

УДК 821.161.1

Гармаш Л.В.

доктор філологічних наук, доцент

Кафедра мирової літератури

Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди

ул. Алчевських, 29, г. Харків, Україна, 61002

garmash110@gmail.com

СИМФОНИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

В статье рассмотрены основные объективные и субъективные причины, послужившие основанием для возникновения в творчестве одного из наиболее выдающихся поэтов Серебряного века необычного для литературы жанра – симфонии. В результате всестороннего анализа автор статьи пришел к выводу, что жанр литературно симфонии, созданный Андреем Белым, возник как закономерный результат развития западноевропейской и русской культуры XIX – начала XX века. Симфония Белого стала той художественно формой, в которой воплотились основные принципы символистской эстетики.

Ключевые слова: *литературная симфония, Серебряный век, символизм, синтез искусств, Андрей Белый.*

С самого начала творческого пути А. Белый выступил как новатор, стремившийся реконструировать сложившуюся к XX веку жанровую систему русской литературы. Его собственные творческие искания были направлены на обнаружение новых художественных возможностей, на сближение литературы с другими видами искусства, в частности, с музыкой. Начало его литературной деятельности было ознаменовано разработкой такого необычного для литературы жанра, как симфония. Велика роль Белого и в обновлении такой уже устоявшейся литературной формы, как лирический цикл, который в начале века приобрел совершенно новое формально-содержательное наполнение по сравнению с традиционными циклами XIX века. Впервые в русской литературе Белый предложил вниманию читателей жанр романа «потока сознания», представленный такими произведениями, как «Петербург», «Котик Летаев» и др. Не случайно В. Набоков называл Белого, наряду с Джойсом и Прустом, писателем, определившим основные тенденции развития литературы XX века.

Задача данной работы заключается в том, чтобы обозначить основные объективные и субъективные причины, послужившие основанием для возникновения в творчестве одного из наиболее выдающихся поэтов Серебряного века необычного для литературы жанра – симфонии.

Одной из причин, побудившей А. Белого разработать новую жанровую форму, было желание синтезировать возможности двух видов искусства: музыки и литературы. Стремление к синтезу различных видов искусства свойственно вообще всей символистской эстетической культуре. Оно было унаследова-

но символистами от романтиков, искавших опору во внутреннем, духовном существовании человека.

Присущий романтикам взгляд на окружающий мир через призму внутреннего «я» делает лирику основным способом художественного познания, а, как позднее заметил Г. Гессе, «лирика не одно лишь стихотворство, лирика прежде всего создание музыки» [9, 131]. Сами романтики колебались, какое искусство следует считать высшим – музыку или поэзию, и были убеждены в их глубинном духовном родстве.

Широкое распространение идеи синтеза искусств вызывает к жизни новые жанры в музыке, которые она «заимствует» у литературы – фортепианные «новеллы» Р. Шумана, симфонические поэмы Ф. Листа, вокальные баллады Ф. Шуберта и инструментальные – Ф. Шопена и т. д. Вместе с новыми жанрами музыкальные произведения ассимилируют также и некоторые важные законы построения поэтической формы, а литературный сюжет, который использует композитор, становится основой сюжета музыкального.

Художники также не остались в стороне от этих процессов. Многие из них проявили глубокий интерес и любовь к музыке, что нередко оказывало заметное влияние на их творческий поиск. Первым о «музыке картины» и о «магическом аккорде», создаваемом посредством красок, заговорил Э. Делакруа. Его взгляды на искусство разделял Гоген. Дж. Уистлер использовал музыкальные термины для названия пейзажей и портретов («Гармония», «Симфония», «Ноктюрн» и др.). С подобным явлением мы встречаемся также и в поэзии. Так, у Т. Готье есть стихотворение «Симфония в белом мажоре», а Р. Браунинг в таких стихах, как «A Toccata of Galluhhis», «Master Huggues of Saxe Gotha», «Abt Vogler» или «Parleying» пытался передать особенности той или иной музыкальной формы – токкаты, фуги, марша или импровизации на тему.

Среди всех зарубежных романтиков XIX века наибольшей популярностью в России рубежа веков пользовался Р. Вагнер. Его творчество оказало огромное влияние на русскую культуру, в том числе и на формирование мировоззрения А. Белого, его взглядов на искусство в целом и место музыки в частности.

Вагнер – один из первых композиторов, не занятый исключительно сочинением музыки, но обосновывающий свой взгляд на дальнейшее развитие искусства в целом ряде теоретически работ. В трактате «Произведение искусства будущего» он изложил теорию драмы, которая, по его мнению, способна синтезировать поэзию, скульптуру, живопись, архитектуру. И, конечно же, во главе этого грандиозного сооружения должна находиться музыка.

Как и Вагнер, Белый хотел найти некую универсальную форму искусства, которая смогла бы объединить, сплавить в себе, как в тигле, все виды искусства, но художники расходились в выборе такой формы. Белый согласен с тем, что «в драме заключено начало синтеза» [5, 156]. «В драме, – пишет он, – впервые осознается сокровенный призыв к творчеству как призыв к творчеству жизни» [5, 155]. Но его не удовлетворяет та форма, в которой этот призыв

раздается. Белый считает, что драма уводит от творчества жизни и превращается в произведениях Вагнера в «призыв жизни на сцену» [5, 155], а это полностью противоречит жизнотворческим устремлениям Белого-символиста. «Не от жизни должны мы бегать в театр, <...> саму жизнь должны претворять мы в драму», – утверждает он [5, 159]. Критически оценивая вагнеровское наследие, Белый во многом находится под его влиянием.

