

## «ВНЕШНЯЯ» И «ВНУТРЕННЯЯ» МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

*Статья посвящена памяти Михаила Давидовича  
Амирханяна, замечательному знатоку русской и  
национальных литератур, неугоминому просветителю  
и организатору международных конференций,  
сближающих филологов разных стран*

**О. Б. КАФАНОВА**

Санкт-Петербургский институт бизнеса и инноваций,  
Санкт-Петербург  
olg\_kaf@mail.ru

В статье под «внешней» музыкальностью художественной прозы понимается характеристика музыкальных произведений, которая служит объективной иллюстрацией эпохи, общественного и повседневного быта. «Внутренняя» музыкальность возникает в результате сходства между музыкой и словесностью. В художественной прозе возникает интересная и тонкая грань перехода «внешней» музыкальности во «внутреннюю». Замечательные музыкальные страницы многих произведений русской классики являются кульминационными для описания внезапной влюбленности, иногда еще не осознанной героями. Романы Толстого, Гончарова, Тургенева включают музыкальные сцены и эпизоды, которые обладают важными сюжетными, характерологическими, психологическими свойствами. Однако полностью музыкальный роман со всеми присущими ему свойствами мог быть создан только в парадигме романтизма. И одним из таких ярких примеров стал роман Жорж Санд *La Dernière Aldini* (1838). Музыка, пение, голос выполняют в нем первостепенную роль, определяя композицию, развитие сюжета, типологию героев, их речевые портреты вплоть до ритма фраз.

**Ключевые слова:** «внешняя» и «внутренняя» музыкальность, сходство между музыкой и словесностью,.

Прежде всего необходимо терминологически определить понятия, вынесенные в заглавие статьи. Под «внешней» музыкальностью художественной прозы я понимаю упоминание, характеристику музыкальных произведений, которые служат объективной иллюстрацией эпохи, общественного и повседневного быта. Например, в полушутливом русском трактате «Наука любви» (1840) содержались сведения о танцах и музыке, исполняемой на балах. Там имелась также специальная глава, называемая «Тайны вальса». Анонимный автор утверждал:

«... Вальс! Ты прилетел в наши снега с благоуханных берегов Рейна вместе с кипучим искрометным вином, и ты, о вальс, еще можешь поспорить своим магическим действием упоения с действием его могучих паров! <...> О вальс! Ты поэзия танцев. Если кадрили похожа на поэму, то ты – порывистый лиризм. <...> вальс сближает сердца и почти незаметно рождает симпатию!» [4: С. 90–91, 95–96].

«Внутренняя» музыкальность явление гораздо более сложное, возникшее в результате сходства между музыкой и словесностью. Представление о музыкальности в литературе становится возможным лишь в таких культурах или эстетических системах, которые рассматривают музыку как некий универсальный язык, принципы которого в той или иной мере разделяются литературой.

Представление о литературной музыкальности возникло в XVIII веке в связи с развитием романтизма. Вначале предромантизм вырабатывает представление о музыке как естественном, непосредственном языке человеческого чувства (Ж.Ж. Руссо, И.Г. Гердер, К.Ф. Мориц). Затем немецкие романтики формулируют представление о музыке как универсальном языке природы и искусства. Идея музыкальности фактически становится для романтиков аналогом категории гармонии. Литература начинает подчиняться принципам музыкальности.

Ранее других понятие музыкальной словесности ввел Ф. Шиллер. В статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795–1796) он разделил поэзию на «пластическую» и «музыкальную»: первая «подражает определенному предмету», а вторая «вызывает опреде-

ленное состояние души, не нуждаясь для этого в определенном предмете» [17].

В письме к Гёте от 18 марта 1796 года Шиллер писал о том, что «поэтической идее» «предшествует определенное музыкальное состояние души» [21]. Романтики выдвинули тезис о музыкальности как «естественном» свойстве литературы. Так, Л. Тик задал риторический вопрос во вступительной «Симфонии» к комедии «Перевернутый мир» (1799): «Разве не дозволено, разве не возможно мыслить тонами и музицировать словами и мыслями?» [7: С. 133; 8: С. 131–143]: Идея музыкальности как стихийной основы всякого художественного творчества позднее нашла отражение и обоснование в поэтике импрессионизма и символизма. «De la musique avant toute chose» – заявлял Поль Верлен в своем программном стихотворении «L'art poétique» («Поэтическое искусство», 1874) [20: С. 161].

Общими для литературы и музыки приемами, создающими эффект музыкальности, являются повторы в различных их видах (анафора, рефрен, лейтмотив, параллелизм, на звуковом уровне – аллитерация). Усложненный, неточный повтор (например, обращенный параллелизм — хиазм) может восприниматься как проявление вариативности, характерной для музыкального развития. При этом известная общность структурных принципов литературы и музыки обусловлена, прежде всего, изначальным синкретизмом музыки и слова. Так, песенная форма с ее куплетностью становится общей для поэзии и литературы (четырёхстрочной поэтической строфе соответствует четырёхтактовая вокально-поэтическая форма) и т.д.

