

Das „musikalische Thema“ in den Werken von Vladimir Nabokov und Andrej Platonov

**Zur Frage der Beziehung zwischen musikalischen und literarischen
Formen und der Rolle musikalischer Bilder und Motive in der
Literatur**

Dissertation

zur Erlangung des Grades des Doktors der Philosophie

an der Fakultät für Geisteswissenschaften

der Universität Hamburg

Vorgelegt von

Natalia Shchukina

01.11.2017

Datum der Disputation: 21.02.2018

Gutachter: Prof. Dr. R. Hodel

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. F. Golczewski

Благодарность

В первую очередь, мне хотелось бы выразить благодарность проф. Роберту Ходелю за высокопрофессиональное и в то же время чуткое руководство, за ценные советы по написанию данной работы и бесценное участие в моей судьбе.

Я глубоко признательна моему мужу Максиму Некрасову и моей сестре Елене Гриммер, оказывавшим мне поддержку и помощь на протяжении всего времени написания работы.

Также я хотела бы поблагодарить директора Государственной коллекции уникальных музыкальных инструментов В. Ф. Кузьминского, док. К.А. Баршта и проф. Оге А. Ханзена-Леве, помогших мне в поиске ценной информации, необходимой для написания данной диссертации.

Эту работу я посвящаю памяти моей мамы – Людмилы Щукиной.

Оглавление

Kurze Inhaltsangabe	6
Summary of the Dissertation	14
Введение	21
Интермедиальность.....	24
Мотив.....	27
Контекст, предпосылки и причины появления музыкальных образов и мотивов в творчестве В. Набокова и А. Платонова: символизм и авангард.....	35
Символизм.....	35
Авангард.....	46
Музыка начала XX века.....	54
Тема музыки в творчестве Андрея Платонова	66
Предисловие.....	66
Значение музыкальных мотивов в общем художественном строе романа «Чевенгур».....	69
Вокальная музыка.....	69
Музыкальные инструменты.....	87
Особые музыкальные мотивы.....	122
Вещество музыки и музыка вещества. Анализ рассказа Андрея Платонова «Московская скрипка».....	128
Вывод.....	142
Музыка в жизни и творчестве Владимира Набокова	151
Предисловие.....	151
Музыка в жизни Владимира Набокова.....	153
Тема музыки в романе Владимира Набокова «Защита Лужина».....	178
Партия скрипки в романе.....	183
Образ рояля в романе.....	190
Образ оркестра и духовых инструментов.....	197
Опера в романе.....	200
Голос в «Защите Лужина».....	204

Граммфон	210
Тишина в романе.....	213
Сцена шахматного турнира	216
Трансформация музыкального жанра в литературный. Применение принципов построения канона в рассказе Владимира Набокова «Музыка».....	226
Выводы.....	235
Заключение	246
Приложение	251
Библиография	263

Kurze Inhaltsangabe Kurze Inhaltsangabe

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Erforschung von musikalischen Ausdrucksformen in literarischen Texten. Bereits der Titel der Dissertation weist darauf hin, dass der Forschungsschwerpunkt auf der wechselseitigen Beeinflussung zweier Kunstrichtungen liegt. Deshalb wenden wir uns zuerst dem Begriff der „Intermedialität“ sowie einigen theoretischen Arbeiten zu, die bestimmte Fragen der Intermedialität beleuchten. Damit befasst sich der erste Teil der *Einführung*.

Sowohl Nabokov als auch Platonov setzen das Thema der Musik vornehmlich auf der Ebene künstlerischer Details um. Diese kleinteiligen Elemente treten allerdings so häufig auf, dass man sie als Motive klassifizieren und in unterschiedliche Gruppen musikalischer Motive einteilen kann. Deshalb gehen wir im zweiten Teil der *Einführung* näher auf den Begriff des Motivs ein. Hierfür wenden wir uns Arbeiten von Autoren wie A.N. Veselovskij, B.V. Tomaševskij, N.D. Tamarčenko, A. Nünning u.a. zu. Leitend hierbei ist für uns die Bestimmung des Motivs, wie sie B.M. Gasparov in seinem Buch „Literaturnye lejtmotivy“ [dt. Literarische Leitmotive] vornimmt. Gasparov schreibt, dass „in der Rolle des Motivs ein beliebiges Phänomen auftreten kann, ein beliebiger semantischer ‚Fleck‘ (*pjatno*), wie z.B. ein Ereignis, ein Charakterzug, ein Element aus einer Landschaft, ein Gegenstand, ein ausgesprochenes Wort, eine Farbe, ein Geräusch usw.; das einzige, was letztlich für ein Motiv bestimmend wirkt, ist seine Reproduktion im Text...“ [32, 30]. Nicht unwichtig ist dabei, dass Gasparov, wenn er von Motiven in der Literatur spricht, eine klare Vorstellung vom Motiv als musikalischem Begriff hat. Es ist auch nicht zufällig, dass sich das angeführte Zitat auf die Analyse des Bulgakov'schen Romans „Meister und Margarita“ bezieht, da für Gasparov die 1930er Jahre, i.e. die Epoche, in der auch Platonovs „Čevengur“ und Nabokovs „Lužins Verteidigung“ erschienen sind, generell die „Hinwendung zu ‚musikalischen‘ Prinzipien des Textaufbaus“ charakterisiert.

Während die ersten beiden Teile der *Einführung* einen eher literaturtheoretischen Charakter haben, betrachten wir im dritten Teil der *Einführung* die kulturhistorische Situation Russlands Anfang des 20. Jahrhunderts. Bezüglich der musikalischen Formen und Motive in den Werken Andrej Platonovs und Vladimir Nabokovs soll herausgestellt werden, wo deren Ursprünge und Voraussetzungen liegen und warum sie semantisch bedeutsam sind. Hier drängt sich als erstes auf, das Augenmerk auf die Dichtung des Symbolismus zu richten. Sowohl Nabokov als auch Platonov, die Altersgenossen sind, wachsen in der Blütezeit des russischen Symbolismus auf. Beide verinnerlichen die symbolistische

Poesie, in der die Musik als Krone der Künste gilt, auch wenn sie sie natürlich auf ihre je verschiedene Weise verarbeiten.

„Im Symbolismus dominierte in den verbalen und anderen künstlerischen Formen das Prinzip der ‚Musikalität‘ (man kann hier an die zielstrebige Einführung von musikalischen Termini, Konzepten und Motiven in der Lyrik und Prosa denken, die Rede ist von Begriffen wie ‚Rhythmus‘, ‚Gedichtmelodie‘, ‚Leitmotivität‘, ‚Oberton‘ u.s.w.)“ [144, 35-36].

Über den Symbolismus hinaus wird ein besonderes Augenmerk auch auf die Errungenschaften der Avantgarde gelegt. Einer der künstlerischen Hauptprinzipien der Avantgarde ist die synthetische Kunst. Zwar ist die avantgardistische Dichtung sehr stark an die Malerei angelehnt, doch orientiert sich auch die Malerei wiederum sehr stark an der Musik. Ein leuchtendes Beispiel hierfür sind die theoretischen Beiträge von V. Kandinskij, die von musikalischen Formen und Vergleichen geradezu durchsättigt sind (vgl. z.B. „Über das Geistige in der Kunst“, „Punkt und Linie zu Fläche“). Möglicherweise haben die Dichter in der Folge gerade deshalb auf musikalische Methoden zurückgegriffen. A. Kručënych schreibt, dass die Futuristen „gar beschuldigt wurden, die Dichtung auf die Lage der Musik übertragen zu wollen“ [68, 303].

Diese ganze Atmosphäre schlug sich auf die Herausbildung der künstlerischen Methoden Nabokovs und Platonovs nieder. In welchem Ausmaß und in welcher Weise sich dieser Einfluss geltend macht, ist das Thema des dritten Teils der *Einführung*.

Die nächstfolgenden drei Kapitel befassen sich unmittelbar mit der Analyse der literarischen Texte. Im **zweiten Kapitel** werden Andrej Platonovs Roman „Čevengur“ und die Erzählung „Die Moskauer Geige“ analysiert, das **dritte Kapitel** ist Vladimir Nabokovs Roman „Lužins Verteidigung“ und der Erzählung „Musik“ gewidmet. Diese vier Werke wurden sozusagen synchron geschrieben: die Romane Ende der 20er Jahre und die Erzählungen Anfang der 30er Jahre. Die Entscheidung, von beiden Schriftstellern ein großes und ein kleines Prosagenre zu wählen, begründet sich dadurch, dass die musikalischen Motive je nach Textumfang unterschiedliche Funktionen entwickeln können. Während sie in den gewählten Erzählungen auffälliger wirken und leichter memoriert werden können, entwickeln sie in den Romanen ein komplexes Funktionsgefüge, das sich sozusagen unterhalb dieser mehr oder weniger bewussten Oberfläche bewegt.

Die Analyse der gegebenen literarischen Werke aus dem Blickwinkel der musikalischen Motive und Bilder hat zu folgenden Resultaten geführt:

1. Ungeachtet der Gegensätzlichkeit beider Autoren und ungeachtet des vordergründigen „Nichtvorhandenseins von Musikalität“ in ihren Werken hat sich gezeigt, dass sowohl Platonovs als auch Nabokovs Texte von musikalischen Motiven und Bildern stark durchdrungen sind. Dies hängt zweifellos mit dem kulturhistorischen Kontext zusammen, in dem die beiden Schriftsteller ihren persönlichen und schöpferischen Werdegang vollziehen: „Das um 1900 in der internationalen Moderne, und besonders innerhalb des Symbolismus, vorherrschende Prinzip der Musikalisierung der poetischen Sprache...“ ist auch an ihnen nicht spurlos vorübergegangen [144, 38-39].

Wie wichtig das symbolistische Erbe für beide Autoren allerdings auch sein mag, stehen sie zugleich im Kontext der russischen Avantgarde, die als eines ihrer künstlerischen Prinzipien die Synthese der Künste propagiert: „Das allgemeine Interesse an der Intermedialität kam im Umkreis der Erforschung der neuen antiwagnerianischen Variante des Gesamtkunstwerks zur Geltung, die ihre Realisierung in der Oper ‚Sieg über die Sonne‘ gefunden hat“ [141, 192]. Die Musik stammt von M. Matjušin, der Text von A. Kručënych und die künstlerische Gestaltung von K. Malevič.

2. Eine verlässliche Analyse und adäquate Rezeption eines Kunstwerks setzt generell den Einbezug des historisch-kulturellen Kontextes voraus, in dem dieses Werk entstanden ist. Davon zeugt die Analyse sämtlicher vier Texte. Vor diesem Hintergrund konnte die sehr enge Verbindung der Platonov'schen Erzählung „Die Moskauer Geige“ mit aktuellen Ereignissen zur Zeit ihrer Niederschrift aufgewiesen werden. Diese historischen Realien sind, wie im Werk Platonovs überhaupt, ein Schlüssel für das Verständnis des Textes. So konnte etwa der Begriff „veščestvo“ (Material), der für das gesamte Platonov'sche Werk zentral ist, im Rahmen der untersuchten Erzählung nicht nur als Teil eines philosophischen Systems, sondern auch als höchst konkreter Bezug identifiziert werden: Der Protagonist der Erzählung versucht das Geheimnis um das Material zu lüften, aus dem die Geige hergestellt wurde. Sein Streben steht in einem konkreten historischen Kontext: In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre wurden die Stradivari-Geigen aus der Staatskollektion Gegenstand unermüdlicher Erforschung durch unterschiedlichste Spezialisten. Die Arbeit am Staatlichen Institut für Musikforschung [Gosudarstvennyj institut muzykal'noj nauki] basierte dabei ausschließlich auf der Untersuchung echter Stradivari-Geigen oder Instrumenten anderer großer Meister, die sich in der Staatskollektion befanden. Die Forschungsergebnisse sollten ermöglichen, die Herstellungsmethoden des klassischen Geigenbaus in der Gegenwart adäquat umzusetzen. Die Wissenschaftler wollten das Geheimnis um die alten Instrumente lüften, um eine Massenproduktion von Geigen starten zu können. Dieses Ansinnen war während der Niederschrift der Erzählung „Die Moskauer Geige“ aktuell und findet seinen Niederschlag in den Bestrebungen des Protagonisten Grubov, der in einer Fabrik zur Herstellung von Kugelhanteln arbeitet und

beschädigtes Material mit Hilfe von elektrischem Strom ausbessert. Am Ende der Erzählung kommt der Ingenieur auf die Idee, Geigen aus wiederverwendetem Material herzustellen. Der Begriff „veščestvo“, der im Platonovschen Weltbild für eine letzte, handwerklich-schöpferische Sinnhaftigkeit steht, geht also auch in dieser Erzählung auf eine höchst konkrete Grundlage zurück.

