

Концепт «музыка» в творчестве И.Ф. Анненского

В статье исследуется художественная категория «музыка» в творчестве И.Ф. Анненского. Автор рассматривает музыку в лирике поэта как концепт на основе высокой степени абстрактности данной категории, расширения ее смысла за счет этимологической памяти, сложной структуры, наличия аксиологического и гносеологического компонентов. В статье представлена структура концепта «музыка» с точки зрения распределения имен собственных.

Ключевые слова: *И.Ф. Анненский; художественная категория «музыка»; концепт; имена собственные; миф; Аполлон; Орфей*

Svetlana V. Kosihina

The Concept of «Music» in the Works by I.F. Annensky

The article explores the «music» art category in the works of I.F. Annensky. The author considers music in the poet's lyric as a concept based on a high degree of abstractness of this category, expansion of its meaning due to etymological memory, its complex structure, and the presence of axiological and epistemological components. The article presents the concept structure of music in terms of the distribution of proper names.

Keywords: *I.F. Annensky; art category «music»; concept; proper names; myth; Apollo; Orpheus*

Художественная категория «музыка» — важнейшая в поэтическом мировоззрении И.Ф. Анненского. В одном из писем поэт найдет для нее изысканное сравнение: «Есть слова, которые манят, как малахиты тины, и в которых пропадаешь... Для меня такое слово “музыка”» [Анненский 1979: 457]. Многие исследователи творчества поэта обращали внимание на сложность этого понятия: «“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”, то есть именно то, что противостоит театру, точно воссоздающему действительность» [Там же: 538].

Музыка в творчестве поэта представляет собой ту «непосредственную данность», которую нельзя описать и полностью адекватно выразить. И.Ф. Анненский дает нам лишь намеки на возможные значения. В них переплетаются не только словарные дефиниции слова *музыка*, но и богатый культурный опыт поэта и ученого. Трудность определения содержания данного слова можно объяснить тем, что сам поэт рассматривал музыку в трех аспектах: как вид искусства, как мировоззренческую категорию и как стиховедческое понятие. При этом сумма значений не позволяет дать исчерпывающего объяснения, поскольку, с одной стороны, неотделимые друг от друга, а с другой — разнородные сущности отсылают нас к иным связям и смыслам. 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. Данный концепт обладает большой потенциальной способностью своего развертывания и является своего рода «алгебраическим заместителем сложных значений» [Лихачев 1996: 7]. Музыка — это и искусство, отражающее действительность в звуковых образах, и произведения этого искусства, и исполнение произведений на инструментах. Музыка как искусство становится одним из

Светлана Владимировна Косихина, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и теории словесности, Переводческий факультет

E-mail: svkosihina@yandex.ru

ГБОУ ВО «Московский государственный лингвистический университет»

ул. Остоженка, д. 38, Москва, 119034, Россия

Moscow State Linguistic University

38 Ostozhenka str., Moscow, 119034, Russia

Ссылка для цитирования: Косихина С.В. Концепт «музыка» в творчестве И.Ф. Анненского // Русский язык в школе. — 2019. — № 2. — С. 67–72. DOI: 10.30515/0131-6141-2019-80-2-67-72.

видов познания действительности, причем познанием не созерцательным, но активным, творящим «второй мир». Именно поэтому Иннокентий Анненский всегда закрепляет момент познания как часть времени. Такое познание, как вспышка света, кратковременно и определяется поэтом как миг, мгновение, минута: «созерцающий произведение искусства, участвуя в торжестве художника, минутно живет его радостью» [Анненский 1979: 14]:

Но миг — и ввысь оно взвывается
Невозвратно и светло
[Анненский 1990: 185];

Миг ушел — еще живой,
Но ему уж не светиться
[Там же: 182].

