

## МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Н.П. Коляденко<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** Музыкальность художественной литературы в большинстве случаев связывается исследователями со «слышимой» стороной слова, создающейся в вербальном языке звукописью или словесной инструментровкой. В статье предлагается иной подход, опирающийся не на омузыкаливание словесного языка, ведущее происхождение от древнего синкретизма слова и музыки, а на возникшую в результате взаимодействия самостоятельных искусств «неакустическую музыкальность». Показано, что неслышимая музыкальность ведет свои истоки от ее «умопостигаемости» как выражения музыкой пифагорейски-платоновских эйдосов. В осмыслении такого подхода предлагается применение некоторых, до сих пор остающихся без внимания, положений синергетики. В синергетическом аспекте неакустическая музыкальность трактуется как аттрактор изменения структуры художественного образа, привносящий в словесное искусство черты креативного (динамического) хаоса. Признаки музыкального мышления обосновываются обращением к работе «Музыка как предмет логики» А.Ф. Лосева. В качестве примера синергетической трактовки неакустической музыкальности избраны фрагменты из прозаической «Повести» Б. Пастернака. Продемонстрировано, что оригинальная структура словесного образа, возникающая при инспирирующем влиянии музыки, может формироваться на основе метафорической уплотненности, по характеру смысловой наполненности, подобной музыкальным образам. Образы из надлогического столкновения различных значений и обмена энергией и информацией насыщенность смысла, креативный хаос такой структуры существенно увеличивает и расширяет объем вербального образа. В сравнении с внешней музыкальностью звукописи, рассмотренный вариант «недосягаемо опережает его звуковое воплощение и создает особого рода идеальность» (Г.Г. Гадамер). Синергетический же подход, фиксирующий характер энергии взаимодействия слова и музыки, позволяет учитывать глубинные прозрения, которые возникают в вербальных текстах.

**Ключевые слова:** неакустическая музыкальность, синергетика, аттрактор, креативный хаос, А.Ф. Лосев, «Повесть» Б. Пастернака, «особого рода идеальность»

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Коляденко, Н.П. Музыкальность художественной литературы: синергетический аспект // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 120–132. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-120-132.

## THE MUSICALITY OF FICTION: A SYNERGETIC ASPECT

N.P. Kolyadenko<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** The musicality of fiction in most cases is associated by researchers with the “audible” side of the word, created in the verbal language by sound recording or verbal instrumentation. The article suggests a different approach, based not on the musicalization of verbal language, which originates from the ancient syncretism of words and music, but on the “non-acoustic musicality” that arose as a result of the interaction of independent arts. It is shown that inaudible musicality originates from its “intelligibility” as an expression of Pythagorean-

Platonic eidos by music. In understanding this approach, it is proposed to apply some of the provisions of synergetics that have been ignored so far. In the synergetic aspect, non-acoustic musicality is interpreted as an attractor of changes in the structure of an artistic image, which introduces features of creative (dynamic) chaos into verbal art. The signs of musical thinking are justified by referring to the work "Music as a subject of logic" by A.F. Losev. Fragments from Pasternak's prose "Novella" are chosen as an example of a synergetic interpretation of non-acoustic musicality. It is demonstrated that the original structure of the verbal image, arising from the inspirational influence of music, can be formed on the basis of metaphorical densification, by the nature of semantic fullness similar to musical images. Forming the saturation of meaning from the supra-logical collision of various meanings and the exchange of energy and information, the creative chaos of such a structure significantly increases and expands the volume of the verbal image. In comparison with the external musicality of sound recording, the considered variant "is unattainably ahead of its sound embodiment and creates a special kind of ideality" (G.G. Gadamer). The synergetic approach, which captures the nature of the energy of the interaction of words and music, allows us to take into account the deep insights that arise in verbal texts.

**Keywords:** non-acoustic musicality, synergetics, attractor, creative chaos, A.F. Losev, "The Story" by B. Pasternak, "a special kind of ideality"

**Conflict of interest.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation:** Kolyadenko, N.P. (2022), "The musicality of fiction: a synergetic aspect", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 120–132. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-120-132.

Г.Г. Гадамер, ссылаясь на Платона, писал, что в художественной литературе существует «особого рода идеальность» (1991, с. 135). Сравнивая произносимый голосом и письменный литературный текст, он замечал, что чтение вслух заслоняет нечто существенное: «Произведение художественной литературы своим бытием в известной степени предназначено для "внутреннего уха", которое улавливает идеальный звуковой образ – нечто такое, что услышать невозможно». По его мнению, письменный текст «опережает любое свое звуковое воплощение, причем недостижимо» (Гадамер Г., 1991, с. 133–134).