Другим фактором, обусловившим общность многих структурных принципов музыки и словесности, стало огромное влияние риторики на развитие музыкальных форм Нового времени. Например, принцип трехчастности, характерный для сонатной формы, отразил трехчастную композицию ораторской речи (*exordium – medium – finis*).

К единым для музыки и литературы структурным принципам относится и так называемый «закон золотого сечения», принадлежащий, по-видимому, к фундаментальным принципам эстетической архитектоники. «Золотое сечение» (т.е. такое внутреннее деление произведения на две части, при котором целое относится к

большей части так же, как большая часть относится к меньшей) обнаружено во многих музыкальных и поэтических произведениях, отличающихся особой гармонией композиции. Наконец, важным направлением в обосновании музыкальности литературного произведения является выявление лейтмотивов, которые могут, образовать сложную разветвленную структуру, напоминающую композицию позднеромантических музыкальных драм или симфонических поэм.

В литературоведении довольно широко практикуется экстраполяция структурных принципов европейской музыки на литературное произведение. При этом наиболее часто к словесному тексту применяются такие музыкальные формы, как песенная, сонатная, fuga. В качестве повторяющихся элементов, необходимых для идентификации музыкальной формы, здесь могут выступать ритмические фигуры, отдельные слова, мотивы, темы. Так, немецкий историк и теоретик литературы, Оскар Вальцель (Walzel, 1864–1944) обнаружил трехчастную песенную форму в тематической структуре некоторых стихотворений И.В. Гёте [19]. Л.Фейнберг усмотрел сонатную форму в послании А.С. Пушкина «К вельможе» (1830) [10: С. 281–301] и других литературных произведениях. Музыкальность поэтического текста наиболее очевидна, этой проблеме посвящены многочисленные исследования [5: С. 38, 53]. Особое направление в изучении музыкальности поэтического текста связано с анализом мелодического начала в поэтической интонации и исходит из идеи «слуховой филологии» (Ohrenphilologie). Его основатель, немецкий филолог-германист Э. Зиверс (E. Sievers, 1850–1932), утверждал, что стихотворение существует прежде всего в звуковой, и лишь затем – в зрительной форме [18: S. 56–77].

В России это направление представлено трудом Б.М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» (1922), в котором под «мелодикой» понимается «развернутая система интонирования, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования и т.д.» [11], т.е. теми явлениями, которые являются общими для литературы и музыки. Феномен «мелодики» позволяет, согласно Эйхенбауму, реализовать в поэзии многие

принципы музыкального развития: чередование нарастаний и спадов, «принцип трехчастности», характерный для сонатной формы и т. д.

Однако исследователи обнаружили музыкальные формы не только в лирике, но и в драматических сочинениях. Например, немецкий писатель Оскар Людвиг (Ludwig, 1813–1865) в середине XIX века увидел использование сонатной композиции в трагедиях У. Шекспира. Он усмотрел в них экспозицию главной и побочной тем; при этом под главной партией понимается идея, воплощаемая главным героем, а под побочной – противостоящие герою силы. Людвиг обратился в своем анализе и к полифоническим формам: Отелло и Яго сравниваются у него с «темой» и «ответом» в фуге [14: С. 264–269].

Музыкальность художественной прозы изучена гораздо в меньшей степени, тем не менее, есть интересные исследования и в этой области. Так, контрастно-составная двухчастная форма была обнаружена О. Соколовым в повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» (1835). В романе Гёте «Избирательное сродство» («Die Wahlverwandschaften», 1809) исследователи выделяют свыше 20 лейтмотивов, что сближает его с музыкальным сочинением.

Музыкальность в художественном тексте может связываться не только с теми или иными приемами и структурами, но и с видимым отсутствием структурности, с «текучестью», преобладанием слитности над расчлененностью. Представление о музыке как «стихии чистой текучести» возникло также в эпоху романтизма. Новалис (наст. имя Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, 1772–1801) определял музыку как «оформленную текучесть» [15: Bd 3, S. 259]. В письме к А. В. Шлегелю 12 января 1798 г. он утверждает, что поэзия «от природы текуча – вся – пластична и безгранична – всякое возбуждение разрастается сразу во все стороны»; она «подобна органическому существу, которое всем своим устройством выдает свое происхождение из текучего, свою изначальную эластичную природу, свою безграничность, свою способность ко всему» [Bd 4, S. 246]. В России уже в XX веке А.Ф. Лосев обозначил «чистое музыкальное бытие» как «предельную бесформенность и хаотичность». «Особого внимания заслуживает та особая слитность звуков, которая

сопровождает музыку, – писал ученый. – <...> музыка неизменно движется, течет, меняется <...> Это – всеобщая внутренняя текучая слитность всех предметов» [6: С. 209–210]

В последнее время появилось немало исследований, диссертаций, посвященных музыкальной поэтике прозы и интермедальности художественного текста. Однако возникает вопрос, может ли художественное прозаическое произведение (роман, повесть, рассказ) действительно частично или полностью строиться по законам музыки? Многие произведения русской классической литературы содержат десятки страниц, посвященных описанию музыки: в них музыкальные произведения предстают в фортепианном, оркестровом и вокальном исполнении. И возникает интересная и тонкая грань перехода «внешней» музыкальности во «внутреннюю».

