

HALINA BRZOZA

Poznań

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОСТРОЕНИЯ ПОВЕСТИ-ПОЭМЫ И. БУНИНА „МИТИНА ЛЮБОВЬ“

Современный процесс объединения различных видов искусства и проникновения искусства в обыденную жизнь (киносъёмки скрытой камерой, театр-импровизация, поп-арт) обосновывает поиски филологами новых междисциплинарных методологических приёмов, ведущих к расширению и обогащению их исследовательской базы. В новых условиях современнона научного развития, как справедливо замечает Б. Мейлах, „необходимо расширить рамки литературоведения и искусствознания“ и обогатить их методологию „достижениями и средствами других дисциплин“, стремясь к „комплексному изучению творчества“¹.

Итак, современного исследователя взаимосвязей между различными видами искусства уже не удовлетворяет изучение проблемы их внешнего родства, вытекающего из общей тематики, настроения или философского климата. Объектом его исследовательского интереса является скорее создание типологии композиционных схем путем изучения структурных аналогий между произведениями, принадлежащими к различным видам искусства.

В настоящей работе мы попытались исследовать и конкретизировать ассоциации повести И. Бунина *Митина любовь* с музыкальным произведением. Некоторые наши наблюдения можно считать материалом, подтверждающим положение о существовании структурной общности произведений литературные и музыки.

Неновый в истории литературных исследований вопрос о влиянии музыки на искусство слова подвергался различным индивидуальным трактовкам. Это вытекает из его многосторонности, объясняемой некоторыми факторами, обусловливающими родство этих видов искусства.

Одна из наиболее использованных в литературоведческих анализах областей

¹ Б. Мейлах, *Пути комплексного изучения художественного творчества*, [в книге:] *Содружество наук и тайны творчества*, Москва 1968, стр. 5.

сводится к изучению эстетики акустических свойств произведения литературы, т. е. — известного явления эвфонии.

Сосуществование музыки и литературы в определённых исторических условиях, а также их тематические и идейные связи наряду с сопоставлением отвлечённой музыкальной и поэтической символики нередко до сих пор являлись предметом научных исследований литературоведов. Наш интерес привлекает другой вид более кровного родства искусства слова и музыки. Его постижение требует тщательного изучения композиционных особенностей конкретных произведений музыки и литературы, учитывая необходимость затронуть проблему самого способа существования произведения, принадлежащего к разряду искусств, называемых процессуальными.

В своей повести-поэме *Митина любовь* Бунин не склонен относить некоторые, морально-психологические свойства к данным системам звуковых качеств, как Лев Толстой (*Крейцерова соната*), не усматривая при этом в музыке, как Марсель Пруст (*В поисках утраченного времени*), стимулов, рождающих в читательском воображении различные ассоциации, при этом не увлекаясь, как Томас Манн (*Волшебная гора*, *Доктор Фаустус*), музыкой в пределах её автономии. Мы допускаем предположение, что музыка в реализации творческого замысла *Митиной любви* всё-таки сыграла не менее важную роль. Она стала источником вдохновения для плодотворного использования неотделимых психо-физических явлений, сопутствующих художественному формированию произведения, ей принадлежащего.

Наблюдение за некоторыми внутренними порядками, фиксируемыми в акте читательского восприятия *Митиной любви*, приводит к постижению особой формы построения всего её сюжетно-изобразительного материала в виде художественной структуры, имеющей процессуальный характер. Композиция бунинской повести-поэмы доказывает, что писателю удалось в пределах одного конкретного художественного текста реализовать основные принципы музыкального воспроизведения мира в прозаическом литературном произведении.

Тема бунинского произведения неновая. Популярная в литературе конца XVIII-го и всего XIX века тема трагической любви особо соотносима с музыкальным жанром сонаты, отличающимся драматическим характером. Итак, именно модель сонаты, построенной на контрастном сопоставлении тем, борьбе двух противоположных начал (как пример музыкального воплощения эстетического закона единства в разнообразии²), являлась весьма подходящим композиционным образцом для темы повести Бунина и изображённой в ней русской действительности конца XIX века.

Рассматривая *Митину любовь* как литературный — тоже процессуальный аналог музыкального произведения, мы допускаем деление повести Бунина

² См. W. Rudziński, *Muzyka dla wszystkich*, изд. II, Kraków 1966, стр. 222–227.

на три основные части, в которых описываемые события протекают с различной скоростью, а повествование меняет свой ритм, что в целом напоминает смену темпов при исполнении частей сложного музыкального произведения (как соната, сюита, симфония).

Так I-ая часть повести, показывающая московские любовные митины перипетии, сравнима с музыкальным аллегро; деревенские впечатления героя передаются читателю в замедлённом темпе, соотносимом с адажио, а в последней части, по мере приближения драматической кульминации, темп ускоряется, приобретая поочерёдно формы аллегро: аллегро модерато — аллегро виваче — аллегро фуриозо.

I ЧАСТЬ — АЛЛЕГРО

Сонатное аллегро особо применимо к системе моделирования эпического произведения, так как оно в целом напоминает музыкальную драму в трёх актах, героями которой являются мелодии — основные музыкальные темы.

В бунинской повести так же, как в сонате, на первом плане вырисовываются две доминирующие темы-модели: Тема Мити и тема Кати. Уже в самом начале повествования о московских любовных перипетиях Мити приводится краткая характеристика обоих героев, в которой болезненно влюблённый молодой человек сразу резко психологически противопоставляется капризной лукавой девушке. Так, только начинающий чтение *Митиной любви* сможет подметить некоторое сходство принципов построения бунинской повести с нормами, обязательными для любой модели сонаты. Предъявление двух доминирующих тематических линий наблюдается уже в третьем предложении текста произведения:

Они с Катей шли в двенадцатом часу утра вверх по Тверскому бульвару (V, 181)³.

