

Исследовательская работа «Музыкальные моменты» на страницах произведений русской классической литературы XIX столетия»

Автор: Гришина Елена,

ученица 10 «А» класса ГОУ СОШ № 648, г. Москва

Научный руководитель: Френкель Нора Викторовна,

учитель русского языка и литературы ГОУ СОШ № 648, г. Москва

Паспорт исследовательской работы

Тема исследования: музыкальные сцены и их идейно-художественная роль в раскрытии образа литературного героя в произведениях классиков XIX столетия.

Цель работы: провести литературоведческий анализ «музыкальных страниц» произведений русской классики XIX столетия; определить роль и значение анализируемых сцен в системе литературоведческих средств раскрытия художественного образа.

Задачи исследования:

1. Произвести отбор наиболее характерных «музыкальных» эпизодов из ряда художественных произведений 19 века, изучаемых в курсе литературы в 10 классе.

2. Создать литературоведческую парадигму, соответствующую художественной роли и функции того или иного музыкального фрагмента литературного произведения.

3. Выявить уровень читательского восприятия музыкальных сцен среди десятиклассников.

4. Обосновать необходимость анализа музыкальных эпизодов в классических произведениях.

Гипотеза: литературоведческий анализ «музыкальных страниц» художественных произведений обо-

Рецензия на литературоведческое исследование Гришиной Елены

Современное литературное образование предполагает формирование у школьников культурологической компетенции. Однако, осознавая важность ассоциативной, интерпретационной и тематической функции музыкального искусства в процессе изучения литературы, педагоги не всегда обращают внимание на смыслообразующую, идейно-художественную роль музыки в процессе анализа художественного произведения. Ученицей в данном исследовании была осуществлена попытка систематизировать смысловые и художественные функции музыкальных эпизодов ряда художественных произведений русской классической литературы, изучаемых ею в 10 классе.

К сожалению, далеко не всегда в современных уроках литературы видится место музыки в её образной и психологической интерпретации. Исследовательнице удалось сакцентировать внимание на практической значимости своей работы, а именно:

— порекомендовать преподавателям литературы подходить к анализу музыки на уроках литературы не только с точки зрения эмоционально-слуховой наглядности, но и с позиции образной и психологической интерпретации музыкальных сцен на страницах художественных произведений,

— на постижении сущности музыки писателями-психологами, её влияния на литературного героя, на формирование системы его взглядов и поступков,

— на способности музыки к укрупнению для читателей как общего замысла, так и отдельных его фрагментов для понимания концепции писателя в целом.

Следует отметить масштабность предпринятого исследования, в частности круг изученных, а также осмысленных самостоятельно произведений русской классики, хотя и входящих в школьную программу, но ещё не разобранных в классе.



стрит, на наш взгляд, читательское восприятие литературного произведения, позволит через композиционную и психологическую роль музыкальных эпизодов более детально разбираться в способах создания художественного образа, а также в авторском замысле того или иного произведения.

Материалом исследования послужили:

- 1) художественные произведения А.Н. Островского, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, И.А. Гончарова, А.П. Чехова;
- 2) уроки литературы в 9–10 классах, на которых время от времени учитель обращался к анализу тех или иных музыкальных сцен;
- 3) примеры восприятия «музыкальных страниц» учащимися 10 класса.

Методы исследования:

- 1) метод теоретического исследования: анализ музыкальных эпизодов произведений, работа со словарями, научно-популярной литературой;
- 2) экспериментальный метод, реализованный в форме анкетирования на уроках литературы.

Актуальность исследования вызвана желанием отойти от принятого в последние годы «дайджест-восприятия» художественных произведений, которые поверхностно изучаются нашим поколением; литературное образование зачастую сводится к ознакомительному прочтению и разговору «по поводу» прочитанного. В итоге складывается «мозаичная картина» знакомства с классикой, превращающаяся в определённую профанацию, всего лишь ознакомительное и поверхностное литературное образование.

График работы над проектом: сентябрь — декабрь 2008 года.

Материально-техническое обеспечение: художественная литература, компьютерная техника.

«Для меня так: впечатления музыкальные, потом — литературные, потом — живопись...»

И.С. Тургенев

«Из всех искусств меня более всего тревожит музыка...»

Л.Н. Толстой

«...Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь — мелодия...»

А.С. Пушкин

Изучаемая нами в курсе литературы 10 класса эпоха второй половины XIX столетия — своего рода хронологическое «ядро» русской классики. В эти десятилетия укладываются основные творческие свершения И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, А.Н. Остров-

ского, Н.С. Лескова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, достигает зрелости мастерство А.П. Чехова. В отечественной музыке 50–90-е годы — не менее значительная веха: её условные хронологические вершины — «Русалка» А.С. Даргомыжского (1855) и «Садко» Н.А. Римского-Корсакова (1897). В эти десятилетия созданы все произведения М.П. Мусоргского (в частности — оперы «Борис Годунов», «Хованщина»), А.П. Бородина («Князь Игорь»), романсы М. Балакирева, оперы, симфонии, фортепианные концерты П.И. Чайковского (например, «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта», «Спящая красавица», «Лебединое озеро», Пятая и Шестая симфонии и др.); многие произведения С.И. Танеева и А. Глазунова, первые оперы и фортепианные опусы С.В. Рахманинова и А. Скрябина.

Отношения литературы и музыки в этот «золотой век» отечественной классики — вопрос сложный, решаемый по-разному «со стороны литературы» и «со стороны музыки».

Со стороны музыки — у всех без исключения русских композиторов прошлого столетия — пристальный интерес к достижениям современников-литераторов, ориентация на определённые литературные течения. Особенно ярко это выражено у композиторов «петербургской школы» — «Могучей кучки», а среди них — в наивысшей степени у Мусоргского. Но можно утверждать, что без Толстого и Достоевского иным было бы и творчество Чайковского.