Достаточно вспомнить, что в «Дубровском» Пушкина Марья Кирилловна и ее учитель постоянно музицировали. Простая объективация процесса музицирования, название конкретных композиторов и произведений является «внешней» музыкальностью. Но когда музыка захватывает исполнителей и слушателей, высвечивает их внутренний мир, детерминирует, т.е. субъективирует поступки и чувства, мы уже говорим о «внутренней» музыкальности. В случае с «Дубровским» именно уроки музыки, пение сблизил молодых героев, что особенно очевидно в одноименной опере Направника, где Маша и Владимир исполняют дуэт на французском языке. Музыка как искусство наиболее суггестивное сразу обращается к душе; погружаясь в нее, родственные натуры узнают друг друга. В романе Пушкина этот процесс только намечен, в опере развит до кульминационной сцены, которая становится прологом любовного объяснения.

Замечательные музыкальные страницы многих произведений русской классики являются кульминационными для описания внезапной влюбленности, иногда еще не осознаваемой героями. В «Семейном счастье» Л.Н. Толстого фортепианная игра главной героини нужна рассказчице и автору для прояснения состояния взволнованности, смятения героев:

«Он сидел сзади меня, так что мне его не видно было; но везде в полутьме этой комнаты, в звуках, во мне самой я чувствовала его присутствие. Каждый взгляд, каждое движение его, которых я не видала, отзывались в моем сердце. Я играла сонату-фантазию Моцарта, которую он привез мне и которую я при нем и для него выучила. Я вовсе не думала о том, что играю, но, кажется, играла хорошо, и мне казалось, что ему нравится. Я чувствовала то наслаждение, которое он испытывал, и, не глядя на него, чувствовала взгляд, который сзади был устремлен на меня» [9: С. 271].

В романе И.А. Гончарова «Обломов» вначале речь идет о пении героини как о чем-то обыденном. Но очень быстро автор изображает потрясение, которое испытывает Илья Ильич. Ольга Ильинская «пела много арий и романсов, по указанию Штольца; в одних выражалось страдание с неясным предчувствием счастья, в других – радость, но в звуках этих таился уже зародыш грусти. От слов, от звуков, от этого чистого, сильного девического голоса билось сердце, дрожали нервы, глаза искрились и заплывали слезами. В один и тот же момент хотелось умереть, не пробуждаться от звуков, и сейчас же опять сердце жаждало жизни...» [2: С. 196].

Мы имеем тут дело с «внутренней» музыкальностью как «текучестью», суггестией. Причем интересно слияние авторского слова и внутреннего голоса героя. Мы слышим как музыка действует на самого Илью Ильича, который впервые чувствует то, что можно назвать «катарсисом»:

«Обломов вспыхивал, изнемогал, с трудом сдерживал слезы, и еще труднее было душить ему радостный, готовый вырваться из души крик. Давно не чувствовал он такой бодрости, такой силы, которая, казалось, вся поднялась со дна души, готовая на подвиг.

Он в эту минуту уехал бы даже за границу, если б ему оставалось только сесть и поехать.

В заключение она запела *Casta diva*: все восторги, молнией несущиеся мысли в голове, трепет, как иглы, пробегающий по телу, – всё это уничтожило Обломова: он изнемог» [2: С. 196].

Изображение этого воздействия музыки иначе представлено в блестящей экранизации Никиты Михалкова «Несколько дней из

жизни Обломова». Сцена пения перенесена на природу; прекрасный женский голос, гениальная музыка Беллини из оперы «Норма» разносится и охватывает, казалось бы, всю вселенную. Трое участников прогулки, включая рационального Андрея Штольца, опьянены молодостью, красотой природы и молодой женщины, звучанием ее прекрасного голоса. Кинематографические средства правомерно сделали этот эпизод кульминационным в видимом перерождении героя. В литературном тексте есть еще вторая сцена пения, которая в кинематографической версии оказалась избыточной. Уже после ухода Штольца Обломов просит Ольгу спеть еще. Ему важно понять и вновь пережить впервые испытанное им чувство восторга:

«Не просите меня петь, я не спою уже больше так... Пойдите, еще одно спою... — сказала она, и в ту же минуту лицо ее будто вспыхнуло, глаза загорелись, она опустила на стул, сильно взяла два-три аккорда и запела.

Боже мой, что слышалось в этом пении! Надежды, неясная боязнь гроз, самые грозы, порывы счастья – все звучало, не в песне, а в ее голосе.

Долго пела она, по временам оглядываясь к нему, детски спрашивая: «Довольно? Нет, вот еще это», – и пела опять. <...>

Она кончила долгим певучим аккордом, и голос ее пропал в нем. Она вдруг остановилась, положила руки на колени и, сама растроганная, взволнованная, поглядела на Обломова: что он?

У него на лице сияла заря пробужденного, со дна души восставшего счастья; наполненный слезами взгляд устремлен был на нее» [2: С. 201–202].