Концепт «музыка» обладает сложной структурой, которая, в свою очередь, представлена многочисленными лексико-семантическими группами и ассоциативными полями. На наш взгляд, структуру концепта «музыка» в художественно-философской системе И.Ф. Анненского организуют имена собственные. Они формируют не только ядро и периферийные зоны, но и определяют четкую оппозицию внутри каждого яруса. Если вслед за Ю.М. Лотманом рассматривать имена собственные как некий «инкорпорированный в толщу естественного языка другой, иначе устроенный язык», который «в своей предельной абстракции сводится к мифу» [Лотман 2004: 530], то несложно проследить распределение имен в структуре концепта с точки зрения удаленности их от мифа. Имена двух богов — Аполлона и Диониса — составляют ядро концепта «музыка». Именно они являются точкой отсчета, которая определяет и формирует всю систему координат и дальнейшее построение той умоглядной схемы, которую мы называем индивидуальным концептом языковой личности. Оппозиция Аполлон — Дионис представляет собой онтологический уровень концепта «музыка». Соединение Аполлона и Диониса характеризует гармонию противоположностей, 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. Двойственность этих начал создает мировую музыку («*musica mundana*»), звуки которой возникают сами

по себе и не убывают в мире. По мнению И.Ф. Анненского, в *тиховеинном, дальне-струнном* мире ничто не может прервать эту 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 1983: 144]. Слово *музыка* в данном случае употребляется поэтом с точки зрения мировоззренческой категории — как высшее начало гармонии, духовная первооснова мира, творческий и созидательный дух.

Важно отметить, что в творчестве И.Ф. Анненского имя древнегреческого бога Аполлона усложняется вторым именем, взятым из римской мифологии, — Феб, что в переводе с древнегреческого языка означает «лучезарный, сияющий»:

Черен смычок твой, о Феб-Аполлон,
Скрипка зачем золотая?
[Анненский 1990: 457].

Именно сложное двойное имя позволяет объяснить ту взаимосвязь, которая прослеживается в творчестве поэта: свет — поэзия — музыка. Неотделимые друг от друга, они представляют собой 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» [Анненский 1979: 14].

«Слушай в нем минуту, слушай минутную думу поющей... Это было прозрение божественно-мелодичной печали и в мою душу... Это надо пережить... И вчера я пережил агучую минуту прозрения...» [Там же: 484].

Имя Аполлон в творческой системе И.Ф. Анненского становится не только символом гармонии мира, но и эмблемой культуры в целом: «начало аполлонизма, т.е. принцип культуры, унаследованный всем европейским человечеством и претворенный в идеях гуманизма, — это выход в будущее через переработку прошлого» [Анненский 2009: 311]. Такое смысловое наполнение поэтом имени было, безусловно, отражением глубочайших знаний античной художественно-философской мысли, но при этом не являлось индивидуально-авторским. На рубеже веков фигура солнечного бога, по словам М. Волошина, становится

«вождем времени». Именно поэтому новый литературный журнал, целью которого провозглашается «выход росткам новой художественной мысли», получил название «Аполлон». Иннокентий Анненский был одним из создателей журнала, и ему же принадлежала вступительная статья к первому номеру, где поэт разъяснял программу «Аполлона».

Имя другого древнегреческого бога — Дионис — формирует противоположный полюс ядра концепта «музыка» и представляет собой оппозицию всем тем значениям, которые связаны с Аполлоном. Дионис (Вахх, Бахус) — это мировая дисгармония, беспокойная стихия тьмы, неистовство страсти, шум, мешающий чуткому вслушиванию. Данная оппозиция ярко прослеживается и на уровне помощников богов. Аполлон окружен на Парнасе девятью музами. Этимологическая память древнегреческого корня в слове «муза» напрямую связывает однокоренные слова *муза*, *музыка* и *музей*, обогащая их сакральным смыслом науки, искусства и святилища. При этом каждая из муз имеет свое имя и покровительствует определенному виду искусства. О характере жриц Диониса — вакханках, или менадах — подсказывает значение древнегреческого корня в глаголе *бесноваться*. Важным является и то, что помощницы Аполлона и Диониса становятся связующим звеном со следующим ярусом концепта «музыка».

