

ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ПОВЕСТИ «ДЕНЬГИ ДЛЯ МАРИИ» В. Г. РАСПУТИНА

В статье представлен опыт применения музыкальных методов анализа содержания и формы при рассмотрении повести В. Г. Распутина «Деньги для Марии». Показано, что форму повести определяют три принципа музыкального формообразования — репризная трёхчастность (в крупном плане), рондообразность (по линейной синтагматической оси) и симметрия (арка, связывающая начало и конец). Все они воплощают сверхпринцип замкнутого становления, означающий «возвращение к исходной точке, образующее замкнутый путь развития» (конструктивная сторона). Антитезу ему составляет принцип поступательного развития (динамическая сторона), выявляющийся в активном развитии двух сюжетно-временных линий и постепенном нарастании внешнего и внутреннего драматизма безвыходности и обречённости героини.

Результатом проявления принципа репризности на разных уровнях формы становится разветвлённая система смысловых вех-соответствий, придающих единство и целостность конструкции этой повести В. Г. Распутина.

Ключевые слова: В. Г. Распутин, «Деньги для Марии», музыкальная форма, форма литературного произведения, репризность, рондообразность, симметрия.

Перспективным направлением для современного искусствознания является внедрение его методов анализа содержания и формы при рассмотрении произведений других видов искусства.

Отечественные музыковеды в разные годы спорадически обращались к литературным сочинениям, вскрывая с помощью музыкально-аналитического аппарата интересные и ранее неизвестные закономерности построения образов прозы, поэзии и драматургии.

Сама возможность обнаружения типовых музыкальных форм в литературных произведениях вытекает из временной природы, общей для двух искусств, которая подразумевает наличие трёх основных логических этапов — изложение материала, его развитие и завершение. Конкретные воплощения этих обязательных стадий драматургического и композиционного процессов

* Владимир Евгеньевич Карпенко — преподаватель Иркутской областной детской школы искусств (Иркутск, Российская Федерация); ensemble@mail.ru

имеют свою специфику и существенные различия, но в то же время объединяющее начало выявляется достаточно убедительно.

Выдающийся музыковед Б. Л. Яворский «неоднократно находил признаки музыкальных форм в литературно-поэтических произведениях разных жанров — от стихотворения Тютчева до крупных форм» [1, 80]. В свою очередь Г. В. Чичерин писал об эмоционально выразительной и конструктивной близости опер Моцарта романам Бальзака и Льва Толстого [19, 251].

Однако поворотным пунктом стала ранняя (1944) и, к сожалению, неоконченная работа А. А. Альшванга «Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом» [1], где был достигнут впечатляющий результат использования методики анализа музыкальной формы в сфере классической русской прозы XIX века.

Автор наметил важнейшие основы принципиально новой аналитической работы: «“Преступление и наказание” является подлинной симфонией, к которой вполне применимо понятие сонатно-симфонической формы <...> Элементы симфонии в литературном романе возникли, разумеется, в силу органических причин: новое психологическое содержание потребовало и новой сложной структуры романа, более всего сближающейся со структурой симфонии» [1, 76–77]. И далее: «В романе Достоевского существует глубокая сюжетная связь с музыкальной симфонией: самоё развёртывание глубоко жизненного, человеческого и вполне реального в своей основе сюжета выливается в музыкальные формы симфонии. Мы ни на минуту не забываем о специфике отдельных искусств. Но перед лицом столь поразительной аналогии должны признать, что между произведениями разных искусств имеется больше общего, чем различного. Эта общность строения — и содержания! — романа и симфонии обнаруживается с наибольшей силой и наглядностью уже в первой части “Преступления и наказания” с её лаконичным, строго классическим изложением <...> Анализ её даёт картину сонатной формы, вылившейся, конечно, не преднамеренно, органически из самого сюжета» [1, 80].

