

На правах рукописи

Кротова Дарья Владимировна

**Синтез искусств в русской литературе
конца XIX – первой трети XX века
(А. Белый, З.Н.Гиппиус, А.С. Грин, М.М. Зощенко)**

Специальность – 10.01.01 – Русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва – 2013

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы XX века филологического факультета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова

Научный руководитель:

Голубков Михаил Михайлович
доктор филологических наук, профессор

Официальные оппоненты:

Кихней Любовь Геннадьевна
доктор филологических наук,
Институт международного права и
экономики имени А.С.Грибоедова,
профессор кафедры истории журналистики
и литературы

Павловец Михаил Георгиевич
кандидат филологических наук, доцент,
Московский государственный
педагогический университет,
заведующий кафедрой русской новейшей
литературы и читательских практик

Ведущая организация:

Институт мировой литературы РАН

Защита состоится 14 ноября 2013 года в 16.00 на заседании диссертационного совета Д 501.001.32 при Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова по адресу: г. Москва, Ленинские горы, МГУ, 1-й учебный корпус гуманитарных факультетов, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале отдела диссертаций фундаментальной библиотеки МГУ имени М.В.Ломоносова по адресу: г. Москва, Ломоносовский проспект, д.27.

Автореферат разослан 14 октября 2013 года.

Ученый секретарь диссертационного совета
Доктор филологических наук, профессор

М.М.Голубков

Введение

Обоснованность темы исследования и ее актуальность

Изучение проблемы синтеза искусств является актуальной задачей современного литературоведения. Синтез искусств - одна из наиболее значимых и продуктивных идей эпохи Серебряного века и первых советских десятилетий.

Целостных исследований, посвященных рассмотрению идеи синтеза искусств в ее динамике – от Серебряного века к периоду 1920-30-х гг., – до сих пор не предпринималось. На сегодняшний день существуют научные работы, посвященные характеристике явления синтеза искусств как такового¹, синтетических тенденций в творчестве отдельных авторов эпохи Серебряного века – Андрея Белого², Вяч.Иванова³, явлений взаимодействия различных видов искусства в творчестве А.А.Блока⁴, теории синтеза искусств, разработанной А.Н.Скрябиным⁵. Вместе с тем, не все авторы эпохи Серебряного века, в творчестве которых идея синтеза искусств нашла яркую и

¹ Коган М.С. Морфология искусства. М., 1972; Степанов Г.П. Взаимодействие искусств. Л., 1973; Махлина С.Т. Взаимодействие видов искусств. Л., 1974; Взаимодействие и синтез искусств. Сб-к АН СССР. Л., 1978; Зисс А.Д. Виды искусств. М., 1979; Хангельдиева И.Г. Взаимодействие и синтез искусств. М., 1982; Галеев Б.М. Содружество чувств и синтез искусств. М., 1982; Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989; Проблемы синтеза в художественной культуре. М., 1993; Минералова И.Г. Художественный синтез в русской литературе XX века: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 1994; Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы X научно-практической конференции, посвященной памяти А.Ф.Лосева. М., 2010; и др.

² Авраменко А.П. «Симфонии» Андрея Белого // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Сб. 9. Тула, 1977; Черников И.Н. «Симфония» как жанр в творчестве Андрея Белого // Художественное творчество и литературный процесс. Вып. IV. Томск, 1984; Мельникова-Григорьева Е.Г. Принцип «пограничности» в «симфониях» Андрея Белого // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 645. Тарту, 1985; Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая Симфония // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988; Лавров А.В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») // Белый А. Симфонии. Л., 1991; Поттосина В.Г. Синтез искусств в теории и раннем творчестве Андрея Белого (цикл «Симфонии»): Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2001; и др.

³ Мазаев А.И. От «мистерии» к «соборности»: Вяч. Иванов и А. Скрябин о синтезе искусств // Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М., 1992; Bobilewicz G. Wyobrażenia poetycka - Władysław Iwanow w kręgu sztuk / PAN. Inst. sławistyki. Warszawa, 1995; Гурко В.В. «Синтез всех на свете противоположностей»: (Концепции творческой личности и теория «соборности» Вяч. Иванова) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкульт. коммуникация. М., 1999; Минералова И.Г. Соборное слово и мистерия // Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века: Поэтика символизма. Учеб. пособие для студентов вузов. М., 1999; и др.

⁴ Васильева С. Поэтическая симфония Александра Блока // Театр. 1974. №1; Хопрова Т.А. Музыка в жизни и творчестве А.Блока. М., 1974. Болеславская Т. О музыке блоковского стиха. М., 2001; Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (Первые десятилетия XX века). М., 2002; и др.

⁵ Ванечкина И.Л. «Прометей» А.Н.Скрябина: проблема синтеза музыки и света: Дисс. ... канд. иск. Казань, 2006; Маслякова А. И. Музыкально-эстетическая концепция А. Н. Скрябина. СПб., 2013; Бэлза И.Ф. Александр Николаевич Скрябин. М., 1982; Житомирский Д. В. А.Н. Скрябин // Музыка XX века. Ч. 1. Кн. 2. М., 1977.

своеобразную реализацию, оказались в поле зрения исследователей данной проблематики. В частности, преломление идеи синтеза искусств в творчестве столь значительного писателя и поэта Серебряного века, как Зинаида Гиппиус, до сих пор не было раскрыто в научной литературе, что обуславливает актуальность данного диссертационного исследования.

Проблема синтеза искусств в литературе первых десятилетий XX века затрагивалась в современном литературоведении, но лишь отчасти и фрагментарно⁶. В представленной диссертационной работе преломление идеи синтеза искусств в литературе первой половины XX века рассмотрено на примере сочинений А.С.Грина («Фанданго») и М.М.Зощенко («Голубая книга»). Для анализа было выбрано творчество именно этих авторов, поскольку в названных произведениях тема синтеза искусств раскрывается наиболее представительно: здесь можно обнаружить не только влияние общей логики музыкального мышления, но и конкретные музыкальные формы, что позволяет говорить о действительном синтезе выразительных приемов разных видов искусства.

Ранее не предпринимались исследования, которые ставили бы своей целью раскрыть проблематику синтеза искусств в творчестве М.М.Зощенко, между тем как постижение зрелых и поздних его произведений («Голубой книги», в первую очередь, а также идейно связанных с нею сочинений конца 1930-х годов) затруднительно без анализа данного аспекта.

Влияние идеи синтеза искусств на творчество А.С.Грина отмечалось в литературоведении, но скорее в отношении взаимодействия литературы и живописи⁷. Вопрос о связи поэтики Грина с музыкой затрагивался в научной

⁶ Исследование доктора искусствоведения, профессора РАМ им.Гнесиных *Л.Л.Гервер* «Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века)» (М.,2001), охватывающее целый ряд литературных явлений обозначенного периода, имеет сугубо музыковедческую направленность. Автор не ставит своей задачей целостный филологический анализ, раскрытие трактовки идеи синтеза искусств в творчестве того или иного поэта.

⁷ *Варламов А.Н.* Александр Грин. М., 2010.

литературе⁸, но не раскрывался на материале детального анализа гриновских текстов, что и было предпринято в данной работе.

В диссертации исследуется преимущественно такой аспект проблемы синтеза искусств, как взаимодействие литературы и музыки. Именно эта грань проблематики синтеза была избрана как наиболее значимая и наиболее акцентируемая теми писателями и поэтами, творчество которых рассматривается в данной работе. Как известно, символисты видели именно в музыке выражение высшего эстетического начала бытия: Андрей Белый подчеркивал, что только на основе взаимодействия литературы и музыки возможно синтетическое искусство будущего; А.Н.Скрябин мечтал об объединении всех существующих видов искусства в грандиозном художественном акте, в основе которого лежала бы именно музыкальная составляющая; музыка, по сравнению с другими видами искусства, доминирует в художественной системе И.Анненского, З.Гиппиус. Тенденция к выдвиганию музыки на первый план синтетического единства сохраняется и в первые десятилетия XX века, хотя при этом не отрицается высокая значимость живописного (и вообще свето-цветового) компонента в творчестве А.С.Грина или Е.И.Замятина, равно как и особая роль образов и приемов кинематографического искусства в произведениях ряда выдающихся писателей данного периода (например, В.В.Набокова). Рассмотрение данных тенденций не входит в задачи данной работы.