Die Vergegenwärtigung musikalischer Gepflogenheiten jener Zeit hilft auch den Sinn mehrerer Textstellen aus dem Roman „Čevengur“ besser zu verstehen. Um hier nur ein Beispiel zu nennen: Das Syntagma „Lieder auf Glocken läuten“ wirkt nur solange diffus, bis man versteht, dass es zur Zeit der Niederschrift des Romans tatsächlich einen bekannten Musikanten gegeben hat, der in der Lage war, melodische Musik auf Glocken zu spielen.

3. Ein wichtiges Element unserer Analysen ist die Systematisierung der musikalischen Bilder und Motive in den ausgewählten Werken, die Vergegenwärtigung ihrer Häufigkeit wie auch die Analyse der Kontexte, in denen sie verwendet werden.

Da in den ausgewählten Texten das musikalische Thema hauptsächlich in Form von künstlerischen Details zur Geltung kommt, kann es in großen Prosawerken beinahe unbemerkt bleiben, was natürlich nicht heißt, dass es nicht wesentlicher Teil der Textwirklichkeit ist. Angesichts dieses Umstands wurde eine tabellarische Darstellung der „musikalischen“ Stellen vorgenommen. Diese Tabelle bietet dem Leser die Möglichkeit, sich die Komplexität des musikalischen Themas in den gegebenen Werken zu vergegenwärtigen.

Die Vorstellung vom musikalischen Leben der Zwanziger Jahre hilft in Hinsicht auf den Roman „Čevengur“ nicht nur gewisse Sinnmomente, sondern auch das Textganze besser zu verstehen. Sehr lange hat sich die Platonov-Forschung mit dem besonderen „Kommunismus“ des Autors auseinandergesetzt. Die Analyse, welche Instrumente häufig und in welchem Kontext auftreten, führt jedoch zur Schlussfolgerung, dass es in der fiktiven Welt Platonovs keine Aufteilung in „proletarische“ und „bourgeoise“ Instrumente gibt. Dieser Befund ist überraschend. Die „Musik“ erlaubt es uns also nicht, eine klare Trennung zwischen einer alten und einer neuen Lebensordnung zu ziehen. Der „Klang“ (*zvuk*) hat einen Wert an sich, er dient als Mittel der Welterkenntnis und der Vereinigung mit der Welt, unabhängig davon, ob er durch Kirchenglocken oder durch die „proletarische“ Ziehharmonika entstanden ist. In diesem Sinne ermöglicht die Analyse der musikalischen Motive und Bilder „Čevengurs“ eine unvoreingenommene Herangehensweise, die vermeidet, Platonov als einen primär sowjetischen und proletarischen bzw. antisowjetischen Schriftsteller zu klassifizieren und sein Werk im Rahmen des sozialistischen bzw. sozrealistischen Diskurses auszulegen.

Auch in Nabokovs Werken kommt das musikalische Thema in Form von künstlerischen Details zur Geltung. Im Roman „Lužins Verteidigung“ vervollständigen sie das Bild des Protagonisten, der in seiner Person die Idee von der schöpferischen Natur des Schachspiels verkörpert. Darüber hinaus legen diese Details die Vorstellung von einer Kunst frei, die sich nicht von sozialen Umwälzungen und politischen und ideologischen Systemen vereinnahmen lässt. Die Kunst ist für Nabokov eine Welt für sich, in der sich der Künstler vollkommen frei bewegt.

Die Analyse der musikalischen Elemente in Nabokovs Werken bringt gegenüber Platonov eine Besonderheit zum Vorschein. Seine Neigung zum Spiel in den unterschiedlichsten Erscheinungsformen schlägt sich nicht nur auf der Ebene der Lexik, sondern auch auf der Ebene der Komposition nieder. So konnten im Aufbau der Erzählung „Musik“ Merkmale der musikalischen Form des *Kanons* offengelegt werden. Und auch die Szene des Schachduells zwischen Lužin und Turati ist nach den Grundmustern der *Sonatenform* aufgebaut. Vielleicht hat gerade dieses Verfahren Nabokov ermöglicht, eine nüchterne, trockene Darstellung des rationalen Schachspiels zu vermeiden und diesen Abschnitt spannend und dynamisch zu gestalten.

4. Eine wichtige Rolle in den analysierten Werken spielt die Beschreibung der Stimme und des Gesangs. Selbst die musikalischen Instrumente werden in „Čevengur“ oft mit dem menschlichen Sprechorgan verglichen. Sehr oft „singen“ Platonovs Instrumente. Für die Helden des Romans sind die Stimme und der Gesang ein Mittel, ihrem Innern Ausdruck zu verleihen und sich auf diese Weise mit der Umwelt zu vereinen.

Im Roman „Lužins Verteidigung“ sind die Beschreibungen der Stimmen bzw. des Gesangs äußerst knapp und zahlenmäßig selten. Allerdings treten sie hier an einem Wendepunkt im Leben des Protagonisten auf. Das Motiv des Gesangs und der Stimme taucht da auf, wo Lužin versucht, vom Schach loszukommen und das Leben eines „gewöhnlichen“ Menschen zu führen. Es ist vornehmlich die Stimme, die hier ein Leben in der Gemeinschaft symbolisiert. Und diese Stimme steht in Opposition zu einem anderen, für Nabokov ebenfalls wichtigen Motiv: dem Motiv der Puppe und der Marionette. Aufschlussreich ist hier auch, dass die Beschreibungen von Stimmen wieder verschwinden, als Lužin in sein altes Verhaltensmuster zurückfällt.

In beiden Romanen ist die Stimme Ausdruck des lebendigen menschlichen Umgangs. Sie steht für die Möglichkeit, das eigene (der Gemeinschaft widerstrebende) Bewusstsein zu überwinden und sich mit anderen Menschen und der Umwelt zu vereinen.

5. Der Stimme und dem Geräusch steht oft das Motiv der Stille und der Stummheit entgegen. Auch dieses Motiv ist im literarischen Werk beider Autoren bedeutsam. Im Roman „Čevengur“ ruft die Stille in der Regel Einsamkeit und panische Angst hervor. Nur in seltenen Fällen drückt sie für den Protagonisten Befriedigung und Ruhe aus. Bisweilen beschreibt die Kategorie der Stille auch den Zustand der Umgebung des Protagonisten. Auch in diesem Fall kann die Absenz von Klängen bzw. Lauten sowohl negative als auch positive Konnotationen haben. Insofern kommt hier eine bedeutsame und assoziationsreiche Opposition innerhalb ein und desselben Motivs zum Tragen. So heißt es an einer Stelle im Roman: „[Die Hütten] sangen fast vor [...] Stille“ [104, 50]. Und etwas variiert an einer zweiten: „... Licht, das vor Schlaf und Stille beinahe sang“ [104, 361]. Ein und dieselbe Phrase, ein und dasselbe Bild enthalten einen diametral entgegengesetzten Sinn. Folglich wird auch die Stille als unverwirklicher Gesang höchst unterschiedlich wahrgenommen. Es treten zwei entgegengesetzte Aspekte im selben Motiv auf: „Singen vor Stille“ meint an der einen Stelle so etwas wie Grabes- und Totenstille, vernichtendes Unglück, und an der anderen, Ruhe und Frieden, Ausruhen vom Treiben der Welt, Harmonie. An diesem Beispiel sei hier verdeutlicht, dass Platonovs Motive keineswegs eine konstante Bedeutung haben.

Nabokovs Roman „Lužins Verteidigung“ ist dadurch geprägt, dass er die Entfremdung des Protagonisten von der Familie und von seiner ganzen Umwelt sehr stark hervorhebt. Davon sprechen nun auch die „lautlichen“ Charakteristika. Bis zu einem gewissen Moment der Lektüre sind sie keine Attribute Lužins, im Gegenteil, die Verslossenheit und Zurückgezogenheit des zukünftigen Schachspielers ist mit der Stille verbunden, auf die auch der Vater aufmerksam wird und ihn erschrecken lässt: „...er schrieb die nächste Erzählung und hörte dem Monolog am Nachbartisch, der Stimme einer Frau, zu, die die Stille überredete, einen Kakao zu trinken. ‚Eine schreckliche Stille‘, – dachte der alte Lužin. – ‚Er ist nicht gesund, er hat ein schweres Geistesleben‘“ [85, 15]. Und wenn dann zu einem späteren Zeitpunkt die lautlichen Charakteristika in der Beschreibung des Protagonisten im Text einsetzen, kann man mit hoher Wahrscheinlichkeit behaupten, dass Nabokov diesen Zeitpunkt bewusst gewählt hat. Um dies zu untermauern, sei auf seine Vorlesungen zur russischen Literatur hingewiesen. Beim Vortrag über Tolstoj's künstlerische Meisterschaft macht Nabokov folgende Bemerkung: „Der ganze Tanzabend (mit dieser erstaunlichen Pause: ‚plötzlich hörte die Musik auf zu spielen‘) gibt Kittys Gemütslage und Verfassung wieder“ [87, 279]. Aus einer Vielzahl künstlerischer Besonderheiten in „Anna Karenina“ hebt Nabokov also gerade diese hervor, weil er sie für am meisten aussagekräftig hält. Ungeachtet seiner beharrlichen Erklärungen, dass er unmusikalisch sei, zeugt auch dieses Detail davon, dass er gegenüber musikalischen Klängen bzw. ihrem Nichtvorhandensein besonders aufmerksam ist.

Die Analyse der Romane „Čevengur“ und „Lužins Verteidigung“ sowie der Erzählungen „Die Moskauer Geige“ und „Musik“ aus Sicht ihrer musikalischen Motive und Bilder führt also zur Einsicht bzw. bestätigt die Einsicht, dass das Werk der beiden Schriftsteller Platonov und Nabokov in engster Verbindung mit dem kulturhistorischen Kontext und den für diese Zeit aktuellen Ereignissen und Tendenzen steht. Natürlich finden diese Ereignisse und Tendenzen im Bewusstsein dieser Autoren, deren Stile und literarische Methoden sich kaum stärker unterscheiden könnten, in unterschiedlicher Weise Ausdruck. Gerade die Unterschiedlichkeit ihrer Poetik macht die Analyse ihrer Werke jedoch besonders interessant, da sie nachverfolgen lässt, auf welche Weise das musikalische Thema, das für die russische Literatur der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts so wichtig ist, sich in ihren Werken manifestiert.

„Die traditionelle Methode der Kritik, die sich mit der Aufdeckung künstlerischer Einflüsse befasst, hat bei Vladimir Nabokov bekanntlich nur ein sarkastisches Lächeln hervorgerufen. In seinen Vorlesungen an der Cornell Universität erklärte er die literarischen Übereinstimmungen zwischen Autoren scherzhaft durch telepathische Verbindungen. Tatsächlich macht Nabokovs spielerische, bewusst gestaltende Art noch ein anderes Analyseverfahren notwendig, das von der Annäherung zweier Werke jenseits der klassischen intertextuellen Bezüge ausgeht. Im Vordergrund stehen hier nicht die gesetzten Zeichen, die auf einen anderen Text verweisen, sondern Parallelismen, Vorlieben für ähnliche Mittel, Motive und Bilder. Mit anderen Worten: die kulturologische Bewegung kann hier auf einer ‚tieferen‘, im Text nicht sofort erkennbaren Ebene betrachtet werden“ [22, 529]. Diese „kulturologische Bewegung“ stellt den eigentlichen Schwerpunkt der Analysen dar.