Следовательно, мы можем, пользуясь моделью сонаты, первую часть сюжета *Митиной любви* (пространственно прикреплённую к Москве) сопоставить с I-вой частью сонаты — Аллегро, в котором, как правило, применяется композиционный приём сонатной формы — т. е. порядок: экспозиция — разработка — реприза.

Итак, экспозиция I-вой части повести *Митина любовь* в тематическом плане уже с самого начала приобретает полифонический характер, подчёркивая оппозицией ведущих тем психологическое разобщение действующих лиц⁴. Экспозиция (как первая часть сонатной формы) выделяется выразительно

³ И. А. Бунин, Собрание сочинений в 9 томах, т. V, Москва 1966, 181 (В дальнейшем будем ссылаться на то же издание).

⁴ Ср. Т. Makowiecki, Muzyka w twórczości Wyspiańskiego, Warszawa 1955, стр. 20—33.

с помощью своеобразных композиционных рамок: похожих по звучанию и по семантике фраз:

В Москве последний счастливый день Мити был девятого марта, так, по крайней мере, казалось ему... (V, 181)

и:

В этот счастливый день девятого марта, его последний счастливый день в Москве, как часто казалось ему потом (V, 182).

Эти фразы представляют собой развивающие друг друга видоизменения одного художественно оформленного сообщения. Посредством этого сообщения выражен мотив рока, который в структуре всего бунинского произведения играет особо важную роль.

Последующая часть, аналогичная части сонатного аллегро — разработке, чётко намечается в дальнейшем повествовании о любовных перипетиях Мити, начиная с памятного дня 9-го марта до появления у него мысли о разлуке. Пропуск событий единичных, случайных за счёт многократных, повторяющихся, не только подчёркивает ускорение хода событий, но также усиливает драматическое напряжение в этой части, по мере нарастания диспропорции между эмоциональным континуумом Мити и континуумом Кати. В разработке обе доминирующие темы-модели будто распадаются на ряд мотивов и контрмотивов, так как равнодушие Кати входит здесь в оппозицию с ревностью Мити:

Внутренняя невнимательность Кати к нему росла, а вместе с тем росла и его мнительность, его ревность (V, 184).

В разработке нельзя не обратить внимание на повторение некоторых слов, отдельных фраз или целых предложений. Закономерностью этого повторения являются преобразования мотивов, которые напоминают приём вариации, часто применяемой в сонате формы музыкального изображения. Эти трансформации некоторых фонико-семантических элементов — эквиваленты музыкальных мотивов — приобретают в тексте определённую внутреннюю семантику и эстетическую ценность. Благодаря им, в структуре текста сохраняется некоторый внутренний порядок, сводимый к возникновению между отдельными фонико-семантическими „мотивами” определённых отношений, вытекающих из самого явления сопоставимости вообще.

Вот, в каких вариациях выступают здесь поочерёдно слова *ревность*, *любовь* и *чувства* в коротком отрывке текста бунинской повести, охватывающем только три с половиной страницы:

1. Росла его мнительность, его *ревность*
2. Он *ревновал* Катю ко всем
3. Не представляю себе любви без *ревности*
4. Кто не *ревнует*, тот не *любит*
5. *Ревность* — это неуважение к тому, кого *любишь*

6. Ревность и есть любовь
7. Что до митиной любви, то она теперь выражалась только в ревности
8. И ревность эта была не простая
9. Все чувства, из которых состояла его ревность
10. Разве ты не чувствовал, что я читала для тебя?
11. Не мог забыть, что чувствовал он на экзамене
12. Эти чувства не оставили его...
13. Чувствовала его тайные чувства и Катя
14. Не понимал, за что любил он её
15. Чувствовал, что любовь не уменьшается
16. С той ревнивой борьбой из-за этой любви
17. Ты любишь только моё тело, а не душу
18. Он не знал, за что любил
19. Что значит вообще — любить?
20. Говорить о какой-то почти бесплатной любви
21. Что слышал Митя о любви
22. Его любовь была непохожа
23. То, что называется любовью...

Каждый такой словесный аналог музыкального мотива в тексте разработки, напр. любовь или чувства не только является исходным пунктом для развития своего конкретного инварианта (-люб- или -чувств-), но также даёт возможность формирования новых инвариантов — новых структурных комбинаций, исходящих напр. из мотивов-слов *казалось* и *ревность*, создающих между ними всё новые отношения.

Фонические качества этих инвариантов так же, как и их семантические поля образуют в разработке что-то вроде большого музыкального группового комплекса, внушающего читателю как своеобразная *vis expressiva* непрочность эмоциональной связи между Митеем и Катей. Во второй части Аллегро — разработке встречаются также варианты, образованные из мотива-слова *казалось*. Всё превращающиеся в новые формы видоизменения мотива *казалось* — дубль вариации, встречаемой уже в экспозиции, спаяны здесь с разнообразной трансформацией слов-мотивов *всё-таки*, *теперь* и *ужасно*.

Эта редко встречающаяся оркестровка фонетических средств в прозаическом произведении относима к известному явлению просодии.

Итак, развязку драматических столкновений, появившихся в разработке в связи с расхождением эмоциональных континуумов Мити и Кати, вносит только реприза (последняя часть аллегро), начало которой можно отнести ко дню, когда герой принимает решение об отъезде из Москвы. Тревогу Мити успокаивает постепенно поведение любимой девушки:

А Катя опять стала нежна и страстна уже без всякого притворства [...] Раз Катя даже заплакала — а она никогда не плакала, — и эти слёзы вдруг сделали её страшно родную ей [...] (V, 189).