Известно, что слово, применяемое не в обыденной речи, научных или публицистических жанрах, а в художественном языке, обладает богатыми возможностями для приближения к сфере «неизреченного». Непонятные слои вербального образа могут создавать перераспределение воздействия с по-

нятийно-логической доминанты на интуитивно-эмоциональную, открывая в слове неведомые глубины. Не требует особых доказательств и то, что в приближении слова к художественной выразительности важная роль принадлежит музыке. Об этом свидетельствует вся история взаимоотношений двух искусств, с кульминацией в романтико-символистской концепции панмузыкальности, в русле которой искусству слова, подобно всем остальным искусствам, предназначалось «занять место обертонов по отношению к основному тону – музыке» (Белый А., 1994, с. 95). А. Белый так писал о роли музыки в стихотворении А. Пушкина «Не пой, красавица, при мне»: «Благодаря музыкальной организации, сквозь банальность словесно-логического высказывания, светит какой-то иной смысл, невыразимый, несказанный» (1910, с. 427).

Инспирирующая роль музыки в раскрытии глубинных смыслов вербальных текстов достаточно ак-

тивно исследуется в разных аспектах, начиная от содержательной символики «музыкальных сюжетов» вплоть до установления «музыкальных» форм и методов развития словесных образов (в отечественной науке – работы Е. Азначеевой, Л. Гервер, Б. Каца, О. Соколова и др.)<sup>1</sup>. При этом до сих пор остается без внимания то, что взаимодействие литературы и музыки может быть осмыслено с применением некоторых положений *синергетики*. Синергетический подход в современном постнеклассическом пространстве ощутимо проникает из естественных в социогуманитарные исследования, помогая обнаружить в социальных явлениях новое объяснение известных фактов и закономерностей и выводя их осмысление на сравнительно иной уровень. Существуют продуктивные попытки обоснования с синергетических позиций искусства в целом и музыки как одного из его видов в работах И. Евина, А. Ключева, А. Коблякова<sup>2</sup>.

Полагаем, что синергетический подход особенно уместен в том случае, когда необходимо вскрыть *интеграционные процессы* в системе искусств. Синергия как понятие постнеклассической научной парадигмы означает обмен энергией, веществом, информацией между открытыми системами. Синергетика изучает нестационарные состояния систем, их развитие и взаимодействие в живой динамике разрушения и созидания. Привнося в осмысление видов искусства элементы внерационального образно-символического мышления и учитывая энергию их взаимовлияния, такой подход может раскрыть глубинные прозрения, которые возникают

в художественных текстах. Поэтому представляется актуальным привлечь некоторые его элементы для рассмотрения взаимодействия музыки и художественной литературы и попытаться установить, каким способом с помощью музыки в словесном тексте достигается указанная Гадамером «особого рода идеальность».

Наиболее часто музыкальность художественной литературы связывают со «слышимой», звуковой стороной слова. «Звучание слова» или его фонетика создается в вербально-художественном языке с помощью целого комплекса вступающих в сложную соотношенность со значением добавочных, пронизывающих его слоев (интонационного, метроритмического, звукоизобразительного, динамического и т.п.). Различные проявления «словесной инструментальности», звукописи или мелодики стиха образуются повторностью фонем (аллитерации, ассонансы, «зияние гласных»), морфем (анафоры, эпифоры, нерегламентированные повторы), сонорными тембровыми концептами. Хотя указанные просодические эффекты не содержат звуковысотную составляющую, они косвенно связаны с музыкально-шумовыми компонентами. Ритмическая повторность элементов текста, не разрушая предметную «оболочку» отражаемых словом явлений, воздействует на нее «извне», прокладывая путь к частичному «размыванию» материальной конкретности предмета и развеществлению, дематериализации образов.

Так, стихотворение К. Бальмонта «Воспоминание о вечере в Амстердаме» пронизано постоянными повторами разного уровня: от мно-

гократного заклинания «О, тихий Амстердам!», через анафоры «Зачем я здесь, не там,/ Зачем уйти не волен?/ К твоим церковным звонам,/ К твоим как бы усталым,/ К твоим как бы затонам – до почти музыкально воспринимаемой звукописи в окончаниях слов, подражающей звону колоколов («дам – там», «там – дам», «там – там», «дам – дам»). При этом и указание темпа («Медленные строки» в подзаголовке), и эпитеты «тихий, певучий, сонный, сумрачный», и упоминания о «каком-то призраке», который «тоскует с долгим стоном и вечным перезвоном, поет и здесь и там», – приподнимают смысл словесных строк и через образ звучащих колоколов приближают к миру недостижимой, несбыточной мечты.