Велико психологическое значение музыкальных сцен в романах Тургенева, что требует специального рассмотрения. Однако можно ли назвать романы Толстого, Гончарова, Тургенева музыкальными? Конечно, нет. Произведения реалистического направления, они поднимали идеологические, нравственные социальные задачи. Но, однако, включенные в них музыкальные сцены и эпизоды обладали важными сюжетными, характерологическими, психологическими свойствами. Во всех рассмотренных случаях мы имеем дело с «внутренней» музыкальностью.

По-видимому, полностью музыкальный роман со всеми присущими ему свойствами (перечисленными в теоретическом вступлении) мог быть создан только в парадигме романтизма. И одним из таких ярких примеров стал роман Жорж Санд, до сих пор не переведенный на русский язык. Произведение из венецианского цикла, *La Dernière Aldini* (1838) сублимирует и развивает многие открытия ранних немецких романтиков в области лирической обрисовки персонажей. Музыкальные характеристики раскрывают в нем не только внутренний мир героев и их речевое поведение, но и определяют композицию всего романа в целом. Жорж Санд достигла в нем симметрии и гармонии структуры, в которой музыка играет детерминирующую роль.

Роман отличается структурой, завершенной и одновременно открытой, что является новаторством жорж-сандовского письма. Главный герой, Лелио, одаренный музыкант, ставший знаменитым оперным певцом, вспоминает историю своей молодости, открытие своего предназначения и две истории своей любви, связанные с музыкальным воспоминанием. Оба любовных сюжета исчерпываются в романе, то есть романическое действие завершается; но жизнь героя продолжается, и сюжет его жизни открыт. Атмосфера ассоциаций, в которую автор погружает своих читателей, похожа при этом на музыкальную импровизацию.

Композиция романа явно подчиняется законам симметрии. Хотя формально произведение разделено на две части, в нем ясно просматривается и третья, состоящая из введения и эпилога. В начале и конце повествования Жорж Санд помещает дискуссию о любви и музыке. Лелио ищет «музыкальную интродукцию», соответствующую его настроению. Он отказывается от «французской сонаты», тон которой мало соответствует жанру исповеди, и предпочитает один из тех немецких вальсов, «где Радость и Страдание словно медленно кружатся в сладострастном объятии, показывая попеременно то бледное лицо, омытое слезами, то сияющее чело, увенчанное цветами» [16: С. 132].

Рассказчик выбирает вальсы Вебера, Бетховена и Шуберта. Итальянец Лелио показывает разницу между музыкой своей родной

страны, «которая обращена только к чувствам и экзальтированному воображению», и музыкой немецкой, которая «обращается к сердцу и самым глубоким и утонченным чувствам» [16: С. 133]. Однако предпочитаемым в выборе Лелио жанром был вальс, один из самых интимных танцев, вызывающий целый ряд ассоциаций. Он появился в преромантическую эпоху в Германии и вызвал настоящую революцию в танцевальной музыке. В 1770-е гг. вальс, стремительный и зажигательный, вытеснил медленный и чопорный менуэт. Если в менуэте кавалер и дама танцевали фактически отдельно друг от друга, то в вальсе мужчина и женщина образуют пару, которая танцует, кружась в едином и довольно сложном движении.

При своем появлении этот танец натолкнулся на сильную оппозицию. Например, в России вальс невзлюбила Екатерина II, а при Павле I было опубликовано полицейское предписание, запрещавшее «употребление пляски, вальсеном именуемой» [1: С. 10]. Вальс создавал особую атмосферу интимности, поскольку мужчина держал девушку или женщину в своих объятиях. Вальс предполагает вращение: танцующие движутся по кругу, меняя направление. Следует также добавить, что вращение вызывает головокружение, опьянение.

Все эти ассоциации, вызываемые вальсом, характеризуют природу двух влюбленностей в жизни главного героя Жорж Санд. В первой части рассказывается история его страсти к патрицианке, юной вдове, Бьянке Альдини, навеянной большой любовью к музыке. Даниэль Джемелло (уменьшительно Нелло), сын рыбака и гондольер в Венеции, наделенный музыкальным даром, о котором он сам до поры не подозревает, привлечен «прекрасным женским голосом, поющим под аккомпанемент арфы». Юноша, почти подросток (ему только пятнадцать лет), никогда не видел этого инструмента. В своих мечтах он воображает арфу «то в виде сирены или рыбы, то в образе птицы». Он мечтает о том, что найдет «арфу среди тростника и водорослей» [16: С. 136–137].

Процесс сближения молодых людей осуществлялся по логике вальса. Нелло, поступивший на службу к Бьянке, должен был вначале ее поддерживать из-за ее хромоты, но по мере ухудшения здоровья

молодой женщины он начал брать ее на руки, фактически заключая в объятия и при этом чувствуя головокружение от близости любимой женщины. Все эти ситуации напоминали фигуры и интимную атмосферу танца.

Вторая история любви в жизни героя началась десять лет спустя, в Неаполе. Нелло сделался знаменитым артистом под псевдонимом Лелио. Его прекрасный голос привлек внимание юной девушки, дочери Бьянки, Алезии Альдини. В свою очередь, герой был очарован не только ее красотой, но также ее музыкальным вкусом, тонким и деликатным. Важно отметить, что Алезии было в этот момент пятнадцать лет, ровно столько же, сколько было Нелло в начале его венецианской истории, что позволяло воспроизвести историю новой любви в зеркальном отражении. Теперь юность и невинность становятся характеристиками женского персонажа, в то время как Лелио предстает уже опытным мужчиной, немало испытавшим в жизни.