Эта разгрузка напряжения и „приглушение” акцентов беспокойства юноши после бурного периода мук ревности как будто выделяет III-тью часть со-

натной формы — репризу, музыкальный аналог литературной развязки конфликта.

Но одновременно в репризе, несмотря на гармоничное слияние обеих доминирующих тем-моделей Мити и Кати, возвращается несколько раз в разных модификациях мотив рока. Он будто предвещает трагический финал митиных любовных перипетий. Мотив рока особо сильно чувствуется в сцене прощания Мити с Катей на перроне:

Он ринулся с площадки вагона как безумный и так же безумно, с ужасом кинулась к нему навстречу Катя (V, 193).

Сам момент отправления поезда изображает расхождение психологического континуума героя с континуумом героини. Так, Митя, вскакивая в вагон поезда, образует вместе с ним будто одно движущееся целое, в то время как оставшаяся на перроне Катя сливается с ним в другое неподвижное целое:

Она [...] поплыла вместе с платформой назад [...] Она плыла всё быстрее, [...] а паровоз расходился всё шибче, всё беспощаднее [...], — и вдруг точно сорвало и её и конец платформы [...] (V, 193).

Вот континуум поезда (и отправляющегося на нём Мити) всё более расходится с континуумом перрона (и стоящей на нём Кати). Так, положение фигур героев в пространстве намекает на их духовное, всё нарастающее разобщение. Следовательно, финал репризы, в котором обе главные темы-модели всё более и более расходятся, является подходящим материалом для наблюдений, как пространственный-символический модус художественного видения мира может совпадать с временным-процессуальным в пределах одного литературного произведения.

Репризу продолжает в виде эффектной коды развивающаяся линия мечтаний и размышлений о любви и её предмете — Кате. Но контрастирует с этой темой входящий в неё пунктиром мотив рока. Этот своеобразный контрапункт главной темы строится на развитии и разнообразных модификациях всё возвращающихся в разных вариантах слов-инвариантов *сумерки* и *по-весеннему*. Вариации мотива *сумерки* переплетаются с фонико-семантическим материалом фразы *по-весеннему*. В них нетрудно уловить аллюзию к „сумеркам” „весеннего” юношеского чувства, которому не будет дано дождаться „лета”. Наконец — дождь — своего рода *lamento*, включённое в сонатную форму, по-своему предвещает роковой финал митиной любви. Значит, и в этом месте наблюдается та особая взаимосвязь эстетического воздействия на читателя данных фонических качеств, как одного элемента художественной структуры, с другим — содержанием — в пределах одного акта конкретизации данного читательского восприятия.

II ЧАСТЬ — АДАЖИО

Вторая часть повести *Митина любовь* отличается от первой внезапным замедлением темпа как событийного потока, так и самого повествования от 3-го лица о новых деревенских впечатлениях героя, внося в речь рассказчика значительное успокоение:

В деревне жизнь началась днями мирными, очаровательными [...] (V, 196).

Уже ритмика первого предложения этой части, в котором лишь пять на девятнадцать слогов находится под ударением, создаёт у читателя настроение спокойствия, почти отдыха после части, в которой доминировала, главным образом, нервная напряжённость. Учитываявшееся читателю разными способами отличие ритмики и динамики II-ой части *Митиной любви*, имеющее экспрессивное значение как „замедление движения внутренних переживаний” героя⁵, нельзя обойти роль своеобразного сенсуального материала, каким является часто в структуре музыкального произведения тишина.

Итак, в *Митиной любви*, как и в музыкальном произведении, выдвинутые соответствующим образом на первый план моменты тишины как остановки во времени — паузы являются конструктивным элементом художественного построения⁶. Экспрессивная роль таких пауз приобретает разнообразный характер в зависимости от введения в конкретную сюжетную ситуацию. Напр. момент, в котором герой вслушивается в тишину весенней ночи, подчёркивает ощущение внутренней опустошённости, странного отчуждения от деревенского мира после разлуки с Катей:

Он [...] долго [...] слушал глубокое деревенское молчание, окружавшее дом, — и горько качал головой. Нет, она не отзывалась, она безмолвно сияла где-то там, в чужом и далёком мире (V, 204).

В другой раз тишина отображает мимолётное упоение настроением, очарование поэтичностью уловленного и будто „задержанного” момента:

И такая зачарованная тишина царила кругом, только одни соловьи гремели из конца в конец парка, — так сладко пахло и елями и жасмином (V, 213).

Иногда же минутное успокоение в природе, оттенённое приглушением звуков, воспринимается читателем как небольшой перерыв в событийном потоке, временная задержка, невольно удлиняющая ритмическую фразу хода событий.

В конечном итоге многие паузы в части Адажио усиливают ощущение успокоения, так как замедляют темп этого отрезка произведения как в событийном плане, так и в плане повествования о переживаниях героя в деревне.

⁵ Ср. Z. Lissa, *O specyfice muzyki*, Kraków 1953, стр. 20—25.

⁶ См. Z. Lissa, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, „Estetyka”, II, 1961, стр. 88—97.

Однако, вторая часть повести значительно отличается от первой не только ослаблением драматической напряжённости сюжета и замедлённым темпом повествования. Уже сама тематическая разработка материала здесь сильно модифицирована. Итак, если в части Аллегро легко было отличить обе последовательно развивающиеся, согласно сонатной форме, темы-модели Мити и Кати, то в Адажио тот же изобразительный материал предстоит в другом порядке, в некоторой степени напоминающем характерный для музыки XX века серийно-групповой порядок.

