

© Коляденко, Н.П., 2023

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-66-76

СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ И МЕМУАРНОЙ ПРОЗЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Н.П. Коляденко¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В статье выявляется роль синестезии (межчувственного ассоциирования) в восприятии Мариной Цветаевой музыки. Акцентируется сознательно сделанный поэтом выбор – предпочтение не реально звучащей музыки, а «неакустической музыкальности», «музыки речи», ставшей алгоритмом ее литературного творчества. В русле музыкальной синестетики констатируется обращение Цветаевой к глубинному «общему чувству» и формированию «общих эмоциональных знаков», объединяющих модальности восприятия. Демонстрируется наличие ярких пластических слухозрительных образов в поэзии Цветаевой. Основная задача статьи состоит в раскрытии синестетичности восприятия музыки в автобиографической и мемуарной прозе поэта. В повести «Мать и музыка» рассматриваются межчувственные цвето-тактильно-кинестетические описания М. Цветаевой музыкального звучания, тембров инструментов, нотной записи, способствующие проникновению в тайну музыкального смысла. Сопоставление межчувственных ассоциаций поэта и участников анкеты «цветной слух» показывает, что при восприятии и исполнении музыки живая энергия синестезий создает кристаллизацию эмоций и компенсирует беспредметность музыкальных образов. Раскрывается специфика созданных в мемуарных очерках уникальных синестетических образов-гешталтов поэтов – А. Пушкина, М. Володина, А. Белого, В. Брюсова и К. Бальмонта. Анализируется отсылающий к искусству эвритмии визуально-пластический образ А. Белого. С целью определения трактовки М. Цветаевой смысла «музыки речи» приведена ее сравнительная характеристика полярности и «взаимоисключенности» творчества двух поэтов – В. Брюсова и К. Бальмонта. В выводах подтверждается, что межчувственные пересечения в языке прозы Цветаевой и значимая для нее «неакустическая музыкальность» словесной речи инициированы энергией раннего глубинного полимодального воздействия звучащей музыки.

Ключевые слова: синестезия, М. Цветаева, неакустическая музыкальность, общий эмоциональный знак, автобиографическая и мемуарная проза, синестетические образы-гешталты поэтов

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Коляденко Н.П. Синестетичность восприятия музыки в автобиографической и мемуарной прозе М. Цветаевой // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 66–76. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-66-76.

SYNESTHETIC PERCEPTION OF MUSIC IN M. TSVETAEVA'S AUTOBIOGRAPHICAL AND MEMOIR PROSE

N.P. Kolyadenko¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article reveals the role of synesthesia (inter-sensory association) in Marina Tsvetaeva's perception of music. The choice deliberately made by the poet is emphasized – the preference is not for real-sounding music, but for “non-acoustic musicality”, “music of speech”, which has become the algorithm of her literary creativity. In line with musical synesthetics, Tsvetaeva's appeal to a deep “common feeling” and the formation of “common emotional signs” uniting the modes of perception is stated. The presence of vivid plastic auditory images in Tsvetaeva's poetry is demonstrated. The main objective of the article is to reveal the synesthetic perception of music in the poet's autobiographical and memoir prose. The story “Mother and Music” examines M. Tsvetaeva's intersensual color-tactile-kinesthetic descriptions of musical sound, timbres of instruments, musical notation, contributing to the penetration into the mystery of musical meaning. A comparison of the inter-sensory associations of the poet and the participants of the questionnaire “Color Hearing” shows that when perceiving and performing music, the living energy of synesthesia creates the crystallization of emotions and compensates for the pointlessness of musical images. The specifics of the unique synesthetic images created in memoir essays – gestalts of poets – A. Pushkin, M. Voloshin, A. Bely, V. Bryusov and K. Balmont are revealed. The visual-plastic image of A. Bely, referring to the art of eurythmy, is analyzed. In order to determine M. Tsvetaeva's interpretation of the meaning of the “music of speech” her comparative characteristic of the polarity and “mutual exclusion” of the work of two poets, V. Bryusov and K. Balmont, is given. The conclusions confirm that intersensual intersections in the language of Tsvetaeva's prose and the “non-acoustic musicality” of verbal speech significant for her are initiated by the energy of the early deep polymodal impact of sounding music.