Речь идет об оппозиции Орфей — Фамира-кифаред, которую по степени важности в творчестве поэта можно назвать приядерной зоной концепта. Именно Орфею приписывается главная роль в становлении греческой культуры, которая, в свою очередь, повлияла на развитие всей мировой культуры. По одному из преданий, Орфей являлся сыном Аполлона, который подарил ему свою лиру. С именем Орфея связано учение о девяти музах — девяти струнах его лиры — девяти силах человеческой души. Каждая из них имеет свою составляющую как принцип, как ноты в божественной музыке. Имя Орфей имеет два древнегреческих корня и означает «лечащий светом». Он принес людям свет и религию высокой этики и морали. Один из важнейших терминов античной этики и эстетики — калокагатия — соединение прекрасного и нравственного — связан прежде всего с Орфеем как совершенством человеческой личности, как идеалом гармонии физических и духовных способностей. На рубеже XIX—XX вв.

Орфей становится центральной фигурой новой музыкальной мифологии. Сравнение с ним является высшей похвалой, признанием таланта, гармонии и меры: «Брюсов уже интимнее и волшебнее проник в тоску города, и он первый — новый Орфей — заставил плакать булыжники» [Анненский 1979: 359]. Сам И.Ф. Анненский в литературно-критических статьях такое сравнение использует крайне редко, так как Орфей, по мнению поэта, — это 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» [Там же: 205]. Следует отметить, что в творчестве И.Ф. Анненского Орфей не только отождествляется с поэтом вообще, но и становится символом поэзии:

Пусть для ваших
Открытых сердец
До сих пор это — светлая
фея
С упоительной лирой Орфея,
Для меня это — старый
мудрец

[Анненский 1990: 67].

Лира Орфея становится тем образом, который ярче всего передает близость и нераздельность двух видов искусства — музыки и поэзии. Музыка как первооснова стиха влетает в его ткань. 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» [Анненский 1979: 243]. Сам поэт определял это как «синкретизм ощущений» [Там же: 206]. Синкретичность усиливает общее значение отвлеченности концепта и передается прежде всего с помощью метафоризации слова *музыка*: «музыка творчества», «музыкальная потенция слова», «музыка символов», «музыка стиха», «музыка фразы», «музыка строф». Слово *музыка* в подобных употреблениях часто используется И.Ф. Анненским в качестве стиховедческого понятия и обозначает ритм, плавность, гармоничность, напевность — то, что определяет меру красоты.

Если имя Орфей связано в творчестве И.Ф. Анненского с красотой и истинной, то имя Фамира становится его антиподом. Фамира-кифаред — главный герой

одноименной трагедии поэта — обладает божественным музыкальным даром, которым был наделен Орфей. По словам А.Ф. Лосева, мифологическая образность в трагедиях И.Ф. Анненского имеет огромную обобщающую силу, что дает нам право говорить о Фамире-кифареде не только как о музыканте, но и как о поэте и творце в целом. Музыка и поэзия, по мнению И.Ф. Анненского, являются сферой духовного бытия. Назначение поэта — «в переживании сложной внутренней жизни, в страстном искании красоты, которая должна заключать в себе истину» [Анненский 1979: 243]. Этическое начало творца определяет глубину его творений, «живые струны» рождают «отзвук души поэта на ту печаль бытия, которая открывает в капели другую, созвучную себе мистическую печаль» [Там же: 204]. Отсутствие нравственной составляющей, отсутствие духовного света превращают творчество в «бессмысленное бречанье на лире» [Там же: 201]. Таков Фамира-кифаред. Зависть к музыкальному дару Орфея («Увы, я не Орфей!») и гордыня толкают Фамиру вызвать на состязание Эвтерпу — музу лирической поэзии и музыки. Надменный и уверенный в победе Фамира не скрывает своей истинной цели:

Я на ней женюсь
И мы родим Орфея
[Анненский 1990: 508].