Тематический материал здесь значительно обогащён развитием нескольких второстепенных мотивов, встречаемых уже в I-ой части (любовь, весна, тревога) и постепенно вводимых новых (дом, мать, птицы, смерть). Как каждому, существующему раньше, так и очередным новым принадлежит его собственная цепь значений и настроений. Все они образуют группы, входящие в один большой тематический поток проекции переживаний и мыслей Мити, всегда относившихся к Кате. Итак, две доминирующие темы Мити и Кати во второй части заметно разработаны. Они уже не развиваются контрапунктически, но образуют одну тематическую струю, в которой модифицированные, иногда очень отличающиеся от ведущих в I-ой части тем-моделей мотивы-дериваты смешиваются, иногда производя впечатление мозаической формы. Таким образом, часть Адажио потеряла симметрический вид сонатной формы⁷.

Вариативность, как композиционная основа этой части, является подтверждением принципа общности, встречаемой в технике вариантов, когда разнообразные видоизменения исходной структуры развивают тот же тематический материал, связанный с Митеи и его чувствами⁸:

Катя как будто померкла, растворилась во всём окружающем, [...] но он почувствовал её тайное присутствие во всех впечатлениях этого утра [...] (V, 196).

Этот особый случай метаморфозы образа героини во II-ой части *Митиной любви* в читательском восприятии может напоминать в некотором отношении явление двупластового слухового восприятия произведения музыки. В таком случае порядку очередного введения последующих фаз в структуре музыкального произведения соответствует своеобразная одновременность в восприятии слушателя, — когда звуковой презенс — актуально воспринимаемая структура является более отчётливой и выразительной, чем сохраняемый в памяти в виде инфраструктуры имперфект⁹. Следовательно, во II-ой части повести Бунина тема-модель живой Кати приобретает вид инфраструк-

⁷ Ср. А. Альшванг, *Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом*, [в книге:] А. Альшванг, *Избранные сочинения* в 2 томах, т. I, Москва 1964, стр. 93.

⁸ См. Z. Lissa, *O procesualnym charakterze dzieła muzycznego*, „*Studia Estetyczne*”, II, 1965, стр. 98.

⁹ Там же, стр. 99.

туры, с которой читатель невольно соотносит каждую очередную её вариацию.

„Растворение” Кати в мире, окружающем героя, можно считать музыкальным аналогом очень сильной разработки одной из двух основных тематических линий, доведенной до её видимого разложения, почти „исчезновения в тумане” чувственно-звуковых сплавов — колористических звуковых пятен. Но этот музыкальный приём пунктуализма внушает лишь разложение — атематизм мнимый, так как Митя начинает находить присутствие любимой девушки в целом ряду её отражений, рассеянных в элементах окружающего мира и собственного сознания с фото начиная и кончая на разных признаках женственности, наблюдаемых у дворовых девушек. Итак, постепенная утрата одного образа Кати компенсируется Мите присутствием другого:

Он утерял жизненное представление о ней, и уже являлась она ему с каждым днём всё необычайнее, всё преображенее (V, 216).

Иногда всё время актуальная тема Кати вперемежку исчезает и возвращается наподобие известного в новой музыке приёма очень свободного звукового монтажа, когда композитор, определяя лишь общие „рамки” материала, зарисовывает ряд близких друг другу чем-то сенсуальных и экспрессивных образов¹⁰. Так напр. чисто зрительная, казалось бы, красота лунного света имеет какой-то общий признак с акустически воспринимаемой человеком утренней музыкой церковных колоколов. Обе формы созерцания Кати близки друг другу по настроению, которое у влюблённого юноши ассоциируется с образом любимой девушки:

Чем [...] могла напомнить ему Катю луна, а ведь напоминала чем-то и, всего удивительнее, даже чем-то зрительным (V, 212).

и:

Всё то весёлое, игривое, что было в трезвоне колоколов, тоже играло красотой, изяществом её образа (V, 215).

Разнообразно развивающиеся вариации образа Кати в Адажио переплетаются и даже совпадают с самостоятельной, особо акцентируемой темой любви, которая продолжает жить в сознании героя, всё по-новому в нём поэтически преломляясь. Тему любви продолжают в дальнейшем преимущественно образы-символы животных (точнее: птиц), которые как самые первобытные архетипы, встречаемые в разных текстах разнообразнейших человеческих культур, перенимают функцию, какую сам сюжет в этой части повести окончательно утерял, т. е. функцию непосредственной коммуникации.

Интересно явление, что образы животных в повести Бунина сведены к фонической проекции — характеристике одних голосов. Голоса птиц образуют

¹⁰ Ср. B. Schäffer, *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, Kraków 1969, стр. 319—321.

две контрастные группы: голоса любви и успокоения (соловей, жаворонок, вальдшнеп) и голоса рока (ворон, сыч, дятел, грач, кукушка). Они наподобие музыкальных мотивов создают атмосферу напряжённости, тревоги и ожидания. В этой части рассмотрение прошлого и будущего в митиной жизни сводится к актуальному наблюдению симптомов, выраженных соответствующими мотивами. Напр. крик сыча ассоциируется в сознании героя с ретроспективным образом смерти отца, одновременно навязывая мысль о трагическом завершении его собственной „любовной болезни”. Это явление предвидения грядущей трагедии на основании актуальных симптомов, зафиксированных раньше в предшествующих частях-фазах произведения в одном синтетизирующем акте читательского восприятия, может напоминать явление ожидания слушателем предполагаемых порядков в структуре воспринимаемого музыкального произведения. Ибо активное воображение слушателя музыки, направленное к объединению отдельных частей в одно целое, не только обращается к прошлому, но также выходит вперёд по отношению к ожидаемым фазам произведения, которые осуществляют его единство способом, предопределённым предыдущими¹¹.