Über den Einfluss des Symbolismus auf die hier behandelten Autoren ist schon viel geschrieben worden. Selbstverständlich konnten die Prinzipien, die von den Symbolisten postuliert wurden, nicht unverändert in das Werk der nächsten Generation eingehen. Sie konnten aber auch nicht spurlos verschwinden. Die vorliegende Arbeit zeichnet nach, wie das „Prinzip der Musikalität“ bei zwei, derselben Epoche zugehörigen Schriftstellern, die diametral entgegengesetzte literarische Methoden verwenden und bei denen der „Ansatz des unmittelbaren intertextuellen Austauschs“ praktisch ausgeschlossen werden kann, unterschiedliche Transformationen erfährt. Gerade der Umstand, dass eine wechselseitige Beeinflussung ausgeschlossen werden kann, stellt die Voraussetzung für einen objektiveren Status der allgemeinen „kulturologischen Bewegung“ dar.

Abschließend stellen wir fest, dass das musikalische Thema bei Platonov und Nabokov eine sehr viel wichtigere Rolle einnimmt, als es auf den ersten Blick zu vermuten ist. Die musikalischen Motive bilden einen Teil jener versteckten oder nur flüchtig wahrgenommenen Textelemente, die ein semantisches Netzwerk und in diesem Netzwerk mit anderen Motiven eine Wechselwirkung entfalten. Sie nuancieren Gefühle, Gesten und Situationen und bilden damit jenen komplexen Textuntergrund, der ein Kunstwerk ausmacht.

Summary of the Dissertation

This research considers various forms of musical expression in literature. The subject of the thesis presupposes that the focus of attention is on the interaction between the two art forms. Therefore, we first and foremost have to apply to the concept of intermediality and to theoretical works that review intermediality issues. This is the essence of the first section of the *Introduction*. Both Nabokov and Platonov implement a music theme through such artistic devices as details. However, these details are so evidently manifested that that allows them to be classified as motives, which can be further distinguished among various groups of music motives. This is why the second section of the *Introduction* considers the concept of a motive. We apply to the works of such authors as A.N. Veselovsky, B.V. Tomashevsky, N.D. Tamarchenko, A. Nyunning [A. Nünning] and G. von Wilpert [G. von Wilpert]. We follow the interpretation of a motive introduced by B.M. Gasparov in his book *Literaturniye Leitmotivy* (Literary Keynotes). According to the author, “a motive can be presented by any phenomenon or any meaningful detail, such as an event, a personality trait, a landscape feature, an object, a word spoken, a colour, a sound, etc.; the only aspect a motive is determined by is the way it is represented in a text...” [32, 30] It is also essential to note that when referring to literary motives, a researcher has a clear idea of a motive as a music term. The above mentioned citation is taken from Gasparov’s analysis of the novel by Mikhail Bulgakov “The Master and Margarita”. According to B.M. Gasparov, “musical strategies in literature were typical of ‘that period’ (the 1930s, i.e. the times when Platonov’s “Chevengur” and Nabokov’s “Luzhin Defence” were created).

Thus, the first two sections of the *Introduction* are of pure literary character.

The third section of the Introduction considers the cultural and historical situation in Russia at the beginning of the 20th century.

Talking about music images and motives in the works by Andrei Platonov and Vladimir Nabokov, we have to trace their origin, look into prerequisites of their appearance and determine their significance. In this connection we considered it necessary to apply to the poetry of symbolism. As literary artists, both A. Platonov and V. Nabokov developed their talent in the golden age of symbolism. So, they each acquired and personally interpreted the poetry of symbolism, where music was treated as the supreme art: “In symbolism, the principle of melodiousness in verbal and other artistic forms was dominating. An active penetration of music terms, concepts and motives into

poetry and prose was noted, among them are such notions as rhythm, verse melody, key motive, overtone, etc.” [144, 35-36].

However, it is worth considering the advantages of avant-garde, one of whose major artistic principles was synthesis of arts. At its early stage of development, poetic avant-garde was mainly oriented to painting. Conversely, painting was to a considerable extent oriented to music. Theoretical works by Kandinsky prove the trend, providing a variety of music images and comparisons (e.g. “On the Spiritual in Art”, “Point and Line to Plane”). Probably, that was the reason for poets to apply music methods in versification. As a result, they were even blamed in “an intention to give poetry the status of music” [68, 303], according to A. Kruchyonikh.

All that exerted its influence over the artistic method of Nabokov and Platonov. The extent and manner of that influence are considered in the third section of the *Introduction*.

The following two chapters of the thesis focus directly on literary text analysis. Thus, in *Chapter 2* we analyse the novel “Chevengur” and the story “The Moscow Violin” by Andrei Platonov. *Chapter 3* presents the analysis of the novel “Luzhin Defence” and the story “Music” by Vladimir Nabokov. These works were written during approximately the same period, i.e. late 20s for the novels and early 30s for the stories. For our analysis we intentionally selected one larger and one smaller work by each author, as music motives manifest themselves differently depending on the genre.

As a result of studying the selected literary works in the aspect of music motives and images reflected there, we could draw the following conclusions:

1) Despite the striking contrast between the authors, and so-called “non-musicality” of their works, music motives and images run through both Platonov and Nabokov’s literary heritage. In our view, this is primarily conditioned by the cultural and historical context, in which the writers developed themselves as personalities and authors. At the beginning of the present paper, we considered the problem of the influence exerted by symbolism on the artistic method applied by the authors we had studied. Correspondingly, “musicalisation of poetry that was widely spread about 1900 in the modern worldwide, especially in symbolism trends”, could not be passed unnoticed. [144, 38-39].

On the other hand, it is worth considering the advantages of avant-garde poetry, one of whose major artistic principles was synthesis of arts: “The common interest in intermediality manifested itself in concentrating the research on the new, ‘non-Wagner’ type of Gesamtkunstwerk, which was fully realised in ‘The Victory over the Sun’” [141, 192]. The music for this opera was composed by

M. Matyushin, the author of the lyrics is A. Kruchyonikh, and the decoration is done by K. Malevich.

2) Thus, the next conclusion we arrived at as a result of our research is that thorough reading and adequate perception of any work of fiction, including the ones analysed in this thesis, is impossible without the study of the context they were created in. Taking this fact into consideration, we could discover a tighter connection of A. Platonov's "The Moscow Violin" with the topical events of the time when the story was written. Seeing this connection is essential for adequate perception of the message and contents of the work. Thus, the concept of a "substance", which is so important for A. Platonov's poetic manner on the whole, cannot be interpreted as only a part of the writer's philosophical system on the example of the story analysed herein. The main character of the story makes an attempt to solve the mystery of the substance the violin is made of. In the course of study we learned that in the late 1920s Stradivarius violins became the subject of close attention for a number of experts. Indeed, the staff of the State Institute for Music Research (Russia) concentrated their work exclusively on studying the authentic instruments by Stradivarius and other great masters, which were kept in the State Collection of Unique Musical Instruments of the Russian Federation. Following their observations, Russian masters of those times tried to apply the techniques used by the classic violin makers in their own works. The scientists wanted to disclose the secret of the ancient instruments to start mass production. That was a hot issue in the period when the story "The Moscow Violin" was created, and we believe it to be reflected in the plot. Thus, Grubov, the engineer working at a weight production plant, eliminates a defect of the material by electric current. At the end of the story he arrives at an idea to use the recovered material for violin production.

Also, understanding the musical life of those times can often help interpret certain episodes from the novel "Chevengur". For instance, such expression as "to toll songs" would seem nearly senseless if not to know the fact that during the time when the novel was being written there was a real musician known for a specific talent to play melodious music on bells.

3) A significant part of the present research was to develop a system of music images and motives of the selected works, define the frequency of their appearance in the texts, and also to analyse the contexts they are used in.

It needs to be noted once again, that in the texts we selected the theme of music manifests itself merely as an artistic detail. Such detail can therefore be passed unnoticed within a large piece of prose and the reader might miss it. Taking this fact into consideration, we designed a table of purely

“musical” moments from the analysed works, thus providing an opportunity to look differently at the place of a certain theme in the stylistic harmony.

The analysis of “musical” details can often contribute to setting priorities in a work of fiction differently or getting deeper understanding of the images applied. As for Andrei Platonov’s writing, for instance, there is no division into so called “proletarian” or “bourgeois” tools among the images he applies to. This is contrary to what could be expected after the first reading of “Chevengur”, but proves itself after thorough analysis of Platonov’s works. Music does not allow us to draw a separating line between the “old” and “new” lifestyle. The music sound has its own value, it acts as a means of understanding the world and a way to become a part of this world, and it does not make much difference whether the sound is produced by church bells or a worker’s accordion. So, the analysis of music motives and images of “Chevengur” allows to avoid prejudice to Platonov as to a soviet (proletarian) writer and does not allow to limit the contents of his works to socialist ideology only.

Similarly, in Vladimir Nabokov’s writing the music theme is also manifested as artistic details. In “Luzhin Defence” such details complete the image of the main character who reveals the author’s message that the game of chess is of creative nature and that true art can not be affected by social disturbances or political and ideological trends. Art is a separate world where the artist is absolutely free.

Thorough analysis of music details in Nabokov’s works allowed us to reveal another peculiar feature, i.e. the use of canon or sonata (as musical forms) not only on the lexical, but also on structural level. For instance, we identified some features of canon in the structure of the story “Music”. Another example is the episode of a chess competition between Luzhin and Turatti written according to the principles of sonata form. Perhaps this literary technique allowed Nabokov to avoid dullness in describing such a sober game and even make this episode the most intense and dynamic.

4) An important role in the analysed works is given to descriptions connected with voice or singing. Thus, in “Chevengur” even musical instruments are depicted through comparison with human voice, human ability to speak. As Platonov often writes, instruments “sing”. For the characters of “Chevengur” singing is a way to express themselves as well as to get unified with the world.

There are very scarce descriptions of a voice or singing in “Luzhin Defence”. Still, they appear at the turning point of the story, when the main character faces a dilemma. The motive of singing appears in this novel when Luzhin makes an attempt to leave chess and start an “ordinary man’s” life. The

voice here symbolises vitality, common human feelings, and it is contrasted to another motive that is essential for “Chevengur”, as well as for the whole of Nabokov’s novels. This is the motive of unnaturality, or puppetry. It is worth noting that any mentioning of the voice disappears when Luzhin plunges into his chess problems.

In both novels voice is the expression of a live, human nature, it is the only chance to go beyond the limits of one’s own mind and to get unified with the surroundings.

5) The motive of quietness and silence is often contrasted to voice or any other sound. This motive is also relevant in the poetry by Nabokov and Platonov. As a rule, silence causes the feeling of loneliness and unexplainable fear in “Chevengur” characters. There are very few episodes when silence expresses the feeling of peace or inner quietness of the characters. Sometimes Platonov uses the category of silence to describe the state of the surrounding world. In this case, the absence of sounds can have either positive or negative connotation. This is the way a conceptual or associational opposition within a motive is represented. Let us consider an example. There is an unusual phrase in the novel, which is repeated twice nearly unchanged.

Here are the citations:

1. “(The log huts) were nearly singing of silence” [104, 50].
2. “The light, nearly singing of dream and silence” [104, 361].

The phrase and the image are just identical, but the meanings expressed are diametrically opposite. Consequently, the silence connected with unrealised singing has to be interpreted differently. Thus, there are two contradictory aspects of the the same motive “to sing because of silence” expressed in the novel:

1. Dead, life-ruining silence;
2. Peace and tranquillity, peaceful rest, harmony.

As for “Luzhin Defence” is concerned, the main character’s detachment from family and the whole surrounding world is firmly stressed. Up to a certain moment Luzhin does not possess any “sound” characteristics. Conversely, the motive of silence highlights secretive and detached nature of the future chess player. His father notices the silence, and it makes him feel scared: “...He was writing another novel, listening to the monologue coming from the dining room, to the voice of his wife who was trying to persuade the silence to have some hot chocolate. ‘Frightening silence’, the elder Luzhin

thought. ‘He is unwell, there is something eating him’” [83, 15]. So, we may with absolutely certainty state that Nabokov deliberately focuses on combining sound and soundless characteristics of his heroes. To prove this idea let’s apply to his lectures on Russian literature. Referring to Tolstoy’s artistic mastery, Nabokov makes the following observation: “The whole atmosphere at the ball (consider that mysterious pause: ‘the music suddenly stopped’) expresses Kittie’s inner state and attitude” [87, 279]. Nabokov selects this detail out of the many, as he considers it as the most expressive. This proves that despite numerous claims of his not being musical, Nabokov demonstrated serious attention to music sounds as well as to their absence, at least within a literary work.