Вагнеровские взгляды (как, впрочем, и других романтиков) на место музыки среди других видов искусств имеют аналог в философии А. Шопенгауэра, которая стала особенно популярной в начале XX века – период зарождения и расцвета модернизма. Только эстетическое удовольствие от музыки, считает Шопенгауэр, позволяет человеку обрести жизненное утешение и спасение, поэтому именно музыку он оценивает как самое могущественное из искусств. Основной труд А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» Белый изучал летом 1897 года. «Шопенгауэр – вершина, на которую восходят встающие над сонностью жизни», – написал А. Белый позже [5, 245]. Опираясь на идеи немецкого философа, Белый в статье «Символизм как миропонимание» последовательно доказывает, что музыкальные идеи, как идеи временные, а не пространственные, более активно воздействуют на душу человека и являются родовыми по отношению к идеям, воплощенным в произведениях других видов искусств, поэтому «музыка идеально выражает символ» [5, 246], а символ, в свою очередь, всегда музыкален. И все же Белому, несомненно, ближе Вагнер, нежели Шопенгауэр, предлагающий чистую музыку, лишённую всякой программности, в то время как Вагнер «твердо стоит на почве полного слияния всех искусств, и прежде всего – музыки с поэзией» [17, 305].

Особое воздействие на становление взглядов А. Белого оказало художественно-философское творчество Ф. Ницше, который назвал свою книгу «Так говорил Заратустра» симфонией и написал ее ритмизованной прозой, используя аллитерации, эвфонию, игру слов, построенную на звуковых совпадениях и ассоциациях. Представление Шопенгауэра о музыке как о сущности бытия смыкается с призывами Ницше погрузиться в музыкальную «дионисийскую» стихию, обращенными не столько к драме, сколько ко всей культуре в целом.

Такое отношение к месту музыки среди других видов искусств целиком поддерживали французские символисты. Широко известный лозунг Верлена «De la musique avant toute chose <...> Et tout le reste est littérature» («Музыка прежде всего <...> Все остальное – литература») можно считать девизом их творчества, впрочем, он звучит как эпитафия ко многим произведениям и русских символистов. Так, один из виднейших теоретиков символизма Вяч. Иванов подчеркивал магическую силу «напевного слова» и считал, что музыка скрыта в произведении любого вида искусства, в том числе и пластического. Широко известны слова А. Блока, что «сам дух есть музыка». Восприятие мира как симфонической музыки находит свое дальнейшее развитие и в творчестве

В. Хлебникова. Попыткой соединить пространство и время было продиктовано стремление к сближению музыки и живописи в его произведениях. Этому благоприятствовала и способность Хлебникова, присущая также А. Скрябину, Н. Римскому-Корсакову, А. Рембо, к соотношению звуков с определенным цветом.

Андрей Белый – не единственный русский поэт, использовавший музыкальную терминологию в названии своих произведений. Среди наиболее ранних его предшественников можно назвать Н. Огарева, лирические сочинения которого озаглавлены «Nocturno» (1841), «Море. Симфония» (1857) или «Scherzo» (1857). Начиная с девяностых годов XIX столетия, количество подобных произведений стало расти. Наиболее известными среди них являются работы Ин. Анненского: прелюдии, nocturno (1890), «Фортепианные сонеты» – первый и второй (до 1904), «Кэк-уок», Decrescendo (до 1909). В поэтическом сборнике В. Брюсова «Все напевы» можно встретить «Сонаты» («Обряд ночи», «Возвращение»), а некоторые свои поэмы он назвал симфониями («Воспоминанье. Симфония первая, патетическая», «Вторая симфония»). А. Добролюбов, пытавшийся уйти от слова в область невыразимого, несказанного, давал своим стихотворениям «музыкальные» названия (*Adagio maestoso*, *Andante con moto*).

Среди музыкантов наибольший интерес к проблеме синтеза искусств проявлял А. Скрябин, – пожалуй, единственный последовательный символист в музыке. Со многими поэтами-символистами (Вяч. Ивановым, Ю. Балтрушайтисом) композитор был связан личной дружбой. Скрябина объединяет с символистами не только характер его творчества, изобилующего музыкальными символами, но и мечта создать произведение, стоящее на высшей ступени синтеза искусств – мистерию, и тем самым выполнить их основное, «теургическое», преобразующее мир назначение. Прослеживаются черты родства философско-эстетических концепций, выработанных Вяч. Ивановым и А. Скрябиным.

Своим сонатам он любил давать дополнительные жанровые определения, вызывающие соответствующие литературные ассоциации («Соната-баллада», «Соната-элегия», «Соната-идиллия»), а симфонические произведения часто называл поэмами. В одном из своих наиболее значительных произведений – «Прометее» – композитор попытался синтезировать не только инструментальную и вокальную музыку, музыку и литературу, но также звук и цвет, поэтому состав исполнителей был дополнен введением партии света (*Lucis*). Интерес к синестезии проявлял и Андрей Белый. Подтверждением тому может служить запись, сделанная С. Танеевым в октябре 1900 года: «Долго разговаривал с Бугаевым <...> об искусстве, о повторении в музыке, о соединении представлений зрительных и слуховых» [22, 200].

Музыкальность становится одной из важнейших особенностей новой живописи. Она проявляется в ритмических повторах линий, особом отношении к цветовым гармониям, служащим для передачи разного состояния души худож-

ника. Резко увеличивается количество точек соприкосновения между композиторами, музыкантами и художниками. Исследователи отмечают черты внутреннего сходства между произведениями Врубеля и некоторыми мотивами поэзии Блока, близость работ живописца оперному творчеству Н. Римского-Корсакова, влияние эстетических программ «мирискусников» на поэтику М. Кузмина. Врубелевский портрет В. Брюсова является непосредственным источником целого цикла стихов А. Белого, посвященных старшему современнику.

