

**Марков Александр Викторович**, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета

**Markov Alexander Viktorovich**, Dr. Sci. (Philology), Professor at the Department of Cinema and Contemporary art of Russian State University for the Humanities

E-mail: markovius@gmail.com

### ТЕМАТИЗАЦИЯ СИМФОНИЗМА БЕТХОВЕНА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Симфонизм представляет собой диалектический принцип интермедиального восприятия музыкального искусства. Доказывается, что отражение симфонизма Бетховена в русской поэзии размыкает привычную музыкальную диалектику и одновременно ставит границы символистскому жизнестроительству. Лирическое высказывание позволяет вскрыть структуру эмоций, вызываемых игрой оркестра, и тем самым преодолеть естественную установку, раскрыв трагические аспекты обыденной жизни, невозможность побед в этой жизни и метафизику будущей жизни. Смещения в понимании оркестровки симфонии и власти человека над природой приводят к принятию в русской поэзии идеи симфонизма богочеловечества как необходимости для правильного восприятия музыки Бетховена.

**Ключевые слова:** симфонизм, ритм, музыкальная форма, музыкальность лирики, трагическое, драматизм, диалектика, богочеловечество.

### THEMATIZATION OF BEETHOVEN'S SYMPHONISM IN RUSSIAN POETRY

Symphonism is a dialectical principle of the intermedial perception of musical art. It is proved that the reflection of Beethoven's symphonism in Russian poetry breaks the usual musical dialectics and at the same time sets the limits for symbolist life-building. The lyrical statement allows to recollect the structure of emotions caused by the orchestra playing, and thereby overcome the natural attitude, revealing the tragic aspects of everyday life, the impossibility of victories in this life and the metaphysics of future life. Changes in understanding the orchestration of symphony and man's power over nature lead to the acceptance in Russian poetry the idea of symphony of God-manhood as a crucial one for correct perception of Beethoven's music.

**Key words:** symphony, rhythm, musical form, musicality of lyrics, tragic, drama, dialectics, God-manhood.

Понятие «симфонизм» в современном употреблении не сводится к описанию устойчивой композиционной и ритмической формы симфонии (для этого хватило бы и слова «симфония»), но представляет собой раскрытие некоторого художественного принципа, глубинно связанного с жизнестроительством эпохи символизма. Так, Е. Меньшикова, анализируя прозаические «Симфонии» Андрея Белого, замечает: «Фиксируя фрагменты многоголосия точечной подсветкой пейзажных зарисовок, которые служат мелодическими интервалами, автор позволяет молекулам одних фраз перетекать через другие, не смешиваясь, а как бы произвольно диффундируя в драматическом противостоянии сущего и не-сущего, призрачного» [9, с. 177]. Иначе говоря, ритм служит не только познавательным целям, но и целям экзистенциального самоопределения. Г. Рыбинцева также видит в симфонизме реализацию диалектического принципа взаимодействия сущего и не-сущего, диалектики утверждения и отрицания, но при этом указывает, что само симфоническое произведение становится единым как некоторый результат уже совершившегося экзистенциального выбора. «Стремление достичь непрерывности образно-звукового развития, отобразить глубокую противоречивость и реальную диалектическую непрерывность исторического процесса и человеческого бытия, реализуется в стирании граней между отдельными частями и разделами формы и сжатию многочастного цикла в одночастное произведение» [11, с. 19].

Такое превращение принципа развертывания в прин-

цип экзистенциальной цельности переживания требует дальнейших пояснений, как именно и где это осуществляется. Мы исходим из того, что литературное отражение принципа симфонизма в стихах, посвященных исследованию эффектов симфонии, может оказаться важнее критических описаний, прежде всего потому, что лирический эксперимент в пределах одного стихотворения не может никогда стать до конца жизнестроительным, какой бы жизнестроительной ни была художественная программа поэта, т. е. лирика вскрывает структурные особенности симфонизма, а не только его сентиментальные последствия. На современном уровне развития научного знания исследования, посвященные тому, как тематизируется прозаический ритм, вводя лирические и «музыкальные» темы и их автономное развитие [1], и как тематизируется ритм красок, мазков, цветовых нюансов в поэтическом экфрасисе [5], показывают, как принцип симфонизма, преодоления разрыва между сольным и хоровым принципом композиционной организации, оказывается продуктивен для диалога искусств: прозы, поэзии и музыки — в случае Тургенева, живописи, драмы и лирики — в случае живописи Сурикова и ее поэтической рецепции. Лирика оказывается способом радикальной реорганизации ритма, а значит и исследованием, где именно симфонизм работает в интермедиальном контексте, а где достигает своих пределов и поэтому требует нового осмысления самой точки, из которой он может быть хотя бы мысленно развернут. Этой точкой, как мы покажем, уже будет не музыкальная диалектика, а идея богочеловечества.