Если рассмотреть такой вариант музыкальности словесного текста с синергетических позиций, на первый взгляд, можно было бы привлечь к его осмыслению понятие «креативный (динамический) хаос», позволяющее раскрыть особенности взаимодействия слова и музыки. Современная синергетика, возвращая античные представления о развитии мира (Космоса) из первозданного хаоса, трактует хаос не как бесформенное деструктивное явление, а как полную нераскрытых возможностей продуктивную среду (Аршинов В., 2002, с. 89). Динамический хаос создает расширение поля ассоциаций, «нежесткость» заданных параметров, живую творческую динамику. В словесных текстах с музыкальной звукописью синергетический креативный хаос образуется посредством «обволакивания» слова ритмическими повторами. Слово погружается в музыкальное звучание,

растворяясь в его стихии. Но одновременно сквозь динамический хаос теряющих понятийный смысл слов проступает иной, высший смысл.

Однако, говоря о просодике словесной речи, нельзя не учитывать, что вербально-художественный язык сохранил первоначальный синкретизм с музыкой. О. Мандельштам пишет в стихотворения «Silentium» о синкретизме как первоначальной нерасчлененной целостности: «Она еще не родилась,/ Она и музыка,/ и слово/ И потому всего живого/ Ненарушаемая связь». Такая глубинная связь, хранящая память о древнем единстве, создает органичную музыкальность языковых средств поэзии. Проза и инструментальная музыка являются крайними полюсами произошедшего в истории обособления литературы и музыки, между ними располагается ряд промежуточных форм словесно-музыкального синтеза, одной из которых является «звучание слова» в поэзии.

Поэтому «креативный хаос» звукописи, строго говоря, неправомерно классифицировать как обмен энергией между открытыми системами отдельных видов искусства – литературы и музыки. Динамический хаос рождается в данном случае в единой нераздельной среде – наследующем мусический комплекс нерасчлененном единстве музыки и слова. Неслучайно к такому виду «омузикаливания» литературы неоднократно высказывалось отрицательное отношение. «Перевес фонетики над семантикой» (О. Мандельштам) в литературе создает в данном случае суггестивный эффект, ведущий, по выражению Б. Пастернака, к «задалбливанию», «анестезированию»

слова (цит. по: (Платек Я., 1989, с. 169)). Категорично выступая против словесной инструментовки, как воплощения «пресловутой музыкальности», которую «редко кто понимает», Пастернак считает ее «жертвой смысловую и графической стороной поэзии в пользу вокальной» (1982б, с. 382).

Можно предположить, что с синергетической точки зрения музыкальность такого рода является своеобразным регрессированием к давно оставленным этапам развития системы искусств. Звучание слова как путь «развоплощения» предметного образа приближает его к музыкальной непонятности, обеспечивает его символическую «затуманенность» и загадочность. Но в данном случае звучание и фонетика уводят от определенности смысла вербального образа, который гораздо шире и объемнее эмоционального эффекта, создаваемого звучанием.

Как полагаем, в синергетическом аспекте более правомерно говорить о реализации с помощью музыки особой идеальности литературы в том случае, когда идет речь о взаимодействии уже состоявшихся и самостоятельных искусств. На первый план в данном случае выступает не внешняя музыкальность звучания слова как «реанимация» элементов первоначального синкретизма, а акцент на *внутренней структуре образа*. Роль музыки может проявляться в апелляции художественной литературы к *способам мышления*, которые полнее всего выражает музыка.

В сравнении со смежными искусствами музыка специфическим образом реализует энергию синергетического «творящего хаоса». С по-

явлением эпохи романтизма непредсказуемые свойства музыки стали фиксироваться особенно отчетливо. Известно, что романтики считали свой стиль «тайным тяготением к хаосу». Новалис называл музыку образцом «волшебного романтического порядка», для которого характерны не логические, а мелодические акценты, а А. Махов перефразировал его выражение в «волшебный беспорядок» (2007, с. 35). Однако, если трактовать хаос как полную скрытых потенций продуктивную среду, правомерно отнести эту мысль в целом к музыкальному мышлению. Подтвердить это положение может краткое обращение к осмыслению музыкальной логики А.Ф. Лосевым.

А.Ф. Лосев, сопоставляя музыку с искусствами, отображающими предметность, постоянно указывал, что «если пространственный мир – стройность и законченность, то музыка – хаос и противоречие» (1995, с. 425). Подчеркивая, что музыка – беспредметное и непространственное искусство, он особо акцентировал присущее ей качество *нераздельной органической слитости* многих противоречий.

Так, считая «сентиментально-интеллигентскими» и лишеными диалектичности «рассуждения о том, что музыка – это только язык чувств» (Лосев А., 1995, с. 490), ученый раскрыл единство в музыкальном мышлении *логосного* и *эйдосного* начал. Если эйдос – это чувственная материя музыкального образа, «наглядное изваяние смысла», то неразрывно связанный с ним логос – сущность эйдоса, его абстрактный, «отвлеченный план» (Лосев А, 1995, с. 428), т.е. число-

вое, структурно-рациональное начало. Поэтому известное выражение Л. Выготского, считающего, что эмоции искусства – это «умные эмоции», безусловно, правомерно в отношении музыки.

