

УДК 821.161.1.09"1917/1991"

С.В. Косихина

Музыка в творчестве И. Анненского

В статье исследуется художественная категория «музыка» в творчестве И.Ф. Анненского, которая формировалась в условиях новой музыкально-мифологической системы конца XIX – начала XX в. Высокая степень абстрактности, расширение смысла за счет этимологической памяти, сложная структура, наличие аксиологического и гносеологического компонентов позволяют рассматривать музыку в творчестве поэта как концепт. В статье представлена структура данного концепта с точки зрения распределения имен собственных.

Ключевые слова: И.Ф. Анненский; Ф. Ницше; художественная категория «музыка»; концепт; миф.

В конце XIX в. музыка, которую истолковывали как тайный знак природы, перестает быть только музыкой и растворяется в философских системах, эстетике, литературе. Ее проникновение в различные области духовной и культурной жизни достигает кульминации в русской поэзии начала XX в. В это время формируется новая музыкально-мифологическая система. Переосмысление музыкальной мифологии на рубеже XIX–XX вв. связывают с выходом в свет трактата Ницше «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру».

С трактатом Фридриха Ницше, вышедшим в свет в 1871 г. в Базеле и переизданным в 1886 г., Иннокентий Анненский был хорошо знаком, о чем он упоминает в статье «Власть тьмы»: «В 1886 г. вышло в свет две замечательных книги. Одна из них <...> говорила о происхождении трагедии из духа музыки, <...> романтик Ницше возводил ребячью сказку в высшие сферы духовной жизни» [1: с. 63]. Идеи, изложенные немецким философом в работе, были созвучны представлениям Анненского о природе музыки, что находит подтверждение в его литературоведческих статьях и эпистолярном наследии.

Подчеркивая «божественную несоизмеримость» и «неслиянность» музыки со словом, И.Ф. Анненский называл ее высшим из искусств: «Музыка живет только абсолютами, и дальше оперного компромисса музыки с поэзией и включения речи в оркестр не мог пойти даже Вагнер» [1: с. 338]. Подобное понимание первостепенности музыки можно назвать отражением идеи Ф. Ницше, которую он высказал в трактате «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру»: «Лирика столь же зависима от духа музыки, сколь сама музыка в своей полнейшей неограниченности не нуждается в образе и понятии. <...> она символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению» [7: с. 47]. Эта идея особого положения

музыки среди всех прочих искусств является, в свою очередь, отражением идеи Шопенгауэра, который был авторитетом и образцом для Ф. Ницше и на которого он прямо ссылается в своем трактате. В метафизике музыки Шопенгауэра этот вид искусства стоит особняком от всех других искусств. В работе «Мир как воля и представление» Артур Шопенгауэр обосновывает особое положение музыки: «<...> музыка не есть, подобно другим искусствам, отображение явления, но непосредственный образ самой воли и, следовательно, представляет по отношению ко всякому физическому началу мира метафизическое начало» [9: с. 123]. При этом музыка, согласно Шопенгауэру, становится не только объективацией и отражением воли, но и способом познания воли как первоосновы бытия. Музыка как инструмент познания действительности невыразима в понятиях и является в форме откровения, связанного с понятием эстетического катарсиса.

В эстетике И.Ф. Анненского идея духовного очищения с помощью музыки является важнейшей: «Слушай в нем минуту, слушай минутную думу поющей. Сумасшедший, ведь — это откровение. <...> Это было прозрение божественно-мелодичной печали и в мою душу» [1: с. 484]. Данная способность музыки непосредственно выражать собой бытие мира говорит о той степени независимости от мира явлений, которая делает возможным ее существование даже в том случае, если бы этого мира вовсе не было: «Живу, потому что верую, что когда больше во всем мире не будет биться ни единого сердца, музыка угасающих светил будет еще играть, и что она будет вечно играть среди опустелой залы вселенной» [4: с. 144]. Таким образом, музыка занимает место над этим миром — вне всякого идеального, и потому придает повышенную значительность всему, с чем соприкасается. Музыка не сравнивается ни с чем — все сравнивается с музыкой. Слово «музыка» в творчестве И.Ф. Анненского далеко выходит за границы словарного значения и, вплетаясь в художественно-философскую систему, перерастает в концепт, который является важнейшим для понимания всего творчества поэта. Данный концепт обладает большой потенциальностью своего развертывания. Музыка — это и искусство, отражающее действительность в звуковых образах, и произведения этого искусства, и исполнение этих произведений на инструментах, но прежде всего — это один из видов познания действительности.