Чрезвычайным вниманием в начале века пользуются картины художников-символистов – А. Бёклина, О. Бердслея, Штука. Фавны, кентавры и наяды Бёклина как будто оживают и появляются на страницах поэтических сборников. В изобразительном искусстве развивается встречное движение: стремление «озвучить живопись». В. Кандинский в работе «О духовном в искусстве» (1910) говорит «о чисто рисуночном контрапункте», а в искусстве будущего предвидит «симфоническую композицию», в которой ритмический элемент вытеснит мелодический [13, 44]. В. Борисов-Мусатов считал, что «бесконечная мелодия», которую нашел Вагнер в музыке, есть и в живописи.

Еще до литературных симфоний Белого появились живописные сонаты М. Чюрлениса, которые он создавал параллельно с музыкальными произведениями. Чюрленис необычайно остро сознавал близость своих живописных и музыкальных замыслов, объединенных не только общей тематикой, но и использованием в живописных полотнах целого ряда чисто музыкальных приемов. Музыка была первоосновой живописи Чюрлениса. Об этом свидетельствует как его творчество, так и непосредственные высказывания художника-музыканта: «Вселенная представляется мне большой симфонией; люди – как ноты...» [18, 3]. «Соната солнца», «Соната моря», «Соната пирамид» и другие его картины построены согласно композиции сонатно-симфонического цикла. Они состоят из нескольких частей, имеющих обозначение музыкального темпа: Allegro, Andante и т.д. В соответствии с темпом выдержан ритм картины, что дает возможность почувствовать близость отдельных полотен частям музыкального произведения. Этому способствует также постепенное развитие темы в цикле при целостности содержания, которое раскрывается только путем постепенного рассматривания всей серии.

Понимание музыки как движения свойственно также А. Белому. В статье «Формы искусства» он выразил сходную мысль: «В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах эта сущность одна и та же. Музыка выражает единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем» [5, 101].

Но не только деятели искусства отдавали предпочтение музыке. К началу XX века в философии сформировалось представление о действительности, претерпевающей непрерывное становление. Окружающая действительность становится ненадежной, бесформенной и многозначной, и, следовательно

но, не поддается более интеллектуальному познанию. Жизнь, полагал А. Бергсон, может быть теперь постигнута только благодаря переживанию, интуиции. В музыке же не существует конкретных, устойчивых понятий. Она говорит, по мнению А. Ф. Лосева, «не о самих предметах, но именно об их возникновении, их расцвете и их гибели» [17, 325]. Философ приходит к выводу, что «всякое искусство, которое пользуется тем или другим неподвижным образом (архитектура, скульптура, живопись), не может изображать самой стихии становления жизни, но только показывает те или иные неподвижные оформления и устойчивую образность, порождаемые без-образной стихией жизни. И только чистая музыка обладает средствами передавать эту без-образную стихию жизни, т.е. чистое становление» [17, 327]. Выдвижение А. Белым музыки на первое место среди других видов искусств было созвучно философским открытиям рубежа веков, новому восприятию мира как безграничного, вечно становящегося бытия. Интуиция не подвела писателя, прибегнувшего не только в симфониях, но и в романах к выражению непрерывного движения жизни музыкальными средствами.

Почему же Андрей Белый всем другим жанрам предпочел именно симфонию, а не пошел, допустим, по пути создания музыкальной драмы, следуя примеру почитаемого им Вагнера? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо прежде всего рассмотреть особенности симфонии как музыкального жанра и возникшего на ее основе художественного способа осмысления мира, известного под названием «симфонизм».

Начиная с момента формирования классического типа симфонии в творчестве Гайдна и Моцарта и до сегодняшнего дня она считается наиболее совершенной формой в музыке. Подобной точки зрения придерживался и А. Белый, писавший, что «высочайшая точка музыки – ее сложнейшая форма – симфония» [5, 177]. Ранее, в 1902 году, он высказал такое понимание симфонической музыки: «В симфонической музыке заканчивается переработка действительности; дальше идти некуда. А между тем вся сила и глубина музыки впервые развертывается в симфониях».

Симфоническая музыка развилась в недавнем прошлом. Здесь мы имеем последнее слово искусства. В симфонической музыке, как наиболее совершенной форме, рельефнее кристаллизованы задачи искусства. Симфоническая музыка является знаменем, указывающим путь искусству в его целом и определяющим характер его эволюции» [5, 102-103].

Подобно роману, ставшему в XIX веке «эпосом личности», симфония «эпизировала индивидуальное мироощущение, придавая ему характер всеобщности и универсальности» [2, 15]. Симфонический жанр предоставлял широкие возможности, с одной стороны, для воплощения в музыкальном произведении глубоких философских концепций, построения целостной картины мира, а с другой стороны, обладал способностью чуткого реагирования на изменения в общественной жизни, отражая индивидуальные и неповторимые особеннос-

ти исторического момента действительности. Тем самым симфония как жанр предлагала модель мира, сочетающую конкретное и обобщенно-злободневное и общечеловеческое, чувственное и интеллектуальное начала. «Музыка симфонии, – пишет известный русский музыковед М. Арановский, – была неизбежно эмоциональной, а концепция апеллировала к разуму слушателя, к его знанию действительности и способности соотносить образы восприятия с окружающей жизнью» [2, 8].