Keywords: synesthesia, M. Tsvetaeva, non-acoustic musicality, common emotional sign, autobiographical and memoir prose, synesthetic images-gestalts of poets

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

For citation: Kolyadenko, N.P. (2023), “Synesthetic perception of music in M. Tsvetaeva's autobiographical and memoir prose”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 66–76. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-66-76.

Как признавалась Марина Цветаева, она с раннего детства «была обречена» на любовь к музыке. Ее мать, талантливая пианистка М.А. Мейн, «залила» своих детей музыкой, «затопила как наводнением <...> невыносимым волшебством ежевечерних музыкальных ручьев» (Цветаева М., 1980б, с. 106). Неудивительно, что энергетика музыкального звучания, не воссоздающего реальные образы, но богатого внутренней полимодальностью, вызывала в восприятии будущего поэта яркие синестезийные отклики. Найдя свой собственный путь в литературе, М. Цветаева, наряду с представителями многих стилей – символизма, акмеизма, футуризма, – унаследовала возникшее в романтико-символистской концепции культуры отношение к музыке как стихии, воспринимаемой сквозь призму всех ощущений.

Совсем не случайно, вопреки настойчивому желанию матери, несмотря на несомненную музыкальную одаренность и усердные многолетние занятия на фортепиано, Марина не стала пианисткой. Реально звучащей музыке она предпочла «музыку речи» («Музыку, обернувшуюся Лирикой» (Цветаева М., 1980б, с. 106)). Неакустическая, неслышимая музыка, ее «умопостигаемость», провозглашенная в пифагорейской «гармонии сфер» и продолженная романтико-символистской «панмузыкальностью», превратилась в своего рода алгоритм ее литературного творчества. Ведь поэт обладает необычной способностью: как считает М. Цветаева, он «видит неизваянную статую, ненаписанную картину, слышит неигранную музыку» (Озеров Л., 1991, с. 28).

Путь от звучащей музыки к неакустической музыкальности словесного текста формируется погружением в глубинные слои восприятия, где неразделимы еще не слышимый звук, не видимый цвет, не ставший движением жест и не высказанное слово («Она еще не родилась, Она и музыка и слово, И потому всего живого Ненарушаемая связь», – писал О. Мандельштам). Здесь находится «общее чувство» (*Sensorium commune*), оперирующее признаками всех модальностей восприятия, объединяющее качества разнообразных ощущений, связывающее звуки, цвета, формы, жесты и обеспечивающее возникновение интересенных пересечений или *синестезий*. Представляется, что, хотя М. Цветаеву не принято относить к творцам-синестетам, как, например, А. Рембо, К. Бальмонта или А. Белого, она обладала уникальным даром взаимодействия ощущений, что инициировало ее межчувственное восприятие музыки и превращение наполнявших ее музыкальных звуков в неакустическую, словесную музыкальность.

Необходимо отметить, что и в поэзии М. Цветаевой встречаются необычные синестезии, вызванные музыкой. Роль музыкального звучания в визуальной и словесной картине мира Цветаевой манифестируют следующие строки: «В мире арок, радуг, дуг / Флагштоком будет звук».

Звучание высоких музыкальных звуков синестетически преобразуется в поэзии Цветаевой в россыпь самоцветов: «Заработали тут струны-прислужницы / Ровно зернышки – посыпались жемчужинки»; в других случаях наделяясь

световыми качествами: «Растворены вотще / Сто и одна жемчужина / В голосовом луче». Скрипичное *pizzicato* посредством тактильно-кинестетических координат воспринимается ею как «разрыв бус», а музыкальная трель становится зримыми контурами гроздьев бузины: «В очах красно / От бузиновой пузырчатой трели».

«Наводнение» «ежевечерних музыкальных ручьев» материнской игры на рояле предвосхитило восприятие в поэзии Цветаевой многих музыкальных тембров сквозь призму архетипа водной стихии: «Накрапывает колокольный дождь»; «Волны колоколов над волнами хлебов»; «Звуки! Звуки! Как из лейки! Как из тучи! Как из глаз! Это флейта, это флейта, это флейта залилась!».