Цели и задачи исследования

Целью работы является раскрытие проблематики синтеза искусств в русской литературе Серебряного века и эпохи первых советских десятилетий. В диссертационном исследовании ставится цель выявить специфику преломления

⁸ Дунаевская И.К. Этико-эстетическая концепция человека и природы в творчестве А.Грина. Рига, 1988.
Максимова О.Л. Роль музыки в сюжетно-композиционном строении произведений А.Грина // А.С.Грин: Взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина. Сб.ст. по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». Киров, 2005. Харчев В.В. Поэзия и проза Александра Грина. Горький, 1975.

идеи синтеза в творчестве авторов, наиболее ярко иллюстрирующих главные тенденции в воплощении данной проблематики.

Для достижения заявленной цели исследования необходимо решение следующих **задач**:

- выявить ключевые особенности реализации идеи синтеза искусств в творчестве Андрея Белого в связи с его эстетической теорией. Проанализировать цикл «Симфонии» А.Белого как наиболее целостное выражение его теоретических установок;

- определить роль и значение идеи синтеза искусств в творчестве З.Н.Гиппиус. Охарактеризовать драму «Святая кровь» как произведение, созданное под влиянием Р.Вагнера и одновременно в полемике с ним;

- установить роль и значение идеи синтеза искусств в русской литературе 20-30-х гг. XX века;

- проанализировать «Голубую книгу» М.М. Зощенко с точки зрения реализации в этом произведении симфонической логики;

- доказать действие в творчестве А.С. Грина формообразующих принципов музыкальных жанров (на примере рассказа «Фанданго»).

В настоящей работе использованы следующие **методы исследования**:

- метод структурного и структурно-сопоставительного анализа (при рассмотрении композиционного устройства избранных для анализа текстов и при выявлении аналогий с музыкальными формами);

- герменевтический метод (при анализе идейно-содержательной стороны текстов);

- метод сравнительного анализа, особенная актуальность которого в данной работе связана с необходимостью сопоставления сходных художественных тенденций в литературе и искусстве разных периодов литературной истории XX века;

- метод мотивного анализа, примененный в диссертационной работе при выявлении лейттематических и лейтмотивных структур в рассматриваемых текстах.

Методологическую базу исследования составили труды ученых, обращавшихся к проблеме реализации в литературном тексте музыкальных принципов: труды М.М.Бахтина⁹, работы Л.Силард об орнаментализме, в которых автор обосновывает связь данной тенденции с лейтмотивной техникой в музыке¹⁰; рассуждения Е.Б.Скороспеловой о роли музыкального начала в «неклассической» прозе¹¹, а также исследования А.Альшванга¹², Л.Гроссмана¹³, И.Месерич¹⁴, С.Асриевой¹⁵ о музыкальных формах в произведениях Ф.М.Достоевского.

Методологическую основу работы составили также труды, посвященные анализу литературного процесса рассматриваемого периода: исследования А.П.Авраменко, М.М.Бахтина, Н.А.Богомолова, А.Н.Варламова, М.М.Голубкова, Л.К.Долгополова, И.Ю.Искржицкой, Л.Г.Кихней, В.Е.Ковского, Л.А.Колобаевой, А.В.Лаврова, А.И.Мазаева, М.В.Михайловой, Е.Б.Скороспеловой, Н.М.Солнцевой, Т.Ю.Хмельницкой, М.О.Чудаковой.

Тема диссертационной работы предполагает обращение не только к литературоведческим методикам, но и к аналитическому аппарату смежных научных областей, в частности, музыковедения. Методологическую базу музыковедческого аспекта анализа составили труды таких ученых, как

⁹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.

¹⁰ Силард Л. Орнаментальность/орнаментализм // Russian Literature. Т. XIX. 1986; Силард Л. О структуре Второй симфонии А. Белого // Studia slavica. Т. 13. Budapest, 1967; Силард Л. К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века («Петербург» Андрея Белого и «Улисс» Джеймса Джойса). Budapest, 1983.

¹¹ Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века: от А.Белого («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003.

¹² Альшванг А. Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом // Альшванг А. Избранные сочинения. Т. 1. М., 1964

¹³ Гроссман Л. Достоевский-художник // Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959.

¹⁴ Месерич И. Проблема музыкального построения в повести Достоевского «Записки из подполья» // Достоевский и его время. Л., 1971.

¹⁵ Асриева С. К проблеме музыкальности «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского // Труды Самаркандского гос. ун-та. Новая серия. Вып. 238. Проблемы поэтики. Т.2. Самарканд, 1973.

М.Г.Арановский, Б.В.Асафьев, П.Беккер, Л.В.Данилевич, Л.В.Кириллина, В.Дж.Конен, Ю.Н.Холопов.

Научная новизна

1. Впервые в качестве основной цели исследования выдвигается следующая: проследить развитие идеи синтеза искусств от Серебряного века к 20-30-м гг. XX в.
2. Новизна диссертационной работы обусловлена тем, что в рамках данного исследования впервые предпринята попытка раскрыть роль, значение и художественные проявления идеи синтеза искусств в творчестве такого автора эпохи Серебряного века как З.Н.Гиппиус.
3. В работе впервые прослеживается эволюция «симфонического» метода Андрея Белого (от «Драматической» симфонии к «Кубку метелей»).
4. В диссертации обосновывается значимость идеи синтеза искусств в творчестве А.С.Грина на материале детального структурного анализа гриновского текста. Как доказывается в настоящей работе, Грин обращается в своем творчестве к структуре музыкального жанра («Фанданго»).
5. Новизна работы связана также с тем, что здесь впервые доказывается взаимосвязь «Голубой книги» М.М.Зощенко со строением классического симфонического цикла.

Теоретическая и практическая значимость работы

Теоретическая значимость диссертации связана с тем, что в настоящей работе раскрываются принципы реализации идеи синтеза искусств в творчестве выдающихся авторов Серебряного века (Андрей Белый и З.Н.Гиппиус) и первых советских десятилетий (А.С.Грин и М.М.Зощенко).

Практическое значение работы обусловлено тем, что результаты данного исследования могут быть использованы в качестве материалов для лекционных и специальных курсов по истории русской литературы Серебряного века и первой половины XX века, при издании и комментировании текстов А.Белого, З.Н.Гиппиус, А.С.Грина, М.М.Зощенко, а также для дальнейших научных исследований русской литературной истории.

Апробация работы

Материалы диссертационного исследования выносились на обсуждение на: Четвертой международной научной конференции «Гендер и проблемы коммуникативного поведения» (Новополоцк, Полоцкий ГУ, 28-29 октября 2010 г.), XIX Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, МГУ, 9-13 апреля 2012 г.), XX Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, МГУ, 8-13 апреля 2013 г.).

Структура работы

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

Основное содержание работы

Введение посвящено раскрытию актуальности темы исследования, основных целей и задач, методологических принципов, научной новизны работы, а также теоретической и практической значимости исследования.

В первой главе анализируется характер реализации идеи синтеза искусств в литературе Серебряного века. **Первый параграф** посвящен рассмотрению идеи синтеза искусств как таковой, ее исторических и философско-эстетических истоков, а также основных тенденций ее интерпретации в литературе Серебряного века. Раскрывается специфика трактовки данной проблематики в «Системе трансцендентального идеализма» Ф.Шеллинга,

творчестве Р.Вагнера, А.Н.Скрябина, французских поэтов-символистов (Ш.Бодлера, С.Малларме и др.). В данном разделе выделены два основных направления в интерпретации идеи синтеза искусств в русской литературе рубежа XIX-XX вв., которые более подробно характеризуются в последующих разделах работы на примере творчества А.Белого и З.Н.Гиппиус. Специфика трактовки идеи синтеза искусств в эпоху Серебряного века выявляется в сравнении с особенностями интерпретации изучаемой проблематики в более поздний период. В 1920-30е гг. идея синтеза искусств не могла занять центральных позиций, поскольку перед литературой были поставлены иные, политически обусловленные задачи, и «в последующие десятилетия все эстетические и литературные тенденции, противостоящие официально признанным, вытесняются из литературного процесса метрополии»¹⁶. Проблематика синтеза искусств, оставаясь значимой в литературе этого периода, реализуется подспудно, не столь масштабно, как в эпоху Серебряного века, но не менее глубоко и многогранно в творчестве таких авторов как А.С.Грин, М.М.Зощенко, Б.Л.Пастернак, М.А.Булгаков, А.П.Платонов.