В построении части Адажио, несмотря на общий вроде серийно-групповой порядок основного тематического материала Митя — Катя, постепенно наблюдается двойственность, что подчёркнуто противопоставлением доминирующего мотива любви контративу смерти, а также — антитетической трактовкой архетипов птиц. Принцип двойственности, контраста ощущается также в настроении будто „неподвижного” мучительного ожидания, иллюзорного спокойствия, в котором ведь скрывается постепенное нарастание внутреннего конфликта в сознании героя, а также — в противопоставлении красоты расцветающей весенней природы жестокости жизни, которую она тем сильнее оттеняет:

Всё в мире стало казаться тем более ненужным и мучительным, чем более оно было прекрасное (V, 211)

и:

Было [...] тем истерпимее, чем было лучше (V, 215).

Итак, благодаря этой контрастности настроений, антиномической, двойственной трактовке содержания, высказываемого рассказчиком и изредка только ослабевающему внутреннему напряжению во II-ой части произведения, его художественная структура сравнима со структурой сонаты, либо родственных ей других музыкальных жанров, как симфония или симфоническая поэма. Такого типа эмоциональную двойственность наряду с разнообразной разработкой тематических линий в *Митиной любви* можно сравнить с произведениями композиторов-романтиков, напр. Ф. Шопена (баллады) и Ф. Листа

¹¹ См. Z. Lissa, O procesualnym charakterze dzieła muzycznego, стр. 102

(*Фауст — симфония*) или более поздних великих художников-музыкантов, поддерживающих романтические традиции, как напр. М. Берлиоза (*Фантастическая симфония*), С. Рахманинова (*Скала*), А. Скрябина (*Девятая симфония*) или М. Карловича (*Станислав и Анна Освецимы*)¹².

III ЧАСТЬ — АЛЛЕГРО

Третья часть *Митиной любви* в противоположность обеим предшествующим отличается значительной ритмической неустойчивостью и текучестью самого изобразительного материала, которые посредством ощущения динамики вызывают в процессе читательского восприятия сильный эмоциональный резонанс. Такая организация ритмико-изобразительных компонентов в этой части приводит к её чрезвычайно экспрессивному воздействию на читателя. Выдержанная в целом в ритме аллегро III-тья часть бунинской повести-поэмы в сюжетном плане развивает последовательность темпов аллегро модерато — аллегро виваче — аллегро фуриозо, спайка которых образует драматургическую основу происходящих в сюжете событий. Внезапные остановки ритмического потока некоторых фрагментов-фаз, задержки во времени — паузы в этой части сильно оттеняют резкие ускорения темпа следующих перипетий — своеобразного драматургического стрингендо. Этот популярный в музыке приём рубато в связи с инверсией иначе спаянных мотивов и тем будто бы навязывает применение в III-тъи части музыкальной модели композиции, особенно — драматического скерцо или сюиты. Тематический материал предстаёт здесь перед читателем в большом разнообразии, не сохраняя обычной последовательности очередных изобразительных элементов. К тому же в нём читатель нацеливается на восприятие вторичного содержания отдельных фонико-семантических элементов, выдвигающих самое явление смены во времени, движения:

Рожь ходила, отливала серебристо-серой, точно какой-то чудесный мех, зыбью, над ней поминутно взвивались, пели, косо неслись жаворонки, далеко впереди мягко синел лес [...] (V, 225)

Красота равнинного пейзажа, запечатлённая здесь в форме своеобразной зрительно-фонической структуры, действует на читателя как стимул, который порождает у него ощущение движения, соответствующее его собственному физиологическому ритму. Как пространство, так и время в этом пейзаже, изображённом в своём натуральном движении, кажутся изменчивыми, относительными, превращаясь как будто в праинструменты самого движения. Движение же вроде бы материализуется здесь в виде зрительных и звуковых качеств (напр. „пели [...] жаворонки”, „рожь [...] отливала серебристо-серой

¹² В. Ванслов, Эстетика романтизма, Москва 1966, стр. 61—62.

зыбью”), которые в процессе читательского восприятия обратно в него превращаются¹³.

Приближаясь к области психологии процесса восприятия музыкальной структуры, которая помогает нам учесть различные аспекты явления „музыкального видения” и воспроизведения действительности в повести-поэме *Митина любовь*, необходимо обратить внимание на проблему динамики, исполняющей сугубо важную роль в управлении эмоциональной интерпретацией музыкального произведения. Динамика же музыкального произведения тесно связана с использованием „материала” движения в построении музыкальной структуры, который непосредственно действует на аппарат восприятия слушателя¹⁴.

Именно это свойство позволяет музыкальному произведению выразить значительно ярче и тоньше, чем другие искусства, различные настроения и эмоции как непосредственное воплощение движения¹⁵. Сгущение или разрежение драматической напряжённости в новом Аллегро *Митиной любви* имеет связь с сугубо важным в музыке и литературе вопросом времени, ибо как исполнение музыкального произведения, так и восприятие литературного рассматривается как процесс, происходящий во времени и точно к данному времени приуроченный¹⁶. Построение этой части бунинского произведения отнюдь не совпадает с трактовкой времени, принятой в музыке периода барокко и классицизма, которая опирается на принцип так называемого времени делёnnego, метрического¹⁷.

Иллюзия продолжающейся длительности, остановки во времени, в некоторых местах произведения воспринимается читателем точно как нарушение ритма. Это ведёт к неожиданным впечатлениям повышения экспрессии данного момента. А вот пример упомянутого разрежения драматической напряжённости в одном из отрывков третьей части произведения, которое выражено ощущением тянущегося времени ожидания Митей встречи с Алёнкой:

День казался бесконечным [...]

