

Феномен музыки в прозе Л. Улицкой

Тюнде САБО*

PTE BTK Orosz Filológia Tanszék, H-7624 Pécs, Ifjúság útja 6., Magyarország

Received: 15 March 2022 • Accepted: 7 May 2022

Published online: 12 August, 2022

© 2022 The Author



АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматривается роль музыки в романах Л. Улицкой. Из высказываний Улицкой ясно, что музыка всегда играла чрезвычайно важную роль в ее жизни. Это отражается и в ее творчестве: музыка как тема и аспект жизни героев является основополагающим фактором во многих ее произведениях.

В данной статье мы попытаемся исследовать поэтическую функцию музыки в этих произведениях. На основе анализа произведений *Веселые похороны*, *Казус Кукоцкого*, *Зеленый шатер* и *Лестница Якова* можно выделить три основных аспекта этой функции: создание референциального фона, создание специфического музыкального дискурса и структурирование различных уровней текста.

Создание референциального фона связано с формированием мира героев: герои посещают реальные места (музыкальные школы, концертные залы и т. д.), характерные для данного исторического периода и они слушают или играют конкретные произведения конкретных композиторов. Прототипами для некоторых героев послужили музыканты, сыгравшие важную роль в русской культуре.

Герои-музыканты Улицкой относятся к музыке по-разному: они могут быть воспринимателем, композитором или теоретиком музыки, и, как правило, они признают музыку как основной принцип жизни. Формулировка чувств и идей о музыке, взятая в целом, создает в произведениях вполне определенный музыкальный дискурс, который взаимодействует с другими дискурсами (научным, религиозным и т. д.), связанными с героями-немузыкантами.

Само по себе создание музыкального референциального фона не входит, а музыкальный дискурс входит лишь отчасти в круг интермедийных явлений. Взаимодействие музыки и литературы как двух видов искусства наиболее ярко проявляется в использовании музыкальных структур. В статье

* Corresponding author. E-mail: szabo.tunde@pte.hu

представлены два примера, в которых макро- и микроструктуры текстов организованы по принципу музыкального рондо. В повести *Веселые похороны* чередование настоящего времени процесса умирания главного героя и прошлых эпизодов, связанных с второстепенными персонажами, составляет форму музыкального рондо, а в одном из эпизодов романа *Зеленый шатер* форма рондо вытекает из чередования различных форм высказывания (голос повествователя / внутренний голос героя / переплетение голоса повествователя и голоса героя).

В целом, произведения Улицкой чрезвычайно разнообразно используют литературную репрезентацию музыки. Созданный в них музыкальный мир, характерный для ограниченной части сюжета, предстает в сочетании с другими сегментами культуры и способами их репрезентации, в результате чего возникает очень богатая, синкретическая поэтика романов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Л. Улицкая, интермедальность, музыкальный референциальный фон, музыкальный прототип, музыкальный дискурс, музыкальная структура, рондо, синкретизм поэтики

«Там, где молчит слово, – там говорит звук. Бессильная в передаче акта воли, музыка может глубоко и интенсивно раскрыть внутреннее состояние человека, передать чистую эмоцию» – записывает в своей тетради молодой Яков Осецкий, герой романа *Лестница Якова* (Улицкая 2015b: 61). И хотя его мечта о дирижерской карьере не осуществится в силу исторических обстоятельств, музыка сыграет важнейшую роль в его судьбе – также как и в жизни других персонажей произведений Л. Улицкой.

Роль музыки в произведениях Улицкой сводится не только к раскрытию внутреннего состояния человека, она выполняет более сложную функцию в поэтике ее прозы. Во-первых, отношение героев к музыке лежит в основе определенных сюжетных линий, в которых музыкальные элементы использованы для конструирования личного пространства персонажей, а также для маркирования исторической эпохи. Во-вторых, благодаря широкому диапазону реакций и рефлексий героев-музыкантов на музыку создается особый дискурс о ней. В-третьих, сам музыкальный принцип может порой пронизывать в произведениях Улицкой и микроуровни текста, и макроструктуру сюжета.

В настоящей работе рассматриваются эти три аспекта музыкального принципа в прозе Улицкой на материале повести *Веселые похороны*, романов *Казус Кукоцкого*, *Зеленый шатер* и *Лестница Якова*.

МУЗЫКАЛЬНАЯ СРЕДА

Л. Улицкая считается «внимательным свидетелем, цепким наблюдателем» своего времени (Латынина 2011), в ее произведениях создается четкая картина определенной эпохи. В эту картину входят, как правило, и реалии, связанные с музыкальной жизнью: музыкальные школы, концертные залы и клубы, концерты и выступления, имена композиторов и исполнителей, связанных с определенной средой данной эпохи.



Так, например, вынужденный проходить военную службу в начале 1910-х годов Яков Осецкий поступает в полковой духовой оркестр. Описание жизни в оркестре (репетиции, выступления на свадьбах, на танцах для солдат, в кино «под комические и видовые картины») и упоминание исполненных им композиций имеют двойную функцию. С одной стороны, с их помощью характеризуется определенный этап в профессиональном развитии Якова (он оркеструет, дирижирует, аккомпанирует), а с другой стороны, создается образ особой музыкальной среды.