So, the analysis of the novel “Chevengur” and the story “The Moscow Violin” by Andrei Platonov and the novel “Luzhin Defence” and the story “Music” by Vladimir Nabokov in terms of musical motives and images lead us to understanding fact that these authors’ writing is tightly connected with the cultural and historical context, the events and trends of that time. Obviously, these trends and events are differently interpreted by the authors who had such contrastive styles and followed such different artistic methods. Our interest lied in conducting a research into the styles of such contrasting authors as this gives an opportunity to trace the way the theme of music, which was so important for Russian literature of the first two decades of the 20th century, is manifested in the works of authors who had been educated in the spirit of that literature. “Traditional method of critics, i.e. identification of sources of artistic influence, evoked a sarcastic smile to Nabokov’s face. In his Cornell lectures he humorously explained the literary coincidences by telepathic ties between the authors. This interpretation by Nabokov disguises another, an obviously less trivial technique based on alignment of works that eliminate the condition of direct intertextual interaction. The use of this technique, despite its seeming eccentricity, allows identifying and explaining some parallel literary phenomena, in other words, to analyse the trend for cultural studies on a deeper level” [21, 529]. Such “trend for cultural studies” was of the greatest interest for us as researchers.

We have been talking a lot about the influence exerted by symbolism on the authors subjected to the analysis. However, the principles followed by symbolists could not have stayed unchanged in the works of the next generation of authors. On the other hand, these principles could not have totally vanished either. Thus, we traced the way “the principle of musicality” was modified by writers who belonged to the same cultural period but applied very different literary techniques. In case of these authors, “the condition of direct intertextual interaction” is nearly excluded. However, this appears to be the background for a more objective establishment of a common “trend for culture studies”.

Thus, we can see that a musical theme takes a much more significant position in the literary styles of the authors we selected than it might seem at first sight. It is not uncommon that the theme of music gives a chance to a researcher to look at the text at a different angle. Both Nabokov and Platonov use musical motives (as well as many others) to combine the depth of the message with the accuracy of images, which is an integral feature of a true piece of art.

Введение

Настоящее исследование посвящено изучению различных форм проявления музыки в литературе. Сама тема диссертации уже указывает на то, что внимание направлено на взаимодействие двух видов искусства. Такое взаимодействие в самых разных комбинациях – явление широко распространенное и имеет тысячелетнюю историю. Как пишет И. Раевски: «Daß sich mediale Ausdrucksformen und Gattungen aufeinander zu bewegen, sich mischen, gegenseitig durchdringen und aufeinander Bezug nehmen, ist keineswegs eine neue, wohl aber eine immer offenkundiger und allgegenwärtig zutage tretende Tendenz»¹ [186, 1].

В начале XX столетия вопрос взаимодействия различных искусств стоял особенно остро. Пытаясь расширить границы выразительности, писатели, композиторы, художники прибегали к средствам других видов искусств. И это явление было очень широко распространено.

Объектом настоящего исследования являются роман «Чевенгур» и рассказ «Московская скрипка» Андрея Платонова и роман «Защита Лужина» и рассказ «Музыка» Владимира Набокова.

Предметом – формы проявления музыки в произведениях литературы.

Цель работы – показать, как именно проявляются музыкальные мотивы и образы в произведениях Платонова и Набокова и насколько они важны в художественной системе этих писателей.

Метод данного исследования предполагает изучение вопросов «Музыка в творчестве Владимира Набокова» и «Музыка в творчестве Андрея Платонова». С одной стороны, мы рассматриваем, как писатели воспринимали этот вид искусства, насколько хорошо он был им знаком. С другой, – мы сосредотачиваем внимание на проявлении темы музыки в произведениях выбранных писателей и анализируем наиболее интересные с этой точки зрения фрагменты.

Структура работы. Диссертация включает введение, две главы, заключение, библиографию и приложение.

¹ «То, что медиальные виды и формы выражения движутся друг к другу, смешиваются, взаимопроникают и перекликаются друг с другом, это ни в коем случае не новая, а напротив, всегда существовавшая очевидная тенденция» (перевод наш – Н.Щ.).

Содержание работы.

Первая часть *Введения* посвящена рассмотрению понятия «интермедиаальность». Во второй части рассматривается понятие мотива. То есть первые две части *Введения* носят исключительно литературоведческий характер.

В третьей части *Введения* рассматривается социально-политическая и культурно-историческая ситуация в России начала XX века. Для нашей работы это носит ключевой характер. Революция 1917 года стала переломным моментом для всей страны в целом и для каждого человека в частности. Именно это событие и последовавшие за ним перемены стали важными темами творчества как Платонова, так и Набокова. Однако нужно учитывать, что столь радикальные перемены не могут произойти вдруг. Они являются следствием сложных социальных процессов. В обществе того времени были очень сильны стремления так или иначе низвергнуть старые устои, изменить мироустройство. Эти тенденции стали проявляться и в искусстве. Классические формы самовыражения сознательно разрушались художниками. В свою очередь это формировало новый тип мышления и радикальный настрой все у большей части общества. Особенно отчетливо это можно увидеть на примере развития авангарда. Первые выставки авангардистских художников в России вызывали не просто непонимание. Зрители испытывали потрясение, негодование, даже ужас. Часть публики открыто смеялась над нелепостью изображений. Критика была беспощадна. Однако меньше чем за десять лет авангардное искусство смогло не просто снискать одобрение, оно стало главным идеологическим выразителем социально-политических потрясений, происходивших в России, и молодого советского государства в первые годы его становления. Авангард приветствовал разрушение старой системы. И в рамках искусства это направление имело главным эстетическим принципом отказ от классических средств творчества. Эти тенденции проявлялись и в литературе (Маяковский, Хлебников, Крученых), и в живописи (Кандинский, Малевич, Гончарова), и в музыке (Прокофьев, Матюшин, Стравинский). При этом живопись в большой мере ориентировалась на музыку. Ярким подтверждением тому служат теоретические труды Кандинского, пронизанные музыкальными образами и сравнениями («О духовном в искусстве» (1910); «Точка и линия на плоскости» (1926)). Но и для литературы того времени музыка служит ориентиром. Так, А. Крученых пишет о том, что футуристов «обвиняли даже в желании перевести поэзию на положение музыки» [68, 303].

Все это в определенной степени оказало влияние на формирование художественного метода Набокова и Платонова. В какой мере и каким именно образом проявляется это влияние, также освещено в третьей части *Введения*.

Следующие две главы обращены непосредственно к исследованию художественных текстов. Во *Второй главе* мы анализируем роман «Чевенгур» и рассказ «Московская скрипка» Андрея Платонова. В *Третьей главе* – роман «Защита Лужина» и рассказ «Музыка» Владимира Набокова. Эти произведения написаны приблизительно в один период: романы – в самом конце 20-х гг., рассказы – в начале 30-х. Мы целенаправленно взяли у каждого писателя одно произведение крупной формы и одно – малой, так как в зависимости от специфики жанра музыкальные мотивы проявляются по-разному и имеют различное значение.

Релевантность работы обусловлена тем, что обозначенная тема изучена очень мало. На данный момент есть несколько работ, посвященных сопоставительному анализу творчества Андрея Платонова и Владимира Набокова (Е.А. Яблоков «“Царство мнимости” в произведениях А. Платонова и В. Набокова начала 30-х годов», А. Пискунова «Классическая коллизия (“Моцарт и Сальери”) в творчестве Набокова и Платонова», В. Звиняцковский «Платонов на плато (Архаика синкретизма в платоновской драматургии и “чеховское” в драмах А. Платонова и В. Набокова)», несколько глав книги М.Ю. Михеева «Андрей Платонов... и другие»), хотя эти писатели являются ровесниками – оба родились в 1899 году. Они росли в одну историческую эпоху и формировались под воздействием одних и тех же эстетических направлений. Однако социальная среда и условия жизни были диаметрально противоположными. Нам кажется необходимым наличие такого исследования, в котором с учетом всех этих факторов были бы рассмотрены точки соприкосновения и расхождения в творчестве этих авторов, совершенно разными путями пришедшими к писательской деятельности. В качестве своеобразной оси, вокруг которой построена данная работа, мы выбрали музыку. Это обусловлено тем, что в ту эпоху, когда формировалось творческое сознание и эстетические ориентиры исследуемых нами писателей, музыка занимала одно из ключевых мест среди искусств: «Für die klassische Avantgarde zwischen Symbolismus und Expressionismus (bzw. Kubismus, Abstraktion usw.) wird Intermedialität zu einem zentralen Aspekt der ästhetischen Selbstreflexion. Von den bildenden Künste und von der Musik gehen wesentliche Impulse für die Avantgarde-Bewegung insgesamt aus» [187, 59]². Она была высшим искусством в

² «Для классического авангарда между символизмом и экспрессионизмом (например, кубизм, абстракционизм) интермедийность становится центральным аспектом эстетической саморефлексии. От изобразительных искусств и музыки исходят ощутимые импульсы в сторону авангардных движений» (перевод наш – Н.Щ.).

представлении символистов, она была очень важна и для авангардистских концепций. Об этом написано немало исследований. Гораздо меньше изучена «музыкальность» авторов, испытывавших влияние этих направлений, но остававшихся за их пределами.

Кроме того, в последнее время появляется все больше документов и различных материалов, дающих более четкое представление о той эпохе. А о растущем интересе к творчеству исследуемых нами писателей в историческом контексте свидетельствуют многочисленные конференции, научные сборники, театральные постановки и телепередачи.

Теоретическим основанием данной работы стали труды по литературоведению, истории искусства, теории и истории музыки. Особое значение имели исследования по теории интермедиальности, на которых мы хотели бы сейчас остановить внимание.

Интермедиальность

Бурное развитие технических возможностей сделало явление интермедиальности особенно актуальным в настоящее время, что вызвало к жизни многочисленные исследования, посвященные интермедиальности. На протяжении уже нескольких десятков лет ученые занимаются этим явлением, и к настоящему моменту скопилось немало работ на данную тему. Назовем некоторых авторов, чьи работы освещают вопросы интермедиальности. Например, это Йорг Хельбиг [Jörg Helbig] и его исследование «Интермедиальность. Теория и практика интердисциплинарной области исследования» [*Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*]; исследования Вернера Вольфа [Werner Wolf], такие как «Музыкализация литературы: исследование по теории и истории интермедиальности» [*The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*]. Конечно, это работы Оге А. Ханзена-Лёве [Aage A. Hansen-Löve], например, «Интермедиальность и интертекстуальность. Проблема корреляции словесного и изобразительного искусства (на примере русского модерна)» [*Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne*]. Также этой теме посвящены исследование Ирины О. Раевки «Интермедиальность» [Irina O. Rajewsky *Intermedialität*] и книга Йорга Роберта «Введение в интермедиальность» [Jörg Robert *Einführung in die Intermedialität*].

Об интермедиальности на примере русского искусства писали такие исследователи, как Александр Флакер в книге «Живописная литература и литературная живопись», Оге А. Ханзен-Леве в труде «Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду», Лариса Гервер в исследовании «Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов».

Теме других видов искусств конкретно в творчестве Андрея Платонова и Владимира Набокова посвящены работы Наталья Корниенко, Натальи Брагиной, Татьяны Фрумкис, Норы Букс, Константина Учителя. К этим исследованиям мы обратимся в следующих главах при непосредственном анализе произведений выбранных авторов.