Второй параграф первой главы посвящен раскрытию синтетических исканий в творчестве Андрея Белого (на примере цикла «Симфонии»). Анализируются эстетические взгляды Белого и, в частности, его понимание проблемы синтеза искусств на материале статей «Формы искусства», «Принцип формы в эстетике», «Смысл искусства», «Будущее искусства» и др. Раскрывается выстраиваемая Андреем Белым иерархия видов искусств, в которой музыка занимает главенствующее положение, так как она менее других искусств связана с «феноменальной действительностью», по словам А.Белого, воплощая собой, с его точки зрения, идею чистого движения. Развитие искусства в будущем, как считал А.Белый, будет идти в русле синтетических тенденций, а именно - в направлении сближения с музыкой. В частности, Белый ставил своей целью возвращение поэзии ее «первоначальной, музыкальной основы». Для этого он стремился прежде всего освободить слово от «мифа»,

¹⁶ Голубков М.М. Русская литература XX в.: После раскола. М., 2001. С. 54.

т.е. снизить сюжетную нагрузку каждого фрагмента повествования, а также каждого предложения и каждой фразы. На первый план при этом вышла разработка отдельных мотивов и лейтмотивных комплексов.

В свете теоретических представлений Андрея Белого становятся понятны и причины выбора поэтом из всех музыкальных жанров в качестве «образца» именно жанра симфонии: Белый считал симфоническую музыку наиболее абстрактной по содержанию и потому - самым совершенным видом музыкального творчества. Пытаясь воссоздать в литературе аналог симфонической формы, Белый, как видится, предполагал показать новый путь развития литературы – ее сближение с музыкой как в содержательном плане (ослабление сюжетного начала, вплоть до полной его утраты; стремление точно передать в слове не логику фабулы, а смену эмоциональных состояний), так и в конструктивном (использование лейтмотивной техники, усиление роли ритмического начала в построении фразы). В значительной степени Белый действительно предугадал дальнейшие пути развития литературного процесса первой половины XX века, одна из магистральных линий которого – это орнаментальная проза, где весьма значительную роль играют именно те принципы, которые он разрабатывал в симфониях и позже в романах.

В данной работе рассматриваются все четыре Симфонии Белого, однако наибольшее внимание уделено Четвертой симфонии «Кубок метелей» (1907), которая была выбрана для анализа как самая характерная, воплощающая симфонические принципы наиболее детально. Вместе с тем, анализ Четвертой симфонии вне контекста всего симфонического цикла Андрея Белого невозможен. Необходимо рассмотреть, каким образом Белый приходит к подлинно синтетическому единству художественного целого в данном произведении, а для этого нужно анализировать Четвертую симфонию в сравнении с предшествовавшими ей синтетическими опытами.

Белый приходит к глубокому внутреннему объединению литературных и музыкальных принципов в данном произведении через сугубо эмоциональную, образную трактовку «музыкальности» во Второй («Драматической») симфонии,

более детальное воплощение «симфонического» начала в Первой («Северной») симфонии и целенаправленную работу в соответствии с симфонической логикой в Третьей симфонии («Возврат»).

«Кубок метелей» Белый задумывал именно как структурный аналог музыкальной симфонии. Рассмотрение техники этого произведения и особенностей его композиции невозможно без анализа идейно-символического пласта. В задачи данной работы входит конкретизировать параллели между Четвертой симфонией и соловьевскими представлениями о Софии, высказанными в Девятом и Десятом «Чтениях о Богочеловечестве». «Кубок метелей» в художественной форме раскрывает софиологическую теорию Вл.Соловьева, его представления о ходе мирового процесса. Персонажи этого произведения – не герои литературного произведения в традиционном понимании, не «характеры», они лишь воплощают собой некие мировоззренческие сущности, в соответствии с соловьевской теорией. Так, Светлова символизирует образ Мировой Души, Адам Петрович - идею Логоса, фигура Светозарова олицетворяет сатанинское начало, стремящееся к подавлению Мировой Души. Сюжетное развитие в этом произведении выстроено в соответствии с этапами мирового процесса, охарактеризованными соловьевским учением: первоначальное пребывание Мировой Души в состоянии дисгармонии и противоречий, борьба между силами Логоса и хаоса за обладание Мировой Душой и, наконец, восстановление гармоничного и естественного миропорядка – воссоединение Мировой Души с божеством. Четвертая симфония являет собой, таким образом, пример литературно-философского синтеза, выражая философскую идею средствами искусства. Но, будучи названо «симфонией», это произведение предполагает и другой столь же значимый аспект синтеза, а именно наличие симфонических и вообще музыкальных принципов устройства.

В отношении «Кубка метелей» вполне правомерны непосредственные аналогии с сонатно-симфонической формой, причем это не просто совпадения со схемой данной конструкции, а следствие симфонической логики мышления

автора. Суть симфонизма как принципа мышления состоит в непрерывности развития музыкального материала. Симфонизм «по природе своей, является *динамическим* понятием, а процессы симфонизации подчинены закону диалектического развития»¹⁷. Процесс развития в симфонии непрерывен, каждый последующий элемент связан с предыдущим, ни один компонент музыкальной ткани не существует обособленно, в отрыве от других. Симфоническому мышлению свойственна «непрерывность музыкального сознания», «когда ни один элемент не воспринимается как независимый, среди множественности остальных, но интуитивно созерцается целое, данное в движении творческое бытие»¹⁸. Четвертая симфония Белого – произведение, основанное на целостной философской концепции, каждый из элементов этого текста, вплоть до мельчайших деталей, подчинен раскрытию основной идеи, каждая последующая часть произведения является новым этапом развития этой идеи.

Первая часть «Кубка метелей» соотносится с формой сонатного *allegro*, причем данный раздел Четвертой симфонии являет собой определенный тип сонатной формы - сонатное *allegro* с зеркальной динамизированной репризой. Вторая часть основана на ряде конструктивных принципов, свойственных т.н. «медленным» частям сонатно-симфонических циклов, и отличается некоторыми особенностями повествовательной техники (замедление темпоритма повествования, изображение статичных картин), связывающими ее с типичным устройством симфонических *Andante*. Третья часть, в соответствии с симфонической логикой, высвечивает сатирические грани сюжетной ситуации. Скептический поворот в Четвертой симфонии может на первый взгляд показаться неожиданным, но на самом деле он глубоко оправдан: реализуя в третьей части своей симфонии модель критического, трагического взгляда на мир, Андрей Белый, как представляется, ориентировался на особенности образного содержания третьих частей сонатно-симфонических циклов. Как

¹⁷ Игорь Глебов (Асафьев Б.В.) Предисловие // Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Л., 1926. С. 5.

¹⁸ Игорь Глебов (Асафьев Б.В.) Цит. изд. С.64.