Отчасти такое тяготение к литературе определялось тем, что в русской музыке второй половины XIX века жанры, связанные со словом, играли преобладающую роль, а главный из них, опера, был венцом устремлений всех крупных композиторов эпохи. Но дело не только в этом. Из всех перечисленных выше русских писателей лишь А.Н. Островский был достойно озвучен в современной ему русской опере («Вражья сила» Серова, «Снегурочка» Римского-Корсакова, а также ряд менее крупных произведений, например, опера В. Кашперова «Гроза», опера П. Бларамберга «Тутшинцы» и т.д.). В большинстве же случаев самыми современными для музыкальной драмы оказывались шедевры Пушкина и Гоголя, а оперные интерпретации Толстого, Достоевского, Тургенева появились уже в XX веке. (Хотя исключения бывали: например, Н.А. Римский-Корсаков написал три оперы по пьесам старшего современника Льва Мея — правда, все они связаны с отдалёнными историческими эпохами.) Несколько иначе — в романсовой лирике, однако и здесь Пушкин и Лермонтов преобладают над Некрасовым, Фетом, Полонским, А. Майковым и другими современными поэтами. Следовательно, речь может идти о влиянии на музыку не столько конкретных литературных произведений, сколько идей, впервые выраженных именно в литературе. Такое влияние было очень мощным, во многом определявшим развитие русской музыки в данный период. Безусловно, литература в России XIX века была не только словесным творчеством, но и универсальной фор-



мой общественного сознания, в которой воплощались достижения философской, социальной, научной мысли. Отсюда — своеобразный «литературоцентризм» всех видов искусства, всей культуры второй половины XIX века.

Но музыка писателями той эпохи тоже воспринималась отнюдь не просто как «искусство звуков»: литература в свою очередь тянулась к музыке как к воплощению идеального, прекрасного, как к нравственному и эстетическому камертону в пестроте преходящих, сменяющихся явлений жизни. **Роль образов музыкантов и сцен музицирования в крупнейших произведениях отечественной литературы очень велика:** достаточно назвать «Дворянское гнездо» Тургенева, «Войну и мир» Толстого, «Очарованного странника» Лескова, «Обломов» Гончарова, «Ионыча» Чехова, «Гранатовый браслет» Куприна. Это тяготение нетрудно связать с эстетикой романтизма, в которой, как известно, музыка была королевой искусств. Но музыкальное начало не менее отчётливо и у таких «антиромантических» писателей, как, например, Чернышевский: стоит лишь раскрыть роман «Что делать?», чтобы убедиться, насколько важна музыка в повседневной жизни его героев, в их снах и мечтах. А потому стоит говорить о некой идее синтеза искусств, восстановления изначальной целостности культуры.

Исторический процесс взаимодействия литературы и музыки

Литература и музыка издавна предполагают наиболее тесную связь между собой. В самом своём зарождении эти искусства представляли единое целое. Известно, что Аристотель создавал свою классификацию исходя из единства искусства. Она строится на теории подражания искусству природе. Это единство искусств проявилось прежде всего при исполнении поэтических произведений — мелодекламации: звучащее слово сопровождалось игрой на музыкальном инструменте, что способствовало особой суггестивности* искусства, воздействию его на чувства, сознание слушателей. В этой связи Аристотель писал, что музыка более других искусств приближается «к действительности отображения гнева и кротости, мужества и воздержанности и всех противоположных им свойств». В слове музыка находила мыслительную оформленность; в музыке слово обретало высшую эмоциональность и выразительность. Эта органическая связь была закономерной, так как у музыки и звучащего слова имеется много общих свойств: темп, ритм, частота, тембр, диапазон, эмоциональность, певучесть, мелодичность. Передавая чувства, переживания человека, музыка как бы следует интонациям речи. Это и служит основанием рассматривать музыку как искусство интонирования смысла. Эти свойства музыкальности звучащей речи хорошо использует народно-поэтическое творчество. Поэтому произведения фольклора, кажущиеся нам подчас такими скучными при чтении,

вдруг неожиданно могут вызвать неподдельный интерес, бурю эмоций, если они получают музыкально-речевое оформление.

Со временем в своём социально-историческом развитии музыка и литература стали отдаляться друг от друга. Каждое искусство обрело свой язык, свою знаковую систему для хранения и передачи своих текстов. Вместе с тем в истории культуры неоднократно делались попытки **вновь синтезировать** эти два искусства. В первую очередь следует вспомнить настойчивые попытки романтиков и поэтов Серебряного века «вернуть слово в музыку» (Ф. Тютчев, О. Мандельштам «Silentium»).

Некоторые аспекты сближения литературы и музыки

1. Отдаляясь друг от друга, эти два искусства постоянно взаимодействовали: к художественным текстам композиторы создавали музыку, к мелодии поэты писали слова. Наиболее показательными примерами взаимодействия этих искусств могут быть **музыкально-песенное искусство и опера**. Сам процесс поэтического творчества близок к созданию музыкальных произведений. Работая над стихотворением, поэты пытаются вслух проговорить, озвучить текст, проверить его гармонией, мелодией. Многие стихи рождаются из услышанной или звучащей в сознании музыки, ритма (можно вспомнить «Как делаются стихи» В. Маяковского), поэтому иногда даже трудно определить, что появилось раньше — ритм, музыка или слово, строка, поэтический образ. А.С. Пушкин, подчёркивая **«музыкальность» стихотворной речи**, определил её как «союз волшебных звуков, чувств и дум».

Среди приёмов ритмической организации стиха можно выделить следующие: ассонансы, аллитерации, звуковые повторы, рефрены, звукопись, разные способы рифмовки и т.д. Именно они позволяют создать звуковой рисунок поэтического текста, приблизить его к музыкальному произведению, что очень хорошо обнаруживается при сопоставлении словесного текста с созданным на его основе музыкальным произведением. Передача мелодии стиха, его ритмики является непременным условием выразительного, а в идеале — художественного чтения.