Одновременно с единством логического и чувственно-эмоционального в музыке А.Ф. Лосев отмечает неразрывную слитость *времени* и *пространства*. Не подвергая сомнению восприятие музыкального произведения во времени, т.е. посредством воссоединения последовательных частей, ученый констатирует, что «музыкальное время есть то же, что и музыкальное пространство. Там и здесь слитость внеположенностей... разъединенных в физическом пространственно-временном плане» (Лосев А., 1995, с. 450). Поэтому «в музыкальном времени нет прошлого... всякое музыкальное произведение, пока оно живет и слышится, есть сплошное настоящее, преисполненное всяческих изменений и процессов <...> это есть сплошное *теперь* <...> Музыкальное время собирает разбитые и разбросанные куски бытия воедино, преодолевает тоску пространственного распятия бытия, воссоединяет пространственные... сущности с единством и цельностью их времени и бытия», – считает Лосев (1995, с. 451).

Кроме того, ученый подчеркивает «полную неоправданность... разделения *субъекта* и *объекта*», поскольку «музыкальное бытие есть план глубинного слияния субъективного и объективного начал <...> Музыкальное бытие потому так интимно переживается человеком, что в нем он находит наиболее интимное касание бытию, ему чуждому. Его

“я” вдруг перестает быть отъединенным, его жизнь оказывается одновременно и жизнью предметов, а предметы вдруг вошли в его “я” и зажили единой с ним жизнью», – пишет Лосев (1995, с. 456).

Такая слитость противоположностей в музыке приводит, по Лосеву, к особому качеству музыкального образа – его отношению к *предметности*. Заметим, что, констатируя беспредметность музыкального образа, ученый не претендует на оригинальность, отмечая, вслед за многими мыслителями, недопустимость поиска в музыке аналогий с конкретными жизненными событиями и физическими явлениями. Важнее другое: Лосев констатирует, что «музыка изображает не предметность, но ту их сущность, где все они слиты, где нет ни зла, оскорбляющего добро, ни добра, преобразующего зло, где нет ни горести, вызванной большими потерями, ни счастья, данного добрым гением, ибо добро в музыке слито со злом, горесть – с причиной горести, счастье – с причиной счастья, и даже сама горечь и счастье слиты до полной нераздельности и нерасчленимости, хотя и присутствуют в музыке всею своей сущностью» (1995, с. 443–444). Такая слитость и взаимопроникнутость противоположных состояний создает, по Лосеву, «символичность музыкальных образов, указывающих на какую-то несказанную тайну, которая под этими образами кроется. Эта тайна и есть предмет музыки. Она нерасчленима и невыявляема, она мучительно-сладко чувствуется сердцем и кипит в душе. Тайна же музыки, – как считает ученый, – вечный хаос всех вещей,

их исконная, отвечающая сущность» (Лосев А., 1995, с. 446).

Соответственно в восприятии музыки, по Лосеву, такой изначальный и извечный хаос, содержащийся в музыкальной образности, создает слитость между противоположными сущностями: «Так, в особенности разительна слитость в музыке страдания и наслаждения... люди и плачут и радуются от музыки одновременно». При изображении чувства, вызываемого музыкой, как пишет ученый, «в большинстве случаев всегда можно заметить какую-то особенную связь удовольствия и страдания, данную как некое новое, идеальное их единство» (Лосев А., 1995, с. 444).

Идеальное единство, создаваемое в музыкальном образе слитостью всех указанных противоположностей и, как можно утверждать, содержащее креативный динамический хаос, безусловно, реализуется посредством физического плана музыкального звучания. Но возвращаясь к проблеме взаимодействия музыки и литературы, отметим, что в данном случае значимость приобретает еще одно свойство музыки.

Всю историю взаимодействия музыки со смежными искусствами пронизывает идея неслышимой, *неакустической музыкальности*. Так же как, по цитированному выражению Гадамера, идеальный образ в литературе недостижимо опережает свое звуковое воплощение, являясь, как можно понять из мысли ученого, его платоновским эйдосом, в музыке ее суть, согласно концепции неакустической музыкальности, наиболее полно выражает не само внешнее звучание. Высшим мерилom худо-

жественной выразительности становится *незвучащее* в музыке, иначе, ее пифагорейски-платоновский образ или эйдос.