известно, начиная с бетховенской симфонии, третья часть сонатно-симфонического цикла представляла собой скерцо. Это слово переводится с итальянского языка как «шутка» и в полной мере отражает содержание третьих частей, которое может варьироваться от беззлобного юмора до очевидного гротеска и ядовитой насмешки. Белый в «Волнениях страсти» ближе к последней из названных характеристик, но смеется он, безусловно, не над существом идеи, а лишь над искажениями в ее прочтении. Шутовское начало уходит на второй план и уступает место серьезным размышлениям о судьбах вечно-женственного начала в финальной, *четвертой части*, которая представляет собой, с точки зрения сюжетного развития, развязку. Идея преодоления конфликтного начала, итогового разрешения противоречий, столь явно проявляющая себя в финале «Кубка метелей», вполне соответствует законам симфонической логики: классическая модель симфонии предполагает снятие конфликта в финале. Конечно, далеко не каждая симфония (особенно если речь идет о позднеромантическом симфонизме или творчестве композиторов XX века) заканчивается бесконфликтным финалом, но исходная, базовая симфоническая модель диктует позитивное завершение. Вместе с тем, оптимистический финал Четвертой симфонии продиктован не только логикой симфонической модели как таковой. Такое завершение «Кубка метелей» отражает идейный смысл произведения, содержание софиологической теории Соловьева, в основе которой лежит представление о конечном воссоединении Софии с Абсолютом.

Понимание конструктивных закономерностей Четвертой симфонии Белого важно для адекватного постижения смысла этого произведения. У многих современников Белого это произведение вызывало резко негативные оценки, т.к. читатели ощущали явное несоответствие традиционному роману или повести. Если рассматривать организацию этого текста с точки зрения музыкальной формы, то становится понятна логика его внутреннего строения: персонажи симфонии ориентированы скорее на музыкальные темы с их крайне обобщенным значением. Работа с этими темами (например, в первой части)

также не вполне соответствует традиционной логике развития сюжета, но во многом сопоставима с принципами сонатной разработки (приемы взаимодействия тем) и репризы (итоговое единство главной и побочной). Музыкальная форма оказалась в данном случае наиболее адекватной для раскрытия идеи Белого – воплощение философской идеи художественными средствами.

В каждой из четырех Симфоний Белого музыкальное, а именно - симфоническое начало воплощается различным образом и трактуется сугубо индивидуально: от метафорической его интерпретации во Второй симфонии, стремления претворить особенности симфонического мышления в «Возврате» (Третья симфония) - до последовательного и систематического воплощения симфонических принципов в «Кубке метелей». Цикл Симфоний Андрея Белого, как представляется, может быть признан одним из самых ярких примеров реализации синтетической тенденции в литературе рубежа веков. В последующем своем творчестве Белый более не обращался к буквальному воплощению музыкального жанра в литературе, но идея синтеза искусств осталась для него весьма актуальной. Об этом свидетельствует продолжение его поисков в области лейтмотивной техники, пристальное внимание к звуковой стороне слова, особенно поэтического, а также дальнейшая разработка в его творчестве такого направления, как орнаментальная проза. Идея синтеза искусств, столь последовательно развиваемая Андреем Белым, оказалась также весьма значимой для литературного процесса последующих десятилетий. А.Белый, таким образом, выступил как «изобретатель, результатами экспериментов которого пользовались многие из русских романистов более поздних поколений»¹⁹.

Третий параграф первой главы посвящен раскрытию идеи синтеза искусств в художественном мире Зинаиды Гиппиус. В отличие от Андрея Белого, Гиппиус не оставила теоретических статей по проблеме синтеза

¹⁹ Скорospelова Е.Б. Русская проза XX века: от А.Белого («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. С. 44-45.

искусств, но круг ее представлений по этому вопросу достаточно ясно очерчивается ее художественными произведениями.

Как и А.Белый, Гиппиус наибольшее внимание из всех видов искусства уделяет музыке, в то время как живопись и пластические искусства занимают в сфере ее интересов гораздо более скромное место. В творчестве Гиппиус реализуется представление о музыке как особой философско-эстетической категории: подобно другим символистам, Гиппиус понимала музыку как высшее эстетическое начало бытия, не случайно стихи, поэзию вообще она называла «словесной музыкой»²⁰. Коренное различие позиций Гиппиус и Андрея Белого в трактовке музыкального начала заключается в том, что Белый в своих суждениях имеет в виду и музыку как философское начало, и музыку как вид искусства, т.е. конкретные музыкальные произведения – симфонии Скрябина, сонаты Бетховена и т.д., а в рассуждениях Гиппиус музыка понимается прежде всего как некая абстрактная сущность.

Наиболее показательным в плане трактовки Зинаидой Гиппиус музыкального начала является ее драма-мистерия «Святая кровь» (1900), свидетельствующая не только о глубоком интересе к музыке, но и о стремлении автора создать текст, основанный на взаимодействии принципов разных видов искусства. «Святую кровь» можно назвать произведением «многоуровневого» синтеза, поскольку идея синтетического взаимодействия охватывает здесь сразу несколько параметров: помимо того, что это произведение написано в жанре драмы, синтетическом уже по своей природе, в тексте Гиппиус находит отражение и ряд композиционных приемов, заимствованных из музыки. Кроме того, жанровое обозначение «Святой крови» - «драма-мистерия» - помещает это произведение на границу между произведениями драматического искусства и литургическими жанрами. Как отмечал Б.С. Бугров, пьеса «Святая кровь» «примечательна как характерный и даже уникальный образец мистериального театра на русской почве»²¹.

²⁰ Гиппиус З.Н. Необходимое о стихах // Собр. соч. в 15 тт. Т. 2. М., 2001. С. 445.

²¹ Бугров Б.С. Драматургия русского символизма. М., 1993. С. 26.

В диссертации проводятся параллели между драмой «Святая кровь» и оперой Р.Вагнера «Парсифаль», которая послужила, как представляется, идейной основой анализируемой пьесы, а также стала тем образцом, на который Гиппиус ориентировалась при создании синтетической конструкции своего произведения. Опера «Парсифаль» была создана Р.Вагнером в 1882 г. Ее источниками явились рыцарские романы Вольфрама фон Эшенбаха «Парсифаль» (XIII в.) и Кретьена де Труа «Легенда о Чаше Грааля» (XII в.). Все три названных произведения обладают сюжетной и идейной общностью: они рассказывают о странствиях рыцаря Парсифаля, знаменующих собою поиск истины и конечное её обретение (Парсифаль после долгих испытаний становится королем Грааля и хранителем Святой Чаши). Гиппиус, на наш взгляд, предлагает в пьесе «Святая кровь» своё прочтение данной легенды, во многом противоположное смыслу первоисточника. Русалочка в драме Гиппиус, как и Парсифаль в вышеназванных произведениях, горячо стремится к обретению высшего блага, однако путь, которым она следует, оказывается непомерно жестоким.

Смысловой параллелизм этих произведений подчеркивается параллелизмом в системе персонажей. Почти все герои пьесы Гиппиус являются, на наш взгляд, «двойниками» действующих лиц оперы. Во-первых, образ главной героини, русалочки, является очевидным аналогом образа Парсифаля. Русалочка – такой же «престец», ищущий знания, воплощение человеческой души, устремлённой к истине. Путь, который проходит русалочка в драме Гиппиус, - это своего рода повторение пути вагнеровского Парсифаля, но с трагическим финалом. Вехи этого пути в драме Гиппиус полностью соотносятся с этапами развития сюжета вагнеровской оперы.

Не только главная героиня, но и другие персонажи пьесы Гиппиус имеют образные параллели в опере «Парсифаль». Так, создавая образ о. Пафнутия, Гиппиус, похоже, ориентировалась на характер вагнеровского Гурнеманца - служителя Грааля. Ведьма, действующая в пьесе Гиппиус, также имеет

прообраз в опере Вагнера, а также в романах о Парсифале К. де Труа и В. фон Эшенбаха.

Представляется, что и само название пьесы Гиппиус отсылает читателей к легенде о Парсифале. «Святая кровь», как видится, - это не только кровь старца, пролитая русалочкой, но еще и Кровь Христова, которой, как известно, была наполнена Чаша Грааля – символ истины и христианской веры в легенде о Парсифале.

С оперой Вагнера пьесу Гиппиус связывает и жанровое обозначение – «драма-мистерия». Как известно, оперу «Парсифаль» Вагнер также обозначил как «торжественная сценическая мистерия».

