

УДК 82

С. В. Косихина

кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и теории словесности ФГБОУ ВО МГЛУ; e-mail svkosihina@yandex.ru

ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНОЕ ЯСНОВИДЕНИЕ (Иннокентий Анненский)

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, центром которого, по мнению автора статьи, является оппозиция двух богов – Аполлона и Диониса. Оппозиция аполлонического и дионисийского начал в музыке представлена прежде всего как противопоставление струнных и духовых инструментов, что подтверждается анализом текстов. Два полюса – «*musica mundana*» и «*musica humana*» – исследуются не только на материале художественного творчества, но и эпистолярного наследия и критических статей И. Ф. Анненского. «Человеческое» измерение музыки представлено в статье анализом имен композиторов и их произведений. В работе использован интермедиаальный анализ, позволяющий выявить особые типы внутритекстовых связей в произведениях Иннокентия Анненского, опирающихся на образность разных видов искусства: музыки и поэзии. Взаимодействие искусств исследуется не только в контексте литературоведения и лингвистики, но и философии, и эстетики. Тексты И. Ф. Анненского, таким образом, рассматриваются как «тексты культуры».

Ключевые слова: И. Ф. Анненский; Ф. Ницше; художественная категория «музыка»; миф; русская литература конца XIX – начала XX в.

S. V. Kosikhina

PhD (Philology), Associate Professor at the Department of the Russian language and theory of literature, Moscow State Linguistic University;
e-mail: svkosihina@yandex.ru

SPIRITUAL AND MUSICAL PERSPICACITY (Innokenty Annensky)

The article studies the artistic category “music” in Annensky’s works. This category was formed in the context of a new musical and mythological system in the end of XIX–XX centuries. High level of abstraction, broadening of the meaning due to the etymological memory, complex structure and the presence of axiological and gnoseological components allow us to consider music in the work of the poet as a concept. According to the author, the centre of that concept is the opposition

of two gods – Apollo and Dionysus. This opposition in music is represented as a contrast between string and wind instruments, the fact that can be proved by the analysis of the text. The opposition between «musica mundana» and «musica humana» is studied not only on the basis of belles-lettres material but also relying on the epistolary heritage and Annensky's critical essays. «Human» music dimension is represented in the article by the analysis of composers' names and their works. Intermedial analysis, which was used in this work, displays particular types of intertextual connections in Annensky's works, that relied upon the figurativeness of different art forms. Interaction between different forms of art is studied in the context of literary criticism, linguistics, philosophy and aesthetics. Therefore, the text is considered as a «text of culture».

Key words: Innokenty Annensky; Friedrich Nietzsche; artistic category «music»; myth; Russian literature (the end of the 19th century – the beginning of the 20th century).

...Дайте слышать,
Чего не слышит ухо, и глазам
Неясное откройте сердцу...

И. Анненский. Лаодамия. 1902

...Мы любим в слепоте, мы живем в слепоте.
Только музыка, прорезав нашу душу своим
кристальным лучом, на миг, иногда, уведет
нас в нездешний мир лелейного постигания, – музыка
чувства, музыка солнца,
музыка теней и соответствий,
музыка Музыки...

К. Бальмонт. Поэт внутренней музыки. 1916.

«...И встретишь ли теперь еще человека, с которым можно было бы потолковать о Бетховене и Шекспире?» [Ницше 1990, с. 151]. Этот вопрос Фридриха Ницше за полтора столетия так и не утратил своей жизненности. При этом немецкий философ имел в виду не столько музыкальную грамотность и начитанность, сколько умение по-особому чувствовать произведения искусства. Таких «художественно восприимчивых людей» Ф. Ницше называл «эстетическим слушателем» [Ницше 1990, с. 151].

Эта мысль Фридриха Ницше нашла свое продолжение в эстетической теории Иннокентия Федоровича Анненского. В основе этой теории лежит особый «эстетический критерий», который И. Ф. Анненский предъявлял к настоящему художнику слова: сердце поэта

«любит только то, что вечно, вечно не в банальной метафоре, а в абсолюте, в Боге. Оно любит только музыку, только диссонансы, единоразрешимые диссонансы» [Лавров, Тименчик 1981, с. 144]. Поэт должен «слышать то, чего не слышат другие и чего, может быть, даже нет, слышать, как говорят ручьи...» [Анненский 1979, с. 114]. Этому критерию следовал всю свою творческую жизнь сам Иннокентий Анненский: «Я буду жить тонким и – хоть тем прекрасным, что оно не всякому доступно, ощущением музыки в мыслях и красоты в душе» [Анненский 2009, с. 300].