«Умопостигаемость» музыки как постижение внутренней космической гармонии, связывающей макро- и микрокосмос, в концепции «музыки сфер» Пифагора оценивалась выше проходящих земных звуков. «Musica mundana» Боэция, гармония сфер И. Кеплера, музыкальность как воплощение Абсолютной красоты С. Малларме, музыкальная логика как универсальная основа интеллектуальной Игры в бисер Г. Гессе – лишь отдельные, кратко упомянутые нами этапы развития концепции неакустической музыкальности. Ее, на первый взгляд, парадоксальный смысл отчетливо выражает Т. Манн устами Кречмара в «Докторе Фаустусе»: «Возможно... таково сокровенное желание музыки: быть вовсе не слышимой, даже не видимой, даже не чувствуемой, а, если б то было мыслимо, воспринимаемой уже по ту сторону чувств и разума, в сфере чисто духовной» (1993, с. 60). Соответственно и Э. Курт, сравнивая звучание музыки с поверхностью воды по отношению к силам тяготения, управляющим водной массой, указывает, что «все звучащее в музыке представляет собой лишь взмывающие ввысь излучения гораздо более мощных процессов, силы которых кружат в области неслышимого» (1931, с. 22). Можно полагать, что глубинное континуальное течение в музыке протягивает нити связи с умопостигаемыми платоновскими эйдосами<sup>3</sup>.

Поскольку для искусства «неизреченное» как креативная бездна

смыслов важнее изреченного, не удивительно, что проницательные художники и мыслители, признавая приоритет музыки в этой сфере, считали, что музыка является «идеальным образцом искусства вообще» (Манн Т., 1975, с. 50). Поэтому неакустическая музыкальность реализуется в различных искусствах, воплощаясь в модификациях под ее воздействием принципов художественной логики. Разумеется, во многих художественных процессах имеет место и синхронная детерминация, приводящая к сходным результатам в смежных искусствах. Музыка же, трактуемая с синергетических позиций, предстает как отгиск матрицы чистой художественности, она служит на пути к ее достижению синергетическим аттрактором-магнитом<sup>4</sup>.

Как уже было подчеркнуто, если вести речь о синергетическом аспекте музыкальности художественной литературы, необходимо принимать во внимание взаимодействие освободившихся от древнего синкретизма самостоятельных искусств. В данном случае инспирирующая роль музыкальной логики может проявляться в разных аспектах – в моделировании музыкальных форм, полифонических принципов, мотивно-тематического развития. Объем статьи позволяет остановиться лишь на одном варианте, на наш взгляд, наиболее синергетичном. Этот вариант связан с модификацией под воздействием музыки структуры вербального образа.

При обращении к роли «неакустической музыкальности» как аттрактора в реализации «невывразимого» начала словесной речи важно учитывать сформировавшиеся в ре-

зультате самостоятельного развития свойства вербального языка. На первый взгляд, кажется, что «особая идеальность» или пифагорейски-платоновский эйдос эффективнее всего должны присутствовать в упоминаемой Гадамером «чистой поэзии». Неслучайно философ ссылается на строки французских поэтов С. Малларме, Ш. Бодлера, П. Верлена, принадлежащих к этому направлению. Но не менее важно и то, что обособившееся от синкретизма с музыкой вербальное искусство может не превращаться в словесную инструментовку и не лишаться своего своеобразия – выражения сложнейшей понятийной семантики. Поэтому Б. Пастернак, отрицая звукопись в поэзии как жертву смысловой стороне слова, подчеркивает в эссе «Поль Мария Верлен», что «идеальная и бесконечная простота» поэзии должна содержать «орлиную трезвость, исторический такт, чувство земной уместности» (1982б, с. 382–383). «Разложив ощущение до желаемой границы и приведя мысли в высшую ясность», поэт «дает языку беспредельную свободу <...> для того, чтобы не помешать голосу жизни, рвущемуся из него» (Пастернак Б., 1982б, с. 383).

Полагаем, что, говоря о Верлене, Пастернак одновременно манифестирует собственное отношение к смыслу вербально-художественной речи. Известно, что, в отличие от мистической туманности символизма, для поэтических образов Пастернака была характерна «орлиная трезвость», насыщенность ярко-вещественными, живыми деталями, фиксирующими ощущения цвета, запаха, вкуса, прикосновения к реальным предметам. В то же время



стилю поэта свойственна «беспредельная свобода языка» (синергетический креативный хаос), выражаемая особой, часто парадоксальной ассоциативностью и сгущенной метафоричностью. Посредством реализуемой в структуре вербального образа «метафорической скорописи» (Синявский А., 1965, с. 19) он достигает предельной насыщенности, сгущенности, уплотненности смысла. Действительность передается у него во взаимодействии, слиянии, пересечении ее различных обликов, природа и человек сливаются воедино в поэтических метафорах и олицетворениях: «Там сосны враскачку воздух саднят/ Смолой; там по маете/ Очки по траве потерял палисадник,/ Там книгу читает Тень» («Зеркало»); «Весна, я с улицы, где тополь удивлен,/ Где даль пугается, где дом упасть боится...» («Весна»). В результате создается полнокровная, яркая выразительность, приподнимающая изображение до тесной связи макро- и микрокосмоса.