Причина глубокого идейного расхождения пьесы «Святая кровь» и оперы Вагнера, послужившей исходным творческим импульсом для произведения Гиппиус, заключается в том, что опера Вагнера направлена на утверждение религиозной истины, а пафос произведения Гиппиус совершенно иной – это противопоставление истинного и ложного понимания христианства. Этой идее подчинено и сюжетное развитие в драме, и система её персонажей. Действующие лица пьесы Гиппиус – это в большей степени не живые характеры, а образы-символы, каждый из которых несёт определённую смысловую нагрузку: в пьесах Гиппиус порой «взаимодействуют не *люди*... а *идеи*, их *символы*, только находящие в героях-масках свое образное воплощение. Персонажи схематичны. И на самом деле происходит не столкновение характеров, а столкновение идей, жизненных позиций, принципов»²². Так, в анализируемой нами пьесе монах Никодим воплощает собой ложное понимание христианства, косное, подавляющее начало. Жизненную и религиозную позицию Никодима можно обозначить как «обрядовое христианство», т.к. он верен лишь догмам, букве закона, а не подлинному духу православного вероучения. В пьесе Гиппиус Никодиму противопоставлены о. Пафнутий и русалочка, которые, по замыслу автора,

²² Михайлова М.В. «Бабы с пьесами...» в эпоху Modern // Женская драматургия Серебряного века. Сост., вступ. ст. и коммент. М.В.Михайловой. Спб., 2009. С. 10.

воплощают истинно христианское отношение к жизни, которое можно назвать «христианством любви».

В драме «Святая кровь» принята особая, условная система интерпретации христианских представлений о мироустройстве. С точки зрения христианской догматики, рассказы старой русалки и Ведьмы о том, каким образом русалка может обрести бессмертную душу, как люди получили бессмертие и о том, что Христос, придя на землю, дал людям вечную жизнь, а у русалок отнял её, - являются нелепостью. Однако в художественной системе анализируемой пьесы суждения русалок и Ведьмы принимаются за истину. По замыслу Гиппиус, русалочка, совершив убийство, действительно обретает бессмертную душу. Финал пьесы был задуман Гиппиус как оптимистический, ведь русалочка совершает свой страшный поступок во имя Бога, чтобы приблизиться к Нему и чтобы спасти от вечных мук о. Пафнутия, который готов был погубить себя, крестив «богоданную дочку». С точки зрения Гиппиус, путь, которым идет русалочка, – это и есть настоящий, истинный путь к Богу. Подлинное воссоединение с Богом даётся только ценой отказа от самого дорогого, «мукой чересильной»²³. Но, как представляется, показанный в пьесе путь к истине для большинства читателей покажется неприемлемым. Именно поэтому произведение Гиппиус, задуманное как оптимистическое, не воспринимается как однозначно таковое. Если в опере «Парсифаль» отразилось религиозное мироощущение и христианская идея возможности спасения и познания истины, то смысл произведения Гиппиус совсем не однозначен. Героиня её пьесы стремится действовать по закону любви, но те средства, которые она избирает для достижения своей цели, наводят читателя (зрителя) на мысль о том, что Гиппиус в своей пьесе воплотила трагическое мироощущение человека рубежа веков, которому путь познания истины представлялся навсегда закрытым, а спасение и добро – трагически недостижимыми.

Помимо прямого идейного взаимодействия с оперой «Парсифаль», в пьесе Гиппиус ощущается также значительное влияние музыки вагнеровской

²³ Гиппиус З.Н. Святая кровь // Женская драматургия Серебряного века. Цит. изд. С. 85.

оперы. Драма «Святая кровь» создавалась под непосредственным влиянием музыкального произведения, и это существенным образом сказалось на ее поэтике. «Святая кровь» - произведение, чрезвычайно насыщенное музыкой, которая звучит почти непрерывно на протяжении всей пьесы. Ни одна из драм Гиппиус не может быть сопоставлена в этом смысле со «Святой кровью». Чтобы эта пьеса увидела свет ramпы, необходима большая предварительная работа композитора, который должен написать разнохарактерную и разнообразную музыку: танцы и песни русалок из первой и третьей картин, песню русалочки из третьей картины, молитвенные песнопения Никодима (третья картина), молитву о. Пафнутия «Тебя хвалим, Творец земной и небесный» (вторая картина), а также музыку колокольных звонов для всех трех картин. Гиппиус самым подробным образом указывает (в тексте ремарок), каким образом должен звучать каждый из многочисленных музыкальных фрагментов пьесы, что свидетельствует о том, сколь важную роль автор придавала звуковому плану своего произведения.

В драме «Святая кровь» музыка не только постоянно сопровождает драматическое действие (хотя и это само по себе необычно для пьесы и перемещает это произведение из жанровой системы литературы в систему синтетических литературно-музыкальных жанров), – здесь выстроена целостная система развития музыкальных образов. В драме содержится три контрастных музыкально-тематических пласта, каждый из которых имеет лейтмотивное значение: первый составляют песни и танцы русалок, второй – молитвенные песнопения Никодима, и третий – колокольные звоны. Каждый из перечисленных лейтмотивных пластов несет определенное символическое значение и выражает ту или иную концепцию представлений о мире.

Анализ лейтмотивной техники драмы «Святая кровь» показывает, что Гиппиус ориентировалась именно на вагнеровские принципы разработки системы лейтмотивов. Существо вагнеровского метода заключается в том, что лейтмотив раскрывает глубинный подтекст драмы, ее философский смысл. Звучащие в оркестре в узловых моментах оперы, лейтмотивы обнажают суть

той или иной нравственной коллизии, выступают выразителями авторской позиции. Точно такую же роль лейтмотивы выполняют и в анализируемой драме Гиппиус, что особенно очевидно на примере лейтмотива колокольного звона. Колокол в пьесе воплощает высшую волю, божественное провидение и звучит в ключевые моменты драмы, способствуя выявлению основной ее идеи. Так, колокольный звон сопровождает диалог о.Пафнутия и русалочки в третьей картине. Когда о.Пафнутий произносит: «Я тебе о Христе рассказывал, я тебя молиться Ему учил, не мне тебя от Него гнать»²⁴, - слышится удар колокола, словно подтверждающий правоту слов старца. Колокол вторит песне русалок в первом действии, которая выражает мысль о том, что каждое из живых существ благодарно принимает установленный Богом миропорядок. Наконец, колокол звучит после того, как русалочка совершает убийство. Гиппиус, таким образом, стремится с помощью лейтмотива колокольного звона нравственно оценить деяние, совершенное русалочкой: с точки зрения автора пьесы, русалочка следует именно тем путем, который был указан ей свыше. Примечательно, что колокольный звон в пьесе никогда не сопровождает молитв Никодима. По замыслу Гиппиус, Никодим, с его гордыней, верностью лишь обряду и равнодушием к человеку, не снискал Божьего благословения.

Гиппиус в своей пьесе следует еще одному важному принципу, реализованному вагнеровской драмой. Вагнер активно выступал против так называемого «номерного» строения оперы, предпочитая ему логику «сквозного»²⁵ действия: он не выделял такие единицы оперного текста, как ария, дуэт или ансамбль. Акты практически любой вагнеровской оперы демонстрируют непрерывное, напряженно развивающееся действие. Основу оперной ткани у Вагнера составляет мелодизированный речитатив, т.е. пение, непосредственно приближенное к живой речи. Каждое из действий вагнеровской оперы, таким образом, приобретает характер пространной диалогической сцены. Абсолютно тот же принцип построения реализован в

²⁴ Там же С. 82.

²⁵ Музыкаловедческий термин, характеризующий структуру, в основе которой лежит принцип непрерывного развития.