В совсем иной мир погружен правнук Якова Юрик, родившийся в середине 1970-х годов. Он увлекается сначала группой Битлз, потом джазовой музыкой. Чтобы избежать военной службы, он переезжает в Нью-Йорк, где становится уличным музыкантом в составе группы, которая репетирует «на 125-й улице, на окраине черного гетто» и исполняет «фанковые хиты» (Улицкая 2015b: 454). В описании приключений Юрика в Нью-Йорке наблюдается та же двойная функция: показать процесс профессионального становления героя (который начинает импровизировать и сочинять свою музыку именно там) и заодно создать образ андеграундной музыкальной жизни «Большого яблока» на рубеже XX–XXI веков.

В романе *Казус Кукоцкого* также изображается альтернативная музыкальная среда – в ее советском варианте. Джазовая группа, в которой играет Сергей, выступает в домах культуры в Крыму и в полуофициальных клубах Ленинграда 1960-х годов. Сергей становится профессионалом именно в этой группе, после того, как «обсасывали с Гариком каждую ноту и обсуждали каждый поворот, каждое созвучие...» современных им джазовых хитов (Улицкая 2006: 420).

Процесс становления музыканта-профессионала вписывается в образ эпохи, созданный, частично, с помощью музыкальных элементов и в романе *Зеленый шатер*. Воссозданная музыкальная среда в этом произведении представляет собой мир русской музыкальной элиты второй половины XX века, к которой принадлежит один из центральных персонажей Саня Стеклов. В детстве он с бабушкой посещает концерты в Московской консерватории, где слушает классическую музыку. Позже Саня учится в консерватории, по коридорам которой «уже ходили местные авангардисты – Эдисон Денисов, Софья Губайдулина, Альфред Шнитке...» (Улицкая 2015a: 255).

Перечисленные имена выступают исключительно как реалии-маркеры, их задача исчерпывается характеристикой эпохи и профессиональной среды, в которой вращается герой. В то же время, в окружении Сани появляются персонажи-музыканты, выполняющие более сложную функцию. За их образами скрываются в большей или меньшей мере узнаваемые прототипы,¹ жизненный путь которых имеет явно аллегорическое отношение к сюжету.

Два таких персонажа встречаются в эпизоде свадьбы Лизы и Бориса. Слегка иронический образ старухи, «Санина кумира» детства (Улицкая 2015a: 245), списан с легендарной пианистки XX века М. Юдиной. Она была известна, среди прочего, и тем, что с конца 50-х гг. исполняла пьесы современных ей композиторов, даже наиболее далеких от классиче-

¹ М. П. Абашева в качестве «непременных составляющих персонажа в романах Л. Улицкой» называет, наряду с мифологической, профессиональной и социальной, также биографическую, имея в виду при этом реальные прототипы (АБАШЕВА 2017).



ского и советского канонов.² Музыка Штокхаузена, которую она исполняет на свадьбе, приводит к повороту в судьбе Сани: он открывает для себя новую область творчества – теорию музыки, и знакомится с будущим Учителем.³

Позже образ Юдиной появляется во ставном рассказе о том, как записывали с ней в течение одной ночи двадцать третью сонату Моцарта для Сталина, и как она отклонила вознаграждение за это. Упоминание именно этого эпизода жизни пианистки выполняет функцию притчи, поскольку дает образец возможного отношения творческой интеллигенции к власти – одной из главных тем романа.

Другой персонаж, списанный с прототипа-музыканта – это сама невеста-пианистка Лиза. В ее судьбе воссозданы некоторые факты биографии «последней гранд-дамы советской школы» Е. Леонской (Островский 2011). Леонская, так же как и ее альтер-эго в романе, была замужем за известным скрипачом О. Каганом, эмигрировала в Вену (где она живет и поныне) и дружила с И. Бродским. Ее воспоминания о последнем визите к Бродскому в Нью-Йорке послужили источником последнего эпизода романа, где также цитируется строка из посвященного Леонской стихотворения Бродского *Bagatelle*.⁴

Образы двух пианисток, таким образом, не только создают связь с музыкальной средой эпохи и относятся как аллегория к одной из главных тем романа, но и оказывают непосредственное влияние на судьбу одного из главных героев. Выбор этих прототипов не случаен и с точки зрения макроструктуры сюжета: они соотносятся с теми двумя историческими личностями (Сталиным и Бродским), смерть которых служит композиционным маркером начала и конца сюжета.

ДИСКУРС О МУЗЫКЕ

Становление героев-музыкантов в каждом романе происходит, как мы видели, в определенной музыкальной среде, созданной с помощью музыкальных реалий и прототипов. Герои-музыканты активно слушают, изучают, исполняют и сочиняют музыку – через эти занятия раскрывается их внутренний мир и отношение к внешнему миру. В романах Улицкой изображается широкий диапазон реакций и рефлексий персонажей либо на конкретное музыкальное произведение, либо вообще на музыку как определенное явление жизни. Эти реакции носят разный характер от эмоциональных до чисто аналитических и могут быть выражены непосредственно от первого лица, а также в форме несобственно-

² «Уже в конце 1950-х годов, благодаря уникальной способности М. В. Юдиной находить истинные таланты, страна познакомилась с опусами гонимых тогда, а ныне таких прославленных мастеров, как Андрей Волконский, Николай Каретников, Арво Пярт, София Губайдулина, Валентин Сильвестров, Эдисон Денисов, Альфред Шнитке. Ее интересуют разнообразные темы, в первую очередь направленные на изучение путей современного искусства, освоение образцов новой западной музыки – от Белы Бартока до пьес Штокгаузена и Булеза» (Левит 2019: 155).