При этом, как убедительно подчеркивает Б.М. Галеев, в напряженной, «неистойой» «взрывающейся гиперболами ярости духа» поэзии М. Цветаевой синестетические образы преимущественно содержат «пластические» слухозрительные сопоставления (1999, с. 224). «В ее “музыке речи” главенствует мелодия, ритм, а не звучание, благозвучие, как у символистов» (Галеев Б., 1999, с. 224), провоцирующее «экзотические» цветослуховые соответствия. В результате, «подобно тому, как в музыке не являются взаимоисключающими таланты “мелодиста” и “сонориста”, а в живописи – “рисовальщика” и “колориста”, синестетичность поэзии Цветаевой и символистов отличается по аналогичным признакам “красочности” и “пластичности”, полярным, но взаимодополняющим друг друга в этом... мире межчувственных иносказаний» (Галеев Б., 1999, с. 224).

Если же обратиться к прозе М. Цветаевой, можно выделить ряд автобиографических и мемуарных текстов, в которых, как будет показано в статье, талант ее межчувственных сопоставлений раскрылся еще более ощутимо, чем в поэзии, не получив при этом осмысления в исследованиях ее творчества.

Хрестоматийным образцом синестетического мышления Цветаевой является автобиографическая повесть «Мать и музыка». Описание материнской игры на рояле и своего восприятия музыкального звучания, тембров инструментов, нотной записи предстают на страницах повести сквозь призму присутствующих синкретическому детскому мышлению синестезий-тропов. Любопытно, что преобладание пластических межчувственных соответствий не исключает в данном случае присутствия редко встречающихся в поэзии Цветаевой красочных синестезий. Так, вспоминая о присутствии у нее, по мнению матери, наряду с «полным, сильным ударом», «для такой маленькой девочки удивительно одушевленного туше», она привлекает тактильно-цветовые соощущения: «Одушевленное туше звучало как бархат, и было коричневое, а так как *toucher* – трогать, выходило, что я рояль трогаю, как бархат: коричневым бархатом... бархатной лапкой» (Цветаева М., 1980б, с. 96).

Цветозвуковую межчувственную ассоциацию, обогащенную кинестетическими нюансами, вызывает у Марины начертание нотных знаков. По ее признанию, она очень любила слово «бемоль», «такое лиловое и прохладное и немножко граненое, как... флаконы», в отличие от «диеза, прямого и резкого».

«La-бемоль же было для меня пределом лиловизны: лиловее тарусских ирисов, лиловее страховской тучи, лиловее сегюровской *Foret des Lilas* (сиреневой рощи. – *фр.*)» (Цветаева М., 1980б, с. 102).

Как полагаем, синестетические образы-гештальты «бемоль» и «диез» могут стать своего рода ключом к межчувственному восприятию музыкантами-исполнителями бемольных и диезных тональностей, зафиксированному автором статьи в ответах на вопросы анкеты «цветной слух» (Коляденко Н., 2018). При сопоставлении энгармонически-равных тональностей, ми-бемоль минор имела для пианиста – участника анкеты – «более округлое, темное, глубокое звучание», а энгармонически-равная ре-диез минор – «более острое, заточенное». У другого реципиента ми-бемоль минор – «темная, тяжелая, цвет мшистой, сырой земли», а ре-диез минор – «больше воздуха, духа, успокоения и надежды». Ре-бемоль мажор ощущался участником анкеты как «бархатный... матовый, фиолетово-пурпурный, а до-диез мажор – как «цветовой кластер: в основном, яркая, пестрая, с желтыми и красными пятнами» (Коляденко Н., 2018, с. 49). Общее гештальтное сходство восприятия бемолей и диезов как, в первом случае – движения вниз, тяжести, лилово-фиолетового цвета, а, во втором, – стремления вверх, остроты, яркости способствует при восприятии и исполнении музыки кристаллизации эмоции, которая нуждается в компенсирующей беспредметности музыкальных образов поддержке живой энергией межчувственных импульсов.