2. Второй аспект сближения словесных и музыкальных текстов возможен **на уровне композиции**. Многие художники слова строят свои произведения, используя **принципы построения музыкального произведения, его инструментовки**. В этой связи в первую очередь следует вспомнить произведения И.С. Тургенева. Музыкальность Тургенева заключена в самом слоге, в выверенной, изящной, гармоничной манере повествования, по которой узнаются его тексты, как по мелодии узнаются создания того или иного композитора. Многие произведения писателя строятся по законам музыкальной композиции. Сначала следует экспозиция (своеобразная увертю-



ра) — пейзажная зарисовка, описание интерьера, портретов героев, рассказ об их встрече. В увертюре на эмоциональном уровне присутствует заданность будущей темы произведения, ощущаются будущие конфликты. Светлое мироощущение переплетается со скрытой тревогой, печалью.

В центре произведения находится развитие темы; она то разветвляется, дробится на подтемы, то всё сливается, переплетается в единой теме. В этом плане показательное самое музыкальное произведение И.С. Тургенева «Дворянское гнездо». Развитие темы достигает максимальной экспрессии в сцене идеологического поединка Лаврецкого с Паншиным и особенно в сцене его любовного объяснения с Лизой. Чтобы передать душевное состояние влюблённого Лаврецкого, его волнение от предощущения счастья, автор вводит в художественный текст описание музыки Лемма, которую, кажется, слышит читатель. Затем мажорное звучание ослабевает, усиливаются нотки тревоги, печали — наступает драматическая развязка.

В эпилоге — финале звучит музыкальная тема весны, молодости, вечной смены поколений, необходимости примирения с быстро текущей жизнью, восходящая к пушкинскому ощущению — «Здравствуй, племя младое, незнакомое!». Заканчивается она щемящей нотой вечной любви и невозможности счастья, рождённой немой сценой последней встречи Лаврецкого с Лизой в монастыре.

Музыкальную структуру воспроизводят многие стихотворения русской классики. Как музыкальные периоды, завершающиеся полной каденцией, так и стихотворные строфы содержат законченную мысль, связанную с главным мотивом стихотворения.

Убедительным примером такой музыкальной композиции является пушкинское «Я помню чудное мгновение...». Не случайно сразу же после его возникновения оно обрело музыкальное бытие в музыке Глинки. Как и в музыкальном искусстве, главным его композиционным принципом является повторение, реприза, постоянное возвращение к заданной теме.

3. Многие лирические произведения, особенно поэтов-импрессионистов и поэтов-символистов, основаны, как и музыкальные произведения, на ассоциативных связях, носят суггестивный характер. Семантика слов в таких текстах играет второстепенную роль, их легко заменить другими, ассоциативно связанными с данным контекстом. Главное — музыкальный рисунок, настроение, которое они внушают. На этом основании строятся многие стихотворения А.А. Фета, который музыкальность избирает одним из основных средств передачи «невыразимого», т.е. непередаваемого мыслью, логикой.

В музыке, гармонии видел начало поэзии и даже самой культуры его младший современник А. Блок. Он создал оригинальную концепцию мира-оркестра, в котором искусства выполняют роль стихий, а через них проявляет себя дух музыки. Поэт, творец должен отдаваться «музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра»,

в противном случае он утратит связь со временем, эпохой, культурой, не сможет ощущать гармонию. Сам Блок создавал стихи, всю жизнь слыша этот мировой оркестр, и видел цель творчества в служении гармонии: «звуки и слова должны образовать единую гармонию».

4. Литература и музыка соприкасаются друг с другом и **в дружеских взаимоотношениях писателей и музыкантов**. Нельзя не упомянуть о дружбе, начавшейся с гимназической скамьи, А.П. Апухтина и П.И. Чайковского, о творческих взаимоотношениях А.С. Пушкина и М.И. Глинки, М.Ю. Лермонтова и гитариста М.Т. Высоцкого, игре которого поэт посвятил стихотворение «Звуки», Н.В. Гоголя и М.Ю. Вильегорского, А.Н. Островского и Н. Рубинштейна, Л. Толстого и С.И. Танеева, А.Б. Гольденвейзера, а также многих других современников великого классика. Искренним уважением проникнуто, например, отношение А.П. Чехова к П.И. Чайковскому. Близость писателя к композитору во многом определила связь чеховских произведений с музыкой.

Таким образом, вдохновлённые искусством звука, писатели изображают музыку на страницах своих произведений. В свою очередь, чувства и мысли, воплощённые в произведениях словесного искусства, интерпретируются композиторами в песне, опере, балете, симфонических произведениях (например, в музыкальных иллюстрациях Г.В. Свиридова к «Метели» А.С. Пушкина). Всё это, безусловно, является весомым свидетельством тесного взаимопроникновения литературы и музыки и позволяет на основе этой интеграции размышлять над иными идейно-художественными нюансами этого взаимодействия.

Обращение же к музыкальным фрагментам художественных произведений позволит нам конкретизировать наши представления о духовной жизни героев и своеобразии авторской позиции в том или ином художественном произведении.

Роль музыкальных эпизодов в литературном произведении

Как видим, русская классическая литература необычайно музыкальна, у каждого писателя по-своему. Очень часто именно музыкальные эпизоды создают вдохновенное состояние у героев её. Вспомним кульминационные моменты в жизни литературных героев: **Лариса Огудалова** под впечатлением спетого ею романса делает, наконец, свой выбор («Бесприданница»); **Обломов**, споткнувшийся вдруг о потрясшее его чувство возможной восхитительной гармонии — в момент исполнения Ольгой Ильинской арии «Casta diva» открывает свой отнюдь не аморфный и инфантильный, а глубокий внутренний мир; нельзя забыть бетховенскую по страстности **музыку Лемма**, называющую то, что не может быть высказано словесно («Дворянское гнездо»); вдохновенное состояние радости, счастья,



слияния с жизнью **в музыкальном доме Ростовых**; и апогей музыкальности в русской литературе — музыку, приснившуюся — сочинённую Петей Ростовым. **Всё это — кульминация жизни героев, пик их существования — через вдохновение, через музыку.**

Музыка, как известно, входила естественно и просто в жизнь русских писателей с детства и, следовательно, затем в мир их героев. Приблизиться к этому миру далёких от нас, но влекущих и трогательных душевных переживаний можно и нужно с помощью музыки.