Композиционная структура симфонии представляет собой цикл, состоящий из нескольких внутренне контрастных, целенаправленно развивающихся и объединенных общей идеей частей. Важнейшую роль в нем играет сонатная форма, которая применяется чаще всего в первой части. И. Стравинский даже утверждал, что «сочинение из нескольких частей обретает качество симфонии в том случае, если первая его часть написана в сонатной форме» [21, 32]. Этими особенностями строения и обусловлено название этой крупной инструментальной формы – сонатно-симфонический цикл.

Первостепенная роль сонатной формы в сонатно-симфоническом цикле объясняется тем, что все элементы ее структуры (экспозиция, разработка и реприза) подчинены диалектической логике развития, где каждая последующая фаза (антитеза) вытекает из предыдущей (тезы) как «свое другое» (Гегель), тем самым осуществляется развитие «по спирали», завершающееся итогом – синтезом конфликтующих начал. Важнейшие закономерности, сформировавшиеся в сонатно-симфоническом цикле, обобщает симфонизм – категория музыкального мышления, концентрированно выразившаяся впервые в творчестве Бетховена.

В широком смысле под симфонизмом понимается «художественный принцип философски-обобщенного диалектического отражения жизни в музыкальном искусстве. Симфонизм как эстетический принцип характеризуется сосредоточенностью на кардинальных проблемах человеческого бытия в его различных аспектах (общественно-историческом, эмоционально-психологическом и др.)» [19, стб.11]. Выделив и тщательно проанализировав семантический вариант жанра симфонии, М. Арановский пришел к выводу, что он носит «всецело внемузыкальный, в сущности, философский характер, акцентируя онтологическую сторону проблемы Человека» [2, 25-26]. Данная эстетическая категория максимально выявляет существенные свойства музыки как искусства процессуального, временного, поэтому симфонизм находит проявление в самых различных жанрах и формах. Симфонизм как художественный принцип дал возможность романтикам с особой полнотой воплотить поток «бесконечно» развивающегося чувства. Ярче всего такая тенденция выразилась в вагнеровской «бесконечной мелодии». Основным средством для ее достижения были у многих романтиков сквозные мотивы, сопоставимые по своему значению с лейтмотивами в опере. Эта тенденция несколько не ослабела и в начале XX века, что сказалось, к примеру, на

«Поэме огня» Скрябина, музыка которой «напоминает единый поток с прихотливо сложной линией развития» [12, стб.70].

На основании того, что сущность симфонизма составляет непрерывное развитие, в результате которого исходная мысль претерпевает значительные качественные преобразования, А. Альшванг предполагает, что симфонизм является «собой сложно-диалектической формой развития художественного образа» [1, 77]. Отсюда следует вывод, который мы полностью разделяем: «Симфонизм есть возможная общая форма развития, свойственная **всем искусствам** (выделено нами. – Л. Г.) на определенной исторической стадии и в определенном жанре, и, следовательно, учение о симфонизме в музыке может быть перенесено и на другие виды искусства с учетом их специфики. В литературе и поэзии такое перенесение или, вернее, обнаружение принципа симфонизма представляется наиболее естественным ввиду общего с музыкой развертывания во времени» [1, 77].

В исследовательской литературе накоплен уже некоторый опыт анализа литературных произведений с целью выявления закономерностей музыкальной формы, которые могут быть им присущи. Надо заметить, что процесс этот двусторонний. Первыми такого рода наблюдения проводили романтики. Так, Ф. Шлегель называет роман «Дон Кихот» Сервантеса «музыкой жизни» [11, стб.700], а по наблюдению А. Шлегеля, Сервантес прибегает к «бесконечным вариациям», «как если бы он был изошренным музыкантом» [11, стб.700].

В XX веке появляются специальные теоретические работы, посвященные изучению взаимосвязей между поэзией с музыкой. Исследования ведутся в нескольких направлениях. Во-первых, наиболее пристальное внимание уделяется особенностям русского стихосложения, мелодике русского лирического стиха. В других работах изучаются специфически музыкальные приемы, занявшие прочное место в литературе. И, наконец, ряд художественных произведений рассматривается с точки зрения возможности воплощения в литературе музыкальных форм. Диапазон авторов, произведения которых привлекаются к анализу, чрезвычайно широк: Пушкин, Диккенс, Ахматова, Чехов, Гоголь и, конечно же, символисты. Так, О. Соколов, вслед за Д. Шостаковичем, пришел к выводу, что «Черный монах» Чехова построен в соответствии с композицией сонатной формы, а композиционное строение «Невского проспекта» Гоголя сопоставимо со строением свободной музыкальной формы [20, 220].

Черты сходства между симфонией и психологическим романом 60-х годов XIX столетия А. Альшванг видит в том, что они «выражают самосознание личности в сложных кризисных условиях русской жизни» [1, 76]. Основной особенностью романов Достоевского, дающих право соотнести их с жанром симфонии, является, по мнению ученого, то, что в них передаются длительные психические процессы. Альшванг также выявляет ряд признаков, сближающих романы русского писателя с сонатной формой, в которой

обычно пишутся первые части симфоний: наличие репризы и двух резко контрастирующих начал.

Интересно, что рассматривая в этом ракурсе поэму Пушкина «Медный всадник», несколько авторов независимо друг от друга пришли к выводу, что ее можно отнести к жанру симфонии. Первым такое заключение сделал А. Белый в своей книге «Ритм как диалектика». Его точку зрения разделяют музыковеды Л. Мазель и О. Соколов. Сходство с симфонической сюитой обнаружили исследователи у поэмы А. Блока «Двенадцать» и его же цикла «Пляски смерти», а роман «Петербург» А. Белого назван «симфоническим целым» [15, 105], сам же автор охарактеризовал одно из своих произведений (повесть «Котик Летаев») как «симфоническую повесть о детстве».