В статье исследуется показательный случай, когда часть взаимодействия различных искусств и различных медиа происходит уже на уровне музыкального произведения, на уровне сложной и драматичной симфонии. Мы имеем в виду восприятие симфонизма Бетховена в русской поэзии, который никогда не сводился только к особенностям музыкальных решений, но всегда подразумевал, что эта музыка панорамна или пейзажна, повествовательна или событийна. Иначе говоря, интермедialное взаимодействие мыслилось со стороны лирика как уже достигнутое в музыкальном произведении. Тогда лирическое высказывание, передающее впечатление от этой музыки, должно было оказаться одновременно чувственным и показывающим границы действия этой чувственности, насколько она способна преобразовать окружающий мир, а не только поддерживать диалектику такого взаимодействия. Удивительным образом, хотя существуют исследования о том, как воспринимали Бетховена в русской литературе, ни разу не было рассмотрено не пассивное усвоение его на уровне аллюзий и эмоциональных впечатлений, а активное, на уровне экспериментов над тем, что именно может создать музыка в окружающем мире. Но поэзия, как мы увидим, оказывается не просто медиумом рецепции интермедialности, но в этой парадоксальной медиализации медиа — конвертацией диалектики звучания в диалектику нового конструктивного созидания культуры.

Для англоязычной поэзии и прозы существует итоговая работа по вопросу о конструктивном значении Бетховена для путей и перепаутов этой большой традиции — книга Натана Уоделла, убедительно показавшего, как ранне-модернистский миф о Бетховене как о сверхчеловеке преодолевался высоким модернизмом [12, р. 7–10]. В частности, такие лидеры высокого модернизма, как Беккет, Элиот и В. Вулф, обращались к Бетховену как к образцу мотивной связности [12, р. 21], а не просто восторга перед возможностями человека как преобразователя. У этого композитора субъективные переживания и музыкальное повествование оказываются тесно связаны в некоторую уже не внутреннюю музыкальную, а жизненную диалектику, что помогало английскому модернизму преодолевать романтическую установку принципиального разрыва между биографическими обстоятельствами и творческими решениями. Такому преодолению способствовало собственно расширение биографического в разговоре о Бетховене: не только достижения и странности композитора, но и его смерть, реликвии, такие как посмертная маска, традиции исполнительства, иллюстративные образы, входили в эту биографию [12, р. 159–160]. Жизнь Бетховена тем самым превращалась в житие, что давало возможность пережить и музыку композитора как программу преодоления обыденности и выхода к инобытию. Но хотя Уоделл и выходит к теме жития, он не развивает эту мысль о том, как при этом сменится точка зрения и как именно музыка, принятая как музыка святого, будет не просто вдохновлять, а требовать от слушателя занять

новую позицию.

В российской научной литературе по крайней мере утверждается не единственность существующей позиции читателя поэзии как поклонника музыки. Ведь в русской поэзии XIX века сольная и хоровая музыка различаются, а значит, различаются и подразумеваемые ими этические и даже метафизические позиции, и как показали Л. Пильд на примере Фета [2] и А. Бельская на примере Тургенева [10], двух главных бетховенианцев русской литературы, трагическое связывается с индивидуальным, интимным и невыразимым опытом, и поэтому с индивидуальным пением, тогда как хоровое пение понимается как торжественное и потому не-трагическое. Как таковой симфонизм при таком рассмотрении не заявлен, потому что в лирической разработке музыкальных мотивов, изученных в статье, симфонизм опосредован и сглажен медиумом либо индивидуального музицирования, либо хорового действия. Музыка тогда сама действует в человеке, сама уносит мысль человека к бесконечности, выступая как своего рода автомат трансцендирующего опыта. Как показывают новейшие исследования о Тургеневе как почитателе Бетховена [2; 4] и о близком к симфонизму развертывании образности в поэзии Мандельштама [3; 8], мы вполне можем говорить о диалектике не только художественной формы, но и этого чувства бесконечности, не сводя его только к названному выше экстатическому опыту. Получается, что опыт экстатической гениальности должен сойтись с опытом мистического откровения, и Бетховен как образец стихийного гения становится образцом такого соединения. Это соединение оказывается трагическим, на что тоже обратила внимание русская мысль. Далее нас будет волновать вопрос, как это соединение может оказаться синтезом, а не компромиссом, новой диалектикой, а не простой имитацией каких-то идеологических предпочтений, связываемых с Бетховенем.

Философ и музыковед Владимир Ильин, стремившийся соединить романтический образ гения с каноническим христианским требованием аскетического внимания к себе, усматривал в симфонизме реальную возможность такого синтеза. Ссылаясь на Вагнера, он анализирует Девятую симфонию как образчик надрыва, особенно близкого русскому восприятию музыки. По мнению Ильина, Бетховен знал «соблазны русской напевной красоты» и выразил в первой части симфонии ужасы «трагического отречения». Во второй части симфонии он усматривает «бешенный (sic!) разгул отчаяния», лишённого наслаждения, вроде отчаянного надрыва в русской «Камаринской» [6, с. 5]. В целом в симфонизме Бетховена Ильин увидел доказательство того, что «душа по природе — инокиня» [6, с. 18], то недовольство земным миром, которое только и может направить душу на поиск иного царства, совсем иных правил экзистенции. Получается, что симфонизм ведет к отчаянию, но при этом и к отчаянности нового экстатического опыта. Сам этот надрыв оказывается прямым продолжением овладения природой, стирания границ



между человеком и природой, трансгрессии, которая и называется «отчаянием».