В доказательство этого проследим наиболее яркие и **характерные функции музыки на страницах известных произведений классической прозы.**

1. Музыкальная тема героя как его продолженная характеристика (в отличие от литературного портрета, фиксирующего персонаж в определённый момент) легко читается в произведениях русской литературы, особенно 19 века. Скажем, у Тургенева — «конечные» персонажи, то есть до конца понятые и неинтересные ему самому, как правило, сопровождаются одной музыкальной темой, или всегда одинаковой (подчас виртуозной, но бессердечной, поверхностной) манерой исполнения, или категоричными, завершёнными и необоснованными, по сути самой музыки, суждениями о ней.

Иное дело с героями, которых Тургенев любит, за кем с трепетом следует, чья судьба тревожит даже тогда, когда в сюжете поставлена точка. Их музыкальные темы неожиданны и развёрнуты, они — не просто дополнительный штрих к портрету, а новое видение этого героя («Дворянское гнездо»). Именно музыкой Тургенев освобождает своих любимых героев от той обречённости, к которой приводит их сюжет. То же самое, кстати, мы замечаем и у Л.Н. Толстого, хотя его музыкальные характеристики видятся в другом ключе (о чём отдельно пойдёт речь далее). Внутренняя музыкальность героев русской классической литературы — синоним их духовной неудовлетворённости в рамках той жизни, что им суждена. Музыкальные эпизоды вырывают их из условности заданной жизни и тем самым делают этих героев созвучными любому времени. Музыкальная характеристика тургеневских героев предсказывает наперёд ход их жизни, решений, поведения. Знакомясь с Лизой Калитиной, читатель ещё не знает тех обстоятельств, которые предстоит ей пережить, но видит то, что ей тесны рамки её существования. В том, что Лиза упорно преодолевает свою неспособность к лёгкому, виртуозному (как, например, у Варвары Павловны, жены Лаврецкого) исполнению упорными, беспрестанными занятиями, в том, что только Лемм знает, чего ей стоит глубокая — в итоге — игра, видны те силы, что дадут ей возможность вовремя и сразу принять решение, не сгибаясь под гнётом судьбы и не воспаряя в иллюзорный мир одних чувств. Музыкальная характеристика тургеневских героев предсказывает наперёд ход их жизни, решений, поведения.

Включение музыки в произведения Толстого задано его методом «диалектики души». Музыка в произведениях Л.Н. Толстого не досказывает героя, не предсказывает его судьбу, но сразу погружает, без оговорок, без иных посторонних деталей, в его состояние, в его переживания, душа толстовского героя очищается музыкой в том смысле, что становится открытой взору читателя, и примеров тому множество. Один из них — внутренний монолог Николая Ростова в тот момент, когда он готов был уже свести счёты с жизнью, — и вдруг услышал пение Наташи. Если у Тургенева музыка вырывает героев из их сегодняшних обстоятельств, которые затем всё-таки одерживают победу над человеком, — и тем горше воспринимается читателем эта победа («Дворянское гнездо»), — то у Толстого музыка — это всегда победа души над бренностью жизни, и человек, способный ощутить это парение, или живёт, укрепляясь в своих силах, или погибает (но не как Лаврецкий, который погибает морально), просто гибнет физически.

2. Музыка, являющаяся лейтмотивом, стержнем сюжета самого литературного произведения, например: «Семейное счастье», «Детство. Отрочество. Юность», «Крейцера соната» Л.Н. Толстого. Музыкальная тема на протяжении какого-либо отрезка времени жизни персонажа начинает звучать для него по-разному, тем самым открывая читателю те изменения, которые произошли с героем, и то влияние, которое оказывает на него жизнь. Музыка для этих героев, как правило, — раздражитель, вырывающий их из обстоятельств обычной жизни и ведущий к забытым, но принципиально важным и необходимым воспоминаниям, или, в силу особой природы самой музыки, выдёргивающий этих героев из застывшей жизненной позиции, возвращающий к живой, меняющейся жизни. Герой «Крейцеровой сонаты» винит во всех происшедших с ним несчастьях музыку — и не напрасно: мелодия скрипки не просто звучит всё время в его голове, сопровождая не исчезающие из его сознания драматические сцены (тогда бы музыка, с его точки зрения, была просто соучастницей преступления), а именно мелодия, музыка, её бесконечность, призыв к счастью, который слышится в ней, толкает жену Позднышева, как ему кажется, к измене, а его самого — своей нечеловеческой силой, как считал Толстой в 80–90-е годы, — к преступлению. Именно преступлением должен был, с точки зрения Толстого, кончиться этот, на первый взгляд, не новый сюжет — ведь человек не может внутренне смириться с тем, что есть нечто, что сильнее его самого, что может управлять им. И поэтому Позднышев, по мысли Толстого, пытается освободиться от этого давления, на самом деле следуя его велению. В музыке, что исполняла Котик (А.П. Чехов «Ионыч»), доктор Старцев сначала слышит продолжение, подтверждение захватившей его знакомой культурной атмосферы дома Туркиных. Но чистота внутреннего слуха молодого человека в какой-то момент исполнения обнаруживает неожиданную, но определяющую многое в его отношениях с Котиком аналогию



с грохотом падающих камней. И на протяжении повествования эта аналогия имеет значение камертона, настраивающего Старцева на естественное, а не надуманное отношение его к самой культурной семье города. Громкие аккорды, что берёт Котик, мешают Старцеву в разные этапы его общения с этой семьёй. Но в той части повести, где преобразование Старцева в Ионыча уже совершилось, звуки музыки не доходят до ушей доктора ни в настоящей жизни, ни в воспоминаниях.