Не вызывает сомнения и близость жанру симфонии поэмы В. Брюсова «Воспоминанье», тем более, что автор сознательно построил композицию произведения в соответствии со схемой сонатной формы. Поэма Брюсова продолжает эксперимент Белого в области нового литературного жанра и в то же время несет в себе ряд оригинальных художественных особенностей, существенно отличающих ее от симфоний Белого. Ее словесно-музыкальные темы построены на смене различных стихотворных ритмов, образов и стилей. Поэма состоит из «Вступления», четырех частей и «Заключения». Каждая часть или раздел снабжены указаниями на темпы или «музыкальный» характер (*allegro*, *forte*, *piano*, *scherzo*, *animoso*), вызывающий определенные эстетические ассоциации. Части совпадают по своему строению с разделами, из которых состоит сонатная форма: 1 часть – «Экспозиция», 2 часть – «Разработка», 3 часть – «Реприза» и 4 часть – «Кода». Через весь текст поэмы проходят лейтмотивом стихи эпиграфа из Данте. Развитие тематического материала также подчинено принципам построения музыкального произведения.

Однако в литературе гораздо чаще происходит заимствование не законченных музыкальных жанров, а отдельных приемов из других видов искусств, в том числе и из музыки. Широкое распространение среди таких приемов получили лейтмотивы – сквозные мотивы, повторяющиеся несколько раз в тексте лирической поэмы, цикле стихотворений и т.п. Этот вопрос подробно рассмотрен в работе Н.А.Кожевниковой «О роли лейтмотивов в организации художественного текста» [14].

Обращение писателей к симфонической структуре находилось в русле магистральных жанровых исканий эпохи.

Приоритет, отданный символистами музыке среди других видов искусств, обусловил интерес к лирическому способу отображения действительности. Близость лирики к музыкальному искусству подчеркивалась многими деятелями культуры. Лиризация жанров стала закономерностью литературного процесса в начале XX века. Как отметил Л. Долгополов, крупная эпическая форма уступила место лирическому циклу, лирической поэме, поэтическому сборнику как целостным структурам.

Новые жанровые образования стали создаваться на основе внутреннего структурного единства, а не только по жанрово-тематическому принципу. Отдельное стихотворение теперь становится неотъемлемой частью целого. В. Брюсов в предисловии к сборнику «Urbi et Orbi» (1903) писал: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связанного рассуждения. Отделы в книге стихов – не более как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно» [8, 5]. Теперь цикл стихотворений весьма напоминает «роман в стихах». Постепенно начинает все яснее ощущаться тенденция к объективации лирики, берущей на себя функции большого эпического жанра. Склонность к созданию метатекста ярко выражена в поэзии Серебряного века.

Творчество А. Белого начала XX века развивалось в русле этих преобразований. Он не остался в стороне от поисков новых жанров, в которых наиболее полно могла бы выразиться его мировоззренческая концепция. Примером тому могут служить его сборники стихов «Золото в лазури» (1903), «Пепел» (1908) и «Урна» (1909). Однако стихотворный цикл не обладал самодостаточностью формы, что подтверждается, как нам кажется, той легкостью, с которой Белый создавал, а затем перекраивал свои циклы, пользуясь отдельными стихотворениями как сырым материалом.

В предисловии Белого к сборнику «Пепел», основные положения которого мы позволим себе распространить в определенной степени на все стихотворения поэта, созданные им параллельно с симфониями, автор написал: «...В “Пепле” собраны наиболее доступные по простоте произведения мои, долженствующие составить подготовительную ступень к “Симфониям”; <...> смысл моих переживаний в данной книге периферичен по отношению к “Симфониям”, особенно к “Кубку метелей”...» [6, 115]. И действительно, стихотворения А. Белого первого десятилетия имеют много общего с симфониями: это и образная система, и символика, и лейтмотивы. Все основные поэтические элементы, которые разрабатываются по отдельности в стихотворениях, войдут в симфонии. Даже их названия перекликаются с образным рядом литературно-музыкальных сочинений поэта: «Образ Вечности», «Священный рыцарь», «Душа мира», «Великан», «Кентавр», «Возврат» и др.

А. В. Лавров установил, что новый жанр Белого выкристаллизовался из его лирических отрывков в прозе, которые имели музыкальные аналогии [16, 41-42]. Музыка послужила отправным толчком, вдохновившим писателя на создание симфоний. В начале 1900 года он переживал серьезное увлечение музыкой Э. Грига, зародившееся еще осенью 1898 года. В «Ретроспективном дневнике» Белый вспоминал: «Григ берет меня все глубже. Исполнение мамой романа «Королевна» внушает мне чисто музыкальную тему «Северной Симфонии» [24, 109].

В музыкальную стихию писатель был погружен с детства. Любовь к музыке просыпается в нем в те минуты, когда он слушает музицирование своей матери, любившей исполнять ноктюрны Шопена и сонаты Бетховена. «Мир звуков, – писал Белый, – был совершенно адекватен мне...» [4, 194]. В юности он регулярно посещал симфонические концерты. Круг его музыкальных интересов расширялся. Наряду с Бетховеном, Григом, Шубертом, Шуманом, Мендельсоном, его привлекали также сочинения других композиторов. «Григ, даже Ребиков вместе с бешеным увлечением Вагнером и интересом к Римскому-Корсакову переживались согласно...», – отмечал он в мемуарах [4, 368].