Митя как деревянный выходил к чаю, к обеду, потом опять шёл к себе, ложился [...] читал, не понимая ни слова, подолгу смотрел в потолок, слушал ровный, летний, атласный шум солнечного сада за окном [...] (V, 230).

Эту иллюзию застоя времени, которая не подтверждается несуществующей приостановкой симметрически делёnnego физического времени, застрахованного ходом механически исполняемых некоторых будничных действий,

¹³ Cp. Z. Lissa, *Muzyka jako środek podkreślania ruchów*, [в книге:] *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, стр. 139.

¹⁴ Cp. B. Schäffer, *Dźwięki i znaki*, Warszawa 1969, стр. 57—58.

¹⁵ Cp. Lissa, *O specyfice muzyki*, стр. 30—35.

¹⁶ Cp. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [в книге:] *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1966, стр. 174.

¹⁷ Cm. Schäffer, *Dźwięki i znaki*, стр. 52.

можно отнести к понятию субъективно воспринимаемого, суммированного времени, по своей природе аметричного, нерегулярного¹⁸.

Итак, тишина, в которой чувствуется внутренняя нервная напряжённость, непосредственно предшествует моменту интимной встречи с Алёнкой — поворотному пункту на драматургической линии Аллегро, с которого начинается неожиданное нарастание, ускорение темпа происходящих в этой части событий. Драматическое стущение, кажущееся ещё более выразительным в сопоставлении с доминирующим до сих пор разрежением, подчёркивает внезапный скачок во времени ко дню получения рокового письма от Кати. В этот день появляется в наиболее экспрессивной форме тревожный лейтмотив дождя, перенимая функцию подготовки читателя к трагической связке произведения. На фоне раздражающей диафонической музыки дождя тематический полиструктурализм — путаница воспоминаний действительных фактов вперемежку с выдуманными, их своеобразный динамизм вызывают максимальное напряжение, требуя исключительно радикальной связки. Финальная часть Аллегро, построенная по образцу сюиты или мозаики, напоминает читателю в сокращении уже ранее встречаемые как принципы построения, так и изобразительный материал, образуя в сопоставлении с предыдущими частями что-то вроде передвинутой в конец произведения музыкальной увертюры. Итак, в финальной части *Митиной любви*, выдержанной в ускоренном темпе, динамически напоминающем аллегро фуриозо, в виде своеобразных диминуций мотивов опять возникают Митины раздумья о встрече с Алёнкой, о Кате и прожитом в Москве счастье, о семье и молодой няньке, о призраке возлюбленной девушки, увиденном на балконе усадьбы Шаховское, и в конце — о самоубийстве. Наконец, когда мучительные воспоминания, среди которых доминирует мысль об измене и уходе Кати, становятся для Мити невыносимыми, герой ищет убежища в смерти.

Фактором, возвращающим эстетическое чувство пропорции соотношению эмоциональных континуумов Мити и Кати, может явиться в бунинском произведении только самоубийство героя, которое как предполагаемое следствие — классический катарсис — существовало в сознании читателя уже в предыдущих частях-фазах Аллегро I и Адажио¹⁹.

Сонатное построение, т. е. порядок: экспозиция — разработка — реприза, характерно не только для I-вой части — Аллегро. Также все три части *Митиной любви*, образующие интегральное целое (сохраняя натуальный порядок их введения), в общем напоминают три классических элемента сонатной формы²⁰. I-ая часть — Аллегро — с выделенными ведущими темами-моделями Мити и Кати в целом напоминает экспозицию, в то время как Адажио, по-

¹⁸ Там же, стр. 53.

¹⁹ Ср. А. Выготский, *Искусство как катарсис*, [в книге:] *Психология искусства*, Москва 1969, стр. 249.

²⁰ Ср. Альшванг, цит. работа, стр. 93.

строенное по принципу вариации свободно спаянных сюжетно-тематических частей, сравнимо с разработкой и как последнее Аллегро, в котором тема-модель Кати, временно сменяется темой Алёнки, возвращается с ещё большей пластичностью в форме предсмертного видения, уподобляется репризе.

Родство бунинского произведения с сонатой обнаруживается не только в применении сонатной формы, как особых композиционных рамок, в пределах которых сюжетно-изобразительный материал подвергается определённым порядкам. Оно проявляется также в способе художественного видения и воспроизведения мира, выработанного согласно принципу основных правил действования музыкального восприятия в направлении сосредоточения внимания слушателя на самом процессе объединения формы.

Итак, „музыкальное видение” мира автором *Митиной любви* открывает бесконечные возможности формирования художественного пространства литературного произведения, заключающиеся в структурном потенциале как принципа контраста (экспозиция), так — повторения (реприза) или вариативности (разработка)²¹.

Музыкальный модус бунинского художественного видения мира, который в данном случае проявился в форме обсуждаемой повести-поэмы, направляет часть „чувственно-интеллектуальной” активности исследователя литературного наследия этого писателя к несомненно интересным сферам анализа процесса литературной коммуникации.

Так напр. первично навязывающаяся читателю однолинейность эпического сообщения, внушаемая непрерывностью линии повествования в *Митиной любви*, после подробного разбора текста произведения явится ему в форме сложной многоплановой повествовательной структуры, в которой нетрудно различить три основных слоя. Каждый слой можно свести к другой категории информации, передаваемых читателю.

Первый, опирающийся на рациональное начало и относящийся к сфере непосредственной семантики произведения (т. е. изображения персонажей, предметов, фактов, общественно-исторического фона) прямо информирует его о происходящих в сюжетном плане событиях.