3. Музыка, фиксирующая своим звучанием или исчезновением переломные моменты, болевые точки в жизни героев.

В «Грозе» А.Н. Островского светлая храмовая музыка, звучащая для Катерины в детстве, окрашивает даже её сны в дни любви к Борису. И эта музыка перестаёт звучать, когда Катерина прилюдным признанием решает свою судьбу, отказывая себе в любви. Тогда, в момент прощания с Борисом и, что одно и то же для Катерины, с жизнью, появляется иная мелодия — протяжных, тоскливых народных песен, в стиле которых Катерина произносит свой последний монолог. Здесь эта резкая смена музыкальной темы героини (жанра и тональности) имеет в структуре произведения решающее для его композиции значение.

Сцена в театре, наряду со сценой размышлений Елены Стальной у постели своего больного мужа, занимает ключевое место в заключительной части романа И.С. Тургенева «Накануне». Музыка, оказалось, сумела передать, предощутить то, о чём и не смела думать героиня. Убедительная игра молодой оперной актрисы передаёт ожидание чего-то страшного, непоправимого уже не в опере Дж. Верди «Травиата», а в жизни. Не случайно Инсаров заметит: «Она не шутит: смертью пахнет». За мелодраматической историей Виолетты прочитывается трагедия Инсарова и Елены, трагедия жизни, освещённой высокой любовью. Кажется, искусство отражает теперь саму жизнь, передаёт грозно приближающийся призрак смерти. Это страшное предзнаменование, ощущение того, что жизнь не шутка, очень хорошо передают и «глухой, неподдельный кашель Инсарова» в ответ на притворный кашель актрисы, и глаголы, обозначающие внутреннее состояние героини («Елена дрогнула», «Елена похолодела»), и рукопожатие героев в театре. Это рукопожатие так не похоже на то, другое в гондоле, когда они были счастливы и беззаботны. Однако и символический образ лодки (всп. повесть «Ася») — трагическое предзнаменование. Тревожные предчувствия Елены перекликаются с беспокойным звучанием кларнетов, сопровождающих скорбные реплики Виолетты во второй картине оперы. Финал оперы, особенно её тема «Как страшно и горько умирать, когда жизнь так пленяет», передаёт всю скорбную палитру чувств Инсарова и Елены. Пребывание героев в опере — это словно высшая точка их счастья и одновременно трагическое ощущение невозможности продолжительности его мига. Любовь, высочайшее счастье и неотвратимость смерти словно сошлись вместе. Музыка, оперное

пение, как никакое другое искусство, выражают всю глубину чувств влюблённых героев у самой пропасти небытия.

4. Общая музыкальная тема разных, не схожих героев одного произведения — как порыв к узнаванию друг друга (Л.Н. Толстой «Война и мир», Ф.М. Достоевский «Белые ночи», «Униженные и оскорблённые», И.С. Тургенев «Записки охотника»). И наоборот, музыка, не услышанная никем, кроме самого героя, резко и отчётливо ставит преграду между ним и остальными действующими лицами (А.Н. Островский «Гроза», «Бесприданница»).

В «Записках охотника» И.С. Тургенева принципиально разные характеры Хоря и Калиныча находят общее начало, которое интуитивно всё время ощущает читатель, тогда когда их голоса сливаются в протяжной русской народной песне, и даже взгляд, выражение глаз — лукавое у Хоря и простодушное у Калиныча — в это мгновение олицетворяют не разные, а один истинно народный характер.

В «Грозе» Островского мы видим пример обманчивого впечатления от начала драмы: в городском саду собралось множество прогуливающихся жителей города Калинова, но все они — словно за каменной стеной, так как песня, с которой начинается действие, не услышана никем из них и никак не отражается на их состоянии и настроении. И Кулигин, чувствуя это, прерывает своё пение, а слышатся более привычные для обитателей Калинова звуки — брань Дикого.

5. Музыкальная тема, объясняющая развитие и преобразование героя или, напротив, его неизменяемость на протяжении всей изменчивой жизни (Островский «Гроза»; Гончаров «Обломов»). В трилогии Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность» главной темой, характеризующей Николеньку Иртеньева, становится игра на фортепиано его матери, затем воспоминания о ней, манере её исполнения. На протяжении «Детства» и «Отрочества» Николенька следует музыкальному вкусу матери, более того, его жизненные впечатления (наиболее яркие) окрашены то в тона лёгкой музыки Джона Фильда, то в мрачные аккорды Бетховена — любимых произведений матери. В конце «Отрочества» и в «Юности» жизненная позиция Иртеньева ещё формируется и проходит период подражания и нивелировки. Этот момент точно характеризуется Толстым описанием, как искусственно-восторженно слушает Иртеньев бравурную игру на фортепиано Катеньки или вновь появившегося молодого человека. И сам Николенька тогда пытается играть не в «милой манере» своей сестры Любочки, унаследовавшей от матери «отчётливость фильдовской игры», а с внешними эффектами, сопровождающими исполнение. Здесь же, очевидно, стоит отметить звучание или незвучание музыки в детстве героя, если читатель знакомится с его жизнью.

6. Музыкальные вкусы литературных героев и их характеристика; способность персонажей к восприятию музыки или отказ им в этом авторе. В романе И.С. Тургенева «Рудин» упоминается



композитор Тальберг, очень модный в русском обществе в конце 30-х — начале 40-х гг. Его этюды отличались особой сложностью музыкальной композиции и требовали от исполнителей не столько развитого эстетического вкуса, сколько виртуозной техники. Сам автор считал интерес к Тальбергу дурным вкусом, и его могли любить только те герои, которые фальшивили в жизни. Не случайно этюды модного композитора «твердит» Пандалевский, чтобы доставить удовольствие своей благодетельнице Дарье Михайловне Ласунской, женщине избалованной, с большими претензиями, но неглубокой, лишённой музыкальности и душевной чуткости. Из приведённого в тексте романа эпизода становится ясно, что музыка для Ласунской не является высокой духовной потребностью, она больше внешний атрибут дворянской усадебной культуры. Слушая игру Константина Диомидыча, Дарья Михайловна произносит по-французски заученные фразы, за которыми нет никакого душевного волнения. Интересно, что её дочь Наталья, несравненно более глубокая натура, сначала настроившись слушать музыку с вниманием, через несколько мгновений оказалась к ней совершенно равнодушной и «опять принялась за работу».