³ Такое же судьбоносное значение имеет для главного героя романа *Лестница Якова* знакомство с Рахманиновым и его музыкой. Эпизод концерта Рахманинова основан на биографических фактах: «в январе 1911 года Рахманинов давал концерты в Киеве» (Подкопаев 2021).

⁴ В связи с посвящением стихотворения Бродского см. Магницкая 2018.



прямой речи или чисто нарраторских высказываний. Благодаря этому в каждом романе формируется особый дискурс о музыке.⁵

В эпизодах, в которых герои слушают музыку, передаются либо вызванные в них музыкальной эмоцией, либо их поведенческая реакция. Когда Юрик ребенком впервые в жизни слушает музыку Битлз, его состояние передается с точки зрения наблюдающей за ним матери. Она видит, как Юрик под звуки музыки покачивает «головой и плечами, как еврей во время молитвы, – глаза в одну точку, пальцы крепко сцеплены. [...] Оторвать его было невозможно до вечера» (Улицкая 2015b: 258). Первое же впечатление Тани Кукоцкой от джазовой музыки чисто эмоциональное. Оно передается как внутреннее состояние, доступное и нарратору: «какая это была мучительная музыка... от нее было сладко-больно, солоно-горько, печально-радостно...» (Улицкая 2006: 366).

Вместе с открытием новой музыки для обоих героев открывается и музыкальная природа окружающего мира, то есть происходит метафорический сдвиг в понимании музыки, которая с этого момента предстанет для них как генеральный принцип мироустройства: «...параллельно действию, в котором она [Таня Кукоцкая – Т. С.] принимала участие, побежала звуковая дорожка, непрерывная и все время меняющаяся...» (Улицкая 2006: 379). Юрик, получив в подарок гитару, начинает вникать в то, что звуки мира описываются с помощью музыкальных правил, и Тенгиз, подаривший Юрику инструмент, даже не подозревает, «какой мощный механизм осмысления мира, его звуковой структуры, он запустил...» (Улицкая 2015b: 250).

При восприятии музыки героями акцент иногда ставится на исполнительском мастерстве. Музыка в этих случаях воспринимается ими как особый способ коммуникации, с помощью которого музыканты общаются между собой или с аудиторией. Таня Кукоцкая обращает внимание на то, что Сергей и его коллеги «играли как будто немного в разную, ударник стоял на месте, пианист то уходил вперед, то придерживался, а саксофон шел своей отдельной дорогой» (Улицкая 2006: 366). Когда Саня Стеклов слушает сонату Моцарта в исполнении Лизы и ее жениха, он чувствует «фальшь отношений двух партий – не взаимную поддержку, не союз голосов, а тревожное взаимное неслышание» (Улицкая 2015a: 241). А в последнем разговоре с Лизой на нью-йоркской улице они обсуждают манеру великих пианистов: кто из них хотел понравиться публике, «потакать» ей, кто не опускался до этого (Улицкая 2015a: 630).

Наиболее широко и непосредственно передаются переживания Якова Осецкого, когда он сам записывает свои впечатления от музыки. Они могут быть чисто эмоциональными или сосредоточиваться на исполнении, но они также часто дополняются осмыслением и оценкой непосредственно самого музыкального материала.⁶ Молодой Яков как будущий профессиональный музыкант оценивает, в том числе, постановку *Хованщины* в контексте

⁵ Понятие «дискурс» мы здесь используем в духе постмодернизма как «характеристику особой ментальности и идеологии, которые выражены в тексте, обладающем связностью и целостностью и погруженном в жизнь, в социокультурный, социально-психологический и др. контексты» (НФЭ 2000–2001) – применительно, конечно, к изображаемому миру произведений.

⁶ Как отмечает Е. Азначева, при вербализации музыки «писатель в каждый момент времени вынужден выбирать между описанием семантики музыкального произведения и его выразительных средств. В подавляющем большинстве музыкальных вербализаций преобладает описание содержания музыкальных произведений. Формальным особенностям уделяется значительно меньше внимания...» (Азначева 2011: 238).



русского стиля в оперном искусстве, квартет Глиэра, с точки зрения параллели с современными ему течениями в живописи. Для осмысления концерта для фортепиано Рахманинова он использует собственно музыкальную лексику: «Это начало разговора в верхнем и среднем регистре, и низкие звуки фа контр-октавы, самое начало, и мощная тема и вступление струнных и кларнетов...» (Улицкая 2015b: 108). Позже Яков изучает историю музыки, и до конца жизни работает над учебником, первые три главы которого он обозначает как «Народная музыка», «Европейская музыка до Баха» и «Бах». Примечательно, что при этом он не находит «нужного стиля» для задуманной книги (Улицкая 2015b: 560).

Научный подход к музыке связан и с образами Сани Стеклова и его учителя Колосова, который теорию музыки считает точной наукой, имеющей свой аналитический язык, и поэтому отрицает возможности «обсуждения музыки с помощью изящной словесности» (Улицкая 2015a: 254). Сам Саня позднее научится воспринимать музыку непосредственно с нот, благодаря чему он приобретет особый доступ к смыслу музыки: «звук и знак сливались воедино, и возникала волнующая картина, имеющая, возможно, какое-то собственное, нечитаемое содержание...» (Улицкая 2015a: 258).