В русской поэзии симфонизм и был понят как господство темы, которая может подчинить себе игру оркестра и тем самым не просто вдохновенно уносить внимание слушателя в музыкальные дали, но властно определять понимание самой окружающей природы, диктовать философию жизни как философию трансгрессии, приводя к надрыву и отчаянию. Устойчивость восприятия симфонизма Бетховена как развития некоторой готовой темы, вопреки волне вдохновения, главенствующей над звуками, над жизнью природы, и позволяющей потому природе говорить, действовать и разыгрывать надрывные сюжеты, показывает сравнение двух стихотворений, посвященных Пятой симфонии Бетховена и относящихся к разным этапам развития русской поэзии. Это «Судьба» А. Апухтина (1863) и «Поединок» (1902) Вяч. Иванова. Оба стихотворения имеют в виду открывающую симфонию тему судьбы, оба являются нарративными и описательными, представляя музыку как ряд драматических сцен, наконец, они оба пытаются имитировать развитие музыкального повествования: повторяющиеся слова, скопления глаголов, наконец, образ музыки как ряд метаморфоз определяет ткань этих стихов.

В стихотворении Апухтина судьба сравнивается со старухой, бьющей посохом, и одновременно грозным часовым, она «повсюду следует за нами / бедой лицо ее грозит», она исключает счастье. Судьба преследует бедняка: «в награду вместе голодают», судьба приходит на пир и разрушает счастье пирующих, наконец, судьба обрекает героя, борца-демократа, на каторгу и мерный стук кандалов, что и есть стук судьбы. Стихотворение завершается двумя счастливыми финалами: классической любовной историей: «И соловей уж затихает, / А сердце бьется и стучит», где трепет сердца сменяет страх перед судьбой, и торжеством природы вслед за торжеством любви, «Всё небо залито огнями», которое при этом всё равно не преодолевает смерть. Иначе говоря, Апухтин признаёт всевластие смерти, но пытается, создав двойной финал, переиграть тему иначе, как возможность сначала воображаемой свободы влюбленного, а потом и символизации единства природы, общего слияния в одно целое:

Но вот идет она, и вмиг  
Любовь, тревога, ожиданье,  
Блаженство — все слилось у них  
В одно безумное лобзанье!

Стихотворение Вячеслава Иванова также начинается с классической стучащей походки, однообразного шага судьбы, которая может постучаться к каждому. Но дальше, опираясь на специфическую и интересовавшую только этого поэта мифологию Диониса как многократно рожденного и способного к превращениям, он изображает битву Диониса против Рока как ряд сказочных превращений доброго молодца в разных

яростных животных. Дионис действует «как ярая воля», бросаясь на судьбу как рыжий лев на быка (на грубую силу), оборачивается «орлом поклевучим», против обратившейся в змею (символ вечности и безысходности) судьбы, наконец, становится из зверя человеком, чтобы схватиться с судьбой в последней и решающей схватке, как учил Иванов и в своих многочисленных трудах по мифологии Диониса:

Пал на сыру землю  
Сизый орел,  
Светлый приемлет  
Лик человеческий.

Такое гуманистическое решение, согласно которому, только став человеком, можно выиграть битву Бога с дьяволом, оказывается лишь развитием темы самого Диониса, но не финалом симфонической темы судьбы. Финал этого стихотворения также двойной: сначала отходит в глухую ночь Надежда, надежда выиграть состязание, но потом уходит и Вера и вместе с ней сам «Неистомный» борец с роком, и симфонизм становится горестным. В обоих стихотворениях даже двойная победа, и вера в лучшее будущее после ряда метаморфоз, и надежды на всеобщий мир и торжество гуманности, не могут преодолеть отчаяния, которым заканчиваются оба стихотворения, не оставляющие ни веры, ни надежда на уровне сюжета. Получается, что поэзия, обращаясь к симфонизму, ищет более основательного понимания экзистенциального опыта, и не просто опыта вдохновения или опыта случайного откровения, но опыта духовного созерцания. Итак, индивидуальные метаморфозы человека соответствуют индивидуальной вере, а хоровое восприятие действительности — надежде, но простое покорение природы приводит не к торжеству любви, а к отчаянию. Чтобы понять, как именно любовный сюжет оказывается трагическим, требуется обратиться к философии музыки как философии, в которой трансгрессия, безграничность и бескрайняя власть звуков над природой и душой трактуется метафизически.