Широко известно высказывание Д. Д. Шостаковича:

«Повесть Чехова “Чёрный монах” я воспринимаю как вещь, построенную в сонатной форме» [цит. по: 8, 174]. По мнению Н. М. Фортунатова, «Чехов отлично чувствовал природу этой формы <...> Утверждение в экспозиции двух контрастирующих эмоционально-образных потоков; их дальнейшее “сквозное” развитие, сложные внутренние преобразования и взаимодействия (разработка); наконец, слияние в репризе в одном эмоциональном строе прежде резко противопоставляемых тем (реприза всегда у Чехова — новый синтез и высший итог всего развития) — вот типологические особенности структурного плана его новелл» [14, 175].

Ещё одна цитата на ту же тему:

«Музыка оказала глубокое влияние на композицию чеховских рассказов <...> В небольших по объёму “бессюжетных” рассказах Чехова можно выделить и проследить движение тем-образов, основных эмоциональных волн. Как и в музыкальном произведении, эти темы видоизменяются, вступают в сложные соотношения друг с другом, завершаются в финале рассказа. Так же как в музыке, темы-образы в рассказах Чехова живут не только в непосредственном соседстве, но и во внутренней ассоциативной связи. Это делает произведение ещё более сложным, художественно значительным, музыкальным» [2, 152, 154].

На наличие и важную роль музыкальных масштабно-тематических (мелодико-синтаксических) структур в классической поэзии указывали Л. Мазель [9, глава VII] и М. Ройтерштейн [11; 12].

Автором этих строк найдены присущие музыке формы, принципы формообразования и развития в романе «Плаха» Чингиза Айтматова [4] и рассказах Валентина Распутина [5], в пьесах Александра Вампилова [6], выявлены масштабно-тематические структуры и их значение в поэтическом наследии Николая Рубцова [7] и Марка Сергеева [8].

Наконец, необходимо отметить актуальность слов А. С. Бушмина о том, что «такое освещение литературного произведения через другие искусства открывает дополнительные, почти ещё не тронутые возможности для научного постижения прежде всего феномена художественности» [3, 83] и, находясь на стыке музыковедения и литературоведения, заметно расширяет границы обще-искусствоведческого анализа.

«Деньги для Марии» — первая из повестей В. Распутина, принёсших ему широкую известность и ставших классикой мировой литературы. В ней присутствуют черты стиля писателя, которые будут развиваться и углубляться в дальнейшем — критический реализм в обрисовке характеров и сюжетных ситуаций, отсутствие какой-либо отлакированной советской действительности, постановка на примере достаточно тривиального происшествия (растрата продавщицы в сельском магазине) серьёзных философских и нравственных вопросов.

В основе сюжета повести лежат две линии, разведённые (что так типично для прозы) на два временных плана. Обе они даны в чередовании, комплементарно дополняя друг друга.

Начинает и заканчивает повесть линия настоящего времени: Кузьма собирается ехать в город к брату Марии, он едет в поезде, приезжает и подходит к квартире. Линия прошлого, точнее, трёх дней, предшествовавших этой поездке, более динамична, так как включает все события этих дней и более раннего времени.

Уже на первых страницах повести обращают на себя внимание два повтора в тексте, которые имеют не только выразительное, но, как выяснится, и важное конструктивное значение.

«Ему приснилось, что он едет на той самой машине, которая его разбудила. Фары не светят, и машина едет в полном мраке. Но затем они вдруг вспыхивают и освещают дом, возле которого машина останавливается. Кузьма выходит из кабины и стучит в окно.

— Что вам надо? — спрашивают его изнутри.

— Деньги для Марии, — отвечает он.

Ему выносят деньги, и машина идёт дальше, опять в полной темноте. Но как только на её пути попадает дом, в котором есть деньги, срабатывает какое-то неизвестное ему устройство, и фары загораются. Он снова стучит в окно, и его снова спрашивают:

— Что вам надо?

— Деньги для Марии.

Он просыпается во второй раз» [10, 32–33].

И чуть дальше:

«Кузьма идёт на кухню и говорит Марии, которая возится у печки:

— Собери мне чего-нибудь с собой, поеду я..