Сейчас необходимо внести терминологическую ясность. Наряду с термином «интермедиальность» существует множество других терминов, обозначающих многообразные формы взаимодействия различных видов искусств и медиа, например, мульти-медиальность, поли-медиальность, интра-медиальность, транс-медиальность, медиа-обмен, медиа-трансфер, медиаальная трансформация и многие другие. В настоящий момент нет четкой классификации или четких разграничений между этими понятиями. Ситуация осложняется тем, что, во-первых, в русском литературоведении данная тема не достаточно хорошо разработана, а во-вторых, нет систематического взаимодействия с западными литературоведческими школами. Есть только единичные попытки, предпринимаемые отдельными исследователями. Но это, конечно, не дает полной картины и приводит к терминологической путанице, которой, впрочем, не удалось избежать и западным ученым: «Im Traditionsbereich der *interart studies* hingegen wird der Terminus “Intermedialität” erst in jüngster Zeit und nur vereinzelt verwendet; im englischen Sprachbereich ist dann zumeist von “*intermedia (studies)*”, in vereinzelt Fällen auch von “*intermediality*” die Rede. “*Intermedia(l)*” wird hier z.T. mit “*interart*” gleichgesetzt, z.T. aber auch als eine Subkategorie dieses Forschungsfeldes behandelt, was zu weiterer terminologischer Verwirrung führt»³ [186, 9]. Однако надо заметить, что, например, в немецком, или точнее в немецкоязычном литературоведении вопросы интермедиальности разрабатываются очень активно и уже существует несколько

³ «В традиционных междисциплинарных исследованиях, напротив, в последнее время термин «Intermedialität» («интермедиальность») используется только в отдельных случаях; в англоязычной среде зачастую речь идет об “*intermedia (studies)*”, но иногда также и о “*intermedialit*”. “*Intermedia(l)*” частично приравнивается к термину “*interart*”, но в некоторых случаях он также выступает и в качестве субкатегории, что ведет к дальнейшей терминологической путанице». Далее исследователь дает таблицу, где наряду с термином “*intermedia*” прослеживает историю возникновения и применения таких английских терминов, как “*mixed media*” и “*multimedia*”» (перевод наш – Н.Щ.).

книг, обобщающих и систематизирующих накопленный опыт, не говоря уже о многочисленных сборниках и статьях на данную тему.

Особенно хотелось бы указать на книгу Ирины О. Раевски «Интермедиальность», в которой прекрасно подобран и структурирован весь материал и которая, действительно, вносит ясность во многие вопросы. Так, автор работы анализирует преимущества и недостатки термина “Intermedialität” (речь, конечно, идет о немецком языковом пространстве). А также она разделяет понятия “Intermedialität”, “Intramedialität” и “Transmedialität”: «**Transmedialität**. Medienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmidiums wichtig oder möglich ist. **Intramedialität**. Phänomene, die nur ein Medium involvieren. **Intermedialität**. Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren»⁴ [186, 13].

Обратимся к литературоведческому словарю и посмотрим, как толкуется понятие «Интермедиальность»: «**Intermedialität** (лат. *inter*: zwischen; лат. *medius*: Mittler, vermittelnd), in einem weiten Sinn jedes Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien <...> Typologisch last sich I. Differenzieren: (a) nach beteiligten Medien; <...> (b) nach der Dominanzbildung; <...> (c) nach der Quantität der intermedialen Bezugnahmen; <...> (d) nach der Genese der I.; <...> (e) nach dem bes. wichtigen Differenzkriterium der Qualität des intermedialen Bezuges <...>»⁵ [190, 344-345].

Приведенные определения объясняют понятие «Интермедиальность» очень схожим образом, практически одними и теми же словами. На них мы и будем ориентироваться. Добавим только, что Вернер Вольф употребляет термин «literaturzentrierte Intermedialität», который можно было бы перевести на русский язык, как «интермедиальность, центрированная на литературе». Это важно для нашей работы, так как объектом данного исследования являются именно литературные тексты. Хотелось бы обратиться к двум другим терминам, введенным

⁴ «**Трансмедиальность**. Не свойственные для данных медиа феномены, которые могут проявляться в самых различных медиа с помощью средств, характерных каждому отдельному медиуму, при этом установление связи с исходным медиумом неважно или даже невозможно. **Интрамедиальность**. Феномены, которые включают только один медиум. **Интермедиальность**. Феномены переступающие границы медиа и включающие как минимум два общепринятых медиа, которые воспринимаются как самостоятельные» (перевод наш – Н.Щ.).

⁵ «Интермедиальность (от лат. *inter*: между; лат. *medius*: посредник, опосредованный/ посреднический /промежуточный), в широком смысле – это любое пересечение границ между выразительными и коммуникативными медиа, которые по общепринятым меркам, воспринимаются как самостоятельные. Типологически И. можно разделить: (а) по составляющим медиа; <...> (б) по плавенству медиа; <...> (в) по продолжительности интермедиальных отсылок; <...> (г) по происхождению интермедиальности; <...> (д) по наиболее важному признаку разграничения качества интермедиальных связей» (перевод наш – Н.Щ.).

этим автором: «“kontaktnehmendes” (=Objektmedium) und “kontaktgebendes” Medium (=Referenzmedium)» [186, 5]. Эти термины можно перевести, как «принимающий (=объектный) медиум и контактирующий/ исходный (=референтный) медиум». В нашем случае таким «принимающим медиумом» является литература, а «исходным» – музыка. В последующих главах мы будем говорить о том, как литературные тексты перенимают некоторые черты и принципы построения музыкальных произведений.

Мотив

Другим важным понятием для данной работы является «мотив»⁶. Понятию мотива и его соотношению с другими элементами художественного текста посвящено немалое количество литературоведческих трудов. В данной главе мы приведем различные определения этого термина и укажем то, которое ближе всего к предмету нашего исследования.

Прежде всего надо указать на идеи А.Н. Веселовского. Исследования Веселовского объединены в его труде «Историческая поэтика», считающемся фундаментальным. Понятие «мотив» исследователь охарактеризовал следующим образом: «Под *мотивом* я разумею формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива – его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица; у лосося хвост с перехватом: его ущемили и т.п.; облака не дают дождя, иссохла вода в источнике: враждебные силы закопали их, держат влагу взаперти и надо побороть врага; браки с зверями; превращения; злая старуха изводит красавицу, либо ее кто-то похищает, и ее приходится добывать силой или ловкостью и т.п. <...>

Простейший род мотива может быть выражен формулой $a+b$: злая старуха не любит красавицу – и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизменяться, особенно подлечит приращению $b...$ » [28, 624].

⁶ Здесь следует оговориться. В рамках данной работы мы используем два понятия «мотив» и «образ» в схожем значении. Но подчиняясь логике языка, мы употребляем термин «мотив», говоря о явлениях, обозначающих или подразумевающих действие. Термин «образ» мы используем, когда речь идет о каких-либо предметах. Ср. «образ колоколов» и «мотив колокольного звона»; «образ скрипки» и «мотив игры на скрипки».

На идеи Веселовского ориентируются многие исследователи, такие, например, как В.Я. Пропп и О.М. Фрейденберг. Хотя в 1919 году в третьем выпуске «Поэтики» появляется статья В.Б. Шкловского «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля», автор которой полемизирует с Веселовским.

В 1920-е гг. продолжается изучение мотива. Так, в 1925 году впервые публикуется глава из книги Б.В. Томашевского «Теория литературы», где исследователь в несколько иной плоскости рассматривает соотношение мотива с темой и сюжетом: «Понятие темы есть понятие *суммирующее*, объединяющее словесный материал произведения. Тема может быть у всего произведения, и в то же время каждая часть произведения обладает своей темой. Такое выделение из произведения частей, объединяющих каждую часть особо тематическим единством, называется разложением произведения. <...>

Путем такого разложения произведения на тематические части мы, наконец, доходим до частей *неразлагаемых*, до самых мелких дроблений тематического материала. “Наступил вечер”, “Раскольников убил старуху”, “Герой умер”, “Получено письмо” и т.п. Тема неразложимой части произведения называется *мотивом*. <...>

Здесь следует оговориться, что термин “мотив”, употребляющийся в исторической поэтике – в сравнительном изучении “странствующих” сюжетов (например, в изучении сказок) – существенно отличается от здесь вводимого. <...> В сравнительной поэтике неважно – можно ли их разлагать на более мелкие мотивы. Важно лишь то, что в пределах данного изучаемого жанра эти “мотивы” всегда встречаются в целостном виде. Следовательно, вместо слова “неразложимый” в сравнительном изучении можно говорить об исторически неразлагающемся, о сохраняющем свое единство в блужданиях из произведения в произведение. <...>

Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения. С этой точки зрения фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом – совокупность тех же мотивов и той же последовательности и связи, в какой они даны в произведении» [134, 662-663].

Далее Б.В. Томашевский дает классификацию мотивов. Он распределяет их следующим образом: «Мотивы произведения бывают разнородны. При простом пересказе фабулы произведения мы сразу обнаруживаем, что можно *опустить*, не разрушая связанности повествования, и чего опускать нельзя, не нарушив причинной связи между событиями. Мотивы неисключаемые называются *связанными*; мотивы, которые можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного хода событий, являются *свободными*.

Для фабулы имеют значение только связанные мотивы. В сюжете же иногда именно свободные мотивы (“отступления”) играют доминирующую, определяющую построение произведения роль. Эти боковые мотивы (“подробности” и т.п.) вводятся с целью художественного построения рассказа и несут различные функции...» [134, 663].

Далее Томашевский выделяет еще одну пару мотивов: «С другой стороны мотивы следует классифицировать с точки зрения объективного действия, заключающегося в мотиве.

Мотивы, изменяющие ситуацию, являются *динамическими мотивами*, мотивы же, не меняющие ситуации, – *статическими мотивами*. <...>

Свободные мотивы обыкновенно бывают статическими, но не всякий статический мотив является свободным. <...>

Типичными статическими мотивами являются описания – природы, местности, обстановки, персонажей, их характеров и т.д. Типичной формой динамических мотивов являются поступки героев, их действия.

Динамические мотивы являются центральными движущими мотивами фабулы. В сюжетном оформлении, наоборот, могут выдвигаться на первый план статические мотивы» [134, 664].

В 1928 году выходит фундаментальное исследование В.Я. Проппа «Морфология сказки». А годом раньше появляется книга О.М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра», где мотиву посвящена отдельная глава. Фрейденберг пишет следующее: «Основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетосложения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, разворачивается в действие, составляющее мотив...» [143, 679].

Для того чтобы показать взаимосвязь сюжета и мотива, О.М. Фрейденберг приводит такой пример: «Беру прежде всего основной комплекс метафор, с которым оперировала все время; это будет небо-преисподняя. <...> Здесь, как я уже указывала, лежит образ круговорота; солнце спускается в преисподнюю, бьется со своим врагом и выходит победителем! Вот самая элементарная группа мотивов и сюжетных ситуаций. Следовательно: спуск и восход, бой, верней – поединок, позже война, победа. Итак, мы давно оперируем с сюжетом, хотя он и был в скрытой форме» [143, 680]. Далее исследователь приводит несколько примеров конкретного воплощения такого комплекса мотивов. Приведем один из них: «Третья: смерть свирепа, полна гнева и буйства; солнце укрощает ее в поединке и обращает в кротость и покорность. Этот пример особенно интересен для иллюстрации пронизанности, омонимичности или комплексности образов и того, как это отражается на мотиве. Ведь смерть метафорически

изображается женщиной; следовательно мотив создает гневную, строптивую героиню; ее укрощает герой, но как? – актом соединения с нею, – ибо этим он и победитель смерти, и царь, и бог нового рождения. Идет мотив соединения или свадьбы, но рядом и его параллели: например мотив поединка, схватки, побоев; мотив укрощения животного; мотив царя, становящегося рабом, и обратно; мотив скованности, рабства и необузданности в смене с освобождением, царствованием и кротостью; мотив сна-пробуждения. <...> Во всяком случае уже совершенно ясно, что под эпизодами и ситуациями мы должны понимать инсценированные в действие и в обстановку мотивы и что не только между персонажем и мотивом, но и между мотивом и эпизодами, мотивом и сценарием всегда имеются в сюжете внутренние семантические связи [143, 681].

Эти подходы обобщает И.В. Силантьев в статье «Мотив в системе категории нарратива». Исследователь говорит о соотношении мотива с другими «категориями литературного повествования»: «событие и действие, персонаж и герой, хронотоп, тема и лирическая тема, лейтмотив, а также собственно фабула и сюжет».

Проанализировав соотнесенность каждой из этих категорий с мотивом, И.В. Силантьев дает следующее определение: «Подытоживая развернутые выше сопоставления, определим мотив следующим образом: это *эстетически значимый* в своей *семантике* повествовательный феномен, в своей *структуре* соотносящий *предикативное начало фабульного действия* с его *актантами* и с *определенной пространственной-временной схемой*, *интертекстуальный* в своем функционировании, *инвариантный* в своей принадлежности к художественному языку повествовательной традиции и *вариантный* в своих фабульных реализациях, приобретающий *конкретный смысл* в рамках определенного сюжетного контекста» [119, 35].