С. Кекова усматривает в трактовке Заболоцким судьбы Бетховена в стихотворении «Бетховен» убедительную параллель к философии музыки А. Ф. Лосева [7, с. 99–100]. А. Ф. Лосев настаивал на совершенной бесформенности и хаотичности музыки как таковой, как системы немотивированных звуков, последовательность которых никак не мотивирована природой их возникновения. Поэтому, согласно Лосеву, осмысленность музыки не словесная, но эйдетическая, иначе говоря, созерцаемая как платоновская идея: признание беспочвенности музыки оказывается предпосылкой для ее рассмотрения как идеального инобытия, добавим, своего рода иночества. В таком случае поэтическое слово, по Лосеву, став музыкальным, впадает в хаотическое состояние неукорененности, чтобы потом возродиться в музыкальной эйдетичности, что происходит, по наблюдению Кековой, и в сюжете стихотворения «Бетховен». Эта перипетия слова оказывается осно-



вой как трагического мироощущения, по Лосеву, так и властной воли композитора, по Заболоцкому. Таким образом, трагическое оказывается результатом попыток одухотворить природу, опять внимать природе, что противоречит аскетическому требованию внимания к себе, которое только и могло бы перевести человека из позиции надрыва в позицию любви.

В стихотворении Заболоцкого «девятый вал» явно подразумевает девятую симфонию, и вторичное одухотворение природы музыкой («В рогах быка опять запела лира») действительно реализует понимание трагедии как эйдетического преобразования начальной хаотической и хтонической мифологии, которое отстаивал А. Ф. Лосев. Позиция Заболоцкого нашла интереснейшее продолжение в стихотворении Елены Шварц «Шиповник и Бетховен» из цикла «Летнее морокко» (1983). Весь цикл Шварц представляет собой опыты осмысления различных культурных ситуаций, часто довольно хрестоматийных, в ключе барокко, соединения высоких и низких образов (для самой поэтессы был важен также опыт раннего Маяковского с принципиальным сближением страстной поэзии и низового быта). Цель таких опытов близка цели Заболоцкого, известной прежде всего по поэме «Лодейников» — показать, как возможно окультуривание природы или наделение природы культурными спасительными смыслами. В стихотворении изображен низовой план жизни Бетховена: прибрежный шиповник, вынужденный питаться соленой водой моря, сравнивается с Бетховеном, который черпает вдохновение в своих слезах и отчаянии. При этом патетическая сторона переживаний Бетховена не изображается, вместо этого дается сниженный трагикомический образ:

Ты мне, задумчивый, напомнил  
Бетховена, когда он утром кофе пьет,  
Плеснув его рассеянно в горшок  
Ночной, в нечесаной башке перо подушки,  
Помятый, бледный, он чешется, мычит, гудит — как тот,  
Кто воду из песка морского пьет,  
А ветер в нем шуршит или поет.

Мнимо-жалкий образ на самом деле оказывается, по законам барокко, «морокко», возвышенным: глухота Бетховена трактуется как немота, мычание, тот самый хаос звучания по Лосеву, тогда как ощущение Бетховеном своей глухоты, ее созерцание, начинает пониматься как одухотворение природы, ощущение ее спонтанности и непредсказуемости («Поймать сбежавшее галактик молоко»), переходящее в ощущение всеобщей эмпатии в природном мире. Мир представляется далее как большая кровеносная система, одновременно оживляющая всё живое и несущая сознающему существу кровь как символ страдания:

Как бы в кровососущей колыбели  
Лежу я прутяной и мелко-мелко сердце занозила.  
Качаяся, шурша, гудя и внемяя  
Там в вышине цветам даю начало, срок (...)

Хотя такая всеобщая связность явлений в природе, которая может пониматься и как поглощение, пожирание всего всем, и как шум оркестра, соответствует видениям Лодейникова у Заболоцкого, очевидно и указание на христианскую символику: уязвления сердца или души, как слезного дара молитвы и внимания («гудя и внемяя»), а также сам шиповник был уже освоен русской поэтической традицией, начиная с увлечения символистов францисканской духовностью и общеевропейской культурной символикой, как символ запущенного сада, потерянного и вновь обретаемого рая, отчасти благодаря просящейся рифме «шиповник-любовник», отчасти благодаря символике *hortus conclusus* (сада затворенного, Богородичный образ), розы и шипов как символа Страстей Христовых, сада встречи Марии Магдалины и воскресшего Христа, принятого за садовника («Шиповник цветет» Ахматовой, «Дикий шиповник» Седаковой, «Белый шиповник» Вознесенского и т. д.). Таким образом, новое понимание экзистенциальности как некоторой противоположности надрыву, бытовому отчаянию и бытовой неуклюжести, как Шварц и показывает Бетховена в быту, прямо следует из обращения к образу Бетховена. Таким образом, физиологическое сниженное понимание надрыва как личной глухоты Бетховена, как части его личного жития, позволяет все же говорить хотя бы косвенно о богочеловечестве, а не о возможности любви.