И даже цветовое восприятие отдельных звуков гаммы присутствует в эссе «Мать и музыка». Для маленькой Марины «до – явно-белое, пустое, до всего, ре – голубое, ми – желтое, фа – коричневое» (Цветаева М., 1980б, с. 95). Разумеется, эти цветослуховые сопоставления возникли независимо от таблиц «Цветного слуха» Н. Римского-Корсакова, А. Скрябина, К. Сараджева, о которых она еще не могла знать. Важно при этом, что сама Цветаева, не перечисляя цвет других звуков гаммы, подчеркивает субъективность своего детского восприятия: «не хочу загромождать читателя, у которого свои цвета и свои на них резоны» (Цветаева М., 1980б, с. 95). Тем не менее, такое признание, не противоречащее в целом принятой трактовке синестезии как феномена индивидуально-личностного восприятия, признающего совпадение лишь общезначимых переносов («высокое – низкое», «светлое – темное»), свидетельствует о богатой и своеобразной палитре ее межчувственного отклика на музыку.

В современной музыкальной синестетике при анализе межчувственных переносов принято ориентироваться на объединяющий модальности восприятия и генетически восходящий к глубинному «общему чувству» «общий эмоциональный знак» (Коляденко Н., 2005, с. 82). Такую общность находит М. Цветаева в первых звуках гаммы до мажор, без конца напеваемых матерью: «До, Муся, до, а это – ре, до-ре», фамилии художника Густава Доре и цвете обложки книги его иллюстраций¹. Начало гаммы оборачивается

в ее детском восприятии цветом огромной книги иллюстраций Г. Доре «с такой силы и жути пронезывающимся из этой лиловизны золотом, что у меня до сих пор в каком-то определенном уединенном... месте сердца – жар и жуть, точно это мрачное золото, растопившись, осело на самое сердечное дно и оттуда, при малейшем прикосновении, встает и меня всю заливает по край глаз, выжигая – слезы» (Цветаева М., 1980б, с. 94). Общий эмоциональный знак глубинного интермодального сходства между началом гаммы, вербальным звучанием фамилии художника и визуальным образом мрачного, пронезывающегося из лиловизны золота книги – жар и жуть, навсегда определившие отношение Цветаевой к звучащей музыке и неакустической музыке слова.

В «общем эмоциональном знаке» восприятия хроматической гаммы преобладают характерные для Цветаевой пластические сопоставления: «хроматическая гамма – слово, звучащее водопадом горного хрусталя». Более того, пластичность ее восприятия включает доходящую до физиологичности телесно-чувственную синестезию: «хроматическая гамма есть мой спинной хребет, живая лестница, по которой все имеющее во мне разыграться – разыгрывается. И когда играю – по моим позвонкам играют» (Цветаева М., 1980б, с. 101). Как можно полагать, хроматическая гамма, которая «волшебнее и длиннее простой <...> никуда не уходя, ни вправо, ни влево, а только вверх», олицетворяет собой предельную детализированность, остроту, насыщенность и неуспокоенность ее эмоций. Поэтому сама Цветаева формулирует

общий смысл, объединяющий все чувственные грани ее восприятия: «Хроматика есть целый *душевный строй*, и этот душевный строй – мой... Хроматика – самое обратное, что есть грамматике, – Романтика. И Драматика» (Цветаева М., 1980б, с. 101).

В целом, все синестезии, наполняющие повесть «Мать и музыка», способствуют попыткам проникновения ее автором в тайну музыкального смысла и его связи с общей или неакустической музыкальностью слова. Маленькая Марина любила клавиатуру: «Слово такое мощное, что могу сравнить его с вполне раскрытым крылом орла» (Цветаева М., 1980б, с. 101), любила клавиши рояля «за черноту и белизну (чуть желтизну)» (Цветаева М., 1980б, с. 100). Она никогда не полюбила ноты, которые «сбивали с напева, сбивали с знанья, сбивали с тайны» (Цветаева М., 1980б, с. 98). Вероятно, ноты мешали ей насладиться континуальностью музыки, которая навсегда связалась для нее с водной глубиной. Клавиши же она любила за то, что «с виду гладь, а под гладью – глубь, как в воде, как в Оке, но глаже и глубже Оки» (Цветаева М., 1980б, с. 100)². Вместе с тем под рукой пианиста – «пропасть, эта пропасть – из-под рук», и, «с места не сходя, – падаешь вечно». Поэтому она пишет о «вероломстве» этой «клавишной глади, готовой раздаться при первом прикосновении – и поглотить» (Цветаева М., 1980б, с. 100).