В статье И.В. Силантьева подчеркнуто, что понятие «мотив» неразрывно связано с сюжетным действием. На эти выводы опирается и определение, данное исследователем в «Поэтике» – словаре литературоведческих терминов. Определение понятия «мотив» начинается так: «В центре смысловой структуры М. – собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий» [107, 130].

На этом сделан акцент и словаре середины 20-х годов. Так, в «Литературной энциклопедии», составленной в 1925 году, находим такое описание: «Вся совокупность мотивов, входящих в состав данного художественного произведения образует то, что называется *сюжетом* его. В отношении этого последнего мотив является как бы шелковой цветной нитью в пестрой

сюжетной ткани, отдельным камешком сложной сюжетной мозаики. (По вопросу об соотношении мотива и сюжета – см. А.Н. Веселовский. Поэтика сюжетов, СПб. 1913)» [73, 466-467]. Мы видим, что наиболее актуальным в то время был вопрос о мотиве как составной части сюжета.

Правда, Д. Благой – автор статьи «Мотив» – указывает в начале, что мотив «в широком смысле этого слова, – основное психологическое или образное зерно, которое лежит в основе каждого художественного произведения (так говорят, напр., о “любовных мотивах” лирики Тютчева, “звездных мотивах” поэзии Фета и т.п.)» [73, 466].

Если мы посмотрим определение понятия «мотив» в современном литературоведческом словаре, то увидим, что выделено два значения:

«**Мотив** (франц. *motif* – мелодия, напев) – 1. В произведениях *устного народного творчества*: мельчайший элемент *сюжета*, простейший значимый компонент повествования (например, М. дороги, М. поиска пропавшей невесты, М. узнавания и др.). Из многочисленных М. складываются различные сюжеты. В фольклоре сопоставление сходных М. используется с целью реконструкции первоначальной формы сюжета и прослеживания его миграции в *сказках* и *мифах* народов мира.

2. Любой акцентированный, выделенный элемент художественной структуры произведения (*сюжета, образа* и т.п.), задача которой дополнить или подчеркнуть мысль в некоей обобщенной словесной формуле, например: М. одиночества, странничества, изгнанничества в *лирике* М.Ю. Лермонтова и Дж. Байрона, М. дороги в *лирических отступлениях* поэмы Н.В. Гоголя “Мертвые души” ...» [13, 92-93].

Схожее понимание термина «мотив» находим в определении термина «художественная деталь»: «Особую значимость приобретают Д.: характерологические (“футлярность” чеховского Беликова); аллюзивно-символические (хромота и т.п. атрибуты демонических персонажей; соловьи и розы в “Соловьином саде” Блока); образующие внутритекстовые *мотивы* – повторы идентичных, семантически родственных или окказионально синонимичных Д. (мотивы серого цвета, сердцебиения, “духов из японского магазина” и “Тейши”, арбуза/чая в гостиничном номере и т.п. в “Даме с собачкой”); осуществляющие конструктивно-смысловые “сцепления” (“красный мешочек” в руках Анны Карениной связывает сцену ее гибели с тем возвращением из Москвы в Петербург, когда она радостно выслушивает любовное признание Вронского). Однако в рамках эстетической целостности произведения все Д. функционируют не разрозненно, но складываются в строго, хотя и

неявно упорядоченную систему художественных значимостей – один из уровней *объектной организации текста*, который принято называть детализацией» [107, 54].

Посмотрим, какое определение дается мотиву в зарубежном литературоведении. Н.Д. Тамарченко в своей «Теоретической поэтике» приводит несколько определений из англоязычных словарей. Возьмем наиболее полное: «**Мотив** – повторяющееся слово, словосочетание, ситуация, предмет или идея. Чаще всего термин “мотив” применяется для обозначения ситуации, которая повторяется в различных литературных произведениях, напр., мотив быстрого обогащения бедняка. Однако мотив (в значении “лейтмотив” от немецкого “ведущий мотив”) может возникнуть внутри отдельного произведения: это может быть любое повторение, которое способствует целостности произведения, вызывая в памяти предыдущее упоминание данного элемента и все, что с ним было связано» [129, 198].

Обратимся к немецкому литературоведению. В словаре литературоведческих терминов «*Sachwörterbuch der Literatur*»⁷ дано следующее определение: «**Мотив** (лат. *motivus* – побуждающий), <...> 3. содержательно-структурное единство как типич. исполненная значения ситуация, которая охватывает общие тематические представления (в противоп. определенному и оформленному через конкретные черты *материалу* <Stoff>, который, напротив, может включать в себя многие М.) и может становиться отправной точкой содержания человеч. переживаний или опыта в символич. форме: независимо от идей, с помощью которых осознается оформленный элемент материала, напр., просветление нераскаявшегося убийцы (Эдип, Ивик, Раскольников). Следует различать ситуационные М. с постоянной ситуацией (соблазненная невинность, возвращающийся странник, отношения треугольника) и М.-типы с константными характерами (скупец, убийца, интриган, призрак), так же как пространственные М. (руины, лес, остров) и временные М. (осень, полночь). Собственная содержательная ценность М. благоприятствует его повторению и часто оформлению в определенный жанр. Существуют преимущественно лирич. М. (ночь, прощание, одиночество), драматические М. (вражда братьев, убийство родственника), балладные мотивы (Ленора-М.: появление умершего возлюбленного), сказочные мотивы (испытание кольцом), психологические мотивы (полет, двойник) и т. д., наряду с ними постоянно возвращающиеся М. (М.-константы) отдельного поэта, отдельных периодов творчества одного и того же автора, традиционные М. целых литературных эпох или целых народов, а также независимо друг от друга одновременно выступающие М. (общность

⁷ Автор G. von Wilpert

М.). История М. (П. Меркер и его школа) исследует историческое развитие и духовно-историческое значение традиционных М. и устанавливает существенно различное значение и воплощение одинаковых М. у разных поэтов и в разные эпохи. В драме и эпике различают по важности для хода действия: центральные или стержневые М. (часто равные идее), обогащающие *побочные М.* или окаймляющие М., *лейт-*, подчиненные, детализирующие *наполняющие*- и “слепые” М. (т. е. отклоняющие, иррелевантные для хода действия) ...» [129, 196-197].

В другом немецком словаре находим: «**Motiv, literarisches**, im weitesten Sinne kleinste strukturbildende und bedeutungsvolle Einheit innerhalb eines Textganzen; im engeren Sinne eine durch die kulturelle Tradition ausgeprägte und fest umrissene thematische Konstellation. <> Für die Einsicht in die Struktur von literar. Texten spielt das M. als kleinste bedeutungstragende Einheit eine zentrale Rolle und erfüllt verschiedene Funktionen: Es dient der formalen Gliederung, der semantischen Organisation und der Verflechtung von Themen; <...> es entfaltet ein Deutungspotential»⁸ [184, 474].

Учитывая все эти характеристики, мы рассматриваем мотив как мельчайший семантически значимый, повторяющийся элемент, художественный штрих, дополняющий образ и работающий на создание общего художественного целого.

Если мы еще раз обратимся к определению мотива, данному в немецком литературоведческом словаре, то увидим одно важное дополнение: «Eine Sonderform des. literar. M.s ist das aus der Musik entlehnte “Leitmotiv”, eine sich im Text systematisch wiederholende Formeinheit, die einer anschaulichen Strukturierung und der signifikanten symbolischen Vertiefung dient»⁹ [184, 474].

Говоря о таком важном понятии как «лейтмотив», мы считаем необходимым обратиться к работе Б.М. Гаспарова «Литературные лейтмотивы». Приведем сначала слова О. Сконечной: «Вслед за Ал-ром Н. Веселовским, в исторической поэтике которого категория мотива занимает центральное место, у Б.М. Гаспарова мотив становится основной единицей анализа

⁸ «Мотив, литературный – в широком смысле, мельчайшая смысловая структурообразующая единица внутри целого текста; в узком смысле, ярко выраженное и неделимое в культурной традиции тематическое сочетание. <...> Для понимания структуры литературного текста мотив как мельчайшая смысловая единица играет центральную роль и выполняет различные функции: служит для формального членения, семантической организации и переплетения тем; <...> раскрывает смысловой потенциал» (перевод наш – Н.Щ.).

⁹ «Особой формой литературного мотива является заимствованный из музыки “лейтмотив” – систематически повторяющийся в тексте элемент формы, который служит для создания образов и значительного углубления символов» (перевод наш – Н.Щ.).

текста, хотя гаспаровское понимание мотива отходит от классической характеристики Веселовского» [121, 6-7].

Обратимся непосредственно к исследованию Б.М. Гаспарова и посмотрим, как он определяет «мотив» и его роль в художественном тексте. Исследователь пишет о «*лейтмотивном построении*» повествования. Имеется в виду такой принцип, при котором мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте...» [32, 30].

Далее Б.М. Гаспаров говорит об уровнях «мотивной структуры», то есть о том, как соединяются мотивы и как эти соединения воспринимаются читателем и насколько они осознаются автором. В результате он пишет такое замечание: «Легко понять, что описанный принцип построения в высокой степени свойственен поэзии и в еще больше степени – музыке. Глубокое внутреннее родство музыки и мифа было понято Р. Вагнером, который по справедливости может считаться одним из *Bahnbrecher*’ов новой культурной эпохи. Обращение к “музыкальным” принципам построения – такой же повторяющийся мотив для данной эпохи, как и обращение к параметрам мифологического мышления; между двумя этими явлениями существует тесная связь» [32, 30].

Заметим, что глава, которую мы процитировали, посвящена анализу романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». И под «данной эпохой», для которой характерно «обращение к “музыкальным” принципам построения», подразумевается время написания романа, то есть 1930-ые гг., почти тот же период, когда были созданы «Чевенгур» Платонова и «Защита Лужина» Набокова.

В данной работе мы также будем говорить о том, какие именно «“музыкальные” принципы построения» обнаруживаются в выбранных нами текстах. Но это только часть нашего исследовательского интереса. Основное же внимание уделяется музыкальным образам и мотивам в литературном тексте (о выборе конкретных произведений мы скажем ниже). Почему мы обращаемся именно к музыкальным мотивам, мы попытаемся объяснить в следующей главе. В данном же разделе мы считаем необходимым привести еще одно определение во избежание терминологической путаницы. Наше исследование посвящено анализу музыкальных мотивов в рамках литературного произведения. Но само понятие

«мотив, музыкальный» естественным образом относится к музыковедению. Нам представляется уместным привести здесь собственно музыкальное определение этого термина: «Мотив – 1. Мельчайшее муз. построение, группа нот, объединенных одним ударением (соответствует стопе в стихосложении). 2. Мелодический оборот, мельчайшее муз. построение, обладающее самостоятельной выразительностью; то же, что интонация (в четвертом значении). 3. Характерная часть темы, способная приобрести самостоятельное значение в разработке. 4. В бытовом понимании – напев, мелодия» [41, 178].

В конце настоящей главы остается заметить, что в литературоведении очень часто встречаются музыковедческие понятия. К излюбленным относятся: симфонизм, полифония, музыкальный ритм, мелодичность, пауза, аккорд, диссонанс и многие другие. Но употребляются они в переносном значении, как правило, для более яркого образного изложения мысли. Специфика темы данной работы не позволяет нам подобного обращения с музыкальной терминологией. Конечно, нужно иметь в виду и то, что в литературоведении и в теории музыки часто используются одни и те же понятия. Ярким тому примером служит понятие «мотив». Потому нам необходимо четкое разграничение. По этой причине все музыкальные термины, употребляемые нами в своем прямом, собственно музыкальном смысле будут даны разреженным шрифтом. В остальных случаях – обычным шрифтом.

Контекст, предпосылки и причины появления музыкальных образов и мотивов в творчестве В. Набокова и А. Платонова: символизм и авангард

Символизм

Говоря о музыкальных образах и мотивах в произведениях Андрея Платонова и Владимира Набокова, мы должны проследить, каковы истоки и предпосылки появления этих мотивов и почему они значимы. В этой связи нам кажется очень важным обратиться к той эпохе, в которой формировались художественный вкус и личность писателей.

