначе связанные с темой музыки. В предисловии «От автора» она поясняет, под каким углом зрения будет рассмотрено поэтическое творчество А. Фета, Я. Полонского, А.К. Толстого, К. Случевского и М. Кузмина: «“Музыкальность” будет пониматься здесь как толкование музыки в поэзии, как музыкальный экфрасис, т. е. попытка автора описать музыкальное произведение, образ композитора или звучание музыкального инструмента в слове. В книге сделаны попытки выявить, какие сочинения музыкальной классики были (или могли быть) знакомы поэтам, о которых идет речь.

<...> Затронут и вопрос о том, как меняется стихотворение, положенное композитором на музыку, какие поэтические смыслы теряются, когда словесный текст становится объектом музыкального прочтения» (с. 7). Важно, что Пильд тщательно учитывает работы отечественных и зарубежных исследователей, представляющие различные аспекты музыкальной темы в русской поэзии.

Первый раздел книги посвящен поэзии К. Случевского. Его открывает статья «О литературных претекстах и рецепции стихотворения К. Случевского “После казни в Женеве”». Данная статья является прекрасным образцом анализа творческой истории произведения в контексте особенностей его поэтики: от замысла и возможных источников до последующего осмысления ключевой темы в поэтической традиции. В стихотворении Случевского Пильд выделяет две части: описательную (европейское пространство) и показывающую реакцию лирического «я» на события с использованием российских реалий. Убедителен выявленный ряд реминисценций, задействованных в создании картины казни: из очерка И.С. Тургенева

«Казнь Тропмана», повести «Последний день приговоренного к смерти» В. Гюго, письма о казни супругов Маннингов Ч. Диккенса, романов «Идиот» и «Братья Карамазовы» Достоевского. Л. Пильд отмечает ярко выраженный в стихотворении Случевского контраст между равнодушием власти в лице палача и его окружения к осужденному на смерть преступнику и восприятием лирического субъекта, представленным во второй части стихотворения с помощью описания его кошмарного сна-галлюцинации, где он отождествляет себя с казненным преступником, подвергнутым мучительной казни колесованием; переживание смертных мук передано с помощью образа звянящей струны, натянутой на балалайке, что символизирует также муки творчества и отсылает к образу Музы в лирике Некрасова, а также «тянет за собой круг значений особо актуальной для Случевского темы “песни и пляски смерти”» (с. 23). В статье также рассматривается актуальный для понимания смысла стихотворения текст — статья В.А. Жуковского «О смертной казни» (1850), в которой представлена версия «эстетизированного» обряда смертной казни. Л. Пильд приходит к выводу, что «Случевский как бы объединяет трактовку темы смертной казни у Жуковского и Достоевского, подчеркивая в ней отвергаемый им самим религиозно-эстетический момент» (с. 24), а стихотворение «После казни в Женеве», опубликованное впервые в 1881 г., после гибели Александра II и казни народовольцев, «волей или неволей оказалось среди текстов, осуждающих публичную смертную казнь» (с. 28).

В следующей статье очерчен литературный и музыкальный контекст цикла Случевского «Мефистофель». Л. Пильд рассматривает данный контекст на самых разных уровнях — строфики, метрики, ритмики, лексики, образной структуры и выявляет претексты стихотворений. Исследовательница убедительно доказывает, что «уже в первом стихотворении цикла высокая тема “мирового зла” снижена жанровым контекстом (цыганского) романса», а структура этого стихотворения («Мефистофель в пространствах») «задает ключ к осмыслению всего цикла и его заглавного персонажа» (с. 32). В качестве источников цикла названы стихотворение «Баркарола» («Гондольер») драматурга-водевилиста Ф. Кони, положенное на музыку К. Арнольдом и А. Варламовым, стихотворения А. Кольцова, А. Григорьева, Н. Некрасова, Я. Полонского, стихотворный цикл «Смерть» А. Голенищева-Кутузова, оперная версия «Фауста» Гете Ш. Гуно, произведения М. Мусоргского, в частности его памфлет «Раек», оперетта французского композитора Эрве (Ф. Ронже) «Маленький Фауст» (другое название — «Фауст наизнанку»). В заключение Пильд отмечает, что ряд линий, намеченных Случевским, нашли непосредственное продолжение в поэзии А. Блока, во втором и третьем томе его лирики, а также в поэме «Двенадцать».

