

## ВОСПРИЯТИЕ ХУДОЖНИКОМ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА: СОНЕТ ВЯЧ. ИВАНОВА И ЧАСТЬ СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ О. РЕСПИГИ «РИМСКИЕ ФОНТАНЫ», ПОСВЯЩЕННЫЕ ФОНТАНУ ТРЕВИ

Н.Г. Жекулин (Calgary)

В 1913 г. итальянский композитор Отторино Респили был назначен профессором известной римской консерватории Liceo di S. Cecilia. В Риме он сочинил симфоническую поэму «Fontane di Roma», которая являлась его своего рода данью Вечному городу.<sup>1</sup> Лет десять спустя, в сентябре 1924 г., после многих лет поэтического молчания, Вячеслав Иванов, непосредственно после своего приезда в Рим и чувствуя, что там начинается его постоянное изгнание из России, начал писать свои Римские сонеты. Итак, находясь в Риме, два художника обратились не только к новому своему месту жительства, но и непосредственно к одному из самых известных памятников города, Фонтану Треви, и создали, под вдохновением этого фонтана, один — часть симфонической поэмы, а другой — сонет. Тема связей между видами искусства, конечно, не нова и пожалуй всегда считалась спорной, тем более в последнее время. Так Уоррен и Веллек настаивают на опасности всех сравнений одного вида искусства с другим:

The various arts — the plastic arts, literature, and music — have each their individual evolution, with a different tempo and a different internal structure of elements. ... We must conceive of the sum total of man's cultural activities as of a whole system of self-

Каждый из видов искусства — пластические искусства, художественная литература и музыка — прошел своей эволюцией, причем каждый своим темпом, и со своей внутренней структурой элементов. ...Совокупность

1 «C'est ainsi qu'appeler à s'installer à Rome. Ottorino Respighi sentit aussitôt le besoin de traduire en musique la profonde impression que lui avait l'incomparable cité. C'est la voix même de la Ville Eternelle qu'il avait perçue à travers celles des cent fontaines et que son âme de poète traduisait.» Raffaele de Rensis. *Ottorino Respighi*, traduit et adapté par Gilbert Chapallaz. (Editions Gesler-Sion, 1957), 83. Премьера состоялась в 1917 г.

evolving series, each having its own set of norms which are not necessarily identical with those of a neighbouring series.<sup>2</sup>

человеческой культурной деятельности надо понимать как целую систему отдельных развивающихся серий, каждая из которых имеет свой комплект норм, который necessarily не обязательно тождествен с нормами смежной серии.

Но несмотря на опасности, эта идея продолжает манить. В своем ответе на утверждение аббата Батте (Batteux), что все виды искусства соединяет отвлеченное понятие «красота», Дени Дидро предлагает

rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique en montrant les analogies; expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image: saisir les emblèmes fugitifs de leur expression; examiner s'il n'y aurait pas quelque similitude entre ces emblèmes, etc.<sup>3</sup>

найти общие красоты поэзии, изобразительного искусства и музыки; показать их сходства; объяснить, как поэт, художник и музыкант передают тот же образ; уловить мимолетные эмблемы их высказывания; проверить, нет ли чего-нибудь общего между этими эмблемами.

Следуя этому совету Дидро, я намерен обсудить вопрос о том, каким образом отразился тот же источник вдохновения на произведениях двух художников. Я думаю, что можно согласиться, что некоторое соответствие между объектом вдохновения и воспроизведением этого вдохновения следует считать естественным.<sup>4</sup> Известный кригик Марио Прац говорит, что

Every aesthetic evaluation represents the meeting of two sensibili-

Каждое эстетическое суждение является встречей двух воспри-

2 Welles, R., Warren, A.: Theory of Literature. (New York: Harcourt, Brace and Co. [Harvest Books] 1956), 124.

3 Diderot, D.: «Lettre sur les sourds et muets». (Oeuvres Complètes, IV (Paris, Hermann, 1978), 182.

4 Параллелизм, построенный на принципе не сходства, а контраста, или даже противоположности, может, конечно, также являться принципом (не)соответствия. Результатом резкого несоответствия являлось бы высмеивание: очевидное несоответствие имело бы сатирический пародийный эффект. Однако в данных случаях нет места для контраста (авторы принимают, а не отвергают).

ties, the sensibility of the author of the work of art and that of the interpreter. What we call interpretation is, in other words, the result of the filtering of the expression of someone else through our own personality.<sup>5</sup>

имчивостей, восприимчивости автора произведения искусства и восприимчивости его толкователя. Другими словами, то, что мы называем интерпретацией, есть результат фильтрации того, что высказал кто-то другой, сквозь нашу же личность.

То, что тут идет дело о двойном процессе — интерпретации фонтана художником, осмыслении его художественно, и воспроизведении этого художественного осмысления в новом художественном произведении — только подтверждает, а не отрицает основной принцип. Следовательно, нас должно интересовать воспроизведение в новом художественном произведении, как результат осмысления вдохновляющего произведения искусства.

Аналогичную идею выразил сам Вячеслав Иванов. Говоря о переводе, он утверждал, что

подлинная точность в переводе не достигается внешней передачею фразы за фразой, она требует проникновения в самую мысль автора, требует и мысли этой нового оформления согласно законам иного «словесного царства».<sup>6</sup>

Речь тут идет о переводе с одного языка на другой, в узком смысле слова. Можно ли этот принцип применить к языку в широком смысле как к тому средству, на котором выразится любой художник? Тут нам может помочь, как мне кажется, вдохновитель этой конференции. В небольшой статье «О лингвистических аспектах перевода», изданной в 1959 г., Роман Якобсон утверждал, что поэзия вообще непереводаема; возможно лишь «creative transposition» (творческое перемещение). Такое перемещение может произойти в одной из трех плоскостей, из которых третью Якобсон называет «intersemiotic translation or *transmutation*» (интерсемиоти-

5 Праг, М.: *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*. The Mellon Lectures in the Fine Arts, 1967, (Princeton) Princeton UP [Bollingen Series XXXV, 16], 1970) 34.

6 Дешарт, О.: «Введение» в кн.: Иванов, В.: *Собрание сочинений, I*, (Bruxelles: Foyer Orientale Chrétien, 1971), 198 (В дальнейшем «СС».)

ческий перевод или *преобразование*), т.е. перевоплощение из одной знаковой системы в другую.<sup>7</sup> В данном случае нас интересует как раз такой перевод.

Говоря в другом месте о переводе в узком смысле, Иванов утверждает, что

Поэтический перевод не имеет художественной ценности, если он не является новым порождением, новой органической кристаллизацией зиждущей формы:<sup>8</sup>

Тут Иванов касается центральной идеи своей эстетики.

Все искусство направлено на создание форм. Форма — не средство, а цель; и ничего нет столь тайного и несказанного, что не смогло бы обратиться в эпифанию формы посредством искусства. ... ведь искусство не есть механическое соединение какого-то ЧТО с каким-то КАК, а целостное двойное КАК, — т.е. *как* художник выражает и *как* он видит мир.<sup>9</sup>

Как и многие другие художники, он не верит в полную свободу художника, а в то, что сам материал заключает в себе определенные требования:

мы в искусстве отличаем форму созижденную, т.е. само законченное художественное произведение — *forma formata*, и форму зиждущую, существующую до вещи (*ante rem*) как действенный прообраз творения в мысли творца, как канон или эфирная модель будущего произведения, который можно назвать *forma formans*, потому что она, форма эта, и есть созидающая идея целого и всех его отдельных частей.<sup>10</sup>

- 7 Jakobson, R.: «On Linguistic Aspects of Translation». Selected Writings, II («Word and Language») 1<sup>st</sup> ed. (The Hague-Paris: Mouton, 1971, 260-66), 266, 261. Говоря об интерсемiotическом переводе, Якобсон говорит об интерпретации вербального сообщения невербальным, напр. жестами («an interpretation of verbal signs by means of signs of non-verbal sign systems»). Однако принцип преобразования с вербальной системы на невербальную можно, как мне кажется, расширить, в частности, на обратный (с невербального на вербальный) и даже с одной невербальной на другую невербальную. Об обоих этих возможностях как раз идет речь в настоящей статье.
- 8 Иванов, В.: *Мысли о поэзии*. In: Иванов, В.: *Собрание сочинений, III*. (Bruxelles. Foyer Orientale Chrétien, 1971), 670.
- 9 Иванов, В.: *Forma formans e forma formata/Форма зиждущая и форма созидающая*. In: Иванов, В.: *Собрание сочинений, III*. (Bruxelles. Foyer Orientale Chrétien, 1971), 675.
- 10 Иванов, В.: *Forma formans e forma formata/Форма зиждущая и форма созидающая*. In: Иванов, В.: *Собрание сочинений, III*. (Bruxelles. Foyer

И хотя в своей статье Иванов говорит преимущественно о поэзии, свою идею он относит ко всем видам искусства:

Явственно обнаруживается творящая форма (forma formans) в искусствах мусических, где сотворенная форма представляется изначала данною; но как в тех, так и в других то, что доставляет нам впервые удовлетворение, есть чувство достигнутого осуществления некоей предузренной или предуслышанной формы;<sup>11</sup>

От Респиги у нас нет теоретических работ по эстетике, в которых бы он высказывался о своем творчестве и его принципах. Партитуре «Римских фонтанов» однако предшествует небольшое введение:

In questo poema sinfonico l'Autore ha inteso di esprimere sensazioni e visioni suggeritegli da quattro fontane di Roma, considerate nell'ora in cui il loro carattere e piu in armonia col paesaggio circostante o in cui la loro bellezza appare meglio suggestiva a chi le contempla.<sup>12</sup>

В этой симфонической поэме автор попытался выразить чувства и образы, которые в нем вызвали четыре фонтана Рима, когда он их обдумывал в тот час дня, когда их характер наиболее гармонизирует с окружающим пейзажем, или когда их красота наиболее поражает зрителя.

Старый друг композитора Клаудио Гуасталла (Claudio Guastalla) утверждает, что музыка была закончена задолго до того, как был написан этот текст.<sup>13</sup> Тем не менее, исследователи соглашаются насчет описательного характера творческого дарования Респиги, подчеркивая, что симфонические поэмы Респиги отличаются от своих предшественников в этом жанре (напр. от симфонических поэм Листа и Рихарда Штрауса), тем, что они не программные, а являются переводом на звуки впечатлений и ощущений, вызываемых внешними стимулами.<sup>14</sup> А «язык», на который Респиги «переводит», Серджио Саблик (Sergio Sablich) определяет так:

---

Oriente Chrétien, 1971), 679.

11 Иванов, В.: *Мысли о поэзии*. In: Иванов, В.: *Собрание сочинений, III*, (Bruxelles: Foyer Orientale Chrétien, 1971), 668.

12 Respighi, O.: *Fontane di Roma. Poema sinfonico per orchestra* (Milano: Ricordi [P.R.438], 1974)

13 de Rensis: *Respighi*, 86.

14 «si vuol dire che il descrittivismo paesaggistico de Respighi e la traduzione in suoni delle impressioni che puo provocare, in ogni persona dotata di gusto e di cultura, o anche semplicemente sensibile, la visione di quei luoghi imperituri di Roma, carechi di storia e di vita, d'arte e di memorie, una traduzione animata e grandiosa...» (S a b l i c h . S . . . *Fon-*

Determinante e però la veste del linguaggio scelto per la descrizione. Da un lato la profilata nettezza dei temi, che embrano quasi il corrispettivo del le immagini visibili; dall'altro la ricchezza coloristica e plastica della materia orchestrale, esaltata dall'uso magistrale delle combinazioni e degli insiemi strumentali.<sup>15</sup>

Однако, решительным является языковое облечение, выбранное для описания. Это, во-первых, резкая четкость тем, которые скажутся как бы соответствием визуальных образов; и, во-вторых, это богатство красок и, пластичное богатство оркестрового материала, увеличенное мастерским применением инструментов, как в группах, так и в целом.

Следовательно, в эстетике обоих художников возникает вопрос о «переводе», и в своей эстетике Вячеслав Иванов придерживается мнения, что соответствие между исходным произведением и его переводом или перемещением следует ожидать в первую очередь в форме.

### Фонтан Треви

Хотя сегодня Фонтан Треви, пожалуй, самый известный из всех римских фонтанов и на этом месте стоит водоисход со времени римской империи, современный фонтан является среди самых новых фонтанов города. Молодой архитектор Никола Сальви (1697 — 1751) лишь в 1732 г. выиграл очередной конкурс на фонтан, который должен был стоять в конце известного еще старым римлянам акведука Aqua Virgo. Сам Сальви умер в 1762 г., т. е. до окончания работы над фонтаном, окончательный вид которого не во всех отношениях соответствует замыслам и проекту его автора, но остается верным основной его идее: как он объяснил в трактате о проекте, Сальви намерен был создать аллегория идеи воды как основного оживляющего принципа Природы.<sup>16</sup>

---

*tane. Pini e altro: il decrittivismo paesaggistico di Respighi.* In: *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*. A cura di B r y a n t, D Firenze: Olschki, [Studi di Musica Veneta, 13, 1988] 266. :l'essence de sa poésie tient dans la réaction sensuelle et sonore d'un esprit attentif, prompt à traduire et à colorer des paysages, des tableaux, des scènes de nature, des monuments d'Histoire — oeuvres d'art et oeuvres de vie.» M i l a . M . : *Un musicien italien au tournant des époques: Ottorino Respighi* » I a Revue musicale, no 135, 1933, 254. См. также de R e n s i s : *Respighi* 78.

15 S a b l i c h . *Fontane*, 266-7.

16 Текст очерка Сальви воспроизведен в кн.: P i n t o , J . A . : *The Trevi Fountain* (New Haven and London: Yale University Press, 1986), 220-23. Об этом фонтане, в частности о недавней его реставрации, см. также кн. C a r d i l l i , L . ed.: *Fontana di Trevi: La storia, il restauro*. Roma, Edizioni Carte Segrete, 1991.

В недавнем своем подробном исследовании Джон Пинто определяет стиль этого памятника как классицизм позднего барокко, объясняя, что он соединяет пышные элементы, связанные с понятием барокко, с некоторыми строгими элементами, свойственными неоклассицизму. Фонтан Треви состоит собственно из трех отдельных, но связанных между собой частей: из фасада (далеко не каждый посетитель знает, что это ложный, фанерный фасад, прикрепленный автором проекта к стене существующего palazzo); из центральных скульптурных фигур на огромном массиве «живых» камней; и из очерченного ступенями вниз и балюстрадай огромного бассейна, который распространяется чуть ли на всю городскую площадь, на которой стоит фонтан. Фасад со своими статуями и барельефами классический, хотя скульптурные элементы его фронтона скорее в стиле барокко. Центральная скульптурная группа состоит из огромной статуи мифологического Океана,<sup>17</sup> стоящего в фазтоне-рокайли, который тянут два морских коня; из них один смиренный, а другой взвинченный, и ведут их два тритона, (из которых один извещает о пришествии бога тем, что он трубит в морскую раковину<sup>18</sup>) через огромные скалы вольной формы, из которых везде растут разнообразные каменные растения. Эта часть фонтана в стиле бойкого барокко. Форма же бассейна опять более строгая. Первые две части фонтана соединяет скульптура, причем, как уже сказано, в первую очередь тематически, так как все скульптурные элементы посвящены мифологически или символически центральной теме воды. А центральную скульптуру и бассейн соединяет сама вода. По словам Джона Пинто, «Salvi's design ... fuses the architecture with sculpture and water into a monomorphic unity» (Проект Сальви ... сплавляет архитектуру со скульптурой и водой в одно мономорфное целое.)<sup>19</sup> Вся эта структура и огромный размер этого самого большого из всех римских фонтанов придают ему осязаемый элемент театральности.

Итак, между самыми важными и импонирующими элементами этого произведения искусства можно назвать, во-первых и в первую очередь, величину фонтана, во-вторых, смешанный, но объединенный стиль, и, в-третьих, мифологические и символические элементы, связанные с водой, и саму воду. Обращаясь теперь к обоим упомянутым произведениям искусства, я не намерен дать исчерпы-

17 А не Нептуна, как иногда утверждается. Дело в том, что Нептун является богом одних морей, а Океанус является источником всех вод (см. Pintol, 225 ff).

18 На этом настаивает Сальви в своем очерке (см. Pinto, 223).

19 Pinto, 121.

вающий разбор, а только показать на нескольких примерах на те элементы, которые, как мне кажется, представляют собой как раз то перемещение, о котором писал Якобсон.

### Сонет Иванова

*Весть мощных вод и в веяньи прохлады  
Послышится, и в их растущем реве;  
Иди на гул: раздвинутся громады,  
Сверкнет царица водометов, Тревви.*

*Сребром с палат посыплются каскады;  
Морские кони прынут в светлом гневе;  
Из скал богини выйдут, гостье рады,  
И сам Нептун на встречу Влаге-Деве.*

*О, сколько раз, беглец невольный Рима,  
С молитвой о возврате в час потребный  
Я за плечо бросал в тебя монеты!*

*Свершились договорные обеты:  
Счастливого, как днесь, фонтан волшебный,  
Ты возвращал святыням пилигрима.<sup>20</sup>*

Из всех поэтических форм, сонет, пожалуй, самый строгий, самый классический. Следовательно, интересно заметить, каким образом Иванов «нарушает» правила в этом сонете, предпоследним из девяти Римских сонетов.

Поэт, конечно, употребляет классическое разделение на два катрена и два терцета и следует канону в употреблении пятистопного ямба. Но тут сразу возникают некоторые отклонения, например в рифме, где схема в трехстишиях, хотя и строгая, (cde edc), не следует принятым правилам канонического сонета. И в количестве слогов Иванов нарушает принятую норму. По словам современного Иванову теоретика, Леонида Гроссмана, существует правило, по которому мужские и женские рифмы чередуются, что значит, что нормой «в новом сонете правильного образца» должно являться 147 слогов. Однако у Иванова одни женские рифмы и следовательно наибольшее возможное количество слогов 154.<sup>21</sup> Уже одним коли-

<sup>20</sup> Иванов, В.: *Римские сонеты*. Сс. III, 582.

<sup>21</sup> Гроссман, Л.: «Мастера сонета». В его же книге: *Мастера слова (Собрание сочинений в пяти томах, т. IV)*. [Москва: 1928]. 535. Иванов употребляет

чеством слогов сонет отражает огромный размер фонтана внутри небольшой своей формы. Но Иванов распространяет этот принцип и на ударение. Во втором катрене из двадцати возможных ударных слогов присутствует девятнадцать, причем в последних трех строках, в которых описывается грандиозная центральная скульптурная группа, *все* ударения на месте. Соседнюю первую строку первого трехстишия тоже *можно* прочитать с пятью ударными слогами.<sup>22</sup> Вообще, в этом сонете из 70 возможных ударных слогов присутствует необыкновенное высокое количество (62), причем только в одной строке их всего трое.<sup>23</sup>

И в порядке тематики катренов Иванов не следует тем нормам, которым он следует в других сонетах цикла; он начинает буквально издалека и называет предмет своего сонета лишь в самом конце первого катрена.<sup>24</sup> Описание самого фонтана, которое можно было ожидать в первой строфе, приводится во втором четверостишии. И в этом можно видеть, как фонтан и его форма повлияли на форму сонета. В первом четверостишии фокус сужается, поскольку автор приближается к фонтану. Этим Иванов подчеркивает, что фонтан дает знать о себе задолго до того, как «Я» сонета стоит перед ним на площади. Не только выбор слов («весть», «веяньи», «растущем реве», «иди на гул»), но и некоторые структурные черты служат подтверждением и подкреплением этой идеи. Начинается сонет словами «Весть мощных вод», монументальность которых происходит не только от смысла слов, (в частности, «воды» в множественном числе), но и от опоясанной аллитерации двух моносиллабических слов, и от начального спондея, благодаря которому в первых четырех слогах сонета получается три ударения. И необыкновенный синтаксис первого предложения выделяет те же элементы. Один глагол служит для обоих сказуемых, причем, благодаря переносу, смысл предложения задерживается и потом усиливается синтаксическим параллелизмом, а замкнутость первого

---

сплошные женские рифмы только в одном из других Римских сонетов, в no. III, который посвящен не фонтану, а одному из шести главных подводящих каналов (Acqua Felice), который питает дюжину фонтанов.

22 Для этого, конечно, требуется возможная, но необязательная пауза после начального «О».

23 Второй катрен этого сонета является единственным случаем среди «Римских сонетов», когда встречается девятнадцать из возможных двадцати ударных слогов.

24 «Первое четверостишие устанавливает основную тему всей сонетной композиции; во втором катрене она разворачивается и как бы достигает апогея своего развития.» (Гроссман. *Мастера сонета*, 336)

предложения (т.е. первых двух строк) подчеркивается тем, что оно начинается и кончается тем же слогом: «ве». Того же эффекта достигает автор еще и ритмом, и сонорностью. Благодаря очень слабому ударению на сочетании «в их» во второй строке, получается строка с тремя сильными ударениями (на 2, 8 и 10 слогах) и длинный безударный интервал производит эффект словесного *crescendo*, которое усиливается как аллитерацией, так и ассонансом на сильном звуке «р», который доминирует во всех семантически важных словах до конца катрена.<sup>25</sup> Итак, словарь, ритм и звукообраз, все оттеняют чувство усиления при почти невольном приближении к фонтану (заметьте повелительное наклонение «иди на»), который, когда «раздвинутся» последние препятствия, импонирует в первую очередь своей величественностью («царица водометов»).

Не менее тщательно составленной является структура второго четверостишия. Первая же строка служит связью между первой и второй строфами, как тематически, так и по звуку, благодаря близким по своему звучанию началам: «Сверкнет царица/Сребром с палат». А темой первой строки является снова сама вода, теперь не только осязаемая и слышимая, но и видимая. Но здесь мы находим обратное явление тому, что можно было заметить во второй строке первого катрена. Там отсутствие сильного ударения между вторым и восьмым слогами дало эффект *crescendo*. Здесь отсутствие ударения на восьмом слоге образует обратный эффект образного *decrecendo* на подходящих словах «посыплются каскады».

В следующих трех строках катрена, Иванов упоминает две из структурных частей фонтана — фасад и центральную скульптурную группу —, причем интересно заметить, что он включает статуи в нишах в фасаде в главную скульптурную группу, и таким образом подчеркивает их связующую функцию в структуре фонтана. Как уже было сказано, в этих строках Иванов не пропускает ни одного из возможных ударений. Но он спаивает эти строки между собой синтаксически и, особенно, фонетически. Второй слог каждой из трех строк начинается с буквы «с» (причем дважды согласное сочетание «ск»); пятый слог начинается с буквы «н» (дважды сочетание «ни») и гласное в седьмом слоге — «у» (дважды сочетание «ут»). Кроме того, поэт устанавливает связи между шестой и восьмой строкой и седьмой и восьмой, и таким образом восьмая становится естественным кульминационным пунктом. Если взять самые близкие друг к другу строки (шестую и восьмую), то оказывается, что только в

<sup>25</sup> Буква «р» играет особую роль в этом сонете и отсутствует только в предпоследней строке.

трех из одиннадцати слогов нет ничего общего с точки зрения звукового порядка.<sup>26</sup>

И если Сальви соединял разные элементы своего проекта в одно целое, то Иванов не менее усердно прибегал не только к внутрислобическим соединяющим элементам, но и к целому ряду приемов, которые служат тому, чтобы спаять оба катрена между собой, несмотря на то, что их функции различны. Помимо того, о чем уже шла речь выше, нельзя забыть о самом очевидном и естественном — о рифме, и следует подчеркнуть, что Иванов здесь употребляет (и это единичный случай в «Римских сонетах») перекрестные рифмы. На основе такого анализа можно утвердить, что сонет Иванова разными приемами, свойственными стихам, отражает некоторые черты фонтана, в частности, огромность и объединение различных элементов в одно художественное целое, и что это отражение везде подкрепляется художественной формой этого сонета.<sup>27</sup>

### «Фонтан Треви в полдень» Респиги

Фонтан Треви является вдохновением третьей из четырех частей (*La fontana di Trevi al meriggio*) симфонической поэмы Респиги. Монументальность сразу же чувствуется в этой музыке, в частности благодаря главной теме (прим. 1), которая импонирует как звучностью, так и торжественностью.<sup>28</sup> Звучность же зависит от

26 Вторые, пятые и восьмые слоги начинаются одними и теми же буквами (морские/[скал]/сам; коши/[богиши]/навстречу; в свет[д]ом/[Влаге]; третьи и седьмые слоги основаны на общих гласных (Морские/Нептун; прынут/[выйдут]/навстречу); в шестых слогах находится согласное сочетание с буквой «р» (прынут/навстречу) и женская рифма, естественно, соединяет десятые и одиннадцатые слоги (*гневел/Деве*). Следует также отметить примеры перестановки (напр. прынут/Нептун) и, особенно, аспнанса в этих строках, напр. гое-дьел/навстречу; и также частое повторение буквы «г» и, особенно в конце строк, сочетаний с согласным «е», как под ударением, так без него (*в светлом гневел/госте* рады/Нептун навстречу Благе-Деве). (Связи с седьмой строкой приводятся здесь в квадратных скобках [и подчеркнуты] и к ним следует прибавить очень важную начальную рифму-ассонанс: [Из скал/И Сам].)

27 Как этого и требует форма сонета, в терцетах от описания самого фонтана поэт переходит к вопросу о личном его отношении к фонтану и, следовательно, терцеты не представляют непосредственный интерес для темы этого разбора.

28 В своем введении Респиги так описывает музыку этой части: «Una tema solenne appare intanto sul mareggiare dell'orchestra. E la fontana de Trevi al meriggio. Il tema solenne passando dai legni agglj ottoni assume un aspetto trionfale. Echeggiano fanfare: passa sulla distesa radiosa delle acque il carro di Nettuno tirato da cavalli marini e

силы звучания и от инструментовки, а торжественность от той же инструментовки и от свойственных этой теме мелодических элементов. Только в той части симфонической поэмы Респиги применяет тромбоны и тубу,<sup>29</sup> литавры и орган (*ad libitum*), причем главную тему он поручает преимущественно именно медным духовым инструментам и в первую очередь как раз низким (тромбонам и тубе). Что касается громкости, то из 129 тактов всей части, около двух третей обозначены *fortissimo* или даже *fortississimo* (приблизительно одна четверть всей части), причем Респиги прибегает к знаку *fortississimo* только в одном другом месте в этой симфонической поэме (такты 13–15 второй части). Торжественность темы возникает от повышающего контура с несколькими высшими точками, широкого объема и основной ритмики мелодии, с одной стороны, а с другой стороны, опять от того, что тема звучит главным образом в медных духовых инструментах. Таким образом, как сказал Респиги в своем введении, главная тема вызывает образ триумфального пришествия бога, возглашенного трубой тритона. Как и центральная скульптура фонтана, главная тема доминирует (она звучит через всю часть).

Но главная тема представляет собой особый интерес не менее своей неустойчивостью, качеством, которое свойственно как раз движущейся воде. Дело в том, что внутри общей рамки-контура, она постоянно подвергается небольшим изменениям (см. прим. 1a — 1e). Даже в той части, в которой она дважды звучит как центральная (такты 14–39), она повторяется не буквально, а в двух вариантах, а потом распадается на все более короткие фрагменты, сначала в четыре такта, а потом в два (прим. 1f). Самым устойчивым элементом является не мелодия, а ритмика. Даже при полной фрагментации мелодии присутствует ритмическая фигура (комбинация шестнадцатой с более длинной нотой, причем порядок двух элементов может меняться, см. прим. 1x и 1y), которая своей синкопой подрывает преобладающую помпезность темы. Изоморфичность при волнообразном чередовании вариантов главной темы и разных

---

seguito da un coerto di sirene e tritoni. E il corteo si allontana mentre squilli velati echeggiano in distanza.» [Торжественная тема звучит над рыкавшим в оркестре это фонтан Треви в полдень. Торжественная тема, которая переходит от деревянных к медным инструментам, принимает триумфальный характер. Раздаются фанфары: по сияющей поверхности воды проходит фэгон Нептуна, который явнют морские кони и за которым идут сирены и тритоны. Процессия удаляется к озвучкам далеких груб.]

29 Следует уточнить, что во второй части (*La fontana del Tritone all mattino*) 2 тромбона заменяют валтыгорны на 9 тактов и играют тот небольшой ритмический мотив в одну ноту (до) и один такт, который звучит на протяжении всей этой части.

ее фрагментов, которые постоянно перебивают друг друга, но которые соединяют общая мелодическая линия и, особенно, ритмическая фигура, напоминает основной гидродинамический принцип именно фонтана, в котором течение воды изображает цепь повторяющихся вариантов внутри общей морфологии, когда то в одном месте, то в другом струи то усиливаются, то убавляются.

Не менее характерной, чем мелодическая неустойчивость, является неустойчивость гармоническая и ритмическая. В гармонии, помимо того, что тональность то и дело меняется (без разрешения; см. прим. 1а-), преобладают аккорды в первом обращении (секст-аккорды) и нередко встречаются прогрессии, которые основаны на хроматических сдвигах или на переченьях (когда следующие один за другим аккорды различает часто только одна нота, которая является только на полутон или тон выше или ниже предыдущей) (прим. 4 и 4а). А ритмический фон можно считать неустойчивым не только в том смысле, что аккорды постоянно разбиваются на арпеджо (главная роль в инструментовке двух арф и, часто, рояля), но иногда одновременно звучат арпеджо одного и того же аккорда в разных ритмических фигурах (прим. 5а).

Но аналогия с водой выявляется и в других чертах музыки Респики. Как и сам фонтан, структуру музыки можно разделить на три части. Тематический материал, который служит контрапунктом главной теме, соответствует различным качествам движения воды в разных частях фонтана.

После введения (тт. 1–13), в котором то и дело намекается на главную тему постоянным чередованием основных ее элементов, в первой части (тт. 14–51) главная же тема соединяется со второй темой (прим. 2), которая своим объемом (5 октав) и контуром вверх, ритмическим и хроматическим беспокойством напоминает ту массу воды, которая как будто прорывает через стену дворца на площадь.<sup>30</sup>

Элементы главной темы продолжают звучать на протяжении второй части (тт. 52–57), но здесь звучит, опять вереницей, только повышающаяся ее часть, т. е. мелодия никогда не достигает разрешения. Ее сопровождают новая тема и медленно спускающаяся в ба-

30 Все это напоминает описание, которое дал современный исследователь римских вод, Мортон: «That Neptune should suddenly appear, escorted by Tritons and sea-horses and accompanied by a great waterfall, upon the placid facade of an Italian palace, a display of primitive energy as violent and unexpected as a burst water main in Picadilly, is typical of the seventeenth century masque.» (Morton, H. V. *The Waters of Rome* [London: The Connoisseur and Michael Joseph, 1966]. 79)

се диатоническая гамма в тональности мибемоль (прим. 3). Новая же тема состоит из хроматических ниспадающих шестнадцатых нот в высоком регистре струнных и деревянных инструментах, и вся часть звучит в динамике все возрастающего *fortissimo*. Тут опять можно видеть параллель с фонтаном, где огромная масса воды, вырвавшаяся из стены, ниспадает каскадами через массив скал в бассейн.

После короткой высшей точки, которая является одновременно переходным пассажем, начинается третья часть (тт. 84–113), которая состоит из одних аккордов и арпеджо в тональности сначала ре мажор (16 тактов), а потом ре минор (14 тактов), на фоне которых опять постоянно звучит повторяющийся фрагмент главной темы (прим. 1g). В этой части интересна гармоническая устойчивость и все более успокаивающиеся элементы динамики и ритмики: постоянное *decrescendo* (от *fortississimo* до *pianissimo*) и упрощение ритмических фигур (прим. 5). Тут опять напрашивается соответствие с фонтаном, а именно с бассейном, в котором стремительные воды фонтана достигают некоторой уравниваемости. Кончается эта часть симфонической поэмы спокойной и тихой кодой, в которой на фоне опять аккордов и арпеджо (в тональности ми мажор в сопровождении медленно ниспускающейся ми-мажорной гаммы в басы), повторяются уже известные фрагменты главной темы, и в кларнетах звучит полностью главная тема (но с смягченным ритмом и в синкопической фигуре). Однако следует заметить тремоло во флейтах и арфах (которые заменяет в последних двух тактах челеста), которое прибавляет ноты фа диез и до диез к тональности ми мажор, точно рябь по поверхности воды. Эта же кода служит переходным пассажем к последней части симфонической поэмы (*La fontana di Villa Medici al tramonto*), но и напоминает начало сонета Иванова, где автор говорит о том, как чувствуется фонтан перед тем, как видится: у Респиги фонтан еще долго дает знать о себе при удалении.

Следовательно, можно сказать, что в этой части симфонической поэмы Респиги два доминанта, которые оба соответствуют видным аспектам фонтана. Первым является главная тема, которую следует по ее характеру связать с центральной героической скульптурной группой, которая в одной или другой форме звучит сквозь всю часть и которая таким образом является важным объединяющим элементом. А вторым следует считать целый ряд разных тематических, гармонических и ритмических элементов, которые соответствуют теме воды в фонтане, и которые по-разному меняются не меньше, чем вода в фонтане.

## Заключение

Анализ сонета Иванова и музыки Респиги указывает на то, как фонтан повлиял на художественные произведения в разных видах искусства, для которых он явился вдохновением. В свои произведения, *каждый на «языке» своего вида искусства*, художники вложили элементы, которые напоминают структурные элементы фонтана и таким образом соответствуют основным чертам фонтана. Как и следует ожидать, доминирующим элементом оказался масштаб фонтана, и оба художника ввели эту черту в свои произведения. Интеграция различных элементов в фонтане также вызвала приемы объединения у обоих художников. Оба художника обращают внимание и на основной, обязательный элемент любого фонтана, на воду, хотя и делают это каждый по-своему. Для Иванова тут самое главное масса воды, которая дает чувствовать фонтан как слухом, так и осязанием, задолго до того, как его можно увидеть. Респиги тоже обратил внимание на то, с какого расстояния дает о себе знать фонтан, хотя у него это при удалении, а не при приближении. Но на музыку Респиги вода оказала особо глубокое влияние. Неустойчивость мелодическая, гармоническая и в ритмическом фоне является аналогией динамики воды и различные элементы этой динамики в этом сложном фонтане имеют свои аналогичные параллели в музыке Респиги.<sup>31</sup> Хотя то в фонтане, что вдохновляло каждого из этих двух художников, различно в деталях, доминирующие элементы фонтана проявляются одинаково сильно в этих столь по существу разных произведениях. Таким образом подтверждается, мне кажется, на уровне «интерсемиотического перевода» слова самого Вячеслава Иванова:

И если истинный стих, по глубокомысленному замечанию Шопенгаура, изначально заложен и предопределен в стихии языка, то иноязычное перевоплощение зиждущей формы не могло, в качестве формы созижденной, не проявить себя самобытным, как его стихия. ... Поэтический перевод не имеет художес-

---

31 Убедительность того сравнения, которое я попытался сделать в этой статье, конечно бы выиграла от параллельного анализа сонета из того же цикла и второй части симфонической поэмы, посвященных фонтану *Il Tritone*. Я этот анализ сделал в другом докладе и убедился в том, что совершенно другая форма этого фонтана находит свои совершенно другие соответствия в произведениях поэта и композитора.

твенной ценности, если он не является новым рождением, новой органической кристаллизацией зиждущей формы.<sup>32</sup>

---

32 И в а н о в . В . : *Мысли о поэзии*. Сс. III, 670.