Тем не менее, музыку Цветаева возвышала над всеми иными проявлениями культуры, считая себя «омытой всей музыкой от всякой современности» (Цветаева М., 1980б, с. 108). Для нее музыка – не-

измеримо выше политики: нельзя класть газеты на рояль, поскольку «газеты – нечисть» (Цветаева М., 1980б, с. 96). Она противопоставляла музыку – технике: ненавидела метроном как первую встречу с техникой, предрешившую все остальное, как неживое, механистическое начало, как «смерть, стоящую над живой душой: метроном был гроб, и жила в нем смерть» (Цветаева М., 1980б, с. 107). Избрав для своего творчества «музыку речи», она и в словесной музыкальности стремилась воплотить это амбивалентное восприятие музыки. Музыка для нее – святыня, и в то же время – жар и жуть, выжигающая слезы стихия и недоступная слову глубина, пропасть и тайна.

Наряду с уникальной по своей наполненности синестезиями повестью «Мать и музыка», в автобиографической и мемуарной прозе М. Цветаевой привлекают созданные при посредстве межчувственных ассоциаций образы поэтов.

Если, пока не касаясь музыкальности, кратко обратиться к отдельным проявлениям «общего эмоционального знака» в синестетических гештальтах, в первую очередь, нельзя обойти вниманием детское восприятие М. Цветаевой образа Пушкина. Отлитый в черном чугуне памятник Пушкину на Тверском бульваре, по мнению маленькой Марины, был символом поэзии как стихии: «Ибо Пушкин не над песчаным бульваром стоит, а над Черным морем. Над морем свободной стихии – Пушкин свободной стихии» (Цветаева М., 1980в, с. 333). Стихийность же поэзии (как и музыки) для Цветаевой визуально-синестетически выражал *черный цвет*: «Черный памят-

ник правнуку Ибрагима – первая встреча с черным и белым». «И так как *черный* был явлен гигантом... и так как непременно нужно выбирать, я тогда же навсегда выбрала черного, а не белого, черное, а не белое: черную думу, черную долю, черную жизнь» (Цветаева М., 1980в, с. 331). Черный цвет плоти поэта, чугунного памятника, имени Черного моря как стихии стал одним из знаков творчества и мировосприятия самой Цветаевой.

«Общий эмоциональный знак» восприятия облика другого поэта – Максимилиана Волошина сформирован не цветовыми, а кинестетическими компонентами. Физическая необъятность коктейбельского отшельника, у которого летом гостили многие поэты начала XX в., его «плотные», «весомые», «вещественные» стихи, полные античной силы и гармонии, воплотились в восприятии Цветаевой посредством пластического образа *шара*. «Макс – шар, совершенное видение шара: шар универсума, шар вечности, шар полдня, шар планеты, шар мяча, которым он отпрыгивал от земли (походка), шар шара живота, и молния, в минуты гнева, вылетающая из его белых глаз, была, сама видела, шаровая» (Цветаева М., 1980а, с. 226).

Одновременно М. Волошин вызывал в восприятии Цветаевой образ *пламени*: «в иные минуты его сильной сосредоточенности из него – концов пальцев и концов волос – бьет пламя, настоящее, могучее». «Этот огонь в нем был – так же достоверно, как огонь внутри земли. Это был огромный очаг тепла, физического тепла... как печь, костер, солнце. От него всегда

было жарко, как от костра» (Цветаева М., 1980а, с. 229).