Статья «Поэтический мир Жуковского как объект художественной рефлексии К. Случевского» представляет собой многоплановое исследование, в ходе которого анализируется восприятие Случевским балладного творчества Жуковского в свете интереса поэта к национально-исторической проблематике и его осмысления различных вариантов национального мифа, представленных в русской историографии (Н.М. Карамзин, С.М. Соловьев, П.Н. Кудрявцев, Т.Н. Грановский) и религиозно-философских сочинениях (Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, К.Н. Леонтьев). Основываясь на многочисленных примерах, Пильд приходит к выводу: «В своих стихотворениях Случевский пытается разрушать национальные мифы, создавать такое представление о российской исторической действительности, которое не предполагало бы прямолинейного разграничения исторического добра и исторического зла. При этом поэт, по-видимому, пытается ориентироваться на массовую читательскую аудиторию» (с. 54); она также учитывает влияние на Случевского произведений балладного жанра Лермонтова, А.К. Толстого, а также аллюзии на

стихотворения Пушкина, Языкова, Тютчева, В.Г. Бенедиктова, А.А. Голенищева-Кутузова. Среди возможных музыкальных источников балладного творчества Случевского указан вокальный цикл М. Мусоргского «Песни и пляски смерти», опера Р. Вагнера «Лоэнгрин».

Осмысление балладного творчества Случевского продолжено в следующей статье раздела; в ней речь идет о поздних балладах, опубликованных поэтом в 1880–1890-е гг., а точнее — о метаисторическом балладном повествовании: «...объектом художественного описания у Случевского становятся не столько события и факты национальной истории, сколько мысль об этих событиях и фактах» (с. 59). Историческая концепция Случевского рассмотрена с привлечением анализа текстов баллад «Каменные бабы» (1880), «Два царя» (1888) и «Горящий лес» (1895) (метрики, строфики, композиционной структуры, реминисценций). Этот анализ позволил Пильд прийти к следующему выводу: «...в каждом из рассмотренных текстов Случевский обращается и к некоторым константам истории Российской империи, и к общей оценке исторического процесса, и к осмыслению русской истории в поэтической традиции (преимущественно балладной, но не только). Его художественная рефлексия направлена на отрицание мифологизирующего отношения к национальной истории и культуре, их идеализации» (с. 70–71). В заключение Пильд рассуждает о судьбе балладного жанра в русской литературе XIX и XX вв.

Статья «К. Случевский и М. Лермонтов (о стихотворениях Случевского, написанных пятистопным хореем)» посвящена «лермонтовскому циклу» (по определению К.Ф. Тарановского) — всем стихотворным вариациям в творчестве Случевского на тему стихотворения «Выхожу один я на дорогу...», написанным пятистопным хореем. Тарановский упомянул Случевского в ряду авторов подобных вариаций; Пильд обращается к подробному разбору его «лермонтовских» стихотворений; она высказывает предположение, что вариации на тему «Выхожу один я на дорогу...», а также других стихотворений Лермонтова носят у Случевского осознанный характер, о чем свидетельствует их маркированное размещение в его сборниках стихотворений. Л. Пильд ставит своей задачей «проследить, каков смысл этих неоднократных обращений к текстам Лермонтова и как они связаны с обширным “лермонтовским” пластом в лирике Случевского» (с. 74); основываясь на тщательном анализе стихотворений Случевского, она приходит к следующему выводу: «Случевский, вне сомнения, скрыто считал себя продолжателем лермонтовской традиции, а открыто находился с Лермонтовым в непрерывной поэтической полемике, изменяя те антитетические построения, которые находил в его же поэзии. Центральная оппозиция, реализующаяся в поэтическом мире Случевского (противопоставление Добра и Зла), восходит к поэзии Лермонтова» (с. 88). Интересны также наблюдения над использованием Случевским «лермонтовского» мотива пения, а также рассуждения о влиянии взглядов Владимира Соловьева на восприятие Случевским поэзии Лермонтова.