— В город? — настораживается Мария.

— В город.
Мария вытирает о фартук руки и садится перед печкой, шурясь от жара, обдающего её лицо.
— Не даст он, — говорит она.
— Ты не знаешь, где конверт с адресом? — спрашивает Кузьма.
— Где-нибудь в горнице, если живой.
Ребята спят. Кузьма находит конверт и возвращается на кухню.
— Нашёл?
— Нашёл.
— Не даст он, — повторяет Мария.
Кузьма садится за стол и молча ест. Он и сам не знает, даст или не даст» [10, 34].

Повторения ключевых фраз «Деньги для Марии» и «Не даст он» образуют на этом малом радиусе действия музыкальную структуру АВАВА, в которой сочетаются свойства трёхчастности и рондо, которые будут определять форму-конструкцию всей повести.

Такой приём в отечественном музыкознании получил название метода предварения [9, 271], конспектирования [17, 59] или композиционной проекции [13, 63]. Он может проявляться в предвосхищении тематизма, тонального плана и формы-композиции в целом.

Принцип репризности (повторений на разных уровнях формы) проявляется по-своему в разных видах искусства. В литературе реприза «как правило, подчиняется логике сюжета и возникает тогда, когда его последняя стадия чем-то напоминает первую. А так как стремление к соответствию логике жизненных событий обычно исключает точное повторение, такая сюжетно-смысловая реприза не содержит возвращение текста, а переключается с началом лишь в общем плане — благодаря месту действия или эмоциональной атмосфере (но не самому действию). Таким образом, она не играет самостоятельной формообразующей роли» [13, 55]. В рассматриваемой повести крайние разделы тесно связаны не только местом и эмоциональной атмосферой, но и единством действия (благодаря словесным повторам), в результате чего в конце возникает подлинная реприза с продолжением действия, начавшегося на первых страницах.

Форму повести определяют три принципа музыкального формообразования — репризная трёхчастность (в крупном плане), рондообразность (по линейной синтагматической оси) и симметрия (арка, связывающая начало и конец). Все они воплощают сверхпринцип замкнутого становления, означающий «возвращение к исходной точке, образующее замкнутый путь развития» [13, 51] (конструктивная сторона). Антитезу ему составляет принцип поступательного развития (динамическая сторона), выявляющийся в активном развитии двух сюжетно-временных линий и постепенном нарастании внешнего и внутреннего драматизма безвыходности и обречённости героини.

Если дать буквенное обозначение сюжетным линиям повести по мере их появления, то поездка Кузьмы обозначается А, события прошлого — В, а эпизоды Кузьмы в поезде — С (см. таблицу 1). Исходя из этого, получается следующая конструкция, в которой видна общая двойная трёхчастность повести: АВА₁ в начале и В₆А₂ — неполная реприза в конце. Начальная трёхчастность в процессе развития модулирует в пятикратную динамизированную

трёхчастность, которая также имеет аналогию в музыке, правда, очень редкую. Этот «исключительный случай продлённой формы можно видеть в произведении Мессиана “Маленькая литургия” № 2» [16, 13]. С другой стороны, многократный повтор двух временных планов $V_1 C V_2 C_1 V_3 C_2 V_4 C_3 V_5 C_4 V_6$ образует признаки так называемой альтернативной формы, типичной для современной музыки и связанной «с явлением макротематизма, поскольку разделы a a^1 a^2 составляют одну макротему A , разделы b b^1 b^2 — другую макротему» [15, 457]. Подобное двухэлементное строение автором этих строк было найдено и в строении центрального раздела романа «Плаха» Айтматова [4, 233].

Таблица 1

настоящее	прошлое	музыкальные формы		страницы повести [10]
A		трёхчастная	Пятикратная динамизированная трёхчастная или альтернативная	32
	B			36
A_1				42
	V_1	44, 47		
C		50		
	V_2	58		
C_1		65		
	V_3	67		
C_2		69		
	V_4	70, 80		
C_3		89		
	V_5	96, 104		
C_4		113		
	V_6	сокращенная реприза трёхчастной формы	117, 124	
A_2			125	

В музыке форма рондо с точки зрения своей динамизации заметно проигрывает другим репризным формам (трёхчастной и сонатной). «Относительная равнозначительность частей рондо отнюдь не создаёт стимулов к завоеванию новых высот <...> Неоднократная повторность сравнительно крупных разделов (при отсутствии интенсивных развивающе-разработочных частей) редко может способствовать драматизации. И, наконец, заметим, что чем больше звеньев насчитывает рондо, тем меньше шансов на прогрессирующую динамизацию» [18, 101]. В литературном произведении весь динамизм заложен в тексте, что и делает возможным построение формы повести (или её части) на многократном чередовании двух элементов.

Важную выразительную и конструктивную роль в форме целого играют три эпизода снов, данных в начале, середине и конце повести. Из них самым протяжённым является второй сон (центр композиции и ось симметрии, раздел V_3), предвосхищающий трагическую развязку (люди забрали свои деньги, собранные для Марии, что реально случится через день).

И наконец, последний штрих репризности, когда на последние слова повести ответ «*He даст он*» [10, 34] был дан на первых страницах:

«Он находит дом брата, останавливается, чтобы передохнуть, и прячет в карман мокрый от снега конверт с адресом. Потом вытирает ладонью лицо, делает последние до двери шаги и стучит. Вот он и приехал — молись, Мария! Сейчас ему откроют» [10, 126].

Арка симметрии связывает конец повести с её началом.

Таким образом, результатом проявления принципа репризности на разных уровнях формы становится разветвлённая система смысловых вех-соответствий, придающих единство и целостность конструкции этой замечательной повести Валентина Распутина.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Альшванг А. А.* Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом // Избранные сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1964. С. 73–97.
2. *Балабанович Е. З.* Чехов и Чайковский. М., 1970. 184 с.
3. *Бушмин А. С.* Наука о литературе. М., 1980. 334 с.
4. *Карпенко В. Е.* О музыкальных формах в романе «Плаха» Чингиза Айтматова // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Традиция в истории искусств. Вып. 8. Кемерово, 2010. С. 229–238.
5. *Карпенко В. Е.* Музыкальные формы в рассказах В. Распутина // Александр Вампилов и Валентин Распутин: творческий потенциал «иркутской истории». Иркутск, 2017. С. 264–267.
6. *Карпенко В. Е.* Заметки о строении пьес А. Вампилова (опыт музыковедческого анализа) // Проблемы художественного творчества: Сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б. Л. Яворскому. Часть II. Саратов, 2013. С. 180–185.
7. *Карпенко В. Е.* Масштабно-тематические структуры в поэзии Н. Рубцова // Вопросы музыковедения: Теория. История. Методика. Вып. IV. М., 2011. С. 93–103.
8. *Карпенко В. Е.* О масштабнo-тематических структурах в поэзии Марка Сергеева // Статьи о музыкальной культуре Иркутска XVIII–XXI веков. Иркутск, 2014. С. 97–112.
9. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. М., 1967. 752 с.
10. *Распутин В. Г.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М., 1984. 400 с.
11. *Ройтерштейн М. И.* «Музыкальные» структуры в поэзии Блока // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974. С. 323–343.
12. *Ройтерштейн М. И.* Основы музыкального анализа. М., 2001. 112 с.
13. *Соколов О. В.* О двух основных принципах формообразования в музыке // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974. С. 51–72.
14. *Фортунатов Н. М.* Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 173–186.
15. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. СПб., 1999. 490 с.
16. *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Часть 1. М., 1988. 175 с.
17. *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Часть 2. М., 1990. 128 с.
18. *Цуккерман В. А.* Динамический принцип в музыкальной форме // Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970. С. 19–120.
19. *Чичерин Г. В.* Моцарт. Л., 1970. 318 с.

REFERENCES

1. *Alshvang A.* Russkaja simfonija i nekotorye analogii s russkim romanom [Russian symphony and some analogies with Russian novel] // *A. Alshvang. Izbrannye sochinenija v dnuh tomah.* T. 1. M., 1964. S. 73–97.
2. *Balabanovich E.* Chehov i Chajkovskij [Chekhov and Tchaikovsky]. M., 1970. 184 s.
3. *Bushmin A.* Nauka o literature [Science of literature]. M., 1980. 334 s.
4. *Karpenko V. E.* O muzykal'nyh formah v romane «Plaha» Chingiza Ajtmatova [About musical forms in the novel “Block” by Chingiz Aitmatov] // *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teorija i opyt: Tradicija v istorii iskusstv.* – Vyp. 8. Kemerovo, 2010. – S. 229–238.
5. *Karpenko V. E.* Muzykal'nye formy v rasskazah V. Rasputina [Musical forms in the short stories by V. Rasputin] // *Aleksandr Vampilov i Valentin Rasputin: tvorcheskij potencial «irkutskoj istorii».* Irkutsk, 2017. S. 264–267.
6. *Karpenko V. E.* Zametki o stroenii p'jes A. Vampilova (opyt muzykovedcheskogo analiza) [Notes on the structure of A. Vampilov's plays (experience of musicological analysis)] // *Problemy hudozhestvennogo tvorcestva: sb. statej po materialam Vserossijskikh nauchnyh chtenij, posvjashennyh B. L. Javorskomu. II chast'.* Saratov, 2013. S. 180–185.
7. *Karpenko V. E.* Masshtabno-tematicheskie struktury v poezzii N. Rubcova [Large-scale thematic structures in poetry by N. Rubtsov] // *Voprosy muzykoznanija: Teorija. Istorija. Metodika.* Vyp. IV. M., 2011. S. 93–103.
8. *Karpenko V. E.* O masshtabno-tematicheskikh strukturah v poezzii Marka Sergeeva [About large-scale thematic structures in poetry by Mark Sergeev] // *V. E. Karpenko. Stat'i o muzykal'noj kul'ture Irkutskaja XVIII–XXI vekov.* Irkutsk, 2014. – S. 97–112.
9. *Mazel L. A., Cukkerman V. A.* Analiz muzykal'nyh proizvedenij [Analysis of musical works]. M., 1967. 752 s.
10. *Rasputin V.* Izbrannye proizvedenija v 2-h tomah. T. 1 [Selected works in 2 vols. Vol. 1]. M., 1984. 400 s.
11. *Rojtershtejn M. I.* «Muzykal'nye» struktury v poezzii Bloka [«Musical» structures in Blok's poetry] // *O muzyke. Problemy analiza.* M., 1974. S. 323–343.
12. *Rojtershtejn M. I.* Osnovy muzykal'nogo analiza [Fundamentals of musical analysis]. M., 2001. 112 s.
13. *Sokolov O.* O dnuh osnovnyh principah formoobrazovanija v muzyke [On the two main principles of shaping in music] // *O muzyke. Problemy analiza.* M., 1974. S. 51–72.
14. *Fortunatov N. M.* Ritm hudozhestvennoj prozy [Rhythm of artistic prose] // *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve.* L., 1974. S. 173–186.
15. *Holopova V. N.* Formy muzykal'nyh proizvedenij [Forms of musical works]. SPb., 1999. 490 s.
16. *Cukkerman V.* Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Rondo v ego istoricheskom razvitii. Chast' 1 [Analysis of musical works. Rondo in its historical development. Part 1]. M., 1988. 175 s.
17. *Cukkerman V.* Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Rondo v ego istoricheskom razvitii. Chast' 2 [Analysis of musical works. Rondo in its historical development. Part 2]. M., 1990. 128 s.
18. *Cukkerman V.* Dinamicheskij princip v muzykal'noj forme [Dynamic principle in musical form] // *V. Cukkerman. Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i jetjudy.* M., 1970. S. 19–120.
19. *Chicherin G.* Mocart [Mozart]. L., 1970. 318 s.