И в описаниях поэтическими средствами музыки у Пастернака присутствует метафорическая скоропись, передающая отмеченную Лосевым «нераздельную органичную слитость противоречий» музыкального образа. Сын пианистки, с детства учившийся музыке, бравший уроки у А.Н. Скрябина, поэт так изображает игру на рояле: «Я клавишей стаю кормил с руки/ Под хлопанье крыльев, плеск и клеткот...» («Импровизация»); «И тянется, как за походною флягой,/ Военную карту грозы расстелив,/ К роялю, обычно обильному влагой/ Огромного душного лета столиц» («Пианисту понятно шнырянье ветошниц»).

Однако говорить о наиболее синергетичном варианте, реализуемом в структуре вербального образа под влиянием музыки, как полагаем, следует по отношению не к поэзии, а к прозе Пастернака. В ранней «Повести» он представил оригинальный образец неакустической музыкальности, созданной на основе характерной для его поэзии и перенесенной в прозу метафорической уплотненности и креативного хаоса беспредельной свободы языка, ведущих, в то же время, к музыкальной органичной слитости и нераздельности противоположностей.

Знаменательно, что автор «Повести» предпринимает попытку теоретически осмыслить сущность образности в музыке и литературе, описывая игру на рояле и чтение стихов персонажем, которому дает отсылающее к обобщенности музыкальных образов имя Игрек: «Темой своей Игрек выбирает ночное небо в том виде, в каком оно выйдет из бани, в кашемировом пуху облаков... с сильным проступом звезд, промытых до последних скважинок и будто ставших крупнее. Блеск этих капель, которым никак не расстаться с пространством... им уже развешан над инструментальной чашей... И замечательно, всякий раз, когда кто-нибудь пробует усомниться в честности ее [музыки] слова, играющий обдаёт маловера каким-то неожиданным, упорно возвращающимся чудом в звуках... что рассыпается скороговоркой и звучит тем тише, чем чаще... возвращается. Так же точно он читает. Он выражается так: я прочту вам столько-то полос белого стиха, столько-то колонок рифмованного. И опять всякий раз... появляются описанья и упо-

добленья невиданной магниточувствительности. Это – образы, то есть чудеса в слове, то есть примеры полного и стрелоподобного подчинения земле. И значит – это направленья, по которым пойдет их завтрашня... устремленность к правде» (Пастернак Б., 1982а, с. 178–179).

Как можно понять из приведенной цитаты, «чудеса в слове», «описание и уподобленья невиданной магниточувствительности» по своей энергии сравниваются с «чудом в звуках» – неожиданно появляющейся музыкальной фразой. Такую энергию содержит «сгущенная метафоричность», рисующая образ возлюбленной героя повести Сережи – Анны Арильд. Образ Анны настолько заполняет воображение и расширяет до беспредельности его ощущения, что он олицетворяет ее со всеми реалиями сумрачного переулка, в котором, ожидая ее, стоит. «Он видел, как больно и трудно Анне быть городским утром, т.е. во что ей обходится сверхчеловеческое достоинство природы. Она молча красовалась в его присутствии и не звала его на помощь. И, помирая с тоски по настоящей Арильд, то есть по всему этому великолепию в его кратчайшем и драгоценнейшем извлечении, он смотрел, как, обложенная тополями, словно ледяными полотенцами, она засасывается облаками и медленно закидывает назад свои кирпичные готические башни...» (Пастернак Б., 1982а, с. 184).

Если сопоставить этот образ с признаками музыкального мышления, установленными А.Ф. Лосевым, налицо неразрывная слитость «разделенных во времени» и «разбросанных в пространстве кусков

бытия»; интимное касание чуждой человеку жизни объективных предметов и субъективность эмоции; нераздельность присущей слову конкретности, «логосной» точности и эйдосной чувственной наполненности. При этом расширяющая ощущения «буквальность страсти» героя, как и музыкальный образ, передает через креативный хаос «уподоблений невиданной магниточувствительности» не предметность, а ту их глубинную сущность, где слиты и нераздельны боль, тоска и наслаждение красотой и великолепьем природы, указывая на «драгоценную тайну» чувства, которое за ними скрыто.

Однако еще более отчетливо проявляется присутствие в «Повести» неакустической музыкальности в приеме воплощения описанного Игреком «чуда в звуках» – присущего музыкальному мышлению постоянного возвращения музыкальной фразы, закрепляющей семантику образа. Разумеется, в данном случае роль музыкальной фразы выполняет словесный образ, подобно неслышимым континуальным силам тяготения, управляющим музыкальным смыслом. Но, по аналогии с беспредметностью музыки, он наделяется предельной обобщенностью и вместимостью смыслов.