К дискурсу о музыке относятся также связанные с музыкой сны героев, описанные нарратором. В этих снах значение музыки возрастает до предела. Тело Сани Стеклова, например, во сне становится инструментом, передающим музыку: «Возможности его расширялись безгранично. [...] При этом он осознал, что слышится музыка одновременно безумно знакомая, но прежде никогда не слышанная. Она была первородной, только сотворенной, и в то же время его, Саниной...» (Улицкая 2015a: 258). Во второй главе романа *Казус Кукоцкого*, где герои находятся в потустороннем мире (во сне или в видении Елены Кукоцкой) Сергей-Длинноволосый весь превращается в музыку: «А длинноволосого почти не было. Он весь был растворен в музыке, он сам был музыкой... Музыка все росла и заполняла собой мир, и была самим миром...» (Улицкая 2006: 263).

Кроме непосредственных реакций и рефлексий на музыку, в разговорах и записках героев упоминаются разного жанра тексты о музыке, например, философский трактат (работа Шопенгауэра *О сущности музыки* в романе *Лестница Якова*) или художественный текст (маленькая трагедия Пушкина *Моцарт и Сальери* в романе *Зеленый шатер*). Герои сами оценивают эти произведения, которые как интертексты приобретают добавочное символическое значение, выходящее за рамки компетенции героев.

В качестве отдельного аспекта дискурса о музыке следует выделить ее восприятие героями в качестве особого символического языка. Музыка сопровождает и через музыку осознаются наиболее важные моменты их жизни – любовь и смерть.

«Слышать в четыре уха, играть в четыре руки» выражает высшую гармонию и взаимопонимание влюбленных как в романе *Зеленый шатер*, так и в романе *Лестница Якова*. В последнем письме Марусе Яков вспоминает историю их любви, перечисляя композиторов, музыку которых они слушали и играли вместе: «...как много было музыки в наших с тобой отношениях. Чайковский и Рахманинов познакомили, Шуман сблизил, другие художники звука соблазнили» (Улицкая 2015b: 570). В романе *Казус Кукоцкого* новую счастливую семейную жизнь с Таней и Женей Сергей сравнивает с музыкальным трио, в котором «даже акустическое пространство делится на обособленные ниши, как три мелодических голоса в нью-орлеанских диксилендах» (Улицкая 2006: 417). Эта счастливая семейная жизнь Таней проживается тоже «„музыкально“, по тем же самым законам, по которым организовывается музыкальное произведение» (Улицкая 2006: 421).



Музыка предсказывает и / или сопровождает смерть героев. Таня Кукоцкая, умирая, еще не вполне осознает, что с ней происходит, когда музыка, которую играет Сергей под окном больницы говорит «внятно, строго и нисколько не развязно [...] прощайтесь, прощайтесь» (Улицкая 2006: 434). В повести *Веселые похороны* умирающий Алик узнает в музыке парагвайцев, рассказывающей «об умирании тела», пляску смерти, и с этого момента начинается его агония (Улицкая 2013: 154). Для Юрика знакомство с музыкой Битлз является одновременно и осознанием «смертельной потери». Смерть бабушки он сопровождает этой же музыкой, а в Нью-Йорке прощается с уходящим из жизни другом и наставником Ники теми же песнями своего «битломановского детства» (Улицкая 2015b: 453).

Музыка сопровождает и символизирует не только моменты любви и смерти, она выступает для героев как символ мироустройства или потустороннего мира. Для Сани Стеклова музыка является «убедительным доказательством существования иного мира [...]». Даже та, которая изливалась из радиоприемника, с провалами и плывущими нотами, и та проникала из трещины между мирами» (Улицкая 2015a: 238).⁷ А когда он открывает для себя мир теории музыки, обнаруживает, что принципы, по которым организуется музыка, являются общими, и «речь идет не только о музыке, но о структуре всего мироздания...» (Улицкая 2015a: 253). Юрик в Нью-Йорке под влиянием друга и наставника Ники начинает догадываться, что музыка на самом деле – это перевод «великих сообщений» из «Божественной книги», «никаким иным языком не передаваемых» (Улицкая 2015b: 454). Похожую концепцию излагает ему биофизик Гриша Либер, бывший одноклассник и друг его родителей. Гриша тоже говорит о прочтении сложных текстов, находящихся вне человеческого сознания, но он соотносит музыку с другими языками-кодами – с генетикой и компьютерной технологией. Механизм жизни клетки Гриша сравнивает с игрой симфонического оркестра, исполняющего музыку в определенный момент времени. Композитором этой «музыки» или «алгоритма игры» он считает «Творца», написавшего партитуру с помощью ДНК (Улицкая 2015b: 463).