Однако вместе с пластическим и температурно-кинестетическим компонентами (шар и пламя) в описании облика Волошина М. Цветаевой можно обнаружить и синестезию, связанную со звуком его голоса. Так, образ Макса как доброго персонажа из греческого мифа или германской сказки вызывал у нее чувство «страха с улыбкой»: «Ибо гнев Макса – как гнев божества и ребенка – мог неожиданно кончиться смехом – дугой радуги!» (Цветаева М., 1980а, с. 243). Синестезия «звук смеха – дуга радуги» добавляет красочно-пластический визуальный компонент в восприятие облика Волошина и в то же время содержит звуковую составляющую, завершая «общий эмоциональный знак» его образа – «шар – пламя – радуга смеха».

Если же обратиться к выявлению посредством синестезии в облике поэтов *неакустической музыкальности*, наиболее отчетливые межчувственные нюансы вызвала у М. Цветаевой фигура Андрея Белого. Поэт-синестет, автор автобиографической синестетической повести «Котик Летаев» и основанной на антропософских идеях Р. Штейнера «Глоссолатии», считавший, что «отсутствие цветного слуха в художнике пера и кисти – изъян», предстал в воспоминаниях Цветаевой сквозь призму цвето-свето-пластических соотношений.

Колорит внешности поэта она описывала с доминированием эпитета «серебряный», ассоциируя с романом Белого «Серебряный голубь»; «Я никогда не видела его бледным, всегда – розовым, жел-

то-розовым, медным. От розовости этой усугублялась и синева глаз, и серебро волос. От серебра волос и серый костюм казался серебряным, мерцающим. Серебро, медь, лазурь – вот в каких красках у меня остался Белый» (Цветаева М., 1980г, с. 300). Пластику его движений она передавала межчувственным сопоставлением с искусством дирижера, зримо воплощающего своими жестами играемую оркестром музыку: «...старинный, изящный, изысканный, птичий – смесь магистра с фокусником, в двойном, тройном, четверном танце смыслов, слов, сюртучных ласточкиных фалд, ног <...> всего тела, всей души своего тела, с отдельной жизнью своей дирижерской спины, за которой – в два крыла, в две восходящих лестницы – оркестр бесплотных духов» (Цветаева М., 1980г, с. 276).

Танцующего же Белого, «кружащего, приподнимающегося, вспархивающего, припадающего, уклоняющегося, вот-вот имеющего отделиться от земли» (Цветаева М., 1980г, с. 274), – то «обтанцовывающего доску на кафедре», где он рисовал слушателям «зигзаги ритмических схем стиха», то пляшущего в берлинском ресторане в эмиграции перед изумленными посетителями – Цветаева воспринимала как описанное в «Серебряном голубе» хлыстовство: «даже не свистопляска, а (мое слово) – христопляска, до которой он к сорока годам физически дотанцевался» (Цветаева М., 1980г, с. 309). И в то же время она дает понять, что истоки этого танца – в *эвритмии*, как воплощении музыки жестами и движениями, практикуемом в Дорнахе, где Белый постигал теософское учение доктора

Р. Штейнера: «Так... у меня и осталось: ...Белый, танцующий перед Гете и Штейнером, как некогда Давид перед ковчегом» (Цветаева М., 1980г, с. 259). Эвритмия же, описанная Белым в «Глоссолалии», – это синестетическое действие, превращающее музыкальное звучание в неакустическую визуально-пластическую музыку.

Наконец, в завершение статьи, для того чтобы более отчетливо раскрыть трактовку М. Цветаевой смысла «музыки речи», приведем ее сравнительную синестетическую характеристику творчества двух поэтов – В. Брюсова и К. Бальмонта.

«Взаимоисключенность» Бальмонта и Брюсова, царствующих на отечественном поэтическом Олимпе начала XX в., это для Цветаевой – полярность Моцарта и Сальери.

Цветаева признавала безусловное мастерство В. Брюсова и даже в ранней молодости любила его стихи «страстной и краткой любовью». Но, как она признает, «...в Брюсове я ухитрялась любить самое небрюсовское, то, чего он был до дна, дотла лишен – песню, песенное начало». «Вопреки внешней (местной) музыкальности целого ряда стихотворений», она утверждала его «антимузикальность» и отсутствие у него слуха (Цветаева М., 1991, с. 122). Признаками антимузикальности для нее была отвлеченность Брюсова, его страсть к схематизации, к механизации, к систематизации, к стабилизации (Цветаева М., 1991, с. 152).