В музыке повторяющиеся мотивы, скрепляющие процесс образных переосмыслений, с синергетической точки зрения можно считать своеобразными точечными аттракторами развития. Как информативные точки, они «стягивают» воедино и ассимилируют все дальнейшие изменения. Они становятся «аккумуляторами» и проводниками процесса мотивно-тематического

преобразования, трансформируя различные энергии, увеличивая силу их интеграции. Таким же образом обобщенные словесные образы, как относительно устойчивые участки процесса развития событийного плана, притягивают к себе дальнейшие траектории движения.

Подобным точечным аттрактором развития, преобразующимся в различные образы, становится в «Повести» Пастернака словесная формула «предвкушаемая новизна». Приехавший в родной дом, в гости к сестре Сережа, отдыхающий в сумерках с дороги, предчувствует, как все в доме будет выглядеть, когда зажгут вечерний огонь: «А предвкушаемая новизна... копошилась и погрохатывала, переходя от воплощенья к воплощенью. Она детскими голосками спрашивала, где дядя и когда он опять уедет... Она стаей материнских увещаний носилась в суповом пару, шлепая крыльями по передникам и тарелкам. Никакие препирательства ей не помогли, когда ее снова укутали... и стали выпроваживать на новую прогулку. И не скоро, многим позднее, воплотилась она в басистое вторжение Калязина, и его палки, и его глубоких... калаш» (Пастернак Б., 1982а, с. 142).

Словесная формула «предвкушаемая новизна», став аккумулятором предощущения перехода в доме из сумерек в вечер, не только поочередно олицетворяется образами детей, их матери, Калязина, собирая и стягивая воедино «разбросанные куски бытия». Как музыкальный образ, она создает слитость пространства и времени (тождества словесного выражения формулы и контраста меняющихся

образов), объективных воплощений обитателей дома и их восприятия субъектом, логосной упорядоченности процесса трансформаций темы и эйдосной чувственной материи, образуемой метафорической скорописью. Ее спецификой является отношение к предметности, создающее особую неразрывную связь сконцентрированных ощущений и в результате – некое новое, идеальное глубинное единство ностальгии Сережи по покинутому отчужденному дому и удовольствия от предвкушения утерянной им теплоты семейного вечернего уюта.

Таким образом, оригинальная структура словесного образа, появляющаяся при инспирирующем влиянии музыки, может возникать, как показано на примере Пастернака, на основе метафорической уплотненности, близкой по характеру смысловой наполненности музыкальным образам. При этом в данном случае сохраняется необходимая словесному образу «земная уместность», вещественная точность, не заглушающая «голос реальной жизни».

В синергетическом же аспекте музыка в данном случае выполняет двойную роль: аттрактора процесса взаимодействия искусств и точечного аттрактора процесса музыкально-тематического развития. Образуя из надлогического столкновения различных значений и обмена энергией и информацией насыщенность смысла, близкий музыке креативный динамический хаос такой структуры существенно увеличивает объем образа и формирует его непрогнозируемое расширение. Как полагаем, в сравнении с внешней музыкальностью звукописи, рассмотренный вариант, созданный на

основе неакустической музыкальности словесного образа, «недосягаемо опережает его звуковое воплощение». Формируя «взаимопроникнутость противоположных состояний», словесный образ указывает на

«нерасчленимую и невыявляемую тайну», «вечный хаос всех вещей, их исконную, ответную сущность», которую можно считать достижением указанной Гадамером «особо рода идеальности».

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Автор статьи обращался к указанной проблеме в синестетическом аспекте (Коляденко Н., 2005).

<sup>2</sup> См. также работы: (Коляденко Н., 2018; Лысенко С., 2013). Кроме того, синергетичности музыкального мышления посвящены некоторые разделы упомянутой монографии автора (Коляденко Н., 2005, с. 74–204).

<sup>3</sup> Поскольку только малая, поверхностная часть духовного плана музыки передается собственно физическим звучанием, неудивительно, что воплощением идеального смысла музыки считается фигура дирижера.

<sup>4</sup> Аттрактором системно-эволюционного движения искусств предлагает считать музыку А. Клюев (2010, с. 128).

### ЛИТЕРАТУРА

Аршинов В.И., Буданов В.Г. Когнитивные основания синергетики // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М.: Прогресс–Традиция, 2002. С. 67–108.

Белый А. «Не пой, красавица, при мне» А. Пушкина (Опыт описания) // Символизм. М.: Мусaget, 1910. С. 421–443.

Белый А. Формы искусства // Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 90–106.

Гадамер Г.Г. Философия и литература // Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 128–145.

Клюев А.С. Что такое музыка с точки зрения синергетики // Общество. Среда. Развитие. (Terra Humana). СПб., 2010. С. 125–129.

Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория, 2005. 392 с.

Коляденко Н.П. Синергетический подход в интерпретации музыкальных текстов // Вестник музыкальной науки. 2018. № 2. С. 12–19.

Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха. М.: Музгиз, 1931. 302 с.

Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405–603.

