

Чигарёва Евгения Ивановна

echigareva@yandex.ru

Доктор искусствоведения, профессор
кафедры теории музыки историко-
теоретического факультета Московской
государственной консерватории имени
П. И. Чайковского

Prof. Evgeniya Chigareva, D.A.

echigareva@yandex.ru

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Department of Music History and Theory,
Division of Music Theory

Музыкальная категория мотива в организации литературного произведения

Аннотация

В статье рассматривается проблема музыкальности литературного произведения с точки зрения как композиционных закономерностей, так и мотивной организации. В центре внимания автора понятие мотива и его различные трактовки филологами и музыковедами в зависимости от эстетической и научной позиции исследователей. Главная задача статьи — показать эстетическую (и, реже, структурную) взаимосвязь двух видов искусства. В качестве примера представлен анализ рассказа А. П. Чехова «Дом с мезонином».

Ключевые слова

музыкальность, мотив, лейтмотив, мотивная организация, Чехов, сонатная форма, семантика, морфология, интертекстуальность, художественный ритм

***Motif* as a Musical Category within the Structure of a Literary Work**

Abstract

The article speculates on the issue of the musicality of a literary work from the viewpoint of its both compositional and motivic structures. The author focuses on the notion of a *motive* in philology and that of a *motif* in musicology. The main purpose of the article is to show both aesthetical and, rarer, structural interrelation between these two kinds of art as exemplified by the analysis of Anton Chekhov's novel *La Maison à mezzanine* ('Dom s mezoninom').

Keywords

musicality, motive, motif, leitmotif, motivic structure, Anton Chekhov, sonata form, semantics, morphology, intertextual approach, rhythm in a piece of art

Поиски музыкальных закономерностей в литературном произведении — одна из областей гуманитарной науки, в которой очень явственно проступает противоречие между внешней близостью законов двух видов искусств и их внутренним различием, подчас очень существенным¹. Конечно, сама идея музыкальной организации литературного произведения отнюдь не случайна. Она пришла в науку из самой художественной практики: опыты «омузыкаливания» слова и словесной ткани возникали в разные периоды развития литературы (тут следует, прежде всего, назвать романтизм, далее — символизм и многое в XX веке).

Так или иначе, эта проблема давно стоит на повестке дня как литературоведения, так и музыковедения; и уже накоплена довольно солидная литература по этому вопросу. Часто исследователи обращаются к поискам конкретных музыкальных форм в литературном произведении. Назову такие работы, как знаменитую книгу Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» (1933, см. [27, 24]), и более поздние: Л. Е. Фейнберга, Б. А. Каца и других. Особенно исследователей интересует сонатная форма как наиболее универсальная, логически выстроенная, содержащая в себе в отцеженном виде обобщённые законы строения многих музыкальных (и, возможно, не только музыкальных) форм. По мнению многих учёных — как филологов, так и музыковедов, — наиболее явственно сонатные закономерности проступают, например, в поэзии Пушкина и в прозе Чехова. Так, Л. Е. Фейнберг² в очень интересной статье «Музыкальная структура стихотворения Пушкина „К вельможе“» [19, 281] находит в этом стихотворении сонатную форму; Б. А. Кац в своей интересной статье «Об аналогах сонатной формы в лирике Пушкина» также видит эту форму у Пушкина («К морю», «Я помню чудное мгновенье») [9]. Л. А. Мазель анализирует поэму Пушкина «Медный всадник» как «новую одночастную форму», характерную для романтической музыки и, как известно, основывающуюся на трансформированном принципе сонатности [12, 167]. Сонатную форму исследователи находят в рассказах Чехова (об этом ниже).

Но что такое сонатность вне музыки, в литературном произведении? Совершенно очевидно, что подобные параллели могут быть только обобщёнными, затрагивающими, в первую очередь, именно эстетический, а не структурный уровень: речь может идти только об аналогиях, которые никак не могут быть выражены на языке музыкальной терминологии. Однако и музыковеды, которых никак нельзя обвинить в непонимании специфики музыки, тоже порой идут по этому пути (например, Б. А. Кац). Признавая невозможность воплощения в литературе тональных отношений, на которых строится сонатная форма, автор предлагает заменить их соотношением каких-либо других элементов, столь же существенных для литературы, как тональность для музыки. В качестве такого аналога тональности Кац выдвигает категорию времени. С этой точки зрения автор анализирует стихотворения Пушкина «К морю» и «Я помню чудное мгновенье». В любом случае, Кац, как и многие другие, идёт по пути поиска *аналога* сонатной формы на *структурном уровне*.

Альтернативная точка зрения представлена в работах музыковеда О. В. Соколова, чья позиция кажется мне наиболее трезвой и объективной. Прежде всего, приступая к рассмотрению проблемы претворения музыкальных закономерностей в литературном произведении, автор ставит вопрос: «*На каком уровне* композиционной структуры аналогии между литературными и музыкальными формами оказы-

¹ Подробнее об этом см.: [24].

² Леонид Евгеньевич Фейнберг (1894–1980) — художник, брат известного пианиста Самуила Евгеньевича Фейнберга: книга посвящена его памяти.

ваются *закономерными*, а не случайными?» [17, 209]. Он считает, что «аналогия с музыкой в литературной форме может возникнуть не как следствие сознательного или подсознательного претворения определённых музыкальных форм, а на основе некоторых общих принципов формообразования, не являющихся по существу музыкальными» [17, 223]. Что же касается конкретных музыкальных форм, которые иногда заявляют о себе достаточно отчётливо, это, по мнению исследователя, интересные, но редкие случаи, «смысл которых заключается отнюдь не в заимствовании этих форм у музыки, а в особом претворении общих закономерностей временных искусств» [17, 233]. Однако тут же О. В. Соколов пишет о возникающем подчас «*соблазне сравнения* с какой-либо специфически музыкальной формой, например сонатной», но в этом случае, по его мнению, «целесообразно пользоваться принципом функционального подобия» [17, 226; курсив мой. — Е. Ч.]

Тем не менее, «*соблазн сравнения*» может стать троянским конём, с помощью которого оказывается возможной экспансия музыковедческих категорий и принципов анализа в литературоведение. И когда О. В. Соколов переходит к конкретным анализам, он не всегда придерживается ограничений, провозглашённых в теоретической части статьи. Правда, он не стремится непременно обнаружить пресловутую сонатную форму, но находит другие формы, возможно, менее специфически музыкальные: это контрастно-составная двухчастная в повести Гоголя «Невский проспект» (две истории — Пискарёва и Пирогова), причём в каждой части пять вариаций с кодой; и пятичастная концентрическая форма в новелле Т. Манна «Смерть в Венеции» — с чертами романтической поэмы формы.

И всё-таки позиция О. В. Соколова удерживает его от многих преувеличений, которыми грешат другие работы. Автор не только говорит, что в данном случае действуют общие законы художественного мышления во времени, объединяющие различные искусства, но и высказывает интересную гипотезу об особом положении музыки в системе искусств, о концентрации в ней закономерностей художественного творчества вообще. Однако музыкальная организация литературного произведения может проявляться не только в области композиции, но и в *мотивной организации*: связи мотивов внутри литературного произведения гораздо более тонкие, глубинные, сущностные, отражающие специфику литературы.

Известно, что термин «мотив» — изначально музыкальный (впервые зафиксирован в 1703 году в «Музыкальном словаре» С. де Броссара: см. [22, 281]), и в литературный обиход его ввёл И. В. Гёте (см. [4 и 5]). В Литературном энциклопедическом словаре даётся следующее определение мотива: «Устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста», который «может быть выделен как в пределах одного или нескольких произведений писателя..., так и в контексте всего его творчества, а также какого-либо литературного направления или литературы целой эпохи» [11, 230]. Но такое совокупное определение суммирует различные стороны этого понятия, которые акцентировались разными исследователями — подчас в полемике друг с другом.

Начнём с того, что мотив определяется как «устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста». Именно здесь и пролегал водораздел между различными точками зрения на мотив («формальной» и «содержательной»). *Семантический* подход к мотиву представлен в работах А. Л. Бема [1] и О. М. Фрейденберг [21]. В «Поэтике сюжетов» («Историческая поэтика») А. Н. Веселовский — основоположник метода сравнительно-исторического литературоведения в российской науке — использовал мотив как инструмент сравнительного анализа различных национальных культур. «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу», — пишет автор [2, 11]. По Веселовскому, сюжеты

комбинируются из различных мотивов. Главное качество мотива — его неразложимость и семантическая целостность. Вариации мотива не нарушают целостности его семантики. Причём мотив — неразложимое целое с точки зрения не логической структуры, а образной, эстетической, смысловой.

Другой подход — *морфологический*. С этой позиции В. Я. Пропп в своей работе «Морфология сказки» предпринял критику понимания «мотива» Веселовским и отказался от этого понятия вообще, заменив его понятием «функции». Он пишет: «Постоянным устойчивым элементом сказки служат функции действующих лиц независимо от того, кем и как они выполняются. Они образуют основные составные части сказки» [15, 25]. В дальнейшем Пропп возвращается к понятию мотива в своей монографии [16].

Помимо семантического и морфологического понимания мотива, существуют ещё *дихотомическое*, опирающееся на дихотомию инварианта («схематический» мотив) и вариантов («реальный» мотив), а также *тематическое* (Б. В. Томашевский [18] и В. В. Шкловский [26]): в этом последнем случае акцентируется связь мотива и темы (критерием целостности мотива является его способность выражать целостную тему).

Не останавливаясь на этом, отмечу, что в работах, посвящённых мотиву, тема и мотив нередко подменяют друг друга. Вообще, обращают на себя внимание терминологическая расплывчатость и размывание границ понятия «мотив»: *мотив*, *лейтмотив*, *тема*, *тематика*, *проблематика* подчас становятся взаимозаменяемыми синонимами.

В последние десятилетия понятие мотива нередко вписывается в контекст *интертекстуального подхода* (см. работы А. К. Жолковского и М. А. Щеглова [7 и 8], Б. М. Гаспарова, в которых лейтмотив и мотив сливаются в понятие «инварианта»). Мотив в этом случае воспринимается как устойчивый элемент сюжета, однако «кочующий» из произведения в произведение или из стиля в стиль и, следовательно, входящий в фонд культурной памяти. «При этом, — как пишет Гаспаров, — в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое „пятно“ — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесённое слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, — это его репродукция в тексте... здесь не существует заданного „алфавита“ — он формируется непосредственно в развёртывании структуры и через структуру» [3, 30–31]. Автор отмечает, что подобный принцип построения особенно присущ поэзии и ещё в большей степени — музыке (не случаен и сам термин «лейтмотив»).

Наличие системы мотивов в литературном произведении ещё не означает какой-либо музыкальной организации в нём: кроме общего термина («мотив»), с музыкой здесь нет связи. Но в некоторых стилях мотивная организация создаёт условия, благодаря которым находящиеся в подтексте музыкальные закономерности проступают более явно. В этом случае — как в поэзии, так и в прозе — важны, например, ритмично повторяемые слова, которые образуют смысловой ряд, так же как наличие художественного ритма в тексте вообще.

Приведу конкретный пример. Среди других стилей творчество А. П. Чехова относится к таким явлениям, которые провоцируют «музыковедческий подход». О музыкальности прозы Чехова написано немало. Так, этой проблеме посвящены работы нижегородского литературоведа Н. М. Фортунатова [20]. Стимулом для его исследований послужило высказывание Шостаковича по поводу повести Чехова «Чёрный монах», в которой композитор видел сонатную форму. Мне известно, что в своё время В. П. Бобровский задал Шостаковичу прямой вопрос: действительно ли он думает, что «Чёрный монах» написан в сонатной форме? На это Дмитрий Дмитриевич ответил: «Да-да! Когда Коврин в конце кричит: „Таня, Таня!“ — это побочная партия в репри-

зе»³. Вообще, В. П. Бобровский много занимался этой проблемой. Сохранился альбом, в котором он схематически намечал музыкальные формы в разных рассказах и повестях Чехова: это было его хобби («Святой ночью», «Дуэль», «Припадок», «Попрыгунья», «Враги», «Скучная история». «Скрипка Ротшильда») [25].

Конечно, вопрос этот сложный, и, как уже говорилось, здесь, скорее всего, действуют общеэстетические законы организации музыки и литературы как временных искусств. И всё-таки именно по отношению к Чехову (так же, как к И. С. Шмелёву, к Б. К. Зайцеву и др.) об этом особенно хочется говорить.

Представляется, что во многих случаях музыкальные закономерности в чеховской прозе проявляются в первую очередь не в композиции, то есть не в *музыкальных формах*, а во взаимосвязи и взаимодействии *мотивов*. Приведу пример.

«Дом с мезонином» — один из самых музыкальных рассказов Чехова. Всё в нём — от стройной композиции и до сложной мотивной организации — пронизано музыкой. Мотивы образуют полярно противоположные цепочки, группируемые вокруг героев-антагонистов. Так, Лида характеризуется словами: *строгая, красивая*; Мисюсь — *тонкая, бледная, слабая; громко* (разговаривающая Лидия) — *тишина, молчание* (художник и Мисюсь); и далее: *практическая деятельность — праздность* (духовная деятельность); *аптечки, библиотечки — пейзажи* и т. д. (и за всем этим стоит оппозиция: *ненависть — любовь*).

Очень важно переосмысление ключевого слова, подобное перегармонизации темы в музыке. Одно из «лейтслов», *бог*, появляется в рассказе в самых разных значениях. Художник употребляет его как символ духовности («подумать о душе, о боге» [23, 101], «если бы в самом деле мы сознали всю силу человеческого гения и жили бы только для высших целей, то в конце концов мы стали бы как боги» [23, 104]). Для матери, и частично для Мисюсь, это символ покорности («всё зависит от воли божией!» [23, 97], «Бог даст вам счастья, простите меня» [23, 107]). И наконец, в конце рассказа насмешкой над возвышенными мечтами художника звучит неоднократно повторенная фраза Лидии, диктующей крестьянской девочке во время урока: «Вороне где-то бог послал кусочек сыру...» [23, 106]. Конечно, такая перекраска демонстрирует «внутренний, скрытый» сюжет рассказа.

В рассказе «Дом с мезонином» безусловно можно говорить и о *музыкальной композиции* (только не конкретной, не выразимой музыковедческими терминами). Зеркальная симметрия начала и конца, «вступления» и «коды» («И я ушёл из усадьбы тою же дорогой, какой пришёл сюда в первый раз» [23, 106]), повторение тех же мотивов, но с обратным знаком. И последний «аккорд»: «Мисюсь, где ты?» [23, 107].

Конечно, мотивная организация литературного произведения не единственное проявление связи между двумя гуманитарными сферами — литературой и музыкой. Приведу загадочное высказывание Е. Г. Эткинда (талантливого литературоведа, много внимания уделявшего вопросам взаимосвязи литературы и музыки): «У поэзии с музыкой и меньше общего, чем принято думать, и гораздо больше, чем кажется» [28, 367]. На следующей странице автор даёт длинный перечень общих терминов литературоведения и музыковедения: *образ, интонация, пауза, эвфония, мотив, тема, темп, метр, ритм, развитие, разработка* и т. д. «В большинстве случаев эта общность обманчива, — замечает исследователь, — слова звучат одинаково, но смысл их существенно отличен» [28, 368]. Называя эти термины *омонимами*, Эткинд, тем не менее, видит в этом явлении отражение «эстетической связи между двумя искусствами».

³ Теме «Шостакович и Чехов» — в частности, неосуществлённому замыслу композитора: опере «Чёрный монах» — посвящено исследование Т. Е. Лейе [10]. Также см. [6].

Подчеркну: связи на эстетическом, но не на структурном уровне (по крайней мере, во многих случаях).

А. В. Михайлов, много сделавший для объединения филологов и музыковедов (конференции «Слово и музыка») и в своих работах уделявший большое внимание проблеме взаимоотношения этих областей гуманитарного знания, ставит и разрабатывает немало связанных с этим проблем. Среди них: либреттология; названия и словесные обозначения в тексте музыкального произведения; «словесные слои» в музыке и «установленность» (или «установленность») слова на музыку; скрытое («скраденное, умолчанное») слово и музыка, уходящая в немоту, в молчание; «засловесный» (трансгрессивный) смысл слова и «за-словесная», или «за-словная», сфера музыки; музыкальная графика, графическая поэзия и многое другое⁴. Каждая из этих проблем требует специального исследования, в котором должны принимать участие как филологи, так и музыканты. Это отвечает стремлению современной науки к единому гуманитарному знанию.

⁴ Об этом см., в частности, [13 и 14].

Литература

1. Бем А. Л. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. 1918. Т. 23. Кн. 1. Пг., 1919. С. 225–245.
2. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Собр. соч. Серия 1 (Поэтика), т. 2, вып. 1. СПб., 1913.
3. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., Наука («Вост. лит-ра»), 1994.
4. Гёте И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера / пер. с нем. Н. Касаткиной // Гёте И. В. Собр. соч. в 10 т. Т. 7. М., Худ. лит., 1978.
5. Гёте И. В. Об эпической и драматической поэзии / пер. с нем. Наталии Манн // Гёте И. В. Собр. соч. в 10 т. Т. 10. М., Худ. лит., 1980. С. 274–277.
6. Дигонская О. Г. Шостакович и «Чёрный монах» // К неосуществлённому замыслу оперы Д. Шостаковича «Чёрный монах». Архивы Д. Д. Шостаковича, DSCH, 2006. С. 5–19.
7. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 365. Тарту, 1975. С. 143–167.
8. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., Прогресс, 1996.
9. Кац Б. А. Об аналогах сонатной формы в лирике Пушкина // Муз. академия. 1995, № 1. С. 10–19.
10. Лейе Т. Е. Чехов и Шостакович // Алексей Алексеевич Степанов: к 90-летию со дня рождения (1914–1987) / сост. и ред. Т. Е. Лейе. М., РАМ имени Гнесиных, 2006. С. 94–116.
11. Литературный энциклопедический словарь. М., Сов. энциклопедия, 1987.
12. Мазель Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Мазель Л. А. Исследования о Шопене. М., Сов. композитор, 1971. С. 130–167.
13. Михайлов А. В. Об обозначениях и наименованиях в нотных записях А. Н. Скрябина // Нижегородский скрябинский альманах. 1995, № 1. С. 121–149.
14. Михайлов А. В. Слово и музыка: Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова. Материалы научных конференций. Мос. гос. консерватория, 2002. С. 6–23.
15. Пропт В. Я. Морфология сказки. М., Просвещение, 1969.
16. Пропт В. Я. Исторические корни волшебной сказки. ЛГУ, 1986.
17. Соколов О. В. О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Эстетические очерки. Вып. 5. М., Музыка, 1979. С. 208–233.
18. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика [1931] / Теория литературы. Поэтика / Учеб. пособие / вступ. статья Н. Д. Тмарченко; комм. С. Н. Бройтмана. М., Аспект Пресс, 1999.
19. Фейнберг Л. Е. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» / Фрагмент из книги «Сонатная форма в поэзии Пушкина» // Поэзия и музыка / Сб. ст. и иссл. / сост. В. А. Фрумкин. М., Музыка, 1973. С. 281–301.
20. Фортунатов Н. М. <http://www.culturalnet.ru/main/person/1249/> (13.10.2015).
21. Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., Наука, 1988. С. 216–237.
22. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. Мос. гос. консерватория, 2006.
23. Чехов А. П. Дом с мезонином (рассказ художника) // Чехов А. П. Собр. соч. и писем в 12 т. Т. 8. М., Гос. изд. худ. лит., 1956. С. 89–107.
24. Чигарёва Е. И. Музыкальные формы в литературе (в интерпретации филологов и музыковедов) // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. М., РАМ имени Гнесиных, 2002. С. 147–157.
25. Чигарёва Е. И. В. П. Бобровский о музыкальных формах в рассказах Чехова (по архивным материалам) // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Мос. гос. консерватория, 2005. Вып. 2. С. 32–39.
26. Шкловский В. В. О теории прозы [1929]. USA, Ardis Publishers, 1985.
27. Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. Пг., ОПОЯЗ, 1922.
28. Эткин Э. Г. Материя стиха. Репр. воспр. изд. 1985 (Paris). СПб., Гуманитарный Союз, 1998.