Не ограничиваясь только слушанием музыкальных произведений, Белый пытался реализовать свои композиторские способности: «Я себя чувствовал скорей композитором, чем поэтом <...> Долгое время музыка заслоняла мне писательский путь», – написал Белый в статье «О себе как о писателе» [3, 19]. И хотя этим намерениям не суждено было сбыться, все-таки Белый всегда ощущал себя, по его выражению, «внутренним музыкантом» [22, 228]. Процесс возникновения литературных симфоний он описывает следующим образом: «Первые произведения возникли как попытки иллюстрировать юношеские музыкальные композиции; я мечтал о программной музыке; сюжеты первых четырех книг, мною вынутых из музыкальных лейтмотивов, названы мной не повестями или романами, а Симфониями (первая, вторая и т.д.). Отсюда их интонационный, музыкальный смысл. Отсюда и особенности их формы, и экспозиция сюжета и язык» [3, 20].

Первичность музыки осталась навсегда характерной чертой творческой манеры Белого. В статье «Как мы пишем», описывая процесс рождения своих литературных произведений, он подчеркивает, что их возникновению всегда предшествует поиск «музыкального звука темы», от которого зависит впечатление, произведенное книгой на читателя. «...И я искал сюжета к переживаемому мной звуку темы, – пишет Белый, – который, в свою очередь, был синтезом материала, запотоколированного памятью» [3, 12]. В мемуарах, к работе над которыми писатель приступил спустя два десятка лет после выхода в свет последней симфонии, он эту мысль формулирует так: «Я и до сих пор в процессе творчества не думаю о сюжете, все усилия направляя к выявлению своих критериев художественности: понятно, когда волнует, как музыка; и «непонятно», если пересказ, отняв музыку, становится слишком ясен, обидно ясен!» [4, 215].

В свою очередь, слова в симфониях, как считает А. В. Лавров, «аналогичны нотным знакам» [16, 50]. Но слово у писателя – не только простой эквивалент музыкального знака, его имитация. А. Белый был достаточно искушен в теории композиции, чтобы при необходимости сочинить музыкальное произведение, даже такое сложное, как симфония. Одну из причин его обращения к литературному творчеству мы усматриваем в его особом отношении к слову. «Язык – наиболее могущественное орудие творчества, – так начинает Белый свою статью, озаглавленную им «Магия слов». «Когда я называю словом предмет, я утверждаю его существование. Всякое познание вытекает уже из названия. По-

знание невозможно без слова» [5, 131]. В этом смысле он наследует убеждения французских символистов, считавших, что поэт должен отказаться от буквального копирования картин окружающей действительности. В его задачу входит внушение идей и намеков на чувства, поэтому отбор художественных средств надлежит производить с особой осторожностью, ибо есть, как полагал Ш. Бодлер, «что-то сакральное в слове, что запрещает нам оставлять его на волю случая. Пользоваться языком с осмотрительностью – значит совершать нечто вроде колдовских заклинаний» [25, 58].

В русской культуре философия имени привлекала внимание друга и единомышленника Белого, известного философа П. Флоренского. Слово, по его мнению, «носит характер вещный, субстанциональный», так как в сокровенном имени вещи заключена ее сущность [23, 46-48], а отсюда следует вывод: «Сами боги владеют всем потому, что знают имена всего; их же имен – никто не знает» [23, 54]. Таким образом, обладание истинным именем вещи дает полную власть и над самой вещью. Подобным образом мыслит и А. Белый. Поэт способен с помощью слова создать новый мир – «мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные; мир внешний проливается в мою душу; мир внутренний проливается из меня в зори, в шум деревьев; в слове, и только в слове воссоздаю я для себя окружающее меня извне и изнутри, ибо я – слово, только слово» [5, 131]. В то же время в слове слиты нераздельно музыка (как звук) и литература. Магично, по Белому, именно живое, звучащее слово, оно – «квинтэссенция самого человечества; и потому первоначально поэзия, познание, музыка и речь были единством; и потому живая речь была магией, а люди, живо говорящие, были существами, на которых лежала печать общения с самим божеством» [5, 132].

Возможно, по этой причине Белый всегда настаивал на чтении вслух своих произведений. «В чтении глазами, которое считаю я варварством, ибо художественное чтение есть внутреннее произношение и прежде всего интонация, в чтении глазами я – бессмысленен, – утверждал он, – но и читатель, летящий глазом по строке, не по дороге мне» [3, 11]. В автобиографической заметке 1933 года он назвал себя «композитором языка, ищущим личного исполнения своих произведений» [3, 20].

Символисты, как французские, так и русские, и пытались вернуть слову его магическую силу, чтобы ею преобразить мир, гармонизовать хаос обыденной жизни. Новый мир художник-демиург создает, преображая искусством окружающую его реальность. Ценность сотворенного мира определяется тем, насколько его создателю удалось воплотить в нем заложенные с древнейших времен представления о великой гармонии мироздания. В записной книжке А. Блок написал: «Хорошим художником я признаю лишь того, кто из данного хаоса (а не в нем и не на нем) <...> творит космос» [7, 160]. Эту точку зрения поэта разделял и Белый. Музыка для него, замечает Л. Долгополов, пред-

ставляла собой «наиболее адекватное выражение гармонии мира» [10, 196]. Музыка понималась Белым как явление не только конкретное, данное в виде звучащего произведения, но и в плане субстанциональном, метафизическом – как явление, выходящее за грани художественного искусства как такового.