Сопоставление слова, музыки и мифа в трактате Ф. Ницше положило начало становлению новой музыкально-мифологической системы. В поисках единого механизма создания музыки и литературы мыслители приходят к вопросу о тройственном отношении слова, музыки и мифа. Отныне музыку и миф будут представлять как инструменты уничтожения времени: многочисленные повторы и в музыкальных произведениях, и в сюжете мифа требуют постоянного сопоставления сходных моментов, а значит, одновременного восприятия части и целого, настоящего и прошлого. Музыка превращает отрезок времени, потраченный на прослушивание, в синхронную замкнутую целостность, так как в уме слушателя происходит непрерывная реконструкция, как при анализе

вариаций, когда необходимо помнить основную тему. Литературное произведение, ориентированное на музыку, становится таким образом носителем мифологического начала.

Новая музыкально-мифологическая система опиралась на античную мифологию, в центре которой находилась оппозиция Аполлона и Диониса. Поступательное движение искусства связано с двойственностью этих начал. Струнные и духовые инструменты, символизирующие соответственно аполлоническое и дионисийское начала, являлись отражением этой оппозиции. Противоположность двух полюсов снималась в Орфее как носителе идеи цельности и воссоединения. Общую концепцию музыки можно представить как два полюса: музыка мировая (*musica mundana*) и музыка человеческая (*musica humana*). Мировая музыка всегда гармонична, ее звуки возникают сами по себе и не убывают в мире. *Musica mundana* представляет собой некую вертикаль, в центре которой находится мировая ось.

В творчестве Иннокентия Анненского мировая музыка — это не всегда гармония. У поэта небесные струны, наполняющие каждого «мечтой несбыточной», могут быть не только натянутыми и расстроенными, но даже порванными:

...и оборвали в ночь свистевшие буруны
Меж небом и землей протянутые струны... [2: с. 136].

Musica mundana в творчестве И.Ф. Анненского связана с гармоничным аполлоническим началом, которое символизируют струнные инструменты, при этом звук наполняет пространство сверху вниз. *Musica mundana* и *musica humana* имеют у И.Ф. Анненского четкий критерий разграничения: музыка сотворенная и не сотворенная человеком. Если современники поэта называли имена Бетховена и Вагнера в качестве предтечи вселенского мифотворчества, носителями не только дионисийского, но и аполлонического начала, то у И.Ф. Анненского такого смешения никогда не было: «...если точно когда-нибудь раскрывается над нами лазурь и серафим, оторвав смычок от своей небесной виолончели, прислушивается, с беглой улыбкой воспоминания на меловом лице, к звукам нашей музыки, — что собственно в эти минуты он слушает: что ему дорого и близко? — хорал ли Баха в Миланском соборе, или *Valse des roses*, как играет его двухлетний ребенок» [2: 217]. Оппозицию мировой музыке составляет «человеческое» измерение музыки, где ее атрибуты равны самим себе. Например, в вакхической драме «Фамира-кифарэд» гамма представляет мировую музыку и является символом божественного мироустройства: «*О, закат был только нежной гаммой*» [2: 523], а в стихотворении Ш. Кро «*Do, re, mi, fa, sol, la, si, do*», в переводе И.Ф. Анненского, гамма связана с человеческой музыкой, где переносное значение «вечной гаммы» лишь усиливает приземленность заложенного смысла:

Do, re, mi, fa, sol, la, si, do.
Ням-ням, пипи, аа, бобо.
Do, re, mi, fa, sol, la, si, do.

Папаша бреется. У мамы
Шипит рагу. От вечной гаммы,
Свидетель бабкиных крестин,
У дочки стонет клавесин... [2: с. 273].

Мир человека озвучен. Звуки человеческой музыки по-особому структурируют пространство и имеют траекторию распространения, отличающуюся от движения мировой музыки. Например, озвучивание мировой вертикали происходит сверху вниз, если речь идет о мировой музыке, и снизу вверх, если это человеческая музыка. Причем вверх поднимается только та музыка, которая наделена спасительной силой и может утешить в трудные времена, снять антинормию двух недружных миров, стать связующим звеном и подарить ощущение света: «Но страстно в сумрачную высь уходит рокот фортепьянный» [2: с. 145].

Медный звон в творчестве И.Ф. Анненского может относиться как к *musica mundana*, так и к *musica humana*, где первая напоминает человеку о границах человеческого существования, а вторая дает надежду на дальнейшую жизнь:

Под гулы меди — гробовой
творился перенос [2: с. 82].

В блесках туманится лес,
В тенях меняются лица,
В синюю пустынь небес,
Звоны уходят молиться [2: с. 135].

Наряду с вертикалью озвучена и горизонталь, где оппозиция верх – низ вертикального измерения сменяется оппозицией далекий – близкий. Музыка природы (ветра, метели, дожди), относящаяся к *musica mundana*, озвучивает горизонтальное пространство, причем всегда издалека к центру.

Палитра музыкальных инструментов в творчестве И.Ф. Анненского разнообразна: струнные, духовые, ударные. Их распределение подчеркивает оппозицию аполлонического (струнные) и дионисийского (духовые) начал в музыке, и при этом никогда не происходит их смешения. На фоне музыкальных инструментов, символизирующих аполлоническое начало (скрипка, виолончель, арфа, кифара, лира, цитра) и дионисийское начало (свирель, цевница, флейта, труба, гобой), выделяется часто встречающийся у Анненского образ шарманки. Этот образ возникает не только в его оригинальных стихотворениях («Старая шарманка», «Музыка отдаленной шарманки»), в переводе стихотворения В. Мюллера «Шарманщик», но и в оригинальной лирической прозаической миниатюре «Сентиментальное воспоминание». Шарманка — это «одна тоска, одна одурь, один надрыв» [2: с. 216]. Фальшивые ноты, надуманное чувство, дребезжащий механический звук «коробки со стеклом» подчеркивает «человеческое» измерение музыки и становится у поэта символом нелепых декораций жизни и человеческой несвободы.

Лишь шарманку старую знобит,
И она в закатном мленьи мая

Все никак не смеет злых обид,
Цепкий вал кружа и нажимая [2: с. 90].

В творчестве И.Ф. Анненского находит отражение важнейшая особенность новой музыкальной мифологии — мотив оживления музыкальных инструментов:

И вдруг почувствовал смычок,
Что кто-то взял и кто-то слил их [2: с. 87].

И.Ф. Анненский не только оживляет в своих произведениях музыкальные инструменты, но и самого себя отождествляет с одним из них: «Моя душа — эбеновый гобой» [2: с. 210]. Помимо музыкальных инструментов, *musica humana*, или наша музыка, представлена именами композиторов, а также обозначениями музыкальных жанров и теми реалиями, которые формируют понятие о музыке как искусстве. Новая музыкальная мифология как система образов представлена именами богов и героев. Имена собственные, по мнению Ю.М. Лотмана, — это «инкорпорированный в толщу естественного языка некоторый другой, иначе устроенный язык» [6: с. 530]. При этом мифологический пласт естественного языка не сводится непосредственно к собственным именам, однако «собственные имена составляют его ядро» [5: с. 205].

В новой музыкальной мифологии рубежа веков совершенно по-особому зазвучали имена Моцарта и Скрябина, которых, в свою очередь, сравнивали с Орфеем как носителем идеи цельности и воссоединения. Орфей, снимающий противоположность Аполлона и Диониса, сочетающий в себе беспредельное и предел, свет и мрак, становится центральной фигурой новой музыкальной мифологии. Сравнение с Орфеем становится высшей похвалой. Имя Моцарта, солнечного юноши, Аполлона, бога света и любви, засияло в начале XX в. новыми гранями. «Я жизнь пью из кубка Моцарта», — провозгласил В. Хлебников [8: с. 115]. Моцарт — небожитель, чья музыка построена по законам мироздания, но при этом, подобно Орфею, он несет в себе оба начала — жизни и смерти. В этот же период формируется еще один музыкальный миф, где его герой также отождествляется с Орфеем. Речь идет об А.Н. Скрябине, которого называли вселенским композитором и который сам считал, что пришел спасти мир.

В творчестве И.Ф. Анненского «человеческое» измерение музыки представлено именами Людвиг ван Бетховена, И. Брамса, Р. Вагнера, И.И. Витоля, Франца-Петера Шуберта, И.С. Баха, Р. Шумана, К. Дебюсси, Г.Л. Берлиоза, Э. Ганслика, М.И. Глинки, М.И. Гнесина, С.В. Рахманинова, Д. Верди, Р. Штрауса, В.Н. Тенишева, С.М. Ляпунова, А.К. Глазунова, Н.А. Римского-Корсакова, А.Г. Рубинштейна, П.И. Чайковского. Обращает на себя внимание тот факт, что в литературном и эпистолярном наследии И.Ф. Анненского отсутствуют имена В.А. Моцарта и А.Н. Скрябина, несмотря на то что их имена в начале XX в. обросли мифами. Посмеем предположить, что отсутствие имен этих композиторов в творчестве И.Ф. Анненского связано с тем, что их музыка не была созвучна внутреннему миру поэта. Все, о чем он писал и что называл отражениями и влюбленностями, соответствовало жесткому критерию:

«Я брал только то, что чувствовал выше себя и в то же время созвучное» [1: с. 5].

Орфей, с которым сравнивали Моцарта и Скрябина, для И.Ф. Анненского — то, что утрачено, это то золотое сечение, которое связано у него с наследием Древней Греции: «Последним из поэтов был Орфей. Отчего же был? Разве черное весло Орфея красивее в золотистом тумане утра, чем в алых сумерках? Золотой век поэзии в прошлом — это постулат» [1: с. 205]. Именно поэтому в литературно-критических статьях И.Ф. Анненского сравнение с Орфеем встречается крайне редко: «Брюсов уже интимнее и волшебнее проник в тоску города, и он первый — новый Орфей — заставил плакать булыжники» [1: с. 359].

Интересно отметить, что самого И.Ф. Анненского уже после смерти поэта К. Бальмонт в статье «Поэт внутренней музыки» сравнил со Скрябиным, обращая внимание на «родство досягновения», «близость двух душ в направлении их духовного взгляда, устремленного не сюда, а туда, не вовне, а внутрь» [3: с. 7]. Бальмонт обращает внимание на то, что, читая даже перечень оглавления сборника стихов И.Ф. Анненского, возникает «ощущение музыкальности души» [3: с. 7]. В рамках нашей темы интересным будет рассмотреть те названия произведений И.Ф. Анненского, которые включают в себя компонент «музыка».

Подчеркивая связь своего творчества с высшим из искусств, многие поэты на рубеже веков наделяли свои произведения музыкальными именами. Поэтическое слово переставало уместаться в рамках традиционной письменности и требовало поиска музыкальных обозначений, чтобы зафиксировать авторское слышание текста и запрограммировать его звучание. Название первого сборника стихотворений И.Ф. Анненского — «Тихие песни» — открывает галерею музыкальных имен в его творчестве: «Первый фортепьянный сонет», «Второй фортепьянный сонет», «Смычок и струны», «Романс без музыки», «Старая шарманка», «Музыка отдаленной шарманки», «Зимний романс», «Мелодия для арфы», «Колокольчики», «Прелюдия» и т. д. Следует отметить, что И.Ф. Анненский, владеющий четырнадцатью языками, крайне редко давал названия своим произведениям на других языках. По большей части это были итальянские слова, связанные с музыкальной терминологией и известные любому культурному человеку: «Andante», «Canzone», «Decrescendo», «Do, re, mi, fa, sol, la, si, do». Итальянские слова в заглавии позволяли поэту раскрыть границы для музыки, соединить ее со словом и вписать произведение в общечеловеческий контекст. Подобное созвучие можно назвать отражением идеи Рихарда Вагнера о сотворении общего произведения искусства — *das Gesamtkunstwerk* — в котором, как в «стройном аккорде», каждое искусство составляет отдельный звук. Такое сравнение имеет все основания: критики нередко указывали на преемственность между Р. Вагнером и И.Ф. Анненским, сам же поэт неоднократно подчеркивал: «Вагнерианцем я остаюсь, я им был

всегда» [1: с. 474]. Эта идея Р. Вагнера на рубеже веков захватила многие умы: поэты, по выражению В. Хлебникова, создавали «единую книгу», где в одной из глав нашел отражение мир в его музыкальном измерении.

Одной из интереснейших страниц этой книги является творческое наследие Иннокентия Федоровича Анненского.

Библиографический список

Источники

1. *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. 679 с.
2. *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 638 с.
3. *Бальмонт К.* Поэт внутренней музыки (Иннокентий Анненский) // Утро России. 1916. 3 дек. С. 7.
4. *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1981. Л.: Наука, 1983. С. 61–68.

Литература

5. *Косихина С.В.* Текстобразующая роль имени собственного в рассказе А.И. Куприна «Гамбринус» // Вестник МГПУ. Сер. «Филологические науки». 2012. № 1 (4). С. 204–210.
6. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. 704 с.
7. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. Т. I. М.: Мысль, 1990. 830 с.
8. *Хлебников В.* Собр. произв.: в 5 т. Т. 1. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928. 328 с.
9. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Афоризмы житейской мудрости. М.: Эксмо, 2017. 559 с.

References

Istochniki

1. *Annenskij I.F.* Knigi otrazhenij. M.: Nauka, 1979. 679 s.
2. *Annenskij I.F.* Stixotvoreniya i tragedii. L.: Sov. pisatel', 1990. 638 s.
3. *Bal'mont K.* Poe't vnutrennej muzy'ki (Innokentij Annenskij) // Utro Rossii. 1916. 3 dek. S. 7.
4. *Lavrov A.V., Timenchik R.D.* Innokentij Annenskij v neizdann'y'x vospominaniyax // Pamyatniki kul'tury'. Novy'e otkry'tiya. Ezhegodnik. 1981. L.: Nauka, 1983. S. 61–68.
5. *Kosihina S.V.* Tekstoobrazuyushhaya rol' imeni sobstvennogo v rasskaze A.I. Kuprina «Gambrinus» // Vestnik MGPU. Ser. «Filologicheskie nauki». 2012. № 1 (4). S. 204–210.
6. *Lotman Ju.M.* Semiosfera. SPb.: Iskusstvo-SPB, 2004. 704 s.
7. *Niczshe F.* Rozhdenie tragedii iz duxa muzy'ki. Predislovie k Rixardu Vagneru // Soch.: v 2 t. T. I. M.: My'sl', 1990. 830 s.
8. *Xlebnikov V.* Sobr. proizv.: v 5 t. T. 1. L.: Izd-vo pisatelej v Leningrade, 1928. 328 s.
9. *Shopengaue'r A.* Mir kak volya i predstavlenie. Aforizmy' zhitejskoj mudrosti. M.: E'ksmo, 2017. 559 s.

S. V. Kosikhina

Music in I.F. Annensky's Works

The article focuses on music as an artistic category in I.F. Annensky's works. The formation of the certain category was due to a new musical and mythical system at the end of the 19th century — the beginning of the 20th century. High level of abstraction, sense broadening owing to the etymological memory, complex structure and presence of axiological and gnoseological components get us to consider music in the works of the poet as a concept. The research deals with the structure of the concept considering proper nouns' distribution.

Keywords: I.F. Annensky; F. Nietzsche; artistic category «music»; concept; myth.