Лысенко С.Ю. Проблема художественной интерпретации в современном музыкальном театре в ракурсе синергетического подхода // Вестник КГУКИ. 2013. № 25. С. 153–166.

### REFERENCES

Arshinov, V.I., Budanov, V.G. (2002), "Cognitive foundations of synergetics", *Sinergeticheskaya paradigma. Nelineinoe myshlenie v nauke i iskusstve* [The synergetic paradigm. Nonlinear thinking in science and art], Progress – Traditsiya, Moscow, pp. 67–108. (in Russ.)

Belyi, A. (1910), "«Don't sing, beauty, with me» by A. Pushkin (experience of description)", *Simvolizm* [Symbolism], Musaget, Moscow, pp. 421–443. (in Russ.)

Belyi, A. (1994), "Art forms", *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as a world-view], Respublika, Moscow, pp. 90–106. (in Russ.)

Gadamer, G.G. (1991), "Philosophy and literature", *Aktual'nost' prekrasnogo* [Relevance of the beautiful], Iskusstvo, Moscow, pp. 128–145. (in Russ.)

Kluev, A.S. (2010), "What is music from the point of view of synergetics", *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye. (Terra Humana)* [Society. Wednesday. Development. (Terra Humana)], Saint Petersburg, pp. 125–129. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2005), *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: Na materiale iskusstva XX veka* [Synesthetics of musical and artistic consciousness: On the material of the art of the XX century], M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 392 p. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2018), "Synergetic approach in the interpretation of musical texts", *Journal of Musical Science*, no. 2, pp. 12–19. (in Russ.)

Kurt, E. (1931), *Osnovy linearnogo kontrapunkta: Melodicheskaya polifoniya*

Манн Т. Письма. М.: Наука, 1975. 463 с.  
Манн Т. Доктор Фаустус. М.: Республика, 1993. 431 с.

Махов А.Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2007. 49 с.

Пастернак Б.Л. Повесть // Воздушные пути. Проза разных лет. М.: Сов. писатель, 1982а. С. 136–191.

Пастернак Б.Л. Поль Мария Верлен // Воздушные пути. Проза разных лет. М.: Сов. писатель, 1982б. С. 379–384.

Платек Я. Непобедимые ритмы: (Марина Цветаева) // Верьте музыке. М.: Сов. композитор, 1989. С. 131–189.

Синявский А.Д. Поэзия Пастернака // Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 9–62.

*Bakha* [The basics of linear counterpoint: Bach's melodic polyphony], Muzgiz, Moscow, 302 p. (in Russ.)

Losev, A.F. (1995), "Music as a subject of logic", *Forma. Stil'. Vyrazhenie* [Form. Style. Expression], Mysl', Moscow, pp. 405–603. (in Russ.)

Lysenko, S.Yu. (2013), "The problem of artistic interpretation in modern musical theater from the perspective of a synergetic approach", *Vestnik KGUKI* [Bulletin of the KSUKI], no. 25, pp. 153–166. (in Russ.)

Makhov, A.E. (2007), *Sistema ponyatii i terminov muzykovedeniya v istorii evropeiskoi poetiki* [The system of concepts and terms of musicology in the history of European poetics], Abstract D. Sc. Thesis, Moscow, 49 p. (in Russ.)

Mann, T. (1975), *Pis'ma* [Letters], Nauka, Moscow, 463 p. (in Russ.)

Mann, T. (1993), *Doktor Faustus* [Doctor Faustus], Respublika, Moscow, 431 p. (in Russ.)

Pasternak, B.L. (1982a), "The story", *Vozdushnye puti. Proza raznykh let* [Airways. Prose of different years], *Sovetskii pisatel'*, Moscow, pp. 136–191. (in Russ.)

Pasternak, B.L. (1982b), "Paul Mauriat Verlaine", *Vozdushnye puti. Proza raznykh let* [Airways. Prose of different years], *Sovetskii pisatel'*, Moscow, pp. 379–384. (in Russ.)

Platek, Ya. (1989), "Invincible rhythms: (Marina Tsvetaeva)", *Ver'te muzyke* [Believe the music], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, pp. 131–189. (in Russ.)

Sinyavskii, A.D. (1965), "Pasternak 's poetry", *Pasternak B. Stikhotvoreniya i poemu* [Pasternak B. Verses and poems], Moscow, Leningrad, pp. 9–62. (in Russ.)

---

#### Сведения об авторе

Коляденко Нина Павловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, заведующая кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки  
E-mail: nk42-68@mail.ru

#### Author information

Nina P. Kolyadenko, D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor, Head of the Department of History, Philosophy and Art Studies at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire  
E-mail: nk42-68@mail.ru

Поступила в редакцию 11.01.2022  
После доработки 29.01.2022  
Принята к публикации 05.02.2022

Received 11.01.2022  
Revised 29.01.2022  
Accepted for publication 05.02.2022