Изображение реакций и рефлексий героев на музыку охватывает, как мы видим, самые разные возможности ее восприятия. В произведениях Улицкой присутствует, с одной стороны, характерный для романтизма способ вербализации музыки, в котором «преобладает иррациональное начало, и передача впечатлений, эмоций доминирует над смысловым содержанием музыки» (Азначеева 2011: 250). С другой стороны, наблюдается и характерное, в первую очередь, для творчества Томаса Манна отношение к музыке, когда «музыка является важнейшим средством познания явлений действительности, в том числе и социальных, поэтому в ее вербализациях доминирует рациональное начало» (Азначеева 2011: 250). Вербализация музыки в романах Улицкой происходит чаще всего на уровне наррации. Если о музыке говорят или пишут сами герои, то их точка зрения близка, как правило, нарраторской, что выражается в частом использовании несобственно-прямой речи. Именно благодаря этой дуальности, близости переживаний героя и позиции нарратора, создается единый дискурс о музыке в каждом из рассматриваемых произведений.

⁷ В рассказе *Аутопсия* главный герой флейтист Вова со своей музыкой является прямым посланником из потустороннего мира. Сам момент его возвращения в мир иной обозначается музыкальным звуком «ля»: «Рухнула координатная сетка, к которой он так привык, а звук „ля“ расширился невообразимо, как будто впитав в себя все оттенки слышимого и все те, которых не было в звуковом обиходе человеческого уха...» (Улицкая 2019: 232).

В то время как изображение реакций и рефлексий героев охватывает широкий диапазон возможностей восприятия музыки, сам дискурс о музыке ограничивается узким кругом определенных персонажей. Остальные герои могут вообще не иметь никакого отношения к музыке. Они, как правило, увлечены другими сферами культуры, их рефлексии на эти сферы представляют собой другие, параллельные музыкальному, дискурсы. В романе *Казус Кукоцкого*, например, доминирует научный дискурс Павла Кукоцкого и Ильи Гольдберга, а одним из побочных является религиозный, связанный исключительно с образом Василисы. В романе *Лестница Якова* сюжетная линия Норы проникнута театральным дискурсом в виде анализов и интерпретаций пьес и постановок, а как побочный выступает научный дискурс – в разговорах Вити Чеботарева и Гриши Либера.

Дискурс о музыке оказывается, таким образом, лишь одним из нескольких и в основном не выходит за рамки компетенций нескольких персонажей. В то же время, совмещение разных дискурсов на авторском уровне служит основой для синкретического образа романного мира, который сам сконструирован, отчасти, по музыкальным принципам.

МУЗЫКАЛЬНАЯ СТРУКТУРА

Использование музыкальных принципов в прозе Улицкой уже привлекало внимание исследователей. В связи с романом *Лестница Якова* С. И. Тимина отмечает: «Хронология глав, их последовательность–непоследовательность, напоминает партитуру большого музыкального произведения, его мелодирование, с перепадами тонов, паузами и мощными взрывами. Жанр романа как бы оркестрован, позволяет почувствовать, услышать основную тему и понять концепцию произведения» (Тимина 2017: 34). В рассказе *Голубчик* Т. Г. Кучиной была рассмотрена имитация музыки в фонетической организации повествования. Исследовательница утверждает, что «в художественной организации текста музыкальные „тематические узоры“ составляют не фоновый декор, а опорную конструкцию повествования» (Кучина 2013: 217).⁸ Ее высказывание созвучно позиции Е. Азначевей, согласно которой «музыкальная форма ни в коей мере не может рассматриваться как чисто формальное средство, форма здесь неразрывно связано с содержанием» (Азначевева 2011: 254), и если она применяется для конструирования художественного текста, обязательно обогащает его особой семантикой.

Здесь нам хочется привести два примера организации текстов Улицкой по принципу музыкального рондо. Типичная для этого жанра структура – регулярное возвращение главной темы после разных побочных тем-эпизодов – может проявляться и на макроуровне сюжета, и на микроуровнях текста.⁹ Первое наблюдается в организации художественного времени в повести *Веселые похороны*, а второе – в одном из фрагментов романа *Зеленый шатер*. В обоих случаях форма рондо тесно связана с темой смерти – умирания

⁸ Согласно категоризации одного из наиболее авторитетных исследователей взаимодействия временных искусств С. Шера, имитация (word music) является только одним из трех основных способов воспроизведения музыки в литературном произведении. Кроме имитации ученый выделяет репрезентацию музыки (verbal music) и использование разных музыкальных структур и приемов (Scherer 1970).

⁹ Рондо, песенный изначально жанр, перешло в поэзию еще в средние века, но в художественной прозе оно не играло сколько-нибудь значительную роль.



главного героя в первом произведении, и восприятия героем ухода из жизни близкого человека, во втором.

В центре повести *Веселые похороны* – последние дни и смерть художника-эмигранта Алика. Организацию настоящего времени сюжета, то есть событий в нью-йоркской мастерской художника, во многом определяет кольцевая структура, изначально ассоциирующаяся с рондо (поскольку само слово «рондо» обозначает ‘круг’). Начало и конец истории ухода из жизни героя маркируется нецензурным словом «пиздец», обозначающим, в том числе, ‘провал, конец, смерть’. В начале сюжета слово появляется на майке дочери, как сделанная героем декорация, а в конце сюжета – как последнее, записанное заранее слово Алика, с которым он обращается к друзьям на поминках. С помощью этого повтора замыкаются начало и конец сюжета, создается кольцевая структура, лежащая в основе еще нескольких многонаселенных сцен повести. Вечерами друзья сажали «Алика в кресло, обложив со всех сторон подушками. Это было всегдашнее его место, и все медленно вращались по квартире...» (Улицкая 2013: 65). На последней вечеринке, в начале агонии героя, латиноамериканские музыканты выстраиваются гуськом и двигаются по кругу, играя свою древнюю музыку, пляску смерти. А на похоронах гроб героя обступает «пестрый народ» – те же друзья и знакомые Алика, которые до того вращались вокруг него в его мастерской.