Здесь нужно напомнить, что и Платонов, и Набоков родились в 1899 году. Они оба росли в эпоху расцвета символизма. Безусловно, это литературное направление оказало сильное влияние на многих писателей. Значимым оно было и для авторов, чьи произведения мы будем исследовать в настоящей работе. Каждый из них по-своему впитывал и осмысливал символистскую поэзию.

В рассуждениях о творчестве Платонова и о контексте этого творчества, В. Вьютин говорит следующее: «Когда литературное произведение рассматривается вне временных ориентиров, многое при определении его специфики кажется общим, присущим вообще. Стоит только вспомнить о провозглашаемых временем эстетических ориентирах, и выявляемые особенности вновь набирают контрастность. Неопределенность и двойственность стиля <...> было выдвинуто самой эпохой как некоторое условие, постепенно утверждающее себя на протяжении десятилетий. Без опыта символистов постсимволистская литературная жизнь не представима, и платоновская в частности. Может быть, творчество Платонова стало одной из наиболее плодотворных реализаций заданных символистами тенденций» [31, 353].

Очевидно, что прежде чем начать разговор о творчестве выбранных авторов, нам необходимо обозначить эстетические принципы символизма. В этой связи мы обратимся к некоторым статьям А. Блока и А. Белого. «До некоторой степени выбор Блока в качестве “эстетического посредника” субъективен. В другом случае его место мог бы с успехом занять тот же А. Белый, чья поздняя орнаментальная проза может рассматриваться как некое предварение платоновской. В той же роли актуальным представляется и рассмотрение, допустим, творчества Ремизова. Эти имена почти неизбежно возникают в связи с поиском предшественников Платонова в силу легко улавливаемой связи по принципу “не такой как остальные”, тем более что все трое писали прозу» [31, 361-362]. Так В. Вьютин пишет в своем исследовании, посвященном поэтике Платонова. В нашей работе мы обращаемся к Блоку и Белому как к наиболее ярким представителям символизма, излагавшим, кроме того, свое мировидение и запечатлевавшим «дух времени» не только в художественных произведениях, но и в публицистике и научных изысканиях.

Общепризнанным является тот факт, что в эстетике символизма музыка занимала одно из наиболее значимых мест: «Как и в (религиозно-) философской теории искусства символизма, так и в мифопоэтической системе принцип “музыкальности” (“духа музыки”) в первую очередь влияет на все соображения о сути прекрасного (“музыка” = “Прекрасное”) и художественного творчества, предстающего аналогом космогонического акта творения...»

[145, 93]. О. Сконечная, рассуждая о значимости мотива как художественного средства в поэтике символистов, пишет следующее: «Динамическая “лейтмотивная структура”, разрушающая грани персонажа, сюжета, соответствует неомифологическому мироощущению символистов, соединяет в их картине мира временные пласты, сращивает модальные планы. Эта структура связана с поэтикой символизма в целом, с его эстетическими и метафизическими концепциями — теорией универсальных “соответствий”, идеей проявления Единого во всяком единичном, сакрализацией формы — звука, ритма и т.д., тяготением к музыкальной структуре, воспринимаемой в качестве основы мироздания» [121, 7]. С одной стороны, это связано с поэтикой таинственного, с представлениями о двоемирии: «...сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительность внешнюю (realia), и того, что оно провидит во внешнем как внутреннюю и высшую действительность (realiora), ознаменованное соответствий и соотношений между явлением (оно же — “только подобие”, “nur Gleichniss”) и его умопостигаемой или мистически познаваемой сущностью, отбрасывающей от себя тень видимого события...»¹⁰ [51, 104]. С другой, — с космизмом, интересом к вселенскому устройству: «Немудрено, что темы космические стали главным содержанием поэзии; что мимолетные и едва уловимые переживания приобрели отзвучие “мировой скорби”; что завещанное эстетизмом утончение внешней восприимчивости и внутренней чувствительности послужило целям опыта в поисках нового миропостижения, и само познание призрачности явлений предстало как мировая трагедия уединенной личности» [51, 102]. В статье «О назначении поэта» А. Блок пишет следующее: «На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, не доступных для государства и общества, созданных цивилизацией, — катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир» [16, 415].

В статье «Крушение гуманизма» Блок объясняет различные процессы, протекающие в обществе и культуре, их связью с музыкой или отсутствием таковой: «...основной и изначальный признак гуманизма — индивидуализм.

Четыре столетия подряд — образованное общество средней Европы развивалось под знаком этого движения; в его потоке наука была неразрывно связана с искусством, и человек был

¹⁰ Яркой поэтической иллюстрацией этой мысли может послужить стихотворение Владимира Соловьева. Мы приведем первую строфу: «Милый друг, иль ты не видишь, / Что все видимое нами — / Только отблеск, только тени / От незримого очами» [125, 75].

верен духу музыки. Этим духом были проникнуты как великие научные открытия и политические течения, так и отдельные личности того времени» [15, 327].

И наоборот: «Это удивительное в своем роде явление – оберегание титула при потере прав на него, хранение прерогатив просвещенной Европы во времена зарождения новой культуры – имело роковое и трагическое значение для европейской цивилизации. Его объяснение нужно искать в той же разлученности с духом музыки; явление стало возможным вследствие духовного изнеможения носителей гуманизма» [15, 334].

В этой же статье Блок говорит о существовании особого, музыкального, измерения: «Есть как бы два времени, два пространства: одно – историческое, календарное, другое – нечислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизованном сознании; во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра» [15, 335].

Уже в этих цитатах видно, насколько важную роль играла музыка в сознании символистов. Этим объясняется и то, что им свойственно мышление музыкальными образами. Конечно, часто эти образы очень размыты, нередко они связаны с абстрактным представлением о других мирах, о жизни, не похожей на привычное земное существование. И когда мы встречаем у Блока сочетание «звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную», то у нас могут возникнуть любые ассоциации и представления, но только не представление о звуковой волне как о физическом понятии. Здесь нужно сказать, что символисты не просто пытались уйти от реальности посредством искусства, они стремились превратить искусство в реальную жизнь. В. Ходасевич так пишет о символистской среде: «Здесь пытались претворить искусство в действительность, а действительность в искусство. События жизненные, в связи с неясностью, шаткостью линий, которыми для этих людей очерчивалась реальность, никогда не переживалась как только и просто жизненные: они тотчас становились частью внутреннего мира и частью творчества. Обратно: написанное кем бы то ни было становилось реальным, жизненным событием для всех. Таким образом, и действительность, и литература создавались как бы общими, порою враждующими, но и во вражде соединенными силами всех попавших в эту необычайную жизнь, в это “символическое измерение”. То был, кажется, подлинный случай коллективного творчества» [149, 37-38].

Говоря о значении музыки в символистской эстетике, мы, конечно, не можем обойти вниманием одного из выдающихся поэтов и теоретиков искусства – Андрея Белого. Его

статьи изобилуют сравнениями с музыкой и всевозможными музыкальными образами и терминами. В качестве примера приведем цитату из статьи «Формы искусства». В ней Белый рассуждает о соотношении пространства и времени как основных составляющих формы. Опираясь на Шопенгауэра, он пишет, что «закон познания имеет своим основанием закон причинности, которая, по Шопенгауэру, есть сочетание пространства и времени». И далее он приходит к такому выводу: «Требование причинности от пространственных образов уже намекает нам на связь их с музыкой; не будь музыки, необходимо связанной с временем через последование звуковых колебаний, в формах, подчиненных пространству, мы не усматривали бы причинности этих образов. Отсюда впервые зарождается мысль о влиянии музыки на все формы искусства при ее независимости от этих форм. Забегая вперед, скажем, что всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность, а конечным – музыку как чистое движение» [14, 126].

Музыку А. Белый определяет как наиболее совершенное искусство: «Располагая изящные искусства в порядке их совершенства, мы получаем следующие пять главных форм: зодчество, скульптура, живопись, поэзия, музыка» [14, 126].

Первую часть статьи «Формы искусства» Белый заканчивает таким абзацем: «Следует заметить, что в настоящую минуту уже определились главнейшие формы искусства. Дальнейшее развитие их связано с искусством, стоящим во главе их, т.е. с музыкой, которая все властнее и властнее накладывает свою печать на все формы проявления прекрасного. В настоящее время музыка и музыкальная драма развиваются быстро и мощно. Является невольная мысль о дальнейшем характере влияния музыки на искусство. Не будут ли все формы проявления прекрасного все более и более стремиться занять места обертонов по отношению к основному тону, т.е. к музыке?» [14, 128].

Итак, для Андрея Белого музыка – это высшая форма искусства, обладающая наиболее широкими возможностями познания действительности и ее запечатления.

Конечно, часто и ему присущи неясность, неопределенность или сильная абстрактность суждений. Но это с одной стороны. С другой стороны, в своих рассуждениях Белый опирается на многочисленные философские и научные труды. Так, он обращается не только к философии Шопенгауэра, Ницше и Спенсера, но и к работам по естествознанию (Бюхер «Работа и ритм» [Bücher «Arbeit und Rhythmus»]), натурфилософии (Оствальд «Натурфилософия»), акустике (Гельмгольц «Учение о слуховых ощущениях» [Helmholtz

«Lehre von den Tonempfindung»]), музыкальной теории (Ганслик «О музыкально-прекрасном» [Hanslick «Vom musikalisch Schönen»]).

И если для символистов на первый план выходила метафизическая сторона музыкального искусства, то впоследствии акцент смещается на научный или даже технический подход к ней. Конечно, есть много точек пересечения в представлении о музыке, например, у Платонова и Белого. Как пишет Малыгина: «Используя образ-понятие “музыка”, Платонов создает особый тип героев, наделенных чуткостью к “музыке мира”. <...> Способность слышать “музыку” говорит о достаточно высоком уровне личности, о ее стремлении к познанию мира. Как правило, звуковые ассоциации возникают у героев Платонова, когда они ощущают свое родство с природой, Вселенной, размышляют о месте человечества в космическом бытии» [76, 92].

Похожую мысль можно найти, например, у Блока: «Но нам необходимо равновесие для того, чтобы быть близкими к музыкальной сущности – к природе, к стихии; нам нужно для этого прежде всего устроенное тело и устроенный дух, так как мировую музыку можно услышать только всем телом и всем духом вместе. Утрата равновесия телесного и духовного неминуемо лишает нас музыкального слуха, лишает нас способности выходить из календарного времени, из ничего не говорящего о мире мелькания исторических дней и годов, – в то, другое, нечислимое время» [15, 335].

Также Блок пишет о том, что любой творческий процесс наполнен музыкальной сущностью. И, следовательно, музыка – это внутренняя сторона всякого произведения искусства: «Сама Милосская Венера есть некий звуковой чертеж, найденный в мраморе, и она обладает бытием независимо от того, разобьют ее статую или не разобьют.

Все то в искусстве, над чем дрожала цивилизация, – все Реймские соборы, все Мессины, все старые усадьбы – от всего этого, может быть, не останется ничего. Останется несомненно только то, что усердно гнала и преследовала цивилизация, – дух музыки» [15, 342].

В статье «Формы искусства» мы найдем очень схожую мысль, из которой становится ясно, что для Андрея Белого музыка – это совершеннейшая форма познания окружающего мира, потому что при помощи музыки можно увидеть внутреннее содержание различных явлений, в то время как все остальные искусства обращены лишь к внешней стороне: «Зодчество, скульптура и живопись заняты образами действительности, музыка – внутренней стороной этих образов, т.е. движением, управляющим ими» [14, 134].

Познание мира связывается с движением вперед, стремлением к будущему. Это стремление к будущему посредством искусства мы находим и в рассуждениях Белого, и в поэтике Платонова: «В природе, по мысли Платонова, можно уловить “мотив будущего”. Способность к этому – “музыкальный слух” – отображает внутреннюю гармонию личности художника, без которой, по представлению Платонова, невозможно творчество. Платонов еще в письме, написанном в 1921 г., делился мечтой “стать самому таким человеком, от мысли и руки которого волнуется и работает весь мир”. Своих художественно одаренных героев писатель характеризовал как “лучших и наиболее чутких людей”. <...> Он говорил об особом “родстве” таких людей с миром будущего»¹¹[76, 102-103].