Понятие «музыка» является важнейшим в поэтическом мировоззрении И. Ф. Анненского. Многие исследователи творчества поэта (А. В. Федоров, И. И. Подольская, А. И. Червяков и др.) обращали на это внимание: «“Дух музыки” – понятие необычайно емкое в художественной системе Анненского: это не только символ многозначности искусства, но и в известном смысле – так же как “просветленность” и “иллюзия” – некое идеальное воплощение “нас возвышающего обмана”, т. е. именно то, что противостоит театру, точно воссоздающему действительность...» [Анненский 1979, с. 538]. Сам поэт не давал четкого определения для слова «музыка»: «Есть реальности, которые, по-видимому, лучше вовсе не определять. Разве есть покрой одежды, достойный Милосской богини?» [там же, с. 201]. В одном из писем поэт найдет для музыки изысканное сравнение: «Есть слова, которые манят, как малахиты тины, и в которых пропадешь... Для меня такое слово “музыка”» [там же, с. 457]. Трудность определения содержания слова «музыка» можно объяснить тем, что сам поэт рассматривал музыку в нескольких аспектах: как вид искусства, как мировоззренческую категорию и как стиховедческое понятие. При этом сумма значений не позволяет дать исчерпывающего объяснения, так как, с одной стороны, неотделимые друг от друга, с другой стороны, разнородные сущности отсылают нас к другим связям и смыслам. Музыка в творчестве поэта тесно переплетается с поэзией, творчеством, красотой, идеалом, истиной, мукой, светом, природой. Таким образом, мы можем говорить о том, что слово «музыка» в творчестве И. Ф. Анненского вышло за границы словарного значения и, вплетаясь в художественно-философскую систему, переросло в концепт, который стал важнейшим для понимания всего творчества поэта.

В своих литературно-критических статьях И. Ф. Анненский часто соединяет слово и музыку, что помогает ему решить сложную задачу – «фиксировать впечатления» [Подольская 1979, с. 538]: «С “Кларой Милич” в музыку тургеневского творчества вошла, уже надолго, новая и какая-то звенящая нота. Это была нота физического страдания» [Анненский 1979, с. 37].

Слово «музыка» в значении стиховедческого понятия, когда говорят не слова, а звуки, передается с помощью метафоризации: «музыка символов», «музыка стиха», «музыка фразы», «музыка строф». Это позволяет поэту оценить качество стиха – его ритм, плавность, гармоничность, напевность – то, что определяет меру красоты. Музыка в качестве «метронома» позволяла безошибочно определить музыкальную потенцию слова: «Я особенно люблю Блока не когда он говорит в стихах о любви, ...а когда он ходит около любви, весь один намек, один томный блеск глаз, одна чуть слышная, но уже чарующая мелодия, где и слова-то любви не вставить. Слова точно уплыли куда-то. Их не надо, пусть звуки говорят, что им вздумается» [там же, с. 362]. Музыкальность слова, по мнению поэта, повышает эстетическую чувствительность, увеличивает шкалу художественных ощущений, усиливает творческий момент и поднимает чуткость читателя, делая его «отраженным поэтом». «Лучевая» музыкальность связывает человека с миром не-я, рождая дух цельности, что позволяет противостоять дисгармонии мира: «...Истинный Гамлет может быть только музыкален, а всё остальное лишь стук, дребезг и холод нашего пробуждения с музыкой в сердце» [там же, с. 172].

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» [Анненский 1979, с. 338]. Подобное понимание первостепенности музыки можно назвать «отражением» идеи Ф. Ницше, которую немецкий философ высказал в трактате «Рождение трагедии из духа музыки»: «Лирика столь же зависима от духа музыки, сколь сама музыка в своей полнейшей неограниченности не нуждается в образе и понятии, но лишь выносит их рядом с собою. Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке,

которая принудила поэта к образной речи. «Она символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению» [Ницше 1990, с. 47].

Иннокентию Анненскому был хорошо знаком трактат Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру», который вышел в свет в 1871 г. в Базеле и был переиздан в 1886 г. Об этом трактате поэт упоминает в статье «Власть тьмы». Идеи немецкого философа о природе музыки были близки Анненскому, что находит подтверждение в его эпистолярном наследии и литературоведческих статьях.