Примечательно также, что «вещицы» Тальберга, как иронично выразился автор, играет и Варвара Павловна Лаврецкая (в романе «Дворянское гнездо»), женщина насквозь фальшивая и безнравственная, не способная чувствовать настоящую музыку. В «Дворянском гнезде» Тургенева внешняя музыкальность Паншина и Варвары Павловны обнажается автором с помощью метких деталей: бравурностью исполнения и быстрыми, не оправданными природой музыки сменами настроения игры — в зависимости от ситуации. Нет погружения исполнителей в мир музыки — нет и музыкальности души, нет, следовательно, по Тургеневу, и глубины самой души. А в то же время не умеющий играть Лаврецкий наделён Тургеневым самой что ни на есть музыкальной душой — именно он слышит музыку Лемма во всём её торжестве, именно он ощущает абсолютную душевную искренность Лизы Калитиной и морщится от фальшивых интонаций в голосе своей жены.

Таким образом, можно говорить, что музыка, музыкальные сцены становятся своеобразным индикатором к нашему восприятию и пониманию и психологи персонажа, и собственно позиции писателя в отношении к тому или иному герою.

И конечно, хорошо бы, чтобы всякая музыка, о которой идёт речь на уроке в связи с изучаемым произведением, звучала в классе, даже если в самом произведении она лишь упоминается. В этом случае мы смогли бы ощутить некое состояние причастности к вдохновению, научившись слушать ту же музыку, что исполняли и слушали герои русской литературы. А для учителя литературы включение музыки, звучащей в произведении, в урок, не только импульс для анализа текста, но эмоциональное влияние на учеников, без слов поясняющее душевное состояние героя.

Экспериментальная основа исследования

Небольшой эксперимент в виде опроса учащихся двух 10-х классов нашей школы был проведён в октябре 2008 года на уроках, посвящённых изучению романа И.А. Гончарова «Обломов». Вопросы предлагались следующие:

1. Почему музыка появляется лишь во второй части романа?
2. Как действует музыка на героев и на читателей?
3. Какое отношение музыка имеет к Обломову, его жизни и судьбе?

Приведём отрывки из ответов:

— *Музыка и Обломов в первой части несовместимы. Во второй части романа Обломов оказывается в совершенно другом мире. Музыка — это искусство, а значит, красота, чистота, гармония. Таким Гончаров представляет и образ Ольги. Этот мир музыки, душевности, красоты и воздействует на Обломова*

— *По словам самого Гончарова, вторая часть романа больше раскрывает суть души его героев, и чтобы понять это, Гончаров вводит музыку. Когда слушаешь музыку, уже не следишь за собой и выдаёшь своё состояние, какие-то сокровенные мысли и чувства. Так и Обломов неожиданно для себя самого делает признание: «Я чувствую не музыку, а... любовь».*

Как видим, общую причину появления музыки в романе одноклассники чувствуют, а более конкретно и подробно они раскрываются в ответах на второй и третий вопросы.

— *«С помощью музыки Гончаров показывает разницу между влюблёнными и невлюблёнными людьми: другие герои так и не слышат музыки»;*

— *«Музыка нужна читателю, так как она помогает увидеть внутренний мир Обломова»;*

— *«Было бы как-то неестественно, если бы Обломов, продолжая вести свой образ жизни, вдруг влюбился. Музыка — связка, мостик между им прежним и нынешней его жизнью».*

Эти ответы освещают взгляд читателя на Обломова во второй части романа. Но есть ряд ответов, убеждающих в том, что музыка — не только путеводная звезда от части к части романа, она выделяет нечто важное в целом, в общем понимании замысла писателя:

— *«Ольга верила в возрождение через любовь. Может быть, поэтому Гончаров использует для этого мелодию *Casta diva*, ведь героиня, исполняющая эту арию, тоже верила в возрождение через любовь»;*

— *«Музыку нельзя здесь заменить ничем, вряд ли что-то другое сможет так тронуть Обломова»;*

— *«Гончаров вводит музыку, так как не всё можно сказать словами»;*

— *«В какие-то моменты жизни музыка повелевает людьми, судьбами, мыслями».*



Ответы, как мы видим, разнообразны, каждый через музыку, её осмысление идёт к своему пониманию героев романа, к его идее, но общее восприятие вопроса, в основном, точное.

В ответах на третий вопрос уже чувствуется, что музыка, бесспорно, помогла обобщить всё впечатления, появившиеся у ребят в связи с Обломовым, и размышления их отразились в работе не только над второй, а также и над последней частью романа:

— *«Состояние души Обломова, как и мелодия Беллини, чистое, взволнованное и воплощает в себе сладкую грезу и невысказанный протест»;*

— *«Для Обломова важна музыка, но не только сама музыка, а та степень одухотворённости, которая вложена в неё при исполнении Ольги»;*

— *«Именно от музыки в голосе Обломова появляется страсть и сила», «Душа Обломова поёт во второй части романа благодаря музыке и любви»;*

— *«Проходит музыка, и тускнеет образ героя»;*

— *«Музыка подобна ветке сирени: «сирени отошли, поблёкли» и музыка исчезла и внутреннего мира героев...»;*

— *«В последней главе в доме у Ольги Штольца мы видим рояль, ноты (всё как мечтал Обломов!), но мы не слышим поющей Ольги. Разум победил чувства — это горько и это заставляет Ольгу испытывать внутреннее беспокойство».*

Нам показались интересны эти замечания одноклассников, и, отталкиваясь от них, мы сделали ещё ряд наблюдений. Это было необходимо, поскольку музыкальные произведения, звучащие в романе Гончарова, очерчивают не только героев, но и контур идеи романа.