Чтобы уточнить, как возникло это понимание Бетховена как «надрывного», а его лирической рецепции как преодолевающей надрыв и создающей смиренное и аскетически выверенное принятие Откровения о богочеловечестве, принятие своей смертности, когда в быту нельзя верить и надеяться, а в звездной дали музыки и нужно верить и надеяться, следует обратиться к другим линиям восприятия Бетховена в русской поэзии. Конечно, симфоническое начало могло трактоваться как гражданское, при этом поневоле устанавливающее границы гражданского действия. Н. П. Огарев в посвященном третьей симфонии стихотворении «Героическая симфония Бетховена» (1870, название без кавычек) понял ее «торжественные звуки» как призыв к победе, к участию в битве, но здесь же, вспоминая о казненных декабристах, переживает о невозможности настоящей победы. Тем самым мотивная связка «победа на войне — триумфальная гибель на войне» вызывает другую мотивную связку «казнь декабристов — обреченность усилий революционных демократов», что вполне отвечает и вариантам Апухтина и Вячеслава Иванова, где смещение точки зрения от личной к хоровой, от личной доблести к коллективному политическому опыту оборачивалось надрывом и унынием, а не спасением. Но получается, что экстаз триумфальной гибели не спасает от смерти и отчаяния, а что же спасает?

Если третья симфония Бетховена была овеяна репутацией триумфа как внутреннего предмета музыкального высказывания, то девятая симфония прежде всего запомнилась реальным триумфом: на премьере публика ее приветствовала овациями сильнее, чем император-



скую семью. Поэтому К. Случевский в стихотворении «Мгновение. Девятая симфония» (1880), с опорой на такую практическую интермедиальность этого произведения, вводит новое отношение к симфонизму: это уже не переход искусства в жизнь, превращение темы в жизненное настроение, а переход одного медиума сообщения в другой, одного социального опыта в другой, причем с такой переменной точки зрения, что становится впервые возможно говорить о воплощении, хотя еще и не о богочеловечестве. Овации первых слушателей превращаются в этом стихотворении в движение ветра, который производит физические действия. Случевский верил в медиумизм умерших, и здесь музыкальное исполнение с помощью медиума инструмента отождествляется с таким воплощением звуков, появлением субъектности у слушателей:

Слушаю, слушаю долго, — и образы встали...  
Носятся шумно... Но это не звуки, а люди,  
И от движенья их ветер меня обвеивает...  
Нет, я не думал, чтоб звуки могли воплощаться!

Далее выясняется, что не только человек берет слово, в этом экстатическом состоянии это слово может взять инструмент. Появляется новая диалектика: не диалектика размышлений и хаоса музыкальных звуков, а диалектика словесного и музыкального оформления сообщения. Не диалектика внутри музыкального медиума, а интермедиальная диалектика, в которой благая весть не может не появиться, а предметом благой вести не может не стать воплощение, хотя Случевский и не выходит за рамки языка спиритизма и медиумизма его времени. Здесь и соединяются в некоторый неустойчивый синтез демиургическая гениальность, берущая власть над человеком, «не в силах молчать», и смиренное принятие того, что ты никогда не можешь сказать всё, что хочешь, разве «что придется»:

Сердце, что море в грозу, запеваёт и бьётся!  
Мысли сбежались и дружно меня обступили.  
Нет! Я не в силах молчать: иль словами скажитесь,  
Или же звуков мне дайте — сказать, что придется!..

Так богочеловеческое царственное смирение преодолевает старый демиургизм, устремленный в безличную бесконечность, хотя, как мы уже сказали, язык Случевского был далек от любого богословия. Но такое восприятие симфонизма как сложного воплощения в условиях интермедиальности инструментов и стихий в оркестре, когда вдруг инструменты становятся носителями вести, а звуки — инструментами, воплощения личного начала, повторяется у Брюсова. Брюсов пишет в самом конце 1916 года типичное зимнее стихотворение, где эта диалектика воплощения полностью вытесняет диалектику звучания. В первой строфе смена температуры отождествляется с игрой клавишных инструментов, иначе говоря, ударным принципом, напрягающим нерв струны. А ветер отождествляется с игрой скрипки, иначе

говоря, навязчивым томлением, вроде мельтешащего без отрыва движения смычка:

Закат ударил в окна красные  
И, как по клавишам стуча,  
Запел свои напевы страстные;  
А ветер с буйством скрипача  
Уже мелодии ненастные  
Готовил, ветвями стуча.

В следующей строфе оказывается, что дирижер — вовсе не демонический виртуоз, хотя он и мощный, но смиренный труженик в рамках диалектики, в которой с пением спорит музыкальный ритм, где диалектическое развитие принадлежит уже самой экстатической музыке. Он оказывается тружеником, молотобойцем, незримым и вездесущим, и здесь уже идея богочеловечества высказывается косвенно, но тоже не на богословском языке, совершенно чуждом Брюсову, а на языке трудового энтузиазма.