Воздействие поэтического мира Некрасова рассмотрено на примере поэмы Случевского «Поп Елисей», созданной в конце 1870-х гг. Л. Пильд выявляет некрасовские источники ее тематики, образов и мотивов: глава «Поп» первой части поэмы «Кому на Руси жить хорошо» (мотив тягостного житья), «Памяти Добролюбова», «Пророк», поэмы «Несчастные» и «Дедушка» (житийные мотивы, мотив подавления любовной страсти, образ народного заступника и просветителя), «Железная дорога», «В полном разгаре страда деревенская», «Свобода», «Стихотворения, посвященные русским детям» (тема контакта поколений). Особое внимание уделено важному для понимания смысла поэмы образно-мотивному ряду, связанному с пением и духовной музыкой, восходящему, в частности, к «Послед-

ним песням» Некрасова. Кроме того, образ главного персонажа поэмы Пильд связывает с полемикой вокруг «мифа о Некрасове», возникшего после его смерти, а завершает статью размышлениями о поисках позднего Случевского «более масштабного жанра, в котором наряду с сюжетностью (конкретностью, бытовым и/или историческим правдоподобием) должен, по замыслу автора, присутствовать некий обобщающий план, переключающий все описываемые события в интеллектуально-аналитическую, экзистенциальную или метафизическую сферу» (с. 98–99).

Задача разобраться в нюансах литературной эволюции Случевского, а также уточнить «наше представление о логике выбора тем, сюжетов и стихотворных размеров поэтами и прозаиками конца XIX — начала XX вв.» (с. 100) поставлена в статье «Александр I в поэме К. Случевского “Призрак”». Поэму «Призрак» Пильд определяет как сюжетно-тематическую параллель к «Посмертным запискам старца Федора Кузмича» Л.Н. Толстого и связывает ее с пушкинской традицией. В качестве претекстов поэмы упомянуты также рассказ Н.С. Лескова «Привидение в Инженерном замке», «Двенадцать спящих дев» и «Ночной смотр» Жуковского, «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина. В ходе наблюдений над текстом поэмы Пильд приходит к выводу, что образ Александра I у Случевского «ориентирован на облик раскаявшегося грешника, искупающего свою вину “незаметным деянием” и явно избегающего публичной огласки своего поступка» (с. 109).

Завершает раздел, посвященный творчеству Случевского, статья «К. Случевский — несостоявшийся соратник “старших” символистов: взгляд Валерия Брюсова». Точкой отсчета рассуждений о влиянии Случевского на младшего современника является стихотворение Брюсова «Ученик» (озаглавленное впоследствии «Жрец Изиды»), вошедшее в раздел «Любимцы веков» его книги стихов «*Tertia vigilia*». Главным претекстом стихотворения Пильд называет балладу Случевского «Мемфисский жрец»; исследовательница отмечает: «Брюсов не столько “подражает” Случевскому, сколько имитирует подражание и называет себя его учеником, в первую очередь для того, чтобы подчеркнуть художественный радикализм Случевского конца 1850-х — начала 1860-х гг. и его близость эстетическому максимализму русских декадентов. <...> Брюсов не только вписывает балладу Случевского в контекст школы французского “Парнаса”, на которую сам ориентируется, но как бы намекает на то, что и в русской поэзии существует аналогичная, сходная тенденция, зачинателем которой явился Случевский, а продолжателем (“учеником”) — Брюсов» (с. 116). Важно, что Пильд не ограничивается анализом текстуальных переключек со Случевским у Брюсова, а делает обобщения о характере оценки поэтом-символистом старшего современника: Брюсова привлекает широта тематического диапазона Случевского-поэта, его эрудиция, ярко выраженный европеизм, он хочет видеть его в роли своего «соратника», при том что Случевский, очевидно, исключал понимание и преемственность между различными поколениями художников слова и не усматривал в творчестве символистов нового этапа в искусстве.

Второй раздел книги включает статьи, основное содержание которых напрямую связано с темой музыки в творчестве русских поэтов.