Роль музыкальной темы в раскрытии образа Ильи Обломова (по одноимённому роману И.А. Гончарова). Опыт интерпретации

«Или я не понял этой жизни, или она никуда не годится», — размышляет главный герой. И нам важно было понять, что привело Илью Обломова к этому вопросу, разрешится ли эта дилемма в его судьбе и какую роль в этом может играть музыка?

Ещё до встречи с Ольгой в разговоре со Штольцем Обломов, измученный светской жизнью, навязанной ему другом, воодушевлённо рассказывает о своём идеале жизни: «Ты слышишь: ноты, книги, рояль, изящная мебель?» И далее, заканчивая почти поэтический рассказ об идеальной жизни, Обломов продолжает: «Сыро в поле... темно; туман, как опрокинутое море, висит над рожью; лошади вздрагивают плечом и бьют копытами: пора домой. В доме уж засветились огни, на кухне стучат в пятьдесят ножей: сковорода

грибов, котлеты, ягоды... тут музыка... Casta diva... Casta diva! — запел Обломов. — Не могу равнодушно вспомнить Casta diva! — сказал он, пропев начало каватины. — Как выплакивает сердце эта женщина! Какая грусть заложена в звуки!.. И никто не знает ничего вокруг... Она одна... Тайна тяготи её; она вверяет её луне...»

Итак, вот идеал Обломова: не просто музыка, которая успокаивает и нежит, как халат, а музыка, которая выплакивает душу, приоткрывает тайну одиночества! И именно с этой музыкой как бы внезапно в Обломове вспыхивает любовь к Ольге (ч.2, гл.5). Но внезапно ли? Скорее, можно утверждать, что именно исполнение этой арии совпало с близким и понятным Обломову состоянием души, которое он услышал в Ольгином пении».

Любовь возвышает Обломова, пробуждает его к новой жизни, но вместе с тем и накладывает на него груз ответственности: «... Любовь — претрудная школа жизни!» «... Всё это действовало так сильно, что он дышал медленно и тяжело, как дышат перед казнью и в момент высочайшей неги духа». «Разве любовь не служба?» — восклицает опять Обломов и тут же продолжает: «Тяжело, почти больно дышать, хочется плакать!» Обломов отягощён своей любовью. Тяжесть проходит лишь тогда, когда Ольга поёт или играет: «Оба они, снаружи неподвижные, разрывались внутренним огнём, дрожали одинаковым трепетом; в глазах стояли слёзы, вызванные одинаковым настроением <...> У него на лице сияла заря пробужденного, со дна души восставшего счастья».

Уехал Штольц, познакомивший их и часто просивший Ольгу петь: «... рояль её был закрыт — словом, на них обоих легло принуждение, оковы, обоим было неловко». Когда Ольга поёт, скованная ещё своим новым состоянием, и не даёт прорваться наружу чувству, Обломов поражён и уничтожен происшедшей метаморфозой: «Она вынула свою душу из пения, и в слушателе не шевельнулся ни один нерв».

Когда их любовь в разгаре, они уже не помнят начала и ещё не мыслят конца, Гончаров сравнивает их общее состояние с развитием музыкальной темы: «Так разыгрывался между ними тот же мотив в разнообразных вариациях. Свидания, разговоры — всё это была одна песнь, одни звуки, один свет, который горел ярко, и только преломлялись и дробились лучи его на розовые, на зелёные, на палевые и трепетали в окружавшей их атмосфере. Каждый день и час приносил новые звуки и лучи, но свет горел один, мотив звучал всё тот же».

Тяжесть с Обломова снимает не только музыка, но и обдуманый, решительный отказ от Ольги: письмо написано, но душа его не рвётся: «Странно! Мне уже не скучно, не тяжело! — думал он. — Я почти счастлив... Отчего это? Должно быть, оттого, что я сбыл груз души в письмо». Но происходит бурное объяснение, примирение, душа Обломова опять в смятении, и вновь его возвышают звуки музыки: «Что же будет завтра? — тревожно спросил он себя



и задумчиво, лениво пошёл домой. Проходя мимо окон Ольги, он слышал, как стеснённая грудь облегчалась в звуках Шуберта, как будто рыдали от счастья. Боже мой! Как хорошо жить на свете!»

Закат их любви отмечен отсутствием музыки: «И вся эта летняя, цветущая поэма любви как будто остановилась, пошла ленивее, как будто не хватало в ней содержания». Всё станвится уныло, и Ольга не поёт: «Хотела петь — не поётся!» И даже тогда, когда, ожидая Обломова с Выборгской стороны, Ольга пробует петь *Casta diva*, Обломов не приходит.

Мажор внезапно переходит в минор, роман кончается, но, как и в мелодии, тому, что её породило, нет конца: при одной из последних встреч Штольц, пытаясь уговорить Обломова уехать в деревню, напоминает об этой арии, и Обломов отвечает: «Нет, Андрей, нет, не поминай, не шевели, ради бога! — серьёзно перебил его Обломов. Мне больно от этого, а не отраднo. Воспоминания — или величайшая поэзия, когда они воспоминания о живом счастье, или — жгучая боль, когда они касаются засохших ран...»

Мелодия, звучавшая в душе Обломова ещё до пения Ольги, живёт в нём и после — в прежнем, первоначальном своём значении...

Проследив таким образом эти эпизоды, возвращаемся к вопросу Ильи Ильича о своей жизни и далее — к последнему определению линии жизни Обломова, уверенно данному Штольцем в финале романа: «Обломовщина!» Теперь, после анализа музыкальных фрагментов романа, тот смысл («Обломовщина»), что видели мы в нём после первого прочтения, уточняется, а быть может, и отменяется вовсе. Собственно, вопрос, заданный Обломовым, подобен качелям: «**Или** я не понял этой жизни, **или** она никуда не годится»...