Лелио, вспоминая пережитое им любовное чувство, дает своим слушателям музыкальные ориентиры для каждой из своих историй. Он объясняет, что предпочитает музыку Вебера и Бетховена, потому что она вызывает рефлексии и заставляет его искать новые средства для совершенствования драматического искусства певца.

Главную мелодию первой части романа определил вальс под названием «Желание», авторство которого Жорж Санд ошибочно приписывала Бетховену (эта ошибка была типичной для того времени). В действительности вальс ля бемоль мажор, известный под различными названиями: «Траурный вальс», «Томление», «Любимый вальс», а также «Желание» принадлежит Ф. Шуберту и был создан им в девятнадцатилетнем возрасте. «Его музыка, – отмечает советский музыковед, – вовсе не траурная, а скорее благородно-мечтательная; может быть, лишь на миг прорывается нотка скрытой грусти, но преобладает настроение светлой поэтичности» [1: С. 18]. Жорж Санд не случайно сделала этот вальс музыкальной основой повествования Лелио о его любви к Бьянке Альдини. Симметрия, свойственная танцу, явно ощущается во многих фрагментах текста. С этой точки зрения интересна сцена в гондоле, когда прекрасная

женщина искусно играет с влюбленным в нее мальчиком, притворяясь спящей и открывая глаза всякий раз, когда он хочет ее покинуть:

«Я поставил одну ногу на берег, и это было все. Я вернулся в гондолу; я остался стоя смотреть на нее. Она вновь открыла глаза, и ее взгляд, казалось, притягивал меня тысячью цепей из железа и бриллиантов. Я сделал шаг к ней, она вновь закрыла глаза; я сделал другой, – она их снова открыла и приняла вид презрительного удивления. Я повернулся к берегу, но снова возвратился в гондолу. Эта жестокая игра продолжалась несколько минут. Она меня привлекала и отпускала, словно ястреб, играющий со смертельно раненной пташкой» [16: С. 153].

Описывая эту любовную сцену, Санд прибегает к симметрии движений, жестов и самих фраз, используя в них повторы, анафоры и сходное синтаксическое построение. Сцена начинается с попытки юноши покинуть гондолу, что в символическом плане означает его желание убежать, освободиться от страсти, но завершается его возвращением в узкое пространство эротики и томления. Прием, с помощью которого немецкий композитор достигал психологического эффекта, – был неожиданный переход от мажорного лада к минорному и вновь возвращение к жизнерадостному звучанию мажора. Жорж Санд, в свою очередь, создает поэтическую прозу, важным фактором которой становится ритм фраз. В характеристике своих главных персонажей она часто прибегает к бинарной или тернарной синтаксической организации текста.

Удвоение элемента одного грамматического ряда «сообщает тексту уравновешенное и спокойное течение» и служит его симметрии [13: С. 48], а утроение однородных членов соответствует ритму вальса. Чередование или соединение бинарной и тернарной конструкций в одной фразе создает эффект музыкальной гармонии. Можно привести много примеров подобного рода в описании Бьянки:

«<...> я не знаю, существовала ли когда-либо женщина лучше и очаровательнее. Другие женщины, завидовавшие ее красоте, богатству и добропорядочности, мстили ей, уверяя, что она была ограниченной и невежественной. <...> Она была среднего роста,

белая, как молоко, и свежая, как цветок; все в ней было нежность, молодость, любезность» [16: Р. 140].

Этот ритм соответствует музыкальной посылке, выбранной рассказчиком истории. Изысканность музыкального вкуса, абсолютный слух отражаются в его манере говорить. Можно сказать, что Лелио «поет» меланхолическую историю своей любви:

«Когда она отдавала мне приказ, у меня вырастали крылья; когда она опиралась на меня, мое сердце трепетало от радости; когда, чтобы обратить внимание князя Монталегри на мои красивые волосы, она нежно опускала свою белоснежную руку на мою голову, я краснел от гордости» [16: Р. 142].

В «каденции» жорж-сандовских фраз отражается прием, использованный Шубертом, а именно чередование мажорного и минорного ладов. С точки зрения мелодики фраза может рассматриваться как единство, состоящее из двух последовательных мелодических доминант, поднимающейся (протазис) и нисходящей (аподозис) с мелодической вершиной в центре. «Мажорной» каденция будет, если протазис по количеству слогов короче аподозиса, а «минорной» в противоположном случае, наконец, «нейтральной», – когда объемы обеих частей будут примерно равными [13: Р. 48–49]. Этот тип конструкции особенно распространен в первой части романа, что обуславливает неопределенный, изменчивый, волнообразный ритм, который, в свою очередь, служит созданию прихотливой атмосферы, в которой развивается первая любовь юного героя, не понимающего себя, своих чувств и, тем более, чувств «взрослой» возлюбленной. Вот как, например, Лелио описывает свои переживания в те моменты, когда он несет хромую Бьянку на руках:

«*Cette taille souple et voluptueuse qui s'abandonnait à moi, cette tête charmante qui se penchait vers mon visage, ce bras d'albâtre qui entourait mon cou nu et brûlant, cette chevelure embaumée qui se mêlait à la mienne, c'en était trop pour un garçon de dix-sept ans*» [16: Р. 150]. Перевод: «Этот гибкий и полный неги стан, который мне доверялся, эта очаровательная голова, склоняющаяся к моему лицу, эта рука цвета алебаstra, обвивающая мою обнаженную и горящую шею, эти

благоухающие волосы, смешивающиеся с моими волосами, – всего этого было слишком для мальчика семнадцати лет».

В этом случае, если рассматривать каждую параллельную конструкцию отдельно, можно говорить о преобладании в них мажорной или нейтральной каденции (7+7, 4+8, 4+10, 6+5, 4+8). Но если взять весь период как единое целое и исходить из подсчета не слогов, а синтагм, то очевидно чередование мажорной и минорной каденций.

Что касается истории второй любви Лелио, сюжет которой более нюансирован, в этом случае можно говорить о другой музыкальной ориентации, а именно о «Приглашении к танцу» Вебера. Хотя прямо это произведение не названо, это самое знаменитое сочинение в форме вальса часто упоминаемого в романе композитора. Сочинение Вебера называют прекрасной танцевальной поэмой, которая, как и все романтические произведения, имеет программный характер. Вебер, как и Шуберт, несколько раз меняет мажорную тональность на минорную, что сообщает музыке поэтическую грусть. Именно в этом произведении уже были заложены признаки стиля венского классического вальса, «столь романтического по внезапной смене энергического размаха и сентиментального сладкого вздоха, безудержной страсти и интимного кокетства» [3: С. 52].

Драматургия пьесы Вебера удачно характеризует развитие отношений Лелио и Алезии, которые возникают на спектакле в неаполитанской опере и продолжаются в салоне за фортепиано. Эта любовь начинается не с восхищения, как в первом случае, но с удивления и даже ненависти. Наблюдая за поведением гордой и высокомерной девушки в театре, певец испытывает неясное чувство, смесь страха и восхищения, что приводит его к тяжелому нервному заболеванию. Было нечто привлекательное и одновременно страшное для него во внешности девушки, которую он знал под фамилией Гримани. Вторая неожиданная встреча героев происходит у подножия Аппенинских гор, неподалеку от Флоренции, где Лелио отдыхал от нервного расстройства. Артист проникает во дворец Гримани, выдавая себя за настройщика фортепиано. Первому объяснению молодых людей предшествует сцена, наполненная дисгар-

моническими звуками. Алезия, желая привлечь внимание мужчины, занимающегося инструментом, производит много шума:

«<...> она переставила кресло, вновь водворила его на место, с которого только что сдвинула и уронила свой веер, подняла его, сильно шурша платьем, открыла окно и тотчас же его закрыла. Видя, что я решился не замечать ничего, она приняла решение уронить табурет на кончик своей маленькой хорошенькой ножки и издала горестный возглас. Я оказался достаточно глупым, чтобы внезапно уронить ключ от молоточка на металлические струны, которые издали жалобный вздох» [16: С. 178].

Затем эта пародия на любовное свидание получает продолжение, потому что Лелио одну за другой рвет три струны, которые лопаются с ужасным взрывом. Такая какофония хорошо соответствует смятению чувств, переживаемых главными героями. Девушка прячет свое волнение за бравадой. Начатая война не прекращается и на следующий день. Лелио насмешливо наблюдает за экстравагантными выходками «синьоры», видя в них скрытое кокетство. Он иронически называет ее какофонию «прелестным и очень хорошо исполненным вальсом» [16: С. 181].

Еще через день разговор молодых людей протекает под аккомпанемент скольжения передвигаемого кресла. Лелио реагирует на тон и слова «Гримани» произвольным «приближением» или «отодвиганием» своего кресла. Это перемещение вещи, подражающее танцевальным па, также помогает сближению героев, тем более что в кульминационный момент этой сцены Лелио соскальзывает с кресла и бросается на колени перед девушкой.

После этой экспозиции, достаточно долгой и пикантной в деталях, развитие взаимной страсти делается стремительным. При этом именно девушка берет на себя инициативу: назначает свидания днем в церкви, а в парке в полночь, пишет любовные записки и первая объясняется в любви.

Но финал этой любви печален: брак между влюбленными невозможен не только по причине сословного неравенства, но в большей мере из-за «интеллектуального инцеста» (*l'inceste intellectuel*), по выражению рассказчика. Узнав, что «Гримани» – это Алезия

Альдини, дочь Бьянки, Лелио приносит свою любовь в жертву спокойствию своей бывшей возлюбленной. Любовный роман артиста завершается разлукой с той, которую он любит, совсем так же, как и в сюжете «Приглашения к танцу» Вебера. В «эпилоге» Жорж Санд продлевает эту атмосферу светлой грусти: слушатели хранят «меланхолическое молчание», а Лелио вновь возвращается к разговору о немецкой музыке, столь дорогим для него вальсам Вебера и Бетховена. В этом произведении особенно полно реализовалось то, что современный французский исследователь называет «звуковым пространством» («espace sonore») Жорж Санд [12: С. 115].