анализируемой пьесе Гиппиус. Здесь отсутствует традиционное для драмы деление на «явления» и «сцены», и каждая из «картин» анализируемой пьесы («Святая кровь» делится не на действия, а на картины) представляет собой длительный напряженный диалог. По сравнению с теми пьесами, которые шли на сценах русских театров на рубеже веков, структурная организация «Святой крови» выглядит в высшей степени необычно, т.к. автор пьесы ориентировалась не на драматическую, а на музыкальную – вагнеровскую – традицию. Цель, которую преследовала Гиппиус при создании драмы с необычной, «сквозной» конструкцией, была та же, что и у Вагнера: идейному накалу произведения, напряженному развитию мысли должна была соответствовать «текучая» структура пьесы. Подобное утверждение вовсе не означает, что в других русских пьесах, как современных, так и классических, степень идейной насыщенности была ниже, чем в «Святой крови». Но в драмах Островского или Чехова, помимо идейного плана, большое место занимает план психологический, анализ характеров и человеческих типов. Кроме того, в пьесах этих авторов (Островского в большей степени) немалую роль занимает бытовой план – воссоздание деталей дворянской или купеческой жизни. В рассматриваемой же драме Гиппиус нет ни характеров как таковых, ни бытописательства, а есть лишь напряженная идейная динамика, столкновение и развитие идейных позиций. Тем задачам, которые ставила перед собой Гиппиус, создавая «Святую кровь», наилучшим образом соответствовали именно принципы вагнеровской драматической конструкции.

Таким образом, пьеса «Святая кровь», столь глубоко претворяющая вагнеровские музыкальные закономерности и философские взгляды ее автора, является рубежным произведением в творчестве Гиппиус. Это произведение наиболее ярко и всесторонне воплощает идею синтеза искусств и, кроме того, аккумулирует круг идей, принципиально значимых для автора: новое понимание христианства, направленное на реформу его в духе идей Третьего Завета, критика прежних религиозных форм, противопоставление обрядовой

стороны христианства и представлений об истинной вере, каковою она виделась Гиппиус.

Вторая глава диссертации посвящена рассмотрению идеи синтеза искусств в творчестве писателей 20-30-х гг. XX века. В **первом параграфе** анализируется интерпретация данной проблематики в творчестве А.С.Грина. Понятие синтеза искусств применительно к Грину включает не два доминирующих компонента (литература и музыка), а три, так как для Грина практически столь же значимой, как и музыка, оказывается тема живописи.

Интерес к теме искусства характерен для гриновского творчества на всем его протяжении, начиная с ранних рассказов - «Кирпич и музыка» (1907), «Воздушный корабль» (1909), в произведениях 1910-20-х гг. - «Баталист Шуан» (1915), «Черный алмаз» (1916), «Племя Сиург» (1913), «Создание Аспера» (1917), «Белый огонь» (1922), «Победитель» (1925), «Фанданго» (1927), «Акварель» (1928), роман «Бегущая по волнам» (1928) и вплоть до позднейших сочинений (роман «Дорога никуда», 1930). Закономерным следствием глубокого интереса Грина к данной проблематике являются его синтетические устремления, попытки преломить в литературе конструктивные законы других искусств.

Как и З.Гиппиус, Грин не оставил теоретических статей, специально посвященных раскрытию его представлений об искусстве. Но художественные тексты Грина позволяют воссоздать целостную систему эстетических воззрений писателя. В центре этой системы стоит вопрос о воздействии искусства на человека. Грина интересует прежде всего моральный аспект этого воздействия: как искусство влияет на душу и сознание человека, какие нравственные изменения происходят с личностью под влиянием произведений искусства. Акцентированием морального аспекта система представлений Грина об искусстве принципиально отличается от эстетических концепций Гиппиус или Белого, которые сосредоточены почти исключительно на искусстве как таковом, на сугубо эстетической его стороне.

По Грину, воздействие искусства амбивалентно, влияние художественного произведения происходит, как полагает Грин, «согласно наклону души»²⁶, т. е. в зависимости от нравственного настроения самого человека (рассказы «Сила непостижимого», «Черный алмаз» и др.). Вместе с тем, искусство способно воздействовать на саму человеческую природу, и даже на время и пространство, и механизмом этого влияния, по Грину, становится не произведение какого-либо конкретного вида искусства, а синтез искусств.

Тяготение Грина к проблематике синтеза искусств не случайно и обусловлено оно, как представляется, в том числе некоторыми особенностями свойственной Грину психологии восприятия. Опираясь на тексты Грина, можно прийти к вполне обоснованному выводу о том, что писателю была свойственна синестезия – способность к звуковому восприятию цвета и цветовому восприятию звука. Данное утверждение доказывается текстами таких рассказов Грина, как «Фанданго», «Племя Сиург», «Рассказ Бирка» и другие.

В творчестве Грина развивается характерная для художественного мышления рубежа веков, в частности, для А.Н.Скрябина, идея о том, что произведение, воплощающее принципы синтеза искусств, является средством прямого воздействия на реальность и преобразования действительности. Влияние этой идеи обнаруживается в творчестве Грина: рассказ «Фанданго» (1927) в этом смысле – одно из самых репрезентативных произведений. Влияние идей композитора-символиста Скрябина на Грина – явление, может быть, и не осознанное самим писателем рационально, но вполне закономерное (поскольку Грин сам причислял себя к символистам). В «Фанданго» возникает примерно тот же эффект, к созданию которого стремился Скрябин, работая над проектом своей «Мистерии»: одновременное воздействие на воспринимающее сознание целого художественно-выразительного комплекса – словесно-музыкального, в первую очередь, но также и свето-цветового.

Само название произведения говорит об особой роли музыкального начала в этом рассказе. Фанданго (испанская песня-танец) становится организующим

²⁶ Грин А.С. Искатель приключений // Грин А.С. Собр. соч. в 6 тт. Т. 3. С. 270.

началом повествования, на что указывал сам Грин, говоря о том, что в рассказе «личный и чужой опыт 1920-22 годов в Петрограде выражен основным мотивом этого произведения: мелодией испанского танца “Фанданго”»²⁷. Фанданго является не только центральным образом-символом рассказа, но и его структурной основой, композиционным стрежнем.

В музыке, как известно, фанданго имеет строго определенную структуру: строфическая форма, каждая строфа которой состоит из шести музыкальных фраз. Строфы отделяются друг от друга рефреном (или «проигрышем») – инструментальным звучанием темы фанданго, без пения. Представляется, что Грин в своем рассказе воспроизводит описанную структуру, выстраивая свое повествование как последовательность двух строф фанданго, каждая из которых завершается рефреном. Как обычно и бывает в названной музыкальной форме, строфы имеют одинаковое строение, т. е. вторая «строфа» рассказа воссоздает ту последовательность эпизодов, которая была в первой.

Порядок эпизодов в обеих строфах следующий: *первый* эпизод посвящен размышлениям Александра Каура, главного героя рассказа; *второй* эпизод – главный герой отправляется к художнику Броку; *третий* эпизод – резко контрастный - встреча на улице с цыганами, *четвертый* – рассказчик у Брока, *пятый* – описание картины, изображающей летний полдень; *шестой* – появление Бам-Грана. Строфа, как обычно, завершается *рефреном* – инструментальным проигрышем: испанские гости покидают зал КУБУ («Комиссия по улучшению быта ученых»), играя фанданго на гитарах. После «проигрыша» следует вторая «строфа», которая точно повторяет структуру предыдущей (т.е. воспроизводит последовательность ее эпизодов) и, также как и первая строфа, завершается рефреном: фанданго звучит в исполнении барселонского оркестра Ван-Герда.

²⁷ Высказывание А.С. Грина цитируется по первой публикации «Фанданго»: Грин А.С. Фанданго // Война золотом. Альманах приключений. Вып. 1. М., 1927. С. 17.

В ряде более поздних изданий рассказа данный авторский комментарий отсутствует.

Сложно сказать, преднамеренно ли Грин избирает для своего рассказа строфическую форму, характерную для фанданго как музыкального жанра, или такое построение подсказано писателю его художественной интуицией.