Линейное развитие повествования о последних днях Алика время от времени перебивают эпизоды из предысторий второстепенных персонажей и самого героя. Урегулированное чередование временных пластов, настоящего и прошлого, соответствует структуре музыкального рондо. В данном случае главная тема – это процесс умирания Алика в настоящем сюжета, а побочные темы-эпизоды представляют собой определенные моменты из прошлой жизни персонажей. Они связаны, прежде всего, с историей любви Алика и его женщин – Ирины, Нинки и Валентины.¹⁰

В сцене похорон главная тема завершается, а заодно и чередование эпизодов из прошлого и настоящего. Сцена поминок по отношению ко всему предыдущему выступает как особая кода. Подобно музыкальной коде, главная и побочные темы сюжета в сцене поминок повторяются в вариациях: ушедшего Алика заменяет его заранее записанный голос, обращенный по отдельности ко всем присутствующим в мастерской, а в жизни всех его женщин наступает поворотный момент. Ирину ждет надежный брак, Валентину – страстный любовник в лице одного из парагвайских музыкантов, Нину – вдовство и, по всей видимости, лечение в психиатрии. Дочь Алика Тишорт к этому моменту поняла, кто ее отец, у нее «открылось зрение, она начала видеть Аликовы картины» (Улицкая 2013: 203), которые после его смерти оказались востребованными.

В романе *Зеленый шатер* по структуре музыкального рондо организуется микроуровень текста. Саня Стеклов в переломный момент своей жизни, после смерти бабушки и эмиграции Лизы, встречается с Михой, оказавшимся в Москве в безысходном положении после освобождения из лагеря. Путь Сани от Михи домой описан в маленьком фрагменте в самом конце главы «На первой линии».

Фрагмент, описывающий путь героя, делится на семь примерно одинаковых по объему частей. В каждой части выделяются три разных типа высказываний. Первый тип – это

¹⁰ Схема чередования тем (Н = настоящее сюжета): Н / Тишорт / Н / Ирина / Н / детство / Н / Ирина / Н / болезнь / Н / реб Менаше / Н / Валентина / Н / поездки / Н / Нина / Н / Нина / Н / Ирина / Н.



чисто нарраторский голос, сообщающий о передвижении героя в пространстве по конкретным улицам Москвы, например: «Короткий пробег через Михин двор, мимо углового дома, с Чистопрудного бульвара на Маросейку» (Улицкая 2015а: 540). Второй тип относится к разряду несобственно-прямой речи, в которой голос нарратора сливается с внутренними переживаниями героя. В этих высказываниях описывается звуковое восприятие неназванной симфонической музыки, например: «Духовая группа, вперед! Кларнет рыдает, и флейта плачет» (Улицкая 2015а: 541). Третий тип высказываний представляет собой внутреннюю речь героя, его мысли и ассоциации, связанные со сложившейся жизненной ситуацией. В них он затрагивает основных лиц и события своей жизни: бабушку Нюту, друга детства Миху, возлюбленную Лизу, гибель противного одноклассника и травму собственных пальцев, погубившую карьеру пианиста.¹¹

Структура музыкального рондо в этом фрагменте вырисовывается в последовательности этих разного типа высказываний. Тогда как позиция нарраторских высказываний зафиксирована (каждая из семи частей начинается именно с передвижения героя в пространстве), два остальных типа, музыкальный и ассоциативный, ритмически меняются местами в разных частях по схеме: **авб, авб, авб, авб, авб, а'б'в'** – то есть, «главная тема» (передвижения героя в пространстве) регулярно возвращается после побочных тем-эпизодов (внутренней музыки и ассоциаций). Лейтмотивами целого фрагмента выступают слова «пальцы» и «рука», появляющиеся во всех семи частях и в каждом из трех типов высказываний.¹²

Движение в рассматриваемом фрагменте передается не только в чисто нарраторских высказываниях (передвижение героя в пространстве), но определенный семантический сдвиг наблюдается и в ассоциативных высказываниях.

Ассоциации героя, воплощенные во фразах, не всегда выдержанных логически, охватывают сначала только его личную сферу (Нюта, Миха, Лиза и погибший Мурыгин). В пятой части это ассоциативное поле расширяется и распространяется на человечество (по крайней мере, на изображаемое в романе общество, поскольку каждый названный предмет отсылает к определенному эпизоду сюжета): субъект два раза повторяющегося

¹¹ Именно в этих высказываниях показывается наиболее ярко «совокупность внутренней жизни человека», как понимал его Е. Эткинд в своей книге по психопоэтике (Эткинд 1998: 12), но она не противопоставлена «внешней речи», как в большинстве примеров, проанализированных Эткиндром.