Таким образом, музыкальный роман в том виде, в котором его создала Жорж Санд, был возможен лишь только в романтической парадигме, когда по законам музыкальности строятся сюжетные линии героев, их характеры и сама стилистика произведения. Но музыкальность в широком смысле слова – как прихотливость внутренних движений, непредсказуемость и импровизационность поступков, психологическая непоследовательность поведения, суггестивность мировосприятия обогатила реалистическую русскую литературу эмоциональным и эстетическим содержанием, «звучащими» образами и романтическими женскими характерами.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэрбах Л. Рассказы о вальсе. М.: «Советский композитор», 1980. 175 с.
2. Гончаров И.А. Обломов. Роман в четырех частях // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 4. СПб.: «Наука», 1998. С. 5–493.
3. Друскин М.С. Очерки по истории танцевальной музыки. Л.: Лен. филармония, 1936. – 207 с.
4. Наука любви. Сочинение, писанное на получение звания доктора любви. СПб., 1840.

5. *Кац Б.А.* Об аналогах трехчастной и сонатной формы в поэтической лирике // Б.Кац. Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии. СПб.: Композитор, 1997. 268 с.
6. *Лосев А.Ф.* Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. 656 с.
7. *Махов А.Е.* Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 223 с.
8. *Махов А.Е.* «Музыкальное» как литературоведческая проблема // Наука о литературе в XX веке (история, методология, литературный процесс). М.: М.: ИНИОН, 2001. 300 с.
9. *Толстой Л.Н.* Семейное счастье // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: «Правда». Т. 2. С. 250–330.
10. *Фейнберг Л.Е.* Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» (Фрагмент из книги «Сонатная форма в поэзии Пушкина») // Поэзия и музыка: Сб. статей и исследований / Сост. В.А. Фрумкин. М.: Музыка, 1973. 302 с.
11. *Эйхенбаум Б.М.* О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. 554 с.
12. *Hecquet M.* Poetique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand. 1840–1845. Paris: Klincksieck, 1992. 410 p.
13. *Giard A.* Un aspect du style de George Sand: L'idéalisation // Les Amies de George Sand. 1998. № 20. P. 45–50.
14. *Ludwig O.* Shakespeare-Studien. Aus dem Nachlasse des Dichters hrsg. von M. Heydrich. Leipzig, 1872. 540 S.
15. *Novalis.* Schriften in vier Bänden. Hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel. Stuttgart: Kohlhammer. Bd 3-4, 1968–1975.
16. *Sand George.* La dernière Aldini // Sand George. Vie d'artistes. Paris: Omnibus, 2004. P. 129–254. Перевод мой. – О.К.
17. *Schiller F.* Über naive und sentimentalische Dichtung // Schiller-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner, 1998, S. 627–638.
18. *Sievers O.* Rhythmischmelodische Studien. Heidelberg: Winters Verlag, 1912. 141 S.
19. *Walzel O.* Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubelsberg: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1923. 408 S.

20. *Verlaine P.* Poésies. Под ред. Г.С. Васильевой. М.: «Прогресс», 1977. 516 с.
21. Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wolfgang von Goethe. Электронный ресурс: [www.friedrich-schiller-archiv.de/briefe/](http://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefe/) (Дата обращения – 10.06.2024).

## REFERENCES

1. *Auerbah L.* Rasskazy o val'se. М.: «Sovetskij kompozitor», 1980. 175 s.
2. *Goncharov I.A.* Oblomov. Roman v chetyrekh chastyah // Goncharov I.A. Poln. sobr. soch. i pisem: V 20 t. T. 4. SPb.: «Nauka», 1998. S. 5–493.
3. *Druskin M.S.* Ocherki po istorii tanceval'noj muzyki. L.: Len. filarmoniya, 1936. 207 s.
4. *Nauka lyubvi.* Sochinenie, pisannoe na poluchenie zvaniya doktora lyubvi. SPb., 1840.
5. *Кас В.А.* Ob analogah trekhchastnoj i sonatnoj formy v poeticheskoj lirike // Кас В. Muzykal'nye klyuchi k russkoj poezii: Issledovatel'skie ocherki i kommentarii. SPb.: Kompozitor, 1997. 268 s.
6. *Losev A.F.* Iz rannih proizvedenij. М.: Pravda, 1990. 656 s.
7. *Mahov A.E.* Musica literaria: ideya slovesnoj muzyki v evropejskoj poetike. М.: Intrada, 2005. 223 s.
8. *Mahov A.E.* «Muzykal'noe» kak literaturovedcheskaya problema // Nauka o literature v HKH veke (istoriya, metodologiya, literaturnyj process). М.: М.: INION, 2001. 300 s.
9. *Tolstoj L.N.* Semejnoe schastie // Tolstoj L.N. Sobr. soch.: V 12 t. М.: «Pravda». T. 2. S. 250–330.
10. *Fejnberg L.E.* Muzykal'naya struktura stihotvoreniya Pushkina «K vel'mozhe» (Fragment iz knigi «Sonatnaya forma v poezii Pushkina») // Poeziya i muzyka: Sb. statej i issledovanij / Sost. V.A. Frumkin. М.: Muzyka, 1973. 302 s.
11. *Ejhenbaum B.* O poezii. L.: Sovetskij pisatel', 1969. 554 s.
12. *Hecquet M.* Poetique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand. 1840–1845. Paris: Klincksieck, 1992. 410 p.