Симфония тоски и золота,  
Огней и звуков слитый хор,  
Казалась в миг иной расколота:  
И такт, с певцом вступая в спор,  
Выстукивал ударом молота  
Незримый мощный дирижер.

Вполне можно предположить знакомство с этим стихотворением, впервые опубликованном в 1928 году, Н. Заболоцкого, у которого человек — преобразователь природы вступает как «новый дирижер», «как будто пробуя лесные инструменты». Дирижер Заболоцкого — тоже строитель, а не просто виртуоз, и благодаря ему природа обретает и собственное слово и собственный смысл, членораздельный благодаря такой интермедиальности музыкального и созидательного труда, не способного провалиться в надрывный хаос непредсказуемых звуков. Но у Брюсова как обычно в русском симфонизме, несмотря на веру в мощь и надежду на хоровое слияние, наступает надрыв и отчаяние, как только природа берет себе инструменты обратно, и никакой дирижер не властен над природой:

То вал стучал в углы прибрежные,  
Ломаю скалы, дик и пьян;  
И всё: заката звуки нежные,  
Сверканье ветра, и фонтан,  
Лепечущий рассказы снежные,  
Крыл гулким стуком Океан!

Оказывается, что природа себя инструментализовала еще прежде того, как человек, способный к любым метаморфозам, попытался ей дирижировать. Такова оптика Брюсова, для которого природа вполне корыстна и этим способна повергнуть человека в отчаяние. Океан звучит так же гулко, как фортепьяно, а закат столь же надрывен и печален, как звуки скрипки, не говоря уже



о лепечущем фонтане, который, как певец в симфонии, пытается безуспешно противостоять нарастающей мощи оркестрованного океаном шума.

Вполне возможно, что Брюсов знал о стихотворении Бальмонта «Адам», написанном осенью того же 1916 года. Печатание книги «Ясень. Видение древа», куда вошел этот сонет, задержалось, она вышла в свет только в начале 1917 года (хотя на обложке указан 1916 год), но Брюсов мог видеть рукопись или гранки. В этом сонете прямо названа девятая симфония Бетховена, которую может спеть только природа, и человек может спеть только потому, что он не просто столь же изменчив как природа, но диалектически противоречив. Если у Брюсова природа может вернуть себе своё, то у Бальмонта такое невозможно, потому что Бальмонт настаивает на той объективной капризности человека, которую Брюсов не принимал, считая чем-то отвлеченным:

Но, если бы одна была струна,  
Не спеть бы ей Симфонии Девятой.  
И потому я — нищий и богатый.

Перед этим Бальмонт указал на то, что в природе господствует не просто изменчивость и смерть, но особый оркестровый надрыв:

Так в мире все, от пламени до льдины,  
Меняется. У кошки резкий вой  
Есть вскрик любви. И ветер круговой  
Ломает лес, а в нем поют вершины.

По сути, в этом катрене, как и в стихотворении Брюсова, различные природные явления оказываются различными инструментами симфонического оркестра. Действие ударных отождествляется с ломкой леса, пение вершин можно отождествить со звуками струн фортепиано при ударе молоточками, а крики мартовских котов — с надрывным звуком скрипки (обычное для русской поэзии сближение, как в стихотворении Мандельштама о Паганини «С кошачьей головой во рту», иначе говоря, скрипка не просто поет, а поет всем телом виртуоза в крике отчаяния и отчаянной любви). Но этот надрыв оказывается для Бальмонта поводом говорить о себе как об Адаме, который, получается, играет на музыкальном инструменте для Евы, а при этом незаконная его жена Лилит оказывается действием его подсознания, «когда кричит сова и мчит война». По сути, «Лодейников» Заболоцкого невольно пародирует эту сцену: «красавец Соколов» с гитарой овладевает сердцем Лары, возлюбленной Лодейникова, тогда как Лодейников, расставаясь с иллюзиями любви, которая в биологическом мире оборачивается истреблением и смертью, отправляется быть новым Адамом, мессией природы, который научит ее быть разумной и преодолеть смерть. Получается, что симфонизм всегда оборачивается отчаянием, в природе есть смерть (стихи Бальмонта и Брюсова писались в эпоху иприта, когда

в природе буквально была разлита смерть), но и Бальмонт, и Заболоцкий настаивают на том, что сознание Адама может выйти за пределы природных закономерностей, сколь бы симфоническими и соблазнительными они ни были. Адам может сам отчаяться в своем или чужом надрыве, разочароваться в нем и так выйти в мир, где он ни во что не превращается, но принимает свою новую миссию. Тем самым, тема богочеловечества у Бальмонта высказывается через образ Адама, который капризен, но потому и не подчиняется до конца трансгрессивной диалектике природы, а у Брюсова — через образ ницшеанского вечного возвращения, которое опять разыгрывается как симфония и потому рано или поздно станет целесообразным, станет диалектикой созидательного труда, смиренного и царственного. Нам сейчас не так важно, как Брюсов потом вписал эту идею в советский культ труда, важно, что в отличие от советского обезличивания труда (труд как императив), труд Брюсова противопоставлялся безличному оркестру природного фатума.