Итак, симфония в творчестве А. Белого появилась как закономерный результат развития западноевропейской и русской культуры XIX – начала XX века. Возникновение нового жанра было обусловлено идущим от романтиков устремлением к синтезу искусств. Признание музыки А. Белым и другими символистами ведущим видом искусства сформировалось в русле резко изменившегося к концу XIX века восприятия мира: падения авторитета точного знания и пришедшей ему на смену мощной волны интуитивизма и иррационализма, пристального интереса к внутреннему миру личности. Символисты наделяют музыку онтологическим статусом. Она призвана собрать в единое целое распадающийся на глазах безграничный мир, упорядочить и гармонизовать хаос окружающей действительности, подчинив его космическим ритмам. Таким же статусом наделено у А. Белого и «магическое», звучащее слово. Таким образом, мы видим, что к началу века сложились благоприятные условия, под воздействием которых возник новый синтетический жанр, сочетающий в себе возможности литературы и музыки – симфонии Белого, представляющие собой закономерное порождение символистской эстетики, стремившейся к нивелированию границ между отдельными видами искусства. Они служат одним из наиболее ярких и выразительных примеров воплощения идеи мирового всеединства, нераздельной слитности различных, ранее считавшихся несовместимыми, аспектов человеческой жизни и культуры – интуитивного и рационального познания, современности, истории и мифа, религии, философии и художественного творчества.

Список использованной литературы

1. Альшванг А.А. Избранные сочинения: в 2 т. / А.А. Альшванг. – Т. 1. – М.: Музыка, 1964. – 432 с.
2. Арановский М. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки / М. Арановский. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 287 с.
3. Белый А. Как мы пишем. О себе как о писателе / Андрей Белый // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 8–24.
4. Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 1. / Андрей Белый. – М.: Худож. литература, 1989. – 543 с.
5. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
6. Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы / Андрей Белый. Сост., предисл. В.М.Пискунова; Коммент. С.И.Пискуновой, В.М.Пискунова. – М.: Республика, 1994. – 559 с.
7. Блок А. Записные книжки. 1901–1920 / А. Блок. – М.: Худож. литература, 1965. – 663 с.
8. Брюсов В. Urbi et orbi. Стихи 1900–1903 г / В. Брюсов. – М.: Скорпион, 1903. – 192 с.
9. Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика / Г. Гессе. – М.: Прогресс, 1987. – 395 с.
10. Долгополов Л. Андрей Белый и его роман “Петербург”: монография / Л. Долгополов. – Л.: Сов. писатель, 1988. – 416 с.
11. Житомирский Д.В. Романтизм // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Д.В. Житомирский. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 4. – Стб. 698–704.
12. Житомирский Д.В. Скрябин // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Д.В. Житомирский. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 5. – Стб. 66–76.

13. Кандинский В. О духовном в искусстве. / В. Кандинский. – М.: Архимед, 1992. – 108 с.
14. Кожевникова Н.А. О роли лейтмотивов в организации художественного текста / Н.А. Кожевникова // Стилистика художественной речи. – Саранск: Изд-во МГУ, 1979. – С. 40–60.
15. Корещкая И.В. А.Белый / И.В. Корещкая // История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1994. – Т. 8. – С. 99–106.
16. Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность: монография / А.В. Лавров. – М.: Новое Литературное Обозрение, 1995. – 335 с.
17. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
18. Межелайтис Э. Мир Чюрлениса / Э. Межелайтис // Чюрленис М. – М.: Искусство, 1971. – С. 3–74.
19. Николаева Н.С. Симфонизм / Н.С. Николаева // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 5. – Стб. 11–13.
20. Соколов О. О “музыкальных” формах в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) / О. Соколов // Эстетические очерки. – М.: Музыка, 1979. – Вып.5. – С.208–233.
21. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы / И. Стравинский. – М.: Сов. композитор, 1973. – 527 с.
22. Танеев С. Дневники: В 3-х кн. Кн. 2. 1899–1902 / С. Танеев. – М.: Музыка, 1982. – 430 с.
23. Флоренский П. Оправдание Космоса / П. Флоренский. – СПб.: РХГИ, 1994. – 224 с.
24. Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая Симфония / Т. Хмельницкая // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 103–130.
25. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский. – М.: Прогресс, 1978. – 232 с.

Гармаш Л.В.

Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди
кафедра світової літератури
garmash110@gmail.com

СИМФОНІЇ АНДРІЯ БЕЛОГО В КОНТЕКСТІ ЕПОХИ

У статті розглянуті основні об'єктивні і суб'єктивні причини, що послужили підставою для виникнення у творчості одного з найбільш видатних поетів Срібного століття незвичайного для літератури жанру – симфонії. В результаті всебічного аналізу автор статті дійшов висновку, що жанр літературної симфонії, створений Андрієм Белим, виник як закономірний результат розвитку західноєвропейської і російської культури XIX – початку XX століття. Симфонія Белого стала тією художньою формою, у якій втілювалися основні принципи символістської естетики.

Ключові слова: літературна симфонія, Срібне століття, символизм, синтез мистецтв, Андрій Белый.

Harmash L.V.

H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University
Department of World literary
garmash110@gmail.com

ANDREY BELY'S SYMPHONIES IN THE CONTEXT OF THE EPOCH

An object of the article is the main objective and subjective reasons that served as a basis for the appearance in the works of one of the most outstanding poets

of the Silver Age, an unusual for literature genre – symphony. As a result of a comprehensive analysis, the author of the article came to the conclusion that the genre of literary symphony, created by Andrey Bely, arose as a natural result of the development of Western European and Russian culture of the 19th and early 20th centuries. Recognition of music by Andrey Bely and other symbolists as the leading art form was formed in the vein of the world's perception of the world that had changed dramatically by the end of the 19th century: the fall of the authority of exact knowledge and the powerful wave of intuitionism and irrationalism, a vivid interest to the inner world of human. Symbolists endow music with an ontological status. It is called upon to unite in a whole the world that is breaking up, to order and harmonize the chaos of the surrounding reality, subordinating it to cosmic rhythms. The same status according to Andrey Bely's theory has the sounding word which is possessed the magical power.