Но его цели слишком далеки от назначения поэта, и он лишается божественного дара: *чтоб музыки не помнил и не слышал*. Последняя просьба Фамиры — луч от музыки:

Прикосновенья
Не надо — нет. Лучей, одних лучей.
Там музыка...

[Там же: 531].

Божественная музыка — «*musica mundana*» — это прежде всего свет, который дает людям ноты для музыки, краски для картин, *атомы второго бытия*, свет, который приводит к просветлению души.

Человеческая музыка, или, по словам И.Ф. Анненского, *наша, прикладная* музыка — «*musica humana*» — представляет следующий ярус концепта «музыка». «*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 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» [Анненский 1990: 217]. Оппозицию мировой музыке составляет «человеческое» измерение музыки, где ее атрибуты равны самим себе:

Ср. гамма как символ божественного мироустроителя в вакхической драме «Фамира-кифарэд»:

О, закат
Был только нежной гаммой
[Там же: 523].

И гамма в стихотворении Шарля Кро «Do, re, mi, fa, sol, la, si, do» в переводе И.Ф. Анненского, 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 клавишин...

[Там же: 273].

В творчестве И.Ф. Анненского «человеческое» измерение музыки представлено именами Людвига ван Бетховена, И. Брамса, Р. Вагнера, Д. Верди, Р. Штрауса, Франца-Петера Шуберта, Иоганна Себастьяна Баха, Р. Шумана, К. Дебюсси, Г.Л. Берлиоза, Э. Ганслика, М.И. Глинки, М.И. Гнесина, С.В. Рахманинова, Н.А. Римского-Корсакова, А.Г. Рубинштейна, В.Н. Тенишева, С.М. Ляпунова, А.К. Глазунова, И.И. Витолья, П.И. Чайковского и названиями их произведений («Парсифаль», «Золото Рейна», «Тристан и Изольда», «Жизнь и смерть», «Крейцера соната» и т.д.). Обращает на себя внимание тот факт, что в литературном и эпистолярном наследии И.Ф. Анненского отсутствуют имена Вольфганга Амадея Моцарта и Александра Николаевича Скрябина, несмотря на то что вокруг их

имен в начале XX в. выросли мифы. Посме- ем предположить, что отсутствие имен этих композиторов в творчестве И.Ф. Анненского связано с тем, что их музыка не была созвучна внутреннему миру поэта. 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» [Анненский 1979: 5].

Если бы в нашей умозрительной схеме нужно было распределить эти имена, то имя Рихарда Вагнера стояло бы особняком и было максимально приближено к «*musica mundana*». Сам И.Ф. Анненский называл Вагнера «лучшей эмблемой музыки» [Там же: 480], хорошо знал его произведения и неоднократно подчеркивал: «Вагнерианцем я остаюсь, я им был всегда» [Там же: 474]. Особо созвучна поэту была идея Рихарда Вагнера о сотворении общего произведения искусства — *das Gesamtkunstwerk* — в котором, как в стройном аккорде, каждое искусство составляет отдельный звук. Именно этот «синкретизм ощущений», о котором говорил И.Ф. Анненский, потребовал бы ввести в концепт «музыка» наравне с именами композиторов имена поэтов, чье творчество он разбирал с точки зрения музыкальности.

Подчеркивая связь своего творчества с высшим из искусств, многие поэты на рубеже веков вводили в произведения музыкальные имена. 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», «Весенний романс», «Осенний романс», «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.

В «музыкальных» названиях произведений И.Ф. Анненского используются слова, обозначающие музыкальные жанры и музыкальные инструменты. 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:

Ох, эти струны — холоду напустят,
Да, как туман, отравят вас мечтой
Несбыточной... Нет, право, флейта лучше
Для женщины... И жлет она легко —
Как ветренный любовник...

[Анненский 1990: 501].