В статье «“Правда” о личности Моцарта в поэме Я. Полонского “Кузнечик-музыкант”» затронута тема становления и развития образа «русского» Моцарта в творчестве поздних романтиков, в первую очередь Полонского, достаточно образованного в музыкальном плане и осмыслявшего в своей поэзии творчество композиторов и музыкантов. Л. Пильд ставит целью «определить, почему именно в конце 1850-х гг. у Полонского появляется потребность обратиться к образу Моцарта или моцартианства» (с. 132), и для ее достижения дает подробный анализ

поэмы «Кузнечик-музыкант», центральный образ которой современники связывали с личностью автора и одновременно проецировали этот образ на пушкинского Моцарта. Л. Пильд расценивает поэму как полемическую по отношению к современникам — сторонникам позитивистской и материалистической эстетики, отрицающих самоценное искусство, и доказывает, что Полонский при этом переосмысливает романтический миф о Моцарте: «Полонский создает образ “артиста”, стремящегося примирить живущих *на земле*. Пушкина же Полонский, скорее всего, считал “двойником” Моцарта, как и многие другие интерпретаторы маленькой трагедии “Моцарт и Сальери”. Приятие пушкинской трактовки личности Моцарта Полонским позволяет говорить о поэме как весомой реплике в споре между сторонниками “пушкинского” и “гоголевского” направлений в русской литературе, развернувшейся в 1850-е годы главным образом в критике» (с. 142).

Статья «“Concordia discors” и другие музыкальные понятия в творчестве А.К. Толстого 1850-х — начала 1860-х гг.» представляет собой попытку показать, что «представление об онтологической картине мира и музыкальной природе Вселенной восходит у Толстого не только к романтической эстетике и философии <...>, но также непосредственно к античности и средневековым христианским идеям» (с. 145). На материале произведений Толстого, прежде всего его драматической поэмы «Дон Жуан», Пильд показывает, что он стремился к «контрапунктному» изображению действительности и полемизировал с «утилитарной» литературной критикой, ориентированной на реалистическую эстетику. А.К. Толстой, при глубочайшем интересе к музыке, следуя средневековым христианским мыслителям, еще большее значение придавал идее «музыкализированной» христианской любви.

Далее Пильд обращается к музыкальным аллюзиям в творчестве А.А. Фета. Исследование семантического ореола музыки Бетховена предваряет экскурс в историю изучения обозначенной в работе М.П. Алексеева «Бетховен в русской литературе» (1927) проблемы истолкования личности и музыки Бетховена в русской литературе XIX — начале XX вв. Л. Пильд видит свою задачу в анализе «музыкального экфрасиса» — «художественных приемов изображения музыки Бетховена в творчестве Фета» (с. 160). Кроме того, исследовательница описывает историю «погружения» Фета в музыку Бетховена, основываясь на материалах биографии поэта, а также источниках формирования его представлений о творчестве композитора, реализованных в дальнейшем в образности его лирики и прозы, — музыкальной критике В.П. Боткина, немецкой музыкальной эстетике и романтической литературе (книга Э.Т.А. Гофмана «Крейслериана» (1814–1815) и сочинение Беттины Брентано (фон Арним) «Гюндероде» (1840). Л. Пильд отмечает, что «семантический ореол музыки Бетховена в зрелом творчестве Фета связан с представлением о художнике, настраивающем свою душу на разрешение драматически-напряженных переживаний» (с. 169). Отдельное внимание уделено образу бетховенской музыки в позднем стихотворении Фета «Quasi una fantasia», импульсом к созданию которого могли явиться, в частности, собственно «музыкальные» обстоятельства; затрагивается также тема поэтического «косноязычия» Фета: «В пору непростого для поэта постижения фортепианных сочинений Бетховена Фет связывает сложившиеся в романтической культуре представления о музыке композитора с мотивами поэтического “косноязычия”, творческого бессилия и их преодоления в собственной лирике. В позднем творчестве поэта музыка Бетховена ассоциируется с цельным, гармоничным и лишенным противоречий миром искусства» (с. 176).

Тема «перевода музыки в слово» продолжена в следующей статье, посвященной циклу Фета «Romanzetto». Стихотворения, включенные в цикл, были написаны

в июле-августе 1882 г. и опубликованы в первом выпуске сборника Фета «Вечерние огни». Л. Пильд предполагает, что название цикла связано с выходом в свет 15 тома «Собрания сочинений Генриха Гейне в переводе русских писателей» (1881) под редакцией В. Чуйко, включающего стихи книги «*Romanzero*» (1851), вероятно, ассоциирующейся у Фета с завершением творческого пути. Анализ стихотворений предваряют общие замечания о механизмах отражения в лирике Фета вокальной музыки: Пильд делает заключение, что «Фет переводил с языка музыки на язык слова *ритмический рисунок, динамические оттенки, “настроение”* романса или песни. Однако первоначальный импульс все-таки шел в стихах поэта от слова — т. е. того текста, на который была написана музыка» (с. 179); при этом музыкальные впечатления совмещались у поэта с литературными ассоциациями и с собственными воспоминаниями об исполнении того или иного произведения.