Основной вопрос, который поднимает в трактате Ницше, – соотношение музыки и мифа – положил начало переосмыслению музыкальной мифологии в России на рубеже XIX–XX вв. Эта новая музыкально-мифологическая система опиралась на античную мифологию. Ее центр был представлен оппозицией Аполлона и Диониса, где Аполлон определяет основные законы и принципы построения мира, порядок и соразмерность всего сущего, а Дионис, как обратная сторона, дает импульсы к постоянному изменению, порождает неиссякаемый энтузиазм стремления к новому. В творчестве Анненского эти противоположности разграничены: «Толстой превосходно изобразил в “Люцерне” всё счастье и всю силу музыки; на русском языке, может быть, никогда не было сложено такого одушевленного и такого чистого гимна, Аполлону или Дионису – не знаю» [Анненский 1979, с. 64]. Поступательное движение искусства всегда связано с двойственностью этих начал. Струнные и духовые инструменты, которые символизировали соответственно аполлоническое и дионисийское начала, являлись отражением этой оппозиции. Орфей как носитель идеи цельности и воссоединения снимал противоположность этих двух полюсов. Таким образом, общая концепция музыки была представлена двумя полюсами: музыка мировая (*musica mundana*) и музыка человеческая (*musica humana*). *Musica mundana* всегда гармонична, её звуки возникают сами по себе и не убывают в мире. Мировая музыка являет собой некую вертикаль, в центре которой находится мировая ось. Мотив звучащей мировой оси связан с мифом о греческой богине Ананке, олицетворяющей неизбежность судьбы. Между колен богини вращается веретено, центр которого совпадает с мировой осью. Восемь нитей мирового веретена и пение

восседающих на них сирен создают космическую гармонию. В творчестве Иннокентия Анненского небесные струны связаны прежде всего с именем Аполлона:

Со струн твоих вещей, дельфиц,
Мелодии нежные льются [Анненский 1990, с. 303].

Когда имя Аполлона не называется, то становится понятным, о ком идет речь, по количеству струн: их не восемь, как на веретене богини Ананке, не девять, как на лире у Орфея, а семь: лира Аполлона была семиструнная:

И сердцу слиться с трепетаньем
семи небесных струн [там же, с. 136].

Важно отметить, что небесные струны у поэта могут быть не только натянутыми и расстроенными, но даже порванными:

...и оборвали в ночь свистевшие буруны
Меж небом и землей протянутые струны... [там же]

При этом, по мнению поэта, ничто не может навсегда прервать музыку сфер: «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» [Лавров, Тименчик 1981, с. 144]. Мировая музыка в творчестве И. Ф. Анненского связана с аполлоническим началом, которое представляют струнные инструменты. Звук этой музыки распространяется сверху вниз. Музыка человеческая и музыка сфер имеют четкий критерий разграничения в творчестве поэта: музыка сотворенная и не сотворенная человеком. Многие современники Анненского называли Бетховена и Вагнера носителями не только дионисийского, но и аполлонического начала. Для И. Ф. Анненского музыка всех композиторов представляла «прикладную», «нашу» музыку: «...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» [Анненский 1990, с. 217]. Человеческое измерение музыки характеризуется тем, что ее атрибуты всегда равны самим себе. Например, гамма в стихотворении Шарля Кро «Do, re, mi, fa, sol, la, si, do» в переводе И. Ф. Анненского выступает в переносном значении «вечной гаммы» жизни, подчеркивая 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... [там же, с. 273].

В мировой музыке гамма является символом божественного мироустройства:

Но в гамму вечера влилась
Она тоскующею нотой [там же, с. 529].

Распределение музыкальных инструментов в творчестве И. Ф. Анненского подчеркивает оппозицию аполлонического и дионисийского начал, именно поэтому инструменты струнные – скрипка, виолончель, арфа, кифара, лира, цитра – и духовые – свирель, цевница, флейта, труба, гобой – никогда не смешиваются:

Оставь мой дом.
Я – нищий кифаред:
Дверями ты ошиблась.
Тут без флейты и без венков пируют [там же, с. 486].

На фоне музыкальных инструментов, которые представляют аполлоническое и дионисийское начало, выделяется образ шарманки. Эта красная коробка со стеклом своим дребезжащим механическим звуком подчеркивает «человеческое» измерение музыки. Шарманка в творчестве И. Ф. Анненского – это всегда «фальшь», «безнадежно фальшивые ноты», заигранная музыка. Она становится символом нелепых декораций жизни и несвободы человека.