13. *Giard A.* Un aspect du style de George Sand: L'idéalisation // *Les Amies de George Sand*. 1998. N 20. P. 45–50.
14. *Ludwig O.* Shakespeare-Studien. Aus dem Nachlasse des Dichters hrsg. von M. Heydrich. Leipzig, 1872. 540 S.
15. *Novalis.* Schriften in vier Bänden. Hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel. Stuttgart: Kohlhammer. Bd 3-4, 1968–1975.
16. *Sand George.* La dernière Aldini // *Sand George. Vie d'artistes*. Paris: Omnibus, 2004. P. 129–254. Pervod moj. – O.K.
17. *Schiller F.* Über naive und sentimentalische Dichtung // *Schiller-Handbuch*. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner, 1998, S. 627–638.
18. *Sievers O.* Rhythmischmelodische Studien. Heidelberg: Winters Verlag, 1912. 141 S.
19. *Walzel O.* Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubelsberg: *Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion*, 1923. 408 S.
20. *Verlaine P.* Poésies. Pod red. G.S. Vasil'evoj. M.: «Progress», 1977. 516 s.
21. Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wolfgang von Goethe. Elektronnyj resurs: [www.friedrich-schiller-archiv.de/briefe/](http://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefe/) (Data obrashcheniya – 10.06.2024).

**ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ  
«ԱՐՏԱՔԻՆ» ԵՎ «ՆԵՐՔԻՆ» ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ  
Օ. Բ. ԿԱՖԱՆՈՎԱԿ**

**Սանկտ Պետերբուրգի բիզնեսի և նորարարության ինստիտուտ**

Հոդվածում գեղարվեստական գրականության «արտաքին» երաժշտականությունը հասկացվում է որպես երաժշտական ստեղծագործությունների բնութագիր, որը ծառայում է որպես դարաշրջանի, սոցիալական և առօրյա կյանքի օբյեկտիվ պատկերագրում: «Ներքին» երաժշտականությունը առաջանում է երաժշտության և գրականության նմանության արդյունքում: Գեղարվեստական արձակում կա «արտաքին» երաժշտականությունից «ներքին» անցման հետաքրքիր և նուրբ եզր: Ռուս դասականների բազմաթիվ ստեղծա-

գործությունների ուշագրավ երաժշտական էջերը գազաթնակետին են հասնում հանկարծակի սիրո նկարագրությամբ, որը երբեմն դեռևս չիրականացված է հերոսների կողմից: Տոլստոյի, Գոնչարովի, Տուրգենևի վեպերում ներառված են երաժշտական տեսարաններ և դրվագներ, որոնք ունեն կարևոր սյուժետային, բնավորաբանական և հոգեբանական հատկություններ: Այնուամենայնիվ, լիովին երաժշտական վեպ՝ իր բոլոր բնորոշ հատկություններով, կարող էր ստեղծվել միայն ժամանակագրի մոդելում: Նման նշանակալի օրինակ է Ժորժ Սանդի «*La Dernière Aldini*» (1838) վեպը: Երաժշտությունը, երգեցողությունը, ձայնը խաղում են առաջնային դեր՝ որոշելով կոմպոզիցիան, սյուժեի զարգացումը, կերպարների տիպաբանությունը, նրանց խոսքի դիմանկարները մինչև արտահայտությունների ռիթմը:

**Բանալի բաներ՝ «արտաքին» և «ներքին» երաժշտականություն, երաժշտության և գրականության նմանություն, երաժշտական վեպ:**

## «EXTERNAL» AND «INTERNAL» MUSIC OF FICTION O. B. KAFANOVA

### St. Petersburg Institute of Business and Innovation

In the article, the «external» musicality of fiction is understood as a characteristic of musical works, which serves as an objective illustration of the era, social and everyday life. «Internal» musicality arises as a result of similarity between music and literature. In artistic prose there is an interesting and subtle edge of the transition of «external» musicality in «internal». The remarkable musical pages of many works of Russian classics are culminating in the description of a sudden love, sometimes not yet realized by the heroes. Tolstoy, Goncharov, Turgenev's novels include musical scenes and episodes that have important plot, characterological and psychological properties. However, a fully musical novel with all its inherent properties could be created only in the paradigm of romanticism. One such notable example was a novel by George Sand's *La Dernière Aldini* (1838). Music, singing, voice play a primary role in it, determining

the composition, plot development, typology of characters, their speech portraits up to the rhythm of phrases.

**Key words:** «external» and «internal» musicality, similarity between music and literature, musical novel.

**Информация о статье:** статья поступила в редакцию