Сравнивая В. Брюсова с К. Бальмонтом, которого она считала высшим воплощением образа поэта, Цветаева приводит следующие антитезы: «Два полюса творчества.

Творец – ребенок (Бальмонт) и творец-рабочий (Брюсов)... Творчество игры и творчество жилы. Ремесло и вдохновение. Труд – благословение и труд – проклятие. Труд Бога в раю и труд человека на земле... Счастье повиновения и счастье преодоления. Счастье отдачи и счастье захвата. По течению собственного дара и против течения собственной неодаренности. Победоносность Бальмонта – победоносность восходящего солнца, победоносность Брюсова – победоносность война» (Цветаева М., 1991, с. 146–147).

Полярность поэтов, по синестетическому наблюдению Цветаевой, выступает в звучании и пластике их имен. «Бальмонт – открытость настежь, распаханность. Брюсов – сжатость, скупость, самость в себе. В Брюсове – тесно, в Бальмонте – просторно. Брюсов – глухо, Бальмонт – звонко. Бальмонт – раскрытая ладонь, швыряющая, в Брюсове – скрип ключа» (Цветаева М., 1991, с. 145).

При этом самым впечатляющим признаком антимузыкальности в поэзии В. Брюсова, по Цветаевой, является отсутствие того, что можно было бы обозначить словом «бесконечность». Это качество – «сердечное обмирание после строк его стихов», «в самой дальней дали – на самую дальнюю даль распаханые врата». Такая «окончателность» его стихов не способна «срывать душу, как Музыка, вызывать неудовлетворенность

и ожидание продолжения» (Цветаева М., 1991, с. 124). В межчувственном же плане это отсутствие бесконечности Цветаева описывает посредством пластического противопоставления, привлекающего столь значимый для нее образ текущей воды. Неодаренность для нее состоит «в явном несоответствии с понятием текучести. Неодаренность: стена, предел, косность. Косное не может течь» (Цветаева М., 1991, с. 147). И «антимузыкальность сущности» поэзии Брюсова, в отличие от струящейся, текучей поэзии Бальмонта, – «сушь, отсутствие реки». «Брюсов был сплошным гранитным берегом». «Сдерживающий городской береговой гранит – вот взаимоотношение Брюсова с современной ему живой рекой поэзии» (Цветаева М., 1991, с. 122).

Таким образом, обращение к автобиографической и мемуарной прозе М. Цветаевой свидетельствует о том, что и свое детское восприятие музыки, и «неакустическую музыкальность» в творчестве других поэтов она описывала, привлекая уникальные синестетические сопоставления. «Общий эмоциональный знак», объединяющий ее ощущения, был инициирован мощной энергией раннего глубинного воздействия музыки, которая, превратившись в ее творчестве и мировоззрении в музыку словесной речи, навсегда оставила в ее душе «глубокие следы материнских музыкальных морей» (Цветаева М., 1980б, с. 119).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Можно предположить, что речь идет о самой известной книге мистических иллюстраций Г. Доре к «Божественной комедии» Данте.

² Сопоставление глубинного музыкального смысла с водной глубиной совпадает с наблю-

дениями представителей процессуально-энергетического направления в музыкознании. В частности, Э. Курт, подчеркивая, что истинным планом музыкального становления являются излучения изначальных процессов, со-

вершающихся в сфере неслышимого, считал, что «звучание представляет собой поверхность

воды по отношению к силам тяготения, управляющим водной массой» (1931, с. 37).

ЛИТЕРАТУРА

Галеев Б.М. «Буду грешить господом данными чувствами – всеми пятью!» (О синестезии в творчестве Марины Цветаевой) // *День и ночь*. 1999. № 5-6. С. 222–224.

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

Коляденко Н.П. О синестетичности мышления музыкантов (на материале анкеты «цветного слуха» // *Вопросы музыкальной синестетики: История, теория, практика*. Вып. 2. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2018. С. 40–51.