Особая чуткость в восприятии окружающего мира и в его познании связывается с «музыкальностью» как особым средством этого познания. При помощи музыки можно открыть то, что скрыто за внешней стороной вещей и что доступно немногим. Андрей Белый пишет: «при рассмотрении искусства с точки зрения содержания подчеркивается значение музыки как искусства, отражающего мир ноуменальный» [14, 135].

При этом Белый определяет музыку как искусство будущего: «В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах эта сущность одна и та же. Музыкой выражается единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем. Бесконечное совершенствование постепенно приближает нас к сознательному пониманию этой сущности. Надо надеяться, что нам возможно приблизиться в будущем к такому пониманию. В музыке мы бессознательно прислушиваемся к этой сущности... В музыке звучат нам намеки будущего совершенства. Вот почему мы говорим, что она о будущем» [14, 135].

Мы видим, что многое в представлении о музыке, об искусстве в целом и о его роли Платонов унаследует от символистов. Однако он относится к другому поколению писателей: «Платонов – человек нового времени, другого происхождения и “интеллектуальной породы”, и само понятие элитарного искусства, эстетики, приближающейся к эзотерике, вызывало в нем отторжение на уровне рефлексии» [31, 357]. И конечно, представления, получившие развитие в поэтике символизма и повлиявшие на творчество следующего поколения писателей, в том числе и Платонова, не могли, тем не менее, не претерпеть изменений в этом творчестве. Так, Н.М. Малыгина указывает на то, что в поэтике Платонова уже нет этого мистического

¹¹ Возможно, это воплощение одного из «заветов» Брюсова: «Юноша бледный со взором горящим, / Ныне даю я тебе три завета. / Первый прими: не живи настоящим, / Только грядущее – область поэта» [20, 96].

отношения к музыке, хотя «музыкальные» мотивы часто связаны с мотивом тайны. Платонов опирается в большей степени на научные открытия и техническое развитие. И уже в этой связи он развивает музыкальные образы в своих произведениях. Н.М. Малыгина характеризует творчество Платонова следующим образом: «При наличии некоторой близости Платонова и Блока в трактовке творчества очевидно также их существенное различие. Совершенно справедливо заметил С.Г. Бочаров, что “символизм Платонова очень расходится с символистским способом созерцать сквозь “трубную кору вещества” ... Платонов принадлежит уже тому потоку литературы, который был реакцией на невещественность символизма”. Принципиальное отличие Платонов от Блока в том, что, по Платонову, “и волна, из мирового оркестра” – материальна. Это не дух, а “вещество существования”. Как верно отмечает С.Г. Бочаров, Платонов “...верит в реальное существование этого одновременно материального и идеального вещества и обладает способностью прямо видеть его”. <...>

Платонов, опираясь на открытия современной ему науки, понимал импульсы внешней среды как явление вполне материальное. Соответственно “песни солнца”, которые наполняют художественно одаренных героев Платонова – та же “музыка” мира, но в научно обоснованном материальном значении» [76, 92].

Итак, еще раз подчеркнем то, что у Платонова появление вопросов, касающихся музыки, связано не только с философскими представлениями, но и с научным подходом. Однако сам интерес к музыке зарождается именно в контексте того времени и особенно под влиянием символистов.

Это то, что касается творчества А. Платонова. Если мы говорим о Набокове, то картина будет, конечно, иной. Однако вспомним еще раз, что Набоков и Платонов современники. Они росли в одну историческую эпоху. И несмотря на диаметрально противоположность происхождения, социального положения, воспитания, взглядов эти писатели наблюдали в юношеские годы одни и те же процессы в области культуры и искусства.

Б. Бойд так пишет о символизме и об отношении к нему Набокова: «...символизм основывался на трех главных принципах: он, во-первых, утверждал приоритет личности над обществом, во-вторых, – самоценность искусства (искусства не как средства для рассмотрения социальных вопросов своего времени и места в непременно реалистической манере, но как цепь уникальных культурных традиций, которые по-своему определяют задачу обновления) и, в-третьих, – роль художника как провозвестника некой высшей

реальности за пределами чувственно воспринимаемого мира. Набоков симпатизировал всем трем этим постулатам» [17, 114-115]. И далее: «Юный Набоков жадно поглощал символистскую поэзию. Впоследствии он пришел к отрицанию почти всех символистов, кроме Блока, но все же признавал, что стихи Бальмонта, Брюсова, Белого, Анненского и Вячеслава Иванова – несмотря на их недостатки – “ввели в русскую поэзию паузы, замещения и смешанные размеры, гораздо более синкопированные, чем то, о чем мог мечтать даже Тютчев, не говоря уже о Пушкине”» [17, 115].

Заметим, что в зрелые годы Набоков подчеркнуто отрицал чье бы то ни было влияние на свое творчество. Он не терпел литературного соседства или родства. О. Сконечная пишет: «Известно, что одной из черт “художественного поведения” писателя было стремление создать миф о собственной уникальности, оторванности от каких-либо корней. Известно также его скептическое отношение к проблеме литературного влияния, а также подчеркнутое безразличие к любым формам литературных объединений. Однако декларации художника не могут в полной мере служить основанием для построения научной концепции его творчества. Это в первую очередь относится к Набокову, создавшему собственный образ в жизни по законам своего искусства: мистификации, нарушения ожиданий и т.д. Освоение творческого наследия и осмысление места Набокова в русской культуре невозможно без изучения связей его с серебряным веком и, прежде всего, с русским символизмом» [121, 1]. И в первую очередь, о ком нужно говорить в этой связи, – это Блок, чье творчество Набоков не просто признавал, но и даже открыто ценил: «Набоков считал Александра Блока величайшим русским поэтом своего времени. Поэзия Блока была намного более романтической, изменчивой и пьянящей, чем стихи других символистов. “Юность моего поколения, – пишет Набоков, – прошла среди его стихотворений”. Блок – это “один из тех поэтов, которые проникают в вашу плоть и кровь, и все остальное кажется небоковским и плоским. Я, как и многие русские, прошел через это”. Русский слух привлекала несравненная блоковская музыка, в которой мысль и звук сливаются воедино, как во сне, и, по замечанию Набокова, никто не способен был подражать этой магии, а тем более объяснить ее. Не столь неуловимым и более близким стилю самого Набокова является пронизывающее поэзию Блока сочетание тайны и стилизации, которое может становиться почти театральным. Ближе всего ему было, вероятно, блоковское “духовное стремление к чему-то божественно-реальному и безнадежно недостижимому, что спрятано где-то в красках и звуках мира”» [17, 115].

О «несравненной блоковской музыке» стоит заметить следующее. Музыка в творчестве Блока проявлялась, наверное, на всех возможных уровнях: на уровне художественных образов и

мотивов, на уровне ритмички и мелодики стиха, на жанровом и идейном уровнях. Думается, что нет необходимости отдельно объяснять все три обозначенных плана. Остановимся ненадолго лишь на жанре. Ю.Н. Тынянов пишет: «Символ, развоплощая слово Блока, гнал его к сложным словесно-музыкальным построениям “Снежной маски”, с другой стороны, слово его не выдерживало эмоциональной тяжести и предалось на волю песенного начала (причем мелодическим материалом послужил ему и старинный романс – “О доблестях, о подвигах, о славе!..”) ...» [137, 119]. Далее исследователь развивает эту мысль: «Поэтому музыкальная форма, которая является первообразом лирики Блока, – романс, самая примитивная и эмоциональная. Блок подчеркивает эпиграфами родство с цыганским романсом (“Не уходи, побудь со мною”; “Утро туманное, утро седое...”) – но эти эпиграфы являются вместе с тем заданным мелодическим строем; “Дым от костра струею сизой...” невозможно читать, не подчиняясь этому мелодическому заданию; так же исключительно романсно, мелодически должны мы читать стилизацию Апухтина “Была ты всех ярче, верней и прелестней...” Не случайно стихи Блока полны обращений – “ты”, от которых тянутся прямые нити к читателю и слушателю, – прием, канонический для романса» [137, 122].

Возможно, исключительная музыкальность Блока на всех уровнях и является одной из причин уникальности его творчества, заставляющей признавать и любить его даже такого скептика, как Набоков.

Но, конечно, Блок не единственный поэт, чье творчество так или иначе могло повлиять или, тем более, отразиться в произведениях Набокова. В книге «Русская литература в изгнании» Глеб Струве с удивлением замечает, что «странным образом почти никто не отметил (исключением был автор этой книги), сколь многим был Сирин обязан Андрею Белому...» [128, 277]. Однако с момента написания этой книги появилось довольно много серьезных исследований, касающихся этой темы. Рассматривая историю вопроса «Набоков и русский символизм»¹² и ссылаясь на Александра, Пило Бойл пишет следующее: «С символизмом Набоков связан именно своей платонической, дуалистической концепцией мира. Блок – главный вдохновитель его юношеских стихов. Влияние Белого относится к более поздней поре и характеризуется, по мнению Александра, большей разнообразностью: Набокова

¹² Вопросу «Набоков и русский символизм» посвящено немалое количество работ. Перечислим некоторые из них: Barton Johnson D. «Belyj and Nabokov: A Comparative Overview»; последняя глава работы «Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика» В.Е. Александра; статья Магдалены Медарич «Владимир Набоков и роман XX столетия»; исследования О. Сконечной, например, «Традиции русского символизма в прозе В.В. Набокова 1920–1930-х годов», доклад А.А. Долинина «Набоков и Блок» и др.

привлекали и его теория стихосложения, и литературоведческие статьи, и “поэтическая проза”, и эстетические рассуждения о процессе творения литературного текста» [94, 544-545].

Приведем также цитату из исследования Б. Бойда, где автор дает характеристику соотношения творчества двух писателей: «Об увлечении Набокова метрической системой Андрея Белого нужно сказать подробнее. Вряд ли его можно объяснить одним лишь честолюбием молодого поэта, обнаружившего, что его стихам не хватает гибкости и свободы, как у тех, кто уже занял место в пантеоне поэтической славы России. Набоков с таким же пылом анализировал гекзаметры Жуковского, с каким позднее он станет считать под микроскопом пятнышки и штришки на чешуйках бабочек (за столь тонкую работу да него никто не брался). Он полагал, что реальный мир прячет свои секреты, что скрытые детали могут образовать узоры, полные таинственного смысла. Естественно, с этой точки зрения метод Белого был близок Набокову, который видел в нем возможность включить в собственные произведения некий узор, действующий на подсознание. Эти методы сами по себе были небезошибочными, но в своей зрелой прозе Набоков станет искать и найдет способы сочетания незаметных деталей в гармонические единства, полные скрытых значений. <...>

Тем не менее звуковые и смысловые переключки, которые пронизывают весь “Петербург”, – например, скрытые ассоциации, связанные с формой, или ритмом, или звуком, – предвосхищают и набоковскую звукопись и тайнопись» [17, 182-183].

Большое внимание вопросу влияния символизма и, в частности А. Белого, на Набокова уделяет О. Сконечная. В работе «Традиции русского символизма в прозе В.В. Набокова 1920–1930-х гг.» исследователь подробно рассматривает на примере романа «Дар», как именно отражается эстетическая система Белого и образ самого поэта в творчестве Набокова. В результате своих рассуждений Сконечная пишет следующее: «Таким образом, личность и творчество Белого рассматриваются нами как объект изображения Набокова в “Даре”. Но с другой стороны, восприятие поэтики Андрея Белого и его эстетических идей сказывается в самой художественной ткани романа. Поэтому Белый – автор “Символизма” и “Петербурга” – может быть рассмотрен и как предшественник Набокова – автора “Дара” (вопреки тому, что последний эту преемственность прячет, создавая иронический образ “автора капустного гекзаметра “Москвы”»)» [121, 9].

Далее исследователь пишет, что в «Даре» раскрывается тема искусства, его созидательной роли, а следовательно, о значении и месте художника, творца, который способен видеть и

знать больше, чем простой человек¹³. Поднимая эти вопросы, Набоков не мог обойти стороной воззрения Белого: «Создавая драму искусства и плена, Набоков не может не учитывать голоса