Другой, относящийся к категории необычайного, по мере художественного преображения и даже деформации „псевдореальных” предметов и фактов, можно приравнять к сообщению, передающему экспрессивным языком поэтических фраз беглые впечатления, сводимые к сфере сверхрационального, свойственного всему, что связано с явлением поэтического²².

²¹ Cp. Lissa, *O procesualnym charakterze...*, стр. 102.

²² Cp. M. Gołaszewska, *O poetyczności, „Studia Estetyczne”*, 1969, т. VI, стр. 5.

Третий, базирующийся на абстрактном начале, сосредоточивает внимание читателя на специфической системе ценностей в произведении, т. е. на своего рода эстетических качествах. Эти качества предстают перед читателем как своеобразные, эстетически ценные подборы фонико-семантических элементов, навязывающие ему способ восприятия произведения, свойственный произведению музыки.

Как из этого вытекает, к последней категории информации, присущей повествованию в *Митиной любви*, относятся те особые наблюдаемые нами внутренние порядки в произведении, которые красотой, порождённой некоторыми существующими в нём пропорциями, симметрией в акте читательского восприятия вызывают эстетическое переживание.

Весьма трудно исследователю точно определить источники применения Буниным в своём произведении музыкального кода. Возможно, что музыкальное воспроизведение мира в *Митиной любви* сложилось на почве исключительной восприимчивости автора к звуку, а также — личных контактов с композиторами и исполнителями музыки (напр. С. Рахманинов, Ф. Шаляпин).

Нам кажется, что эта особенность повести-поэмы *Митина любовь* вытекает из воплощения в художественных приёмах данного произведения аутентичных переживаний Бунина, связанных с любовью к Варваре Пащенко (о чём говорится в книге Муромцевой-Буниной)²³.

Бунинская повесть — это пример редкого в литературе превращения натуральной индивидуальной экспрессии, порождённой подлинным человеческим переживанием, в вид эстетической экспрессии.

Итак, автору *Митиной любви* удалось придать своим глубиннейшим интимным переживаниям адекватную им эстетическую форму, напоминающую музыкальную структуру²⁴. С помощью этого „музыкального языка”, которым, может быть, не совсем сознательно воспользовался писатель, повести *Митина любовь* было дано более непосредственно и экспрессивно подействовать на читательское восприятие, т. к. именно музыка, экспрессией движения, динамикой выражаяющая внутренний мир человека, способна передать динамическую, процессуальную сторону эмоций во всех их тончайших нюансах и взаимосвязях²⁵. И так как в музыке, считаемой беспредметным, асемантическим видом искусства, из-за специфики её материала на первый план как „содержание” произведения выдвигается фактор экспрессии, эмоции, именно структурной связью с сонатой можно объяснить это особо экспрессивное воздействие на читателя бунинского произведения.

²³ В. Муромцева-Бунина, *Жизнь Бунина 1870-1903*, Париж 1958, стр. 65, 69, 76.

²⁴ См. G. Lukács, *Świat dzieł sztuki, „Studia Estetyczne”*, 1968, т. V, стр. 78.

²⁵ Ср. В. Ванслов, *О специфике музыки, „Советская музыка”*, 1950, № 9, стр. 44.

**MUZYCZNY MODEL KOMPOZYCYJNY POEMATU PROZĄ I. BUNINA
„MIŁOŚĆ MITI”**

STRESZCZENIE

Poemat prozą *Miłość Miti* stanowi ciekawy materiał do badań nad kształtowniem się reguł widzenia artystycznego Iwana Bunina w latach dwudziestych. Świadczy on o rzadkiej u pisarzy prozaików zdolności autora do łączenia tendencji „widzenia przestrzennego”, charakterystycznego dla twórcy obdarzonego bogatą wyobraźnią wzrokową, z cechami „widzenia czasowego”, właściwego poetom posiadającym wyobraźnię motoryczną. „Widzenie przestrzenne” przejawia się w *Miłości Miti* w sugestywnym nakreśleniu przez narratorkę rozmijających się coraz bardziej kontinuów emocjonalnych pary głównych bohaterów na wzór oddalających się od siebie figur przestrzennych (do których nawiązuje czasem położenie przestrzenne postaci w pewnych scenach utworu). „Widzenie czasowe” uwidacznia się głównie w pokrewieństwie strukturalnym Buninowskiego poematu prozą ze złożonymi formami muzycznymi, jak sonata, symfonia czy suita. Układ trzech zróżnicowanych tempem przebiegu wydarzeń i zarazem narracji o nich części *Miłości Miti*: Allegro — Adagio — Allegro, przypomina zwłaszcza budowę sonaty. Część pierwsza, porównywalna z muzycznym allegro, zachowującą symetrię formy sonatowej w operowaniu materiałem tematycznym Mitia — Katia przez wyodrębnienie jej trzech zasadniczych częstek-faz: ekspozycji, przetworzenia i reprezy, różni się zasadniczo od dwóch następnych. Nastrojowo-liryczna część druga (Adagio), ujmująca wszystkie treści przedstawienia w szeroki wprawdzie i złożony, lecz wspólny strumień tematyczny projekcji rozmyślań i przeżyć Miti zgrupowanych wokół jego miłości, wyraźnie kontrastuje z żywo przebiegającą i regularnie rozczłonkowaną częścią pierwszą oraz z najbardziej udramatyzowaną, obfitą w napięcia i dlatego szczególnie ekspresyjną ostatnią częścią (Allegro), nieregularnie zarysowaną pod względem kontrastowo potraktowanego materiału treściowo-tematycznego.