By the beginning of 20th century favorable conditions developed under the influence of which created a new synthetic genre, combining the possibilities of literature and music – the symphony, which is a natural product of symbolist aesthetics, striving to erase the boundaries between individual art forms. They serve as one of the most vivid examples of the idea of universal unity, the inseparable fusion of various aspects of human life and culture – intuitive and rational knowledge, modernity, history and myth, religion, philosophy and artistic creation that were previously considered as incompatible.

Key words: *literary symphony, Silver age, symbolism, synthesis of arts, Andrey Bely.*

References

1. Alshvang A.A. (1964) Izbrannyye sochineniya [Selected works], (vol. 1) Moscow, Muzyka [in Russian]
2. Aranovsky M. (1979) Simfonicheskie iskaniya: Problema zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov [Symphonic Researches: The Problem of the Symphony Genre in Soviet Music of 1960-1975], Leningrad, Sov. kompozitor [in Russian]
3. Bely A. (1988) Kak myi pishem. O sebe kak o pisatele [How we write. About me as a writer] – Andrey Bely. Problemy tvorchestva: Stati. Vospominaniya. Publikatsii [Andrei Bely. Problems of creativity: Articles. Memories. Publications], Moscow, Sov. pisatel [in Russian]
4. Bely A. (1989) Na rubezhe dveh stoletiy. Vospominaniya [At the turn of two centuries. Memories], vol. 3, book 1, Moscow, Hudozh. literatura [in Russian]
5. Bely A. (1994) Simvolizm kak miroponimanie [Symbolism as a world view], Moscow, Respublika [in Russian]
6. Bely A. (1994) Sbranie sochineniy. Stihotvoreniya i poemy [Collected works. Poems], Moscow, Respublika [in Russian]
7. Blok A. (1965) Zapisnyye knizhki. 1901–1920 [Notebooks. 1901-1920 and poems], Moscow, Hudozh. literatura [in Russian]
8. Bryusov V. (1903) Urbi et orbi. Stihy 1900–1903 g. [Urbi et orbi. Poems 1900–1903], Moscow, Skorpion [in Russian]
9. Hesse G. (1987) Pisma po krugu. Hudozhestvennaya publitsistika [Letters in a circle. Artistic Publicism], Moscow, Progress [in Russian]
10. Dolgoplov L. (1988) Andrey Belyiy i ego roman “Peterburg” [Andrey Bely and his novel *Petersburg*], Leningrad, Sov. pisatel [in Russian]
11. Zhitomirsky D.V. (1981) Romantizm [Romanticism] – Muzyikalnaya entsiklopediya [Music Encyclopedia] vol. 6, Moscow, Sov. entsiklopediya [in Russian]
12. Zhitomirskiy D.V. (1981) Skryabin [Scriabin] – Muzyikalnaya entsiklopediya [Music Encyclopedia] vol. 6, Moscow, Sov. entsiklopediya [in Russian]
13. Kandinsky V. (1992) O duhovnom v iskusstve [About the spiritual in art], Moscow, Arhimed [in Russian]
14. Kozhevnikova N.A. (1979) O roli leytmotivov v organizatsii hudozhestvennogo teksta [On the role of keynotes in the organization of the literary text] – Stilistika hudozhestvennoy rechi [Stylistics of artistic speech], Saransk, MGU [in Russian]

15. Koretskaya I.V. (1994) A.Bely [Andrey Bely] – Istoriya vseмирnoy literatury [History of World Literature], Vol. 9, Moscow, Nauka [in Russian]
16. Lavrov A.V. (1995) Andrey Bely v 1900-e gody: Zhizn i literaturnaya deyatel'nost' [Andrey Bely in the 1900s: Life and literary activity], Moscow, NLO [in Russian]
17. Losev A.F. (1991) Filosofiya. Mifologiya. Kultura [Philosophy. Mythology. Culture], Moscow, Politizdat [in Russian]
18. Mezhlayskiy E. (1971) Mir Chyurlenisa [Čiurlionis's world] – Chyurlenis [Čiurlionis], Moscow, Iskusstvo [in Russian]
19. Nikolaeva N.S. (1981) Simfonizm [Symphonism] – Muzyikal'naya entsiklopediya [Music Encyclopedia], Vol. 6, Moscow, Sov. entsiklopediya [in Russian]
20. Sokolov O. (1979) O "muzykal'nykh" formakh v literature (k probleme sootnosheniya vidov iskusstva) [On the "musical" forms in literature (to the problem of the ratio of art forms)] // Esteticheskie ocherki [Aesthetic essays], Moscow, Muzyka [in Russian]
21. Stravinsky I.F. (1973) Stati i materialy [Articles and materials], Moscow, Sov. kompozitor [in Russian]
22. Tanev S. (1982) Dnevnik, kn. 2. 1899–1902 [Diaries], Moscow, Muzyka [in Russian]
23. Florensky P. (1994) Opravdanie Kosmosa [Apology of Cosmos], Saint-Peterburg [in Russian]
24. Hmel'nitskaya T. (1988) Literaturnoe rozhdenie Andrey Belogo. Vtoraya Dramaticheskaya Simfoniya [Literary birth of Andrey Bely. The Second Dramatic Symphony] – Andrey Belyy. Problemy tvorchestva: Stati. Vospominaniya. Publikatsii [Andrey Bely. Problems of creativity: Articles. Memories. Publications], Moscow, Sov. pisatel [in Russian]
25. Yarotskiy S. (1978) Debyussi, impresionizm i simvolizm [Debussy, impressionism and symbolism], Moscow, Progress [in Russian]

Статтю подано до редколегії 12 вересня 2017 р.