Аналог билადовой структуре (т.е. постоянному балансированию между мажором и минором), свойственной танцу фанданго, можно усмотреть в лейтмотивной системе рассказа Грина, основанной на взаимодействии двух лейтмотивных комплексов – лейтмотивов Севера и Юга, которые реализуются в «Фанданго» во множестве вариантов. Противопоставление тем Севера и Юга является лейтмотивным для всего творчества Грина, особенно произведений периода 20-х – середины 30-х годов: романы «Бегущая по волнам» (1928), «Дорога никуда» (1930), феерия «Алые паруса» (1923), рассказы «Пари» (1933), «Комендант порта» (1933) и др. В названных произведениях сферы Севера (т.е. расчетливого, прагматического отношения к жизни) и Юга (романтизма, творчества) резко очерчены и поляризованы. В «Фанданго» наиболее полным и ярким воплощением темы Юга является собственно лейтмотив фанданго, развитие которого на протяжении рассказа характеризуется определенной динамикой и связано с постепенным уплотнением звучности.

В рассказе Грина не играет столь значительной роли философская составляющая, которая является краеугольным камнем синтетического единства, например, в Четвертой симфонии А.Белого, но есть другой элемент синтеза, играющий не столь значимую роль у Белого или Гиппиус, – словесная живопись. Кульминационный эпизод рассказа Грина представляет собой попытку выразить музыкальный образ через свето-цветовые соответствия. Из всех авторов, произведения которых анализируются в данной работе, Грин наиболее близок синтетическим поискам в области музыкального искусства, в частности, опытам А.Н.Скрябина, его поискам аналогий между звуком и цветом. Кроме того, Скрябина и Грина в «Фанданго» также связывает сходная интерпретация темы огня (ср., напр., логику развития темы огня в «Прометее» Скрябина и в анализируемом рассказе).

В «Фанданго» обнаруживаются отголоски еще одной идеи, входящей в круг скрябинских представлений о синтезе искусств: это мысль о том, что искусство (музыка, в первую очередь) способно повлиять на течение времени.

Таким образом, рассказ «Фанданго» воплощает идею преображения действительности силой искусства – идею, практически разрабатываемую на рубеже веков А. Скрябиным, а ранее формировавшуюся в творчестве Р. Вагнера и немецких романтиков первой половины XIX века.

Второй параграф второй главы посвящен анализу «Голубой книги» (1935) М.М.Зощенко с точки зрения интерпретации в этом произведении симфонических принципов. В тексте «Голубой книги» автор неоднократно указывает на симфонию как на жанровый ориентир. Структура произведения Зощенко действительно соответствует симфонической модели. Открывается она предисловием, которое можно уподобить вступлению к симфонии. Пять частей «Голубой книги» могут быть следующим образом соотнесены с частями сонатно-симфонического цикла: первая часть – «Деньги» - подобна сонатному аллегро (т.е. первой части симфонии), вторая часть – «Любовь» – соответствует второй части, лирическому адажио; третья и четвертая части «Голубой книги» составляют гротескное скерцо, а пятая часть, «Удивительные события», выполняет функцию финала. В том, что пятичастный цикл «Голубой книги» мы считаем основанным на четырехчастной модели симфонического цикла, нет противоречия. Базовая четырехчастная модель симфонии действительно вариативна. «Случается, что количество частей увеличено, как, например, у Бетховена и Малера, или изменен порядок следования их, как в “Патетической симфонии” Чайковского... Случается, что это количество стягивается, уменьшается до трех, как хотя бы в листовской симфонии “Фауст”»²⁸.

Каждая из частей «Голубой книги» содержит развернутое послесловие (или, в соответствии с музыкальной терминологией, коду), обобщающее содержание всего раздела, а пятая часть, в полном соответствии с

²⁸ Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Л., 1926. С. 13.

симфонической логикой, содержит тематические реминисценции из всех предшествующих частей.

Разделы «Голубой книги», на наш взгляд, соотносясь с частями сонатно-симфонического цикла, являются *пародийным* переосмыслением частей симфонии. Пародия на симфонию в «Голубой книге» – это не дискредитация формировавшейся в музыкальном искусстве на протяжении нескольких столетий системы представлений о человеке и мироустройстве, а болезненное переживание художником того факта, что эти представления оказались столь уродливо деформированы в современном мире. Лишь в финальной части пародийное начало уступает место более объективной авторской интонации.

Финал в симфониях нередко является кульминационной частью. Некоторое исключение в этом смысле представляют собой отдельные симфонические циклы Бетховена (напр., Пятая симфония), где обычно бывает не одна кульминация (финальная), а две. Первая, драматическая, находится в третьей части, где развитие конфликта симфонии достигает максимального напряжения. Но затем следует еще одна кульминация, знаменующая собой перелом, преодоление драматизма, выход в сферу героических образов. Эта кульминация, всегда более масштабная и значимая, находится в финале.

В «Голубой книге» Зощенко развитие образов выстроено по такому же принципу, что и в Пятой симфонии Бетховена: первая кульминация, драматическая, находится в части, предшествующей финалу («Неудачи», начало раздела). Повествование о событиях прошлых эпох в этой части достигает максимальной напряженности. О кульминационном значении раздела свидетельствуют еще два немаловажных обстоятельства. Во-первых, в этом разделе звучит единственный развернутый монолог автора о себе (присутствие автора ощущается в «Голубой книге» постоянно, но только здесь он подробно и доверительно рассказывает читателю о трудностях своей собственной жизни). Во-вторых, именно здесь автор рассказывает о трагических судьбах поэтов и философов. Если исторические фрагменты разделов «Деньги», «Любовь» и «Коварство» рассказывают, главным образом, о жизни царственных особ и их

вельмож, то раздел «Неудачи» впервые поднимает тему взаимоотношений художника и власти. В этом разделе пересказываются драматичные эпизоды из жизни Достоевского, Тургенева, Гаршина, Шевченко, Полежаева, Бестужева-Марлинского и других.

Напряжение будет преодолено в последней части, которая, как и в Пятой симфонии Бетховена, содержит вторую и главную кульминацию. В соответствии с идеей и структурой классической (бетховенской) симфонии, финал является героическим завершением цикла: «В этом отделе будут отмечены наилучшие, наиболее благороднейшие поступки, поступки высокого мужества, великодушия, благородства, героической борьбы и стремления к лучшему»²⁹. Здесь рассказывается о подвиге декабристов, о Луи Бланки, о Федоре Подтелкове, Муции Сцеволе и Александре Македонском, Микеланджело и Бетховене, коммунисте Левинэ и ученом Л.Спалланциани. Финал получает действительно героическое звучание, и неслучайно сам Зощенко сравнивал этот раздел с финалом «Героической» (Третьей) симфонии Бетховена.

Часто встречающейся особенностью структуры симфонического финала является «обобщение тематизма» предшествующих частей. Этот прием использован и в финальной части «Голубой книги», где вновь возникает «тема денег», «тема любви», «тема коварства» и «тема неудач»: здесь содержится пять рассказов «по числу наших отделов и с их значением. Так, например, первая новелла будет о деньгах в их удивительном значении. Вторая о любви тоже в удивительном преломлении. И так далее. Вплоть до конца»³⁰.

В «Голубой книге» присутствует неявная отсылка к Девятой симфонии Бетховена. Как известно, формообразующим элементом финала этой симфонии является «тема радости», выражающая стремление к свободе и всеобщему благу. Зощенко в «Послесловии ко всей книге» также упоминает «тему радости»: «И основную тему нашей радости можно определить в нескольких

²⁹ Зощенко М.М. Голубая книга. Спб., 2008. С. 320.

³⁰ Там же. С. 354.

словах... Нас трогает стремление к чистоте, к справедливости и к общему благу»³¹.

О симфоничности (и шире – музыкальности) «Голубой книги» свидетельствует и тот факт, что все рассказы каждого из отделов книги, а также отделы не изолированы друг от друга, а соединены плавными переходами, повествование нигде не прерывается, различные темы и мотивы сменяют друг друга, выстраивается форма, не разорванная перерывами в звучании.