Pokrewieństwo utworu Bunina z dziełem muzycznym uwidacznia się nie tylko w zastosowaniu porządku sonatowego przy wyznaczaniu jego ogólnych ram kompozycyjnych, w których osadzone zostają wszelkie treści przedstawienia. Przejawia się ono także w kategoriach widzenia artystycznego, opartego na łączeniu wszystkich historycznie wykształconych zasad działania wyobraźni muzycznej w kierunku skoncentrowania uwagi odbiorcy na samym procesie scalania formy. Tak więc „widzenie muzyczne” twórcy *Miłości Miti* odkryło nieskończone możliwości strukturyowania artystycznego, zawarte w potencjale sprawczym zarówno zasady kontrastu (ekspozycja), jak powtarzalności (repreza), czy też wariancyjności (przetworzenie). Również ukształtowania czasowo-ruchowe rzeczywistości przedstawionej w *Miłości Miti* nawiązują do dynamiki dzieła muzycznego, tak samo bowiem zmierzają do wytworzenia jak największej ekspresji w utworze poprzez stosowanie różnych bodźców, wywołujących w odbiorcy wyobrażenia ruchu, dostosowanego do jego własnego „rytmu fizjologicznego”. Przejawiają się one m.in. w odpowiednim przeplataniu (zwłaszcza w ostatniej części utworu) momentów silnego napięcia akcentami odpreżenia, uspokojenia, przebiegów o wielkiej intensywności ruchowej — fazami znacznego rozrzedzenia dramaturgii utworu.

Jak widzimy zatem, dominujący w *Miłości Miti* muzyczny (czasowy) modus widzenia artystycznego (niekiedy przenikający się z przestrzennym) skierowuje aktywność przeżyciowo-intelektualną badaczy puścizny literackiej Bunina ku nowym, niewątpliwie interesującym obszarom analizy komunikacji literackiej.

LE MODÈLE MUSICAL DE COMPOSITION DU POÈME EN PROSE
DIVAN BOUNINE «L'AMOUR DE MITIA»

RÉSUMÉ

Le poème en prose *L'Amour de Mitia* constitue une matière intéressante pour l'étude de la formation des règles de la vision artistique d'Ivan Bounine dans les années vingt. Il témoigne d'une faculté, rare chez les prosateurs, à unir les tendances à «la vision spatiale», caractéristique pour le créateur doué d'une riche imagination visuelle, aux traits de «la vision temporelle», propre aux poètes possédant une imagination motrice. Dans *L'Amour de Mitia*, «la vision spatiale» se manifeste dans le tracement suggestif par le narrateur des contenus émotionnels se développant de plus en plus du couple des personnages principaux, conformément au modèle des figures spatiales s'éloignant réciproquement l'une de l'autre (auxquelles remonte parfois la situation spatiale des personnages dans certaines scènes de l'œuvre). «La vision temporelle» apparaît principalement dans la parenté structurale du poème bouninien en prose avec des formes musicales complexes telles que la sonate, la symphonie ou la suite. La disposition des trois parties de *L'Amour de Mitia*: Allegro — Adagio — Allegro, différenciées par leur rythme, et en même temps celle de la narration à leur sujet, rappelle surtout la construction d'une sonate. La première partie, comparable à l'*allegro* musical, conservant la symétrie dans la disposition du matériau thématique Mitia — Katia par la distinction de ses trois particules-phases (l'exposition, la transformation et la reprise) se distingue fondamentalement des deux suivantes. Englobant tous les contenus de la représentation en un flux thématique, large — il est vrai — et complexe mais commun, des pensées et des sentiments de Mitia groupés autour de son amour, la seconde partie d'une atmosphère lyrique (Adagio) contraste nettement avec la première partie articulée régulièrement et se déroulant vivement, ainsi qu'avec la dernière partie (Allegro), la plus dramatisée, riche en tensions et par suite particulièrement expressive dessinée de manière irrégulière du point de vue du matériau thématique traité de manière contrastée.

La parenté de l'œuvre de Bounine avec une œuvre musicale apparaît non seulement dans l'application de l'ordre de sonate lors de la détermination de son cadre général de composition dans lequel sont placés tous les contenus de la représentation. Elle se manifeste également dans les manières de vision artistique, basée sur la réunion de tous les principes d'action de l'imagination musicale formés historiquement afin de concentrer l'attention du récepteur sur le processus même de l'assemblage de la forme. Ainsi «la vision musicale» du créateur de *L'Amour de Mitia* a découvert les possibilités infinies de composition artistique, les principes qu'elle contient, aussi bien les principes du contraste (exposition) que de la répétition (reprise) ou bien de la variation (transformation). Les formations tempo-motrices de la réalité présentée dans *L'Amour de Mitia* se rattachent également au dynamisme du cours de l'œuvre musicale, car elles tendent de la même manière à créer l'expression la plus grande possible dans l'œuvre par l'application de divers stimulus évoquant chez le récepteur l'imagination du mouvement, adapté à son propre «rythme physiologique». Elles apparaissent notamment dans un soulignement adéquat (surtout dans la dernière partie de l'œuvre) des moments de forte tension et d'interruption de celle-ci par des accents de détente, d'apaisement, dans le soulignement des passages d'une grande intensité de mouvement interrompu par des phases d'importante raréfaction de tensions dramatiques de l'œuvre.

Ainsi, le mode musical (temporel) de vision artistique (pénétré parfois du mode spatial) qui domine dans *L'Amour de Mitia* dirige l'activité sentimentale et intellectuelle des explorateurs de l'héritage littéraire de Bounine vers de nouvelles aires, sans aucun doute intéressantes, de l'analyse de la communication littéraire.

Traduit par Michał Michałak