В творчестве поэта находит отражение особенность новой музыкальной мифологии – мотив оживления музыкальных инструментов:

«Не правда ль, больше никогда
Мы не расстанемся? Довольно?...»
И скрипка отвечала да,
Но сердцу скрипки было больно.
Смычок всё понял, он затих,
А в скрипке эхо всё держалось...
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось [Анненский 1990, с. 87].

Интересно отметить, что сам поэт отождествляет себя с редким музыкальным духовым инструментом – гобоем, который представляет дионисийское начало: «Моя душа – эбеновый гобой» [там же, с. 210].

Помимо музыкальных инструментов, музыка представлена именами композиторов, а также названиями музыкальных жанров и теми реалиями, которые формируют понятие о музыке как искусстве. На рубеже веков стихия мифотворчества преобразила музыкальные мифы далекого прошлого (например, миф об Орфее и миф о Моцарте) и создала новые мифы. Орфей становится центральной фигурой новой музыкальной мифологии. Он не только сочетает в себе беспредельное и предел, свет и мрак, снимая тем самым противоположность Аполлона и Диониса, но прежде всего он заключает в себе прекрасное и нравственное, соединяя эстетику и этику. Сравнение с Орфеем в литературных кругах становится высшей похвалой. В литературно-критическом наследии И. Ф. Анненского такое сравнение встречается крайне редко: «Брюсов <...> – новый Орфей – заставил плакать булыжники» [Анненский 1979, с. 359]. Для И. Ф. Анненского Орфей – это то, что утрачено, это наследие Древней Греции, золотой век поэзии, который остался в прошлом.

В начале XX в. миф о божестве света и любви – Моцарте – засиял новыми гранями. «Я жизнь пью из кубка Моцарта», – провозгласит Хлебников [Хлебников 1928–1933, с. 115]. Моцарта называют небожителем, его музыка построена по законам мироздания, но при этом, как и Орфей, он сочетает в себе оба начала – жизни и смерти.

На рубеже веков формируется новый музыкальный миф, где его героя также сравнивают с Орфеем. Речь идет об Александре

Николаевиче Скрябине. Поэты представляли Скрябина как вселенского композитора, и сам композитор считал себя мессией, призванным спасти мир.

Повышенное внимание поэтов к творчеству Моцарта и Скрябина, особое звучание этих имен в новой музыкально-мифологической системе не нашло тем не менее отражения в творчестве Иннокентия Анненского. В творческом и эпистолярном наследии поэта имя Скрябина отсутствует, а имя Моцарта лишь однажды упоминается поэтом в разговоре о Пушкине [Анненский 1979, с. 317]. На наш взгляд, отсутствие этих имен можно объяснить тем, что их музыка не была созвучна внутреннему миру Иннокентия Анненского. Всё, о чем он писал и называл «отражениями» и «влюбленностями», соответствовало жесткому критерию: «Я брал только то, что чувствовал выше себя и в то же время созвучное» [там же, с. 5].

Важно отметить, что самого И. Ф. Анненского уже после смерти Константин Бальмонт в статье «Поэт внутренней музыки» сравнил со Скрябиным. Основанием для такого сравнения послужили «родство досягнуения», «близость двух душ в направлении их духовного взгляда, устремленного не сюда, а туда, не вовне, а внутрь» [Бальмонт 1916, с. 7]. Говоря о музыкальности Анненского, Бальмонт обращает внимание на то, что «ощущение музыкальности души» возникает даже при чтении перечня оглавления сборника стихов поэта [там же]. Название первого сборника стихотворений И. Ф. Анненского – «Тихие песни» – открывает галерею музыкальных имен в его творчестве: «Кантата», «Нервы. (Пластинка для граммофона)», «Первый фортепьянный сонет», «Второй фортепьянный сонет», «Смычок и струны», «Романс без музыки», «Старая шарманка», «Музыка отдаленной шарманки», «Весенний романс», «Осенний романс», «Зимний романс», «Мелодия для арфы», «Песни с декорацией. Колокольчики», «Прелюдия», «Гармонные вздохи» и т. д. Важно отметить, что И. Ф. Анненский, владеющий четырнадцатью языками, крайне редко давал названия своим произведениям на других языках. В большинстве случаев это были итальянские слова, связанные с музыкальной терминологией и известные любому культурному человеку: «Andante», «Canzone», «Decrescendo», «Do, re, mi, fa, sol, la, si, do». Поэт часто использует музыкальные термины на итальянском языке (Crescendo, Introduzione, Diminuende, Fortissimo) в своих оригинальных трагедиях,