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 И.Ф. Анненского образ шарманки. Он возникает не только в его оригинальных стихотворениях («Старая шарманка», «Музыка отдаленной шарманки»), в переводе стихотворения Вильгельма Мюллера «Шарманщик», но и в оригинальной лирической прозаической миниатюре «Сентиментальное воспоминание». Шарманка — это «одна тоска, одна одурь, один надрыв» [Там же: 216]. Фальшивые ноты, надуманное чувство, дребезжащий механический звук «коробки со стеклом» подчеркивает «человеческое» измерение музыки и является у поэта символом нелепых декораций жизни и человеческой несвободы [Косихина 2009: 83]:

Лишь шарманку старую знобит,
И она в закатном мленьи мая
Всё никак не смеет злых обид,
Цепкий вал кружа и нажимая
[Анненский 1990: 90].

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

Кому ж нас надо? Кто зажжет
Два желтых лика, два унылых...
И вдруг почувствовал смычок,

Что кто-то взял и кто-то слил их.
«О, как давно! Сквозь эту тьму
Скажи одно: ты та ли, та ли?
И струны ластились к нему,
Звоня, но, ластьясь, трепетали

[Анненский 1990: 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» [Анненский 1990: 210]. Эта яркая метафора позволяет увидеть своеобразие «музыкальных» слов у И.Ф. Анненского, где конкретное значение всегда переплетается с абстрактным, что открывает перспективу и глубину смыслов. Так как сферой бытования концепта, по словам Д.С. Лихачева, является «человеческая идеосфера» [Лихачев 1996: 142], индивидуальное сознание, где находит отклик весь предшествующий опыт человека в целом — поэтический, прозаический, научный, исторический, социальный, — то мы можем только предположить, какой потенцией развертывания обладает слово *музыка* у И.Ф. Анненского — поэта, ученого, переводчика, педагога — тонкого ценителя высшего из искусств — музыки.

ЛИТЕРАТУРА

- Анненский И.Ф. Книга Отражений. — М., 1979.
- Анненский И.Ф. Лаодамия // Стихотворения и трагедии. — Л., 1990.
- Анненский И.Ф. Письма. — СПб., 2007. — Т. I.
- Анненский И.Ф. Письма. — СПб., 2009. — Т. II.
- Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. — Л., 1990.
- Косихина С.В. Поэтика «Стихотворений в прозе» И.Ф. Анненского (лингвостилистический аспект): дис. ... канд. филол. наук. — М., 2009.
- Лавров А.В., Тименчик Р.Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1981. — Л., 1983.
- Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. — СПб., 1996.
- Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб., 2004.

REFERENCES

- Annenskij I.F. Kniga Otrazhenij [The Book of Reflection]. Moscow, 1979. (In Rus.)
- Annenskij I.F. Laodamija. Stihotvorenija i tragedii [Laodamia. Poems and Tragedies]. Leningrad, 1990. (In Rus.)
- Annenskij I.F. Pis'ma [Letters]. Sankt-Petersburg, 2007. — T. I. (In Rus.)
- Annenskij I.F. Pis'ma [Letters]. Sankt-Petersburg, 2009. — T. II. (In Rus.)
- Annenskij I.F. Stihotvorenija i tragedii [Poems and Tragedies]. Leningrad, 1990. (In Rus.)
- Kosihina S.V. Pojetika "Stihotvorenij v proze" I.F. Annenskogo (lingvostilisticheskij aspekt): dis. ... kand. filol. nauk [Poetics of «Poems in prose» by I.F. Annensky (linguistic stylistic aspect). Thesis for PhD in philological sciences]. Moscow, 2009. (In Rus.)
- Lavrov A.V., Timenčik R.D. Innokentij Annenskij v neizdannyh vospominanijah [Innokenty Annensky in unpublished memories]. In *Pamjatniki kul'tury. Novee otkrytija. Ezhegodnik* [Culture manuscripts. New discoveries. Yearbook]. 1981. Leningrad, 1983. (In Rus.)
- Lihachev D.S. Očerki po filosofii hudozhestvennogo tvorčestva [Essays on the philosophy of artistic creativity]. Sankt-Petersburg, 1996. (In Rus.)
- Lotman Ju.M. Semiosfera [Semiosphere]. Sankt-Petersburg, 2004. (In Rus.)