Особенно интересно в этом смысле соединение второго и третьего разделов («Любовь» и «Коварство»), а также третьего и четвертого («Коварство» и «Неудачи»), которые связаны по законам симфонической логики: по принципу «вызревания тематического материала». Это музыковедческое понятие обозначает формирование («вызревание») темы последующей части произведения в предыдущей его части. В «Голубой книге» тема третьей части («Коварство») «вызревает» еще в предыдущей части («Любовь»), которая имеет следующее завершение: «На этом мы хотим закончить наши любовные рассказы, с тем чтобы перейти к следующему отделу – «Коварство». Однако близость этого отдела позволяет нам рассказать еще одну новеллу, в которой два этих предмета – любовь и коварство – соединились между собой. И вот что получилось»³². Далее следует «Последний рассказ под названием “Коварство и Любовь”». Сходным образом соединены разделы «Коварство» и «Неудачи».

О музыкальности «Голубой книги» говорит и наличие лейтмотивов. Один из наиболее явных сквозных элементов - название «Мелкий случай из личной жизни», которое дается одному из рассказов в каждой из пяти частей. Все эти новеллы повествуют о том или ином событии из жизни автора и рассказываются от первого лица.

В **заключении** подводятся итоги исследования, в систематической форме резюмируются основные особенности претворения идеи синтеза искусств в

³¹ Там же. С. 377.

³² Там же. С. 163-164.

рассматриваемых текстах. Формулируется вывод о том, что искания в области синтеза искусств – одна из важных тенденций литературного процесса рубежа XIX-XX веков и первых десятилетий XX века. Синтез искусств – это целый комплекс идей и художественных приемов, который преломляется весьма индивидуально в творчестве каждого из художников, обращавшихся к данной проблематике.

Анализируемые в диссертационной работе произведения демонстрируют не только различия в трактовке идеи синтеза и разные подходы к ее воплощению в литературном тексте, но и определенную степень художественного родства. Оно заключается в том, что синтез искусств всегда реализуется в произведениях масштабной, даже глобальной проблематики. Произведение, несущее в себе синтетические тенденции, обязательно выражает размышления автора о сущности человека и мироустройства, а также несет в себе значительный нравственный смысл.

Подобная взаимосвязь значимости замысла произведения с синтетическими тенденциями обусловлена, как представляется, историческими корнями данной идеи. В древнегреческой трагедии синтез искусств имел высокую нравственную цель: вызвать катарсис, своего рода нравственный перелом в душе человека, «очищение страстей» (Аристотель). Акт восприятия трагедии, таким образом, приобретал почти религиозную значимость. Столь же весомая нравственная нагрузка сохраняется в синтетических жанрах искусства эпохи Средневековья: мистерии, школьные драмы выражали христианские представления о мироустройстве и несли глубокий моральный смысл.

Р.Вагнер, в полной мере реализовавший в своем творчестве идею синтеза искусств уже в эпоху Нового времени, в своих произведениях не только сохранил свойственную синтетическому искусству прошлых веков масштабность нравственной проблематики, но даже в значительной степени подчеркнул и усилил ее. Вагнер открыто признавал, что его оперное искусство направлено на преобразование человеческой природы и что ничего общего с

традицией «искусства для развлечения» его произведения не имеют. Как известно, для исполнения своих опер Вагнер выстроил в Байрейте специальный театр, которому придавал сакральное значение, трактуя его как своего рода «театр-храм». В постановки «Парсифаля» - последней вагнеровской оперы и вершинного выражения синтетических устремлений автора - автор вкладывал явственный литургический смысл: на оперной сцене в «Парсифале» изображалась Евхаристия, главное христианской таинства. Во время исполнения «Парсифаля» слушателям предписывалось сохранять благоговейное молчание, не аплодировать в процессе звучания и даже после окончания того или иного акта – т.е. посетители театра должны были вести себя так же, как на церковной службе. Идеино-нравственная наполненность проблематики синтеза искусств в «Парсифале» достигает крайнего выражения, когда синтетическое произведение фактически обретает литургическое значение.

Столь же высокую моральную и содержательную значимость идея синтеза искусств сохраняет на рубеже XIX-XX вв., в частности, в творчестве А.Н.Скрябина (проект «Мистерии» как утопическая попытка преобразовать при помощи синтетического произведения искусства не только человека, но и Космос).

Сходная степень идейной наполненности сохраняется и в рассматриваемых в данной работе произведениях рубежа веков и первых десятилетий XX века. Так, в драме «Святая кровь» З.Н.Гиппиус выражает концепцию Третьего Завета и, вступая в спор с Вагнером, обосновывает в этом произведении по-своему понятую трактовку христианского нравственного закона. Для достижения этой цели Гиппиус, вполне в духе эстетики своего времени, идет по пути обращения к выразительным ресурсам синтеза искусств.

Столь же грандиозный замысел характеризует цикл «Симфонии» А.Белого. Каждая симфония являет собой широко задуманное полотно, раскрывающее целостную картину мироздания. В наибольшей степени это касается Первой симфонии, в которой, по замыслу автора, изображается судьба мира вплоть до

наступления Апокалипсиса, и Четвертой симфонии, представляющей ход мирового развития в соответствии с учением Вл.Соловьева. Обращение к жанру симфонии стало для Андрея Белого не просто средством художественного эксперимента, но попыткой воплотить в синтетической форме свои представления о мире и о будущем человечества. Симфонии Белого должны были побудить читателя к духовной работе, подтолкнуть его к активным действиям, способствующим наступлению нового, гармоничного этапа человеческого существования - этапа, который был предвозвещен учением Соловьева о Мировой Душе.

Масштабность нравственного замысла свойственна также произведениям, воплощающим идею синтеза искусств в более позднюю эпоху – первые десятилетия XX века. Так, рассказ А.С.Грина «Фанданго» - весьма показательное в этом отношении произведение. Автор размышляет здесь о том, что искусство способно преобразить мир и изменить как духовные, так и физические параметры человеческой жизни.

«Голубая книга» Зощенко не менее ярко, чем «Фанданго», подтверждает тезис о том, что идея синтеза искусств связана всегда с реализацией масштабных замыслов и глубокой нравственной проблематики. Зощенко обращается к симфонии как всеобъемлющей модели, позволяющей воссоздать глобальную картину мироустройства и рассмотреть человеческую личность в многообразии ее жизненных проявлений. Форма и жанр симфонии соответствовали широте проблематики произведения Зощенко: осмысление общего хода истории, попытка вписать новый, советский период в развитии нашей страны в контекст мирового исторического процесса. «Голубая книга», как представляется, отражает и размышления писателя о человеческой природе в целом и о новом человеке послереволюционной эпохи, в частности.

Обращение художников рубежа XIX-XX веков и первых десятилетий XX века к проблематике синтеза искусств способствовало значительному обновлению жанровой системы литературы. Андрей Белый работает в рамках совершенно нового для литературы жанра, взятого из музыкального искусства,

– симфонии. З.Н.Гиппиус также обращается к музыкальной жанровой системе, создавая «драму-мистерию». А.С.Грин, казалось бы, работает в пределах традиционных для литературы жанровых параметров, но выстраивает свой рассказ в соответствии с принципами музыкальной композиции. Наконец, М.М.Зощенко создает произведение, жанровая природа которого до сих пор вызывала споры в литературоведении, и которое самим автором охарактеризовано как симфония. Подобные жанровые поиски не только существенно обогатили литературный процесс рубежа XIX-XX веков и первой половины XX века, но и открыли дорогу новым исканиям в области синтеза искусств в литературе последующих десятилетий.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. **«Голубая книга» М.М.Зощенко как симфония // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2010. №5.**
2. Женская драматургия начала XX века. Культурологические аллюзии в мистерии З.Гиппиус «Святая кровь» // Гендер и проблемы коммуникативного поведения. Сб. материалов Четвертой международной научной конференции. Новополюцк, 2010.
3. Андрей Белый и Владимир Соловьев: Четвертая симфония // Материалы XIX международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». М., 2012.
4. З.Гиппиус и Р.Вагнер: Об идейных источниках драмы-мистерии «Святая кровь» // Российское историко-культурное наследие. 2012. №8.
5. Вагнеровские аллюзии в творчестве З.Гиппиус: драма-мистерия «Святая кровь» // Материалы XX международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». М., 2013.