Узнав судьбу Обломова, его любовь, услышав музыку, в которой он ловил нечто созвучное своей душе, мы скорее придём к выводу о том, что эта жизнь «никуда не годится». Вновь и вновь обращаясь к тексту, сравнивая мечту Ильи Ильича с реальностью, с тем, что он обрёл покой, можно увидеть, что является зацепкой для продолжения размышлений о жизни и для достижения его идеала.

Вспомним, во 2-й части романа Обломов, впервые называя и даже единственный раз напевая арию, ставит её в один ряд с кухней, котлетами и другими бытовыми деталями... Вновь перечитываем слова о мечте Ильи Ильича: «В доме уж засветились огни, на кухне стучат в пятеро ножей...», тут же «сковорода грибов, котлеты, ягоды... тут музыка... *Casta diva*»...

... В доме вдовы Пшеницыной **есть всё это**, но нет музыки и того возвышающего озноба, который она пробуждала в Обломове ранее:

— **Капуста кислая с лососиной**, — сказала она. — Осетрины нет нигде: уж я все лавки выходила, и братец спрашивали — нет. Вот разве попадётся живой осетр — купец из каретного ряда

заказал, — так обещали часть отрезать. **Потом телятина и каша на сковороде...**

— **Вот это прекрасно!**» — отвечает Обломов, но нам от этого ответа становится горько...

Музыка в этом романе — как огонь; но Обломов недаром так тщательно выписан Гончаровым в первой части романа: Обломов опасается всего бурного, резкого. Всем своим посетителям он, лёжа на диване, говорит в течение майского дня одну фразу: «Не подходи, не подходи: ты с холода!» И неважно, что огонь и мороз — разные стихии; для природы Обломова важно, что это стихии, резко воздействующие на него, и потому, в конечном, итоге, его тяготящие. Поэтому естествен финал его любви: в доме вдовы Пшеницыной ему тепло: «Он сближался с Агафьей Матвеевной — как будто подвигался к огню, от которого становится всё теплее и теплее, но которого любить нельзя». В этой фразе даже глаголы продолженного действия, замедленные: «сближался», «подвигался», — нет и в помине того бурного, захлестывающего, тревожащего душу, да и сама душа здесь без надобности, так как покой, заданный в романе сном Обломова, усыпляет и душу: здесь «воплощался идеал того необходимого, как океан, и ненарушимого покоя жизни, картина которого неизгладимо легла на его душу в детстве под отеческой кровлей».

Проанализировав роман при помощи подобного «музыкально-го ключа», мы лишний раз убедились в том, что герой и всё произведение в целом не исчерпывается одной формулой — «обломовщина». Не случайно и сам Гончаров отказался от этого названия романа. Да, у нас, у читателей, остаётся недоумение, горечь о том, что возвышающей душу музыки в её полнозвучии живых сил уже быть в жизни героя не может, а остались лишь страдания Обломова, которые он старательно, хотя и безрезультатно, пытается унять покоем, в итоге приведшим его к вечному Сну.

Заключение

В итоге исследования мы пришли к убеждению, что анализ «музыкальных страниц», музыкальных эпизодов необходим для более глубокого, вдумчивого понимания авторского замысла произведения. Музыка, звучащая в произведении, не просто создаёт «культурный фон», но помогает определить эмоциональную и идейную настроенность его. Более того, в музыкальных эпизодах содержатся принципиально важные «смысловые зерна», позволяющие лучше понять социально-психологическую суть литературного героя. Музыка на страницах художественных произведений, таким образом, способствует образной конкретизации и образному обобщению наших читательских впечатлений. Музыка, «звучащая» на страницах романа, осуществляет своеобразное «озвучивание» чувств героев,



связывает в нашем сознании отдельные фрагменты в целостное понимание замысла писателя.

Практическая значимость данного исследования состоит в том, что его данные могут быть использованы в организации учебного процесса в 10 классе, в составлении программ, методических поурочных рекомендаций для учителей, а также на элективных курсах. Являясь ограниченным предложенным материалом, исследование предполагает возможность подробной работы в курсе школьного изучения литературы разных классов. Работа учителя литературы, использующего данные исследования, расширит границы не только изучения литературной классики, но и соприкоснется, таким образом, с курсом мировой художественной культуры.

Список литературы

1. *Бабаев Э.Г.* Из истории русского романа XIX века. М.: МГУ, 1984.
2. *Бореев Ю.Ю.* Эстетика. М.: Полит.издат, 1988.
3. *Виноградова С.М.* Взаимодействие литературы и музыки. Л., 1984.
3. *Гончаров И.А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.: Художеств. лит., 1952–1955.
4. *Журавлева А.И.* Драматургия А.Н. Островского. М.: МГУ, 1974.
5. *Иванов Г.К.* Островский в музыке. М.: Советский композитор, 1978.
6. *Кац Б.А.* Музыкальные ключи к русской поэзии: Исслед. очерки и комм. СПб.: Композитор, 1997.
7. *Машенко Н.М.* Музыка и живопись в творчестве писателей. Киев, 1985.
8. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: Искусство, 1973–1980.
9. *Свирина Н.М.* Культурный контекст на уроках литературы. СПб, 1999.
10. *Тарасов Л.М.* Музыка в семье муз: Очерки. Л., 1985.
11. *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художеств.лит., 1960–1965.
12. *Тургенев И.С.* Собрание сочинений: В 10 т. М.: Художеств.лит. 1961–1962.
13. *Френкель Н.В.* О некоторых нюансах «музыкальных страниц» романа Л.Н. Толстого «Война и мир» // Русская словесность. 2008. № 4.
14. *Чехов А.П.* Собр.соч. В 10 т. М.: Художественная лит., 1985.