¹² С точки зрения музыкальной структуры, упорядоченность этих высказываний можно рассмотреть и как мелодию (= нарративные высказывания), аккомпанируемую двумя партиями (= музыкальными и ассоциативными высказываниями) – двумя руками пианиста. Герой движется в пространстве вперед, как мелодия движется линейно во времени, не нуждаясь, как самодостаточная составляющая произведения, в ни каком сопровождении. Внешнее движение героя, однако, сопровождается описанием его менее подвижных внутренних состояний, соединяющих разные временные пласты. Эти описания не продвигают вперед действие, а, наоборот, замедляют его, и своими связями, ведущими к самым разным элементам сюжетного целого, парадигматизируют данный фрагмент. Таким образом создается вертикальная структура, параллельная музыкальным гармониям, сопровождающим мелодию.

Следует отметить, что такое восприятие данного фрагмента возможно только в метафорическом смысле, поскольку, как утверждал О. Хаксли по поводу музыкального в литературном произведении: «...мы можем созерцать одновременно несколько визуальных единиц и мы можем слышать несколько аудиальных единиц. Но, к несчастью, мы не можем прочитывать несколько текстовых единиц... в литературе нет эквивалентности одновременному контрапункту и пространственному единству определенных элементов, соединенных так, чтобы они при первом взгляде воспринимались как значимое целое» (цит. Рабинович-Бабкина 2017: 91).



глагола «тащут» не указан, и тем самым обобщен, а во втором предложении конкретные вещи, объекты глагола приобретают общий символический смысл. В шестой части внутренняя речь героя из ассоциативных воспоминаний превращается в конкретное обращение к Богу с конкретной просьбой. Завершающее эту часть упоминание отсутствия бабушки Нюты повторяет начало первой части, где ассоциации героя начинаются именно с упоминания ухода из жизни Нюты. Таким образом, семантический сдвиг во внутренней речи героя происходит по особой кольцевой модели, параллельной структуре музыкального рондо, которая здесь основана на упорядоченности трех разных типов высказываний.

После завершения музыкального и ассоциативного слоев описания пути героя, седьмая часть выступает как особая кода, завершающая весь фрагмент. Она представляет собой чисто нарративное, но созвучное с предыдущими частями и по структуре, и по семантике высказывание. В структурном плане сохраняется начальная позиция сообщения о передвижении героя в пространстве. Но за ним следуют не музыкальные или ассоциативные внутренние переживания, а то, что герой видит перед собой: занимавшего место бабушки Ласточкина. В образе Ласточкина, во-первых, дается конкретный пример тех, кто в пятой части «тащит» разные предметы (см. сковороду с едой), во-вторых, резко снижается и профанируется отсутствие Нюты (см. остатки ее блузки, смрад Ласточкина вместо ее запаха) – то есть, в нарраторском высказывании семантически воспроизводится внутреннее метафорическое действие героя, когда он «поднял всю музыку вверх, а потом бросил со всей силы оземь» (Улицкая 2015а: 541).

Музыкальный принцип, таким образом, может проникать не только в макроструктуру, но и в микроструктуру произведений Улицкой. Главной и побочным музыкальным темам соответствуют разные единицы художественного текста: в повести *Веселые похороны* это эпизоды жизни героев, относящиеся к разным временным пластам, а в фрагменте романа *Зеленый шатер* – разного типа высказывания. Их урегулированное чередование представляет собой структуру музыкального рондо, которое, с одной стороны, сопровождается кольцевой моделью в организации сцен или на уровне семантики, а с другой стороны, тесно связано с темой смерти.

Итак, рассмотренный материал говорит о том, что музыка в произведениях Улицкой используется для характеристики героев не только, и не в первую очередь с целью раскрытия их внутреннего мира. Музыкальный принцип проявляется, как мы видели, в воспроизведении конкретной исторической эпохи, в формировании особого музыкального дискурса на основе разнообразных рефлексий героев на музыку, и в структуре разных уровней текста. Параллельно тому, как судьбы героев-музыкантов переплетаются с судьбами других персонажей, представителей иных дискурсов (научного, визуального, литературного, театрального и пр.), совмещается музыкальный принцип изображения с другими видами, например, экфрастическим или диалогическим.¹³ Именно в этом проявляется, на наш взгляд, охватывающий разные сферы культуры синкретический характер поэтики Улицкой.

¹³ В связи с проявлением экфрастического принципа в романе *Даниэль Штайн, переводчик* см. Сябо 2019. Диалогический принцип связан, прежде всего, с образами ученых в романах Улицкой (см. Сябо 2021).