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

Озеров Л. Марина Цветаева об искусстве // *Цветаева М.И. Об искусстве*. М.: Искусство, 1991. С. 5–28.

Цветаева М.И. Живое о живом (Волошин) // *Марина Цветаева. Сочинения. Т. 2. Проза*. М.: Худож. лит., 1980а. С. 190–255.

Цветаева М. Мать и музыка // *Марина Цветаева. Сочинения. Т. 2. Проза*. М.: Худож. лит., 1980б. С. 94–120.

Цветаева М. Мой Пушкин // *Марина Цветаева. Сочинения. Т. 2. Проза*. М.: Худож. лит., 1980в. С. 327–369.

Цветаева М. Пленный дух // *Марина Цветаева. Сочинения. Т. 2. Проза*. М.: Худож. лит., 1980г. С. 255–314.

Цветаева М. Из очерка «Герой труда» (Записки о Валерии Брюсове) // *Цветаева М.И. Об искусстве*. М.: Искусство, 1991. С. 122–153.

REFERENCES

Galeev, B.M. (1999), “«I will sin the Lord with these feelings – all five!» (About synesthesia in the works of Marina Tsvetaeva)”, *Den' i noch'* [Day and night], no. 5-6, pp. 222–224. (in Russ.)

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

Kolyadenko, N.P. (2018), “About the synesthetic thinking of musicians (based on the questionnaire «color hearing»”, *Voprosy muzykal'noi sinestetiki: Istoriya, teoriya, praktika* [Questions of musical synesthetics: history, theory, practice], Issue 2, *Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki*, Novosibirsk, pp. 40–51. (in Russ.)

Kurt, E. (1931), *Osnovy linearnogo kontrapunkta: Melodicheskaya polifoniya Bakha* [The basics of linear counterpoint: Bach's melodic polyphony], *Muzgiz*, Moscow, 302 p. (in Russ.)

Ozerov, L. (1991), “Marina Tsvetaeva about art”, *Tsvetaeva M.I. Ob iskusstve* [Tsvetaeva M.I. About art], *Iskusstvo*, Moscow, pp. 5–28. (in Russ.)

Tsvetaeva, M.I. (1980a), “The Living about the living (Voloshin)”, *Marina Tsvetaeva. Sochineniya. T. 2. Proza* [Marina Tsvetaeva. Essays. Vol. 2. Prose], *Khudozhestvennaya literatura*, Moscow, pp. 190–255. (in Russ.)

Tsvetaeva, M.I. (1980b), “Mother and music”, *Marina Tsvetaeva. Sochineniya. T. 2. Proza* [Marina Tsvetaeva. Essays. Vol. 2. Prose], *Khudozhestvennaya literatura*, Moscow, pp. 94–120. (in Russ.)

Tsvetaeva, M.I. (1980c), “My Pushkin”, *Marina Tsvetaeva. Sochineniya. T. 2. Proza* [Marina Tsvetaeva. Essays. Vol. 2. Prose], *Khudozhestvennaya literatura*, Moscow, pp. 327–369. (in Russ.)

Tsvetaeva, M.I. (1980d), “The captive spirit”, *Marina Tsvetaeva. Sochineniya. T. 2. Proza* [Marina Tsvetaeva. Essays. Vol. 2. Prose], *Khudozhestvennaya literatura*, Moscow, pp. 255–314. (in Russ.)

Tsvetaeva, M. (1991), "From the essay «Hero of Labor» (Notes on Valery Bryusov)", *Tsvetaeva M.I. Ob iskusstve* [Tsvetaeva M.I. About art], Iskusstvo, Moscow, pp. 122–153. (in Russ.)

Сведения об авторе

Коляденко Нина Павловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: nk42-68@mail.ru

Author Information

Nina P. Kolyadenko, D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: nk42-68@mail.ru

Поступила в редакцию 02.03.2023

После доработки 25.04.2023

Принята к публикации 16.05.2023

Received 02.03.2023

Revised 25.04.2023

Accepted for publication 16.05.2023