Если у Брюсова и Бальмонта обстоятельства первой мировой войны стали поводом для размышлений об экзистенциальных следствиях симфонизма, в новейшей русской поэзии симфонизм уже окончательно отождествляется с войной. Так, Виктор Кривулин в стихотворении «Премьера героической симфонии» (1997) сопоставляет исполнение симфонии с военными конфликтами на постсоветском пространстве в 1990-е годы. Сопоставляются эти два явления сразу по нескольким признакам: глухота Бетховена и оглушающие снаряды, борьба «аккордоборца» с инструментом — и массивные обстрелы пулеметными очередями, исполнение аккордов на подручном инструменте — и смертельное действие шальных пуль. Здесь уже симфония сравнивается не просто с апофеозом дикой природы, а с ростом сорняков на месте боевых разрушений:

пускай взойдет из глухоты бетховена  
крапива-музыка у пункта пропускного (...) и кружит в сорняках беспочвенная зависть  
аккордоборца — к боевой раскраске воина  
зеленка все снесет и всех покроет пятнами (...)

Ключевое слово «зеленка», означающее маскировку боевых единиц (солдат и техники) с помощью свежесрубленных веток, вошло в русский язык в период этих новых вооруженных столкновений, требовавших быстрого перемещения под прикрытием. Это слово, ассоциирующееся и с кровавыми ранами, обрабатываемыми зеленкой (раствором бриллиантового зеленого, наиболее распространенным советским антисептиком), и с зелеными, не готовыми к войне совсем молодыми солдатами, оказавшимися втянутыми в конфликты, и, возможно, с зелеными сигнальными огнями, становится универсальным символом боев. Далее оказывается, что зеленые театральные кресла похожи на окопы, причем они названы «бесплатными», то ли потому, что жизнь солдат на войне вообще не ценится, то ли потому, что



война в принципе отменяет мирную торговлю, и захват территорий оказывается столь же ритмически навязчив, сколь ритмически навязчива стрельба:

и даже кровь пролитая горит  
зелен-огнем под креслами бесплатными  
трех литерных рядов заполненных как шкаф  
людьми плечистыми в цивильных пиджаках

Так природа окончательно растворяется в войне, а правила исполнения произведения оборачиваются новой милитаризацией самой природы. В таком случае симфонизм оказывается надрывным, потому что оркестр как таковой не звучит, исполнение музыки остается «репетицией», и поэтому метаморфозы переживает только маскировка, сам человеческий или мнимо-человеческий облик маскирует агрессию. Воплощение на время репетиции оказывается отложено, и войны и военные слухи оказываются частью уже не просто медийной трансгрессии, а трансгрессии разных средств убийства.

Итак, проведенное исследование показало, что симфонизм, благодаря поэтическому освоению впечатлений от симфоний Бетховена и последующему лирическому осмыслению структур воздействия этих симфоний на слушателей, позволил уточнить специфику диалектики музыкальной формы. Это не только диалектика бытия и небытия внутри развития музыкальной формы, появления звуков, как бывает при исполнении, но и диалектика духовного опыта уже после исполнения. Структурное различие исполнения произведения и впечатлений позволяет осмыслить развитие музыкальной темы как неизбежный надрыв и отчаяние, несмотря на симфонические (коллективные) усилия утверждения индивидуальной веры и общей надежды. Но тогда лирическое впечатление от симфонии окажется открытием нового господства человека над природой как господства над своей собственной природой: смешение природных явлений и музыкальных инструментов позволяет раскрыть это особое смирение подражания Богочеловеку, отличающееся от прежних форм как подчинения природе, так и господства над звуками.

### Литература

1. Арустамова А. А. Ритмическое воплощение мотивов любви и гнезда в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Вестник Пермского университета. Литературоведение. 1996. Выпуск 1. С. 107–115.
2. Бельская А. А. Музыкальный код романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2018. № 3 (80). С. 80–86.
3. Васильева А. А. Лексический аспект ассоциативного развертывания поэтических текстов О. Э. Мандельштама в сборнике «Камень» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 1998. № 6. С. 88–99.
4. Доценко В. И. Бетховен в творческом мире И. С. Тургенева // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство. 2019. Т. 2. № 4 (76). С. 57–62.
5. Зверева Т. В. Суриковский след в русской поэзии XX века // Филологический класс. 2018. № 1 (51). С. 94–101.
6. Ильин В. Н. Арфа Царя Давида в русской поэзии. Брюссель:

- Жизнь с Богом, 1960. 77 с.
7. Кекова С. В. Христианский след в позднем творчестве Н. Заболоцкого: стихотворения Светляки и Бетховен // Південний архів. Сер.: Філологічні науки. 2009. № 45. С. 97–103.
  8. Колотаев В. А. Бабочка — Ка: К визуальной метафизике имени в поэзии О. Э. Мандельштама // Артикульт. 2016. № 4 (24). С. 6–18.
  9. Меньшикова Е. Р. Музыкальная скрижаль искусства: симфонизм как художественный метод 20-х годов XX века // Вопросы литературы. 2009. № 4. С. 167–190.
  10. Пильд Л. Л. «Хор», «строй» и сольное пение в лирике А. А. Фета второй половины 1850-х гг. // Новый филологический вестник. 2018. № 4 (47). С. 100–111.
  11. Рыбинцева Г. В. Симфонизм, диалектика, историзм // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 2. С. 16–20.
  12. Waddell N. Moonlighting: Beethoven and Literary Modernism. New York; London: Oxford University Press, 2019. 248 p.

### References

1. Arustamova A. A. Ritmicheskoe voploshhenie motivov ljubvi i gnezda v romane I. S. Turgenyeva «Dvorjanskoe gnezdo» [The rhythmic embodiment of the motives of love and nests in the novel by I. S. Turgenyev «A House of Gentlefolk»] // Vestnik Permskogo universiteta. Literaturovedenie [Perm University Herald. Literary criticism]. 1996. Issue 1. P. 107–115.
2. Bel'skaja A. A. Muzykal'nyj kod romana I. S. Turgenyeva «Dvorjanskoe gnezdo» [The musical code of the novel by I. S. Turgenyev «A House of Gentlefolk»] // Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: Gumanitarnye i social'nye nauki [Scientific notes of Oryol State University. Series: Humanities and Social Sciences]. 2018. № 3 (80). P. 80–86.
3. Vasileva A. A. Leksicheskij aspekt associativnogo razver-

- tyvanija pojeticheskikh tekstov O. Je. Mandel'shtama v sbornike «Kamen» [The lexical aspect of the associative unfolding of poetic texts by O. E. Mandelstam in the collection of verses «Stone»] // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University]. 1998. № 6. P. 88–99.
4. Docenko V. I. Bethoven v tvorcheskom mire I. S. Turgenyeva [Beethoven in the creative world of I. S. Turgenyev] // Naukovi zapiski Harkivs'kogo nacional'nogo pedagogichnogo universitetu im. G. S. Skovorodi. Literaturoznavstvo [Science notes of Kharkiv National Pedagogical University named after G. S. Skovoroda]. 2019. V. 2. № 4 (76). P. 57–62.
  5. Zvereva T. V. Surikovskij sled v russkoj poezii 20 veka [Su-



rikov trace in Russian poetry of the twentieth century] // Filologičeskij klass [Philological class]. 2018. № 1 (51). P. 94–101.

6. *Iljin V. N.* Arfa Tsarja Davida v ruskoj poezii [Harp of King David in Russian Poetry]. Bruxelles: Zhizn' s Bogom, 1960. 77 p.

7. *Kekova S. V.* Hristianskij sled v pozdнем tvorčestve N. Zabolotskogo: stihotvorenija Svetljaki i Bethoven [Christian trace in the late works of N. Zabolotsky: the poems Lightworms and Beethoven] // Pivdennij arhiv. Ser.: Filologični nauki [South archive. Series: Philological studies]. 2009. № 45. P. 97–103.

8. *Kolotaev V. A.* Babochka — Ka: K vizual'noj metafizike imeni v poezii O. E. Mandel'shtama [Butterfly — Ka: Toward a Visual Metaphysics of the Name in the Poetry of O. E. Mandelstam] // Artikult [Article]. 2016. № 4 (24). P. 6–18.

9. *Menshikova E. R.* Muzykal'naja skrizhal' iskusstva: simfonizm

как hudozhestvennyj metod 20-h godov 20 veka [Musical Tablet of Art: Symphony as an Artistic Method of the 1920s] // Voprosy literatury [Questions of literature]. 2009. № 4. P. 167–190.

10. *Pild L. L.* «Hor», «stroj» i sol'noe penie v lirike A. A. Feta vtoroj poloviny 1850-h gg. [«Chorus», «system» and solo singing in A. A. Fet's lyrics of the second half of the 1850s] // Novyj filologičeskij vestnik [New Philological Bulletin]. 2018. № 4 (47). P. 100–111.

11. *Rybinceva G. V.* Simfonizm, dialektika, istorizm [Symphonism, dialectics, historicism] // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South Russian Musical Almanac]. 2018. № 2. P. 16–20.

12. *Waddell N.* Moonlighting: Beethoven and Literary Modernism. New York; London: Oxford University Press, 2019. 248 p.

### Информация об авторе

*Александр Викторович Марков*

E-mail: markovius@gmail.com

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный гуманитарный университет»

125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6

### Information about the author

*Alexander Viktorovich Markov*

E-mail: markovius@gmail.com

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Russian State University for the Humanities»

125993, GSP-3, Moscow, Miusskaya square, 6