Статья «Идея мировой музыкальной гармонии в поэтическом языке А. Фета» содержит ряд наблюдения теоретического характера, дающих ключ к постижению особенностей представлений о музыкальной сущности Вселенной, о мифологизации музыкальных произведений у русских поэтов второй половины XIX в.; под идеей мировой музыкальной гармонии подразумевается пифагорейско-платоновская теория музыкального устройства Вселенной на основе божественного разума. Л. Пильд анализирует актуальное для Фета представление о «музыке сфер», отраженное в его статьях, переводах и лирических произведениях (в них среди образов, репрезентирующих музыкальную гармонию, преобладают «трепет» и «дрожь», что было замечено еще современниками Фета, в частности Полонским и Тургеневым).

Эпоха модернизма представлена двумя статьями о творчестве М. Кузмина. Первая из них посвящена анализу литературного контекста Некрасовской цитаты в произведениях Кузмина. Появление отсылок к Некрасову у Кузмина Пильд связывает с его вхождением в круг посетителей «Башни» Вячеслава Иванова и переживаниями, связанными с рядом любовных романов. Исследовательница анализирует стихотворение «Я цветы собираю усталые...» из сборника Кузмина «Сети» (цикл «Вожатый») и воссоздает литературные контексты, которые могли вызвать обращение поэта к стихотворению Некрасова «Влас» (1855). Обозначен связанный с творчеством Некрасова мотив «кающегося грешника», ранее появившийся у Кузмина в цикле «Духовные стихи», написанном специально для музыки, и отмечено, что в двух лирических единствах есть общий персонаж — Михаил Архангел, а образ грешницы в пьесе «Комедия из Гелиополя, или Обращенная куртизанка» (1907) сопровождает образ Богородицы, дающий очевидные отсылки к значимому для Кузмина образу матери, что, в свою очередь, знаменует близость Кузмина к Мережковскому и Некрасову, поэтизировавшим данный образ в своих произведениях. Переключая с Мережковским важна, по мнению Пильд, потому что именно ему среди модернистов принадлежит первенство в осмыслении Некрасова как религиозного поэта. Развивая тему сюжета о «кающемся грешнике», Пильд привлекает тексты поэм Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и «Коробейники», фрагменты из которых стали народными песнями, ставшими особенно популярными в 1906–1907 гг., когда Кузмин работал над циклом «Вожатый».

Моцартовские и блоковские мотивы в поэтическом цикле М. Кузмина «Пути Таино», включенном в его книгу «Параболы» (1923), Пильд рассматривает в контексте творческой эволюции Кузмина в послереволюционную эпоху; характеристика отдельных стихотворений книги дана в свете трактовки поэтом оперы Моцарта «Волшебная флейта» и лирики Блока «второго тома». Исследовательница также поставила своей задачей разобраться в конкретных причинах обращения Кузмина к этому произведению Моцарта в июне 1921 г. (в первую очередь — не-

осуществленное намерение написать биографию Моцарта и чтение исследования о композиторе Германа Аберта). Л. Пильд отмечает, что, помимо мотивов музыки Моцарта, смысловое единство цикла придают и упоминания других композиторов, оперных персонажей и музыкальных инструментов. Блоковские реминисценции обнаружены в стихотворениях «Брызни дождем веселым...», «Озеро» (отсылки к поэме «Ночная фиалка», циклу «Пузыри земли», драме «Незнакомка»).

Несомненным достоинством книги является продуманное расположение статей внутри разделов. Общие и частные проблемы, обозначенные в той или иной статье, в ином контексте обсуждаются в другой, что создает эффект единого текста, монографического исследования. Стоит отметить, что книга вносит ценнейший вклад в изучение русской поэзии периода, предшествовавшего символизму, продолжая лучшие традиции тартуской научной школы, прежде всего учителя Пильд Зары Григорьевны Минц, которой в предисловии выражена глубокая благодарность. Труд Пильд является увлекательным, хотя и не легким чтением, понимание сложных и четко мотивированных ассоциативных рядов в нем требует усилий, однако дает возможность выйти на новый уровень понимания текстов произведений русских поэтов.