ЛИТЕРАТУРА

- АБАШЕВА 2017 = АБАШЕВА М. П. Структура героя в романах Людмилы Улицкой: случай Кукоцкого. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. Т. 9. Вып. 2. Пермь, 2017. 61–72.
- АЗНАЧЕЕВА 2011 = АЗНАЧЕЕВА Е. *Литературно-музыкальные параллели. Семиотический аспект*. Saarbrücken: Lambert, 2011.
- КУЧИНА 2013 = КУЧИНА Т. Г. Тема музыки и особенности фонетической организации повествования в рассказе Людмилы Улицкой «Голубчик». *Ярославский педагогический вестник. Гуманитарные науки*. Т. 1. № 4. Ярославль, 2013. 217–219.
- ЛАТЫНИНА 2011 = ЛАТЫНИНА А. «Всех советская власть убила...». «Зеленый шатер» Людмилы Улицкой. *Новый мир* 2011/6. http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2011_6/Content/Publication6_348/Default.aspx.
- ЛЕВИТ 2019 = ЛЕВИТ С. Я. А. М. Кузнецов и «умозрение в звуках» М. В. Юдиной. *Вестник культурологии* 2019/1: 147–160.
- МАГНИЦКАЯ 2018 = МАГНИЦКАЯ Г. *Посвящения друзьям. Бродский и Леонская*. <https://proza.ru/2018/05/31/634>.
- НФЭ 2000–2001 = *Новая философская энциклопедия*. Электронная библиотека ИФ РАН. Москва: «Мысль», 2000–2001. <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01bef374b672aabdae2e9dbe>.
- ОСТРОВСКИЙ 2011 = ОСТРОВСКИЙ А. Елизавета Леонская – «последняя гранд-дама советской школы». *Русская Германия* 2011/47. http://www.rg-rb.de/index.php?option=com_rg&task=item&id=4824.
- ПОДКОПАЕВ 2021 = ПОДКОПАЕВ Н. *Как русский композитор оказал неоценимую услугу Киеву*. Украина. ру, 27 марта 2021 г. <https://ukraina.ru/exclusive/20210327/1030936022.html>.
- РАБИНОВИЧ–БАБКИНА 2017 = РАБИНОВИЧ В. С., БАБКИНА М. И. Диалог музыки и литературы в творчестве Олдоса Хаксли. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. Т. 9. Вып. 2. Пермь, 2017. 90–96.
- САБО 2019 = САБО Т. Возвращение к абсолютному началу: функция иконы в романе Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик». *Новое литературное обозрение* 2019/5: 269–277.
- САБО 2021 = САБО Т. Образы ученых в романах Л. Улицкой. *Slavica* 50. Debrecen, 2021. 198–210.
- ТИМИНА 2017 = ТИМИНА С. И. Л. Улицкая «Лестница Якова» (к дискуссии о судьбе жанра романа в современной литературе). *Известия РГПУ им. А. И. Герцена* 183 (2017): 31–35.
- УЛИЦКАЯ 2006 = УЛИЦКАЯ Л. *Казус Кукоцкого*. Москва: «Эксмо», 2006.
- УЛИЦКАЯ 2013 = УЛИЦКАЯ Л. *Веселые похороны*. Москва: «АСТ», 2013.
- УЛИЦКАЯ 2015a = УЛИЦКАЯ Л. *Лестница Якова*. Москва: «АСТ», 2015.
- УЛИЦКАЯ 2015b = УЛИЦКАЯ Л. *Зеленый шатер*. Москва: «АСТ», 2015.
- УЛИЦКАЯ 2019 = УЛИЦКАЯ Л. Аутопсия. В кн.: УЛИЦКАЯ Л. *О теле души. Новые рассказы*. Москва: «АСТ», 2019. 216–236.
- ЭТКИНД 1998 = ЭТКИНД Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. *Очерки психопозитики русской литературы XVIII–XIX вв.* Москва: «Языки русской культуры», 1998.
- SCHER 1970 = SCHER S. P. Notes toward a Theory of Verbal Music. *Comparative Literature* 22 (1970): 147–156.



TÜNDE SZABÓ

Department of Russian Philology, University of Pécs, Hungary

The Phenomenon of Music in L. Ulitskaya's prose

This paper examines the role of music in L. Ulitskaya's novels. It is clear from Ulitskaya's statements that music has played an extremely important role in her life, which is reflected in her oeuvre: music as a theme and an aspect of the heroes' lives is a fundamental factor in many of her works.

This paper tries to explore the poetic function of music in these works. Based on the analysis of *The Funeral Party*, *The Kukotsky Enigma*, *The Big Green Tent*, and *Yakov's Ladder*, three basic aspects of this function can be distinguished: the creation of a referential background, the creation of a specific musical discourse, and the structuring of the different levels of the text.

The creation of the referential background is linked to the shaping of the world of the heroes: the activities of some heroes take place in real places (music schools, concert halls, etc.) specific to a given historical period and linked to specific works by specific composers. Musicians who have played an important role in Russian culture served as prototypes for several of these heroes.

Ulitskaya's musician heroes relate to music in a variety of ways: as a recipient, as a creator, or as a theoretician, and they all recognize music as a principle of life. The formulation of feelings and ideas about music, taken as a whole, creates a well-defined musical discourse in the works, which interacts with other discourses (e.g. scientific, religious, etc.) related to non-musician heroes.

The creation of a referential background in itself is not, and the musical discourse is only partly an intermediary phenomenon. The interaction between music and literature as two artistic disciplines is most evident in the use of musical structures. The paper presents two examples where the macro- and micro-structures of texts are organized by the principle of the musical rondo. In *The Funeral Party*, the alternation of the present of the protagonist's dying and of past episodes related to minor characters constitute the musical rondo form, while in an episode of *The Big Green Tent*, the rondo form is drawn from the alternation of different forms of utterance (the narrator's voice / the hero's inner voice / the interweaving of the narrator's voice and the hero's voice).

All in all, Ulitskaya's works make extremely varied use of the literary representation of music. The musical world created in them, which is specific to a limited part of the plot, is presented in conjunction with other segments of culture and their modes of representation, resulting in a very rich, syncretic poetics of the novels.

Keywords: L. Ulitskaya, intermediality, musical referential background, musical prototype, musical discourse, musical structure, rondo, syncretic poetics

Open Access. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited, a link to the CC License is provided, and changes – if any – are indicated. (SID_1)