чтобы подчеркнуть музыкальный элемент пьес. Итальянские слова в заглавии позволяли поэту раскрыть границы для музыки, соединить ее со словом и вписать произведение в общечеловеческий контекст, внести тем самым свою лепту в сотворение общего произведения искусства – *das Gesamtkunstwerk*, – в котором, как в «стройном аккорде», по мысли Р. Вагнера, каждое искусство составляет отдельный звук. Идеи Рихарда Вагнера из области музыкальной психологии и эстетики были близки Иннокентию Анненскому. Имя этого композитора и его произведения («Парсифаль», «Тристан и Изольда», «Кольцо нибелунга» и др.) чаще всего упоминались поэтом в письмах и статьях: «Вагнерианцем я остаюсь, я им был всегда» [Анненский 1979, с. 480]. Вагнера и Байрейт, где исполнялись оперы композитора, Анненский называл «лучшей эмблемой музыки» [там же]. Одно из писем к Е. М. Мухиной И. Ф. Анненский закончит «чудным полустиишем» из оперы Вагнера «Тристан и Изольда»: *Ich höre das Licht*. (Я слышу свет – нем.) [там же, с. 479]. Слияние музыки и света является лейтмотивом в творчестве И. Ф. Анненского. Это соединение отражает ту синкретичность, которая определяет характер концепта «музыка» в художественно-философской системе И. Ф. Анненского: «Для глухого поэзия будет живописью. Для слепого – музыкой» [там же, с. 243]. Сам поэт определял это как «синкретизм ощущений» [там же, с. 206]. Неотделимые друг от друга свет – поэзия – музыка представляют собой то триединство, которое определяет ценностное наполнение концепта. При этом аксиологическая составляющая напрямую связана у поэта с гносеологической энергией: свет музыки наделен преобразующим началом и становится просветлением и просветленностью – символом «победы духа над миром и я над не – я» [там же, с. 14].

«Музыка света» становится финалом трагедии «Фамира – кифарэд». Эту трагедию сам И. Ф. Анненский считал важнейшей в своем творчестве, так как в нее вошли давно волновавшие поэта «Grenzfragen» (пограничные вопросы) из области музыки [Анненский 1979, с. 468].

Фамира – кифарэд, чей музыкальный дар сравнивали с Орфеем, за дерзость и надменность был ослеплен и лишён этого дара, «чтоб музыки не помнил и не слышал» [Анненский 1990, с. 527]. Последним желанием Фамиры был луч от музыки:

О, последний,
 Чуть слышный луч от музыки! В глаза
 Мои спустись, там приютишься в сердце,
 Безмолвный, безнадежный. И вослед
 Я не впущу ни тени.
 <...>
 Прикосновенья
 Не надо – нет. Лучей, одних лучей.
 Там музыка... [там же, с. 531].

Только музыка, по мнению И. Ф. Анненского, способна преодолеть «власть тьмы», стать «непосредственным и самым чарующим уверением человека в возможности для него счастья» [Анненский 1979, с. 63]. Но для того чтобы музыка хоть «на минуту открыла светлую дверь сладкозвучности и понимания в сердце», стала «минутой прозрения божественно-мелодической печали» [там же], нужен особый дар. Дар, который Константин Бальмонт назовет «духовно-музыкальным ясновидением» [Бальмонт 1916, с. 7]. Дар, которым был наделен Иннокентий Федорович Анненский.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Анненский И. Ф.* Книга отражений. М. : Наука, 1979. 679 с.
- Анненский И. Ф.* Письма. СПб. : Изд-во им. Н. И. Новикова. Т. I. 2007. 450 с. ; Т. II. 2009. 507 с.
- Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии. Л. : Советский писатель, 1990. 638 с.
- Бальмонт К.* Поэт внутренней музыки (Иннокентий Анненский) // Утро России. 1916, 3 декабря, суббота. С. 7.
- Лаверов А. В., Тименчик Р. Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия : ежегодник / Эрберг К. Л. : Наука, 1983. [Вып.] : 1981. С. 61–146.
- Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Сочинения : в 2 т. М. : Мысль, 1990. Т. I. 830 с.
- Подольская И. И.* Иннокентий Анненский – критик. В кн.: Книга отражений. М. : Наука, 1979. С. 501–542.
- Хлебников В.* Собрание произведений : в 5 т. Л. : Изд-во писателей в Ленинграде. Т. I. 1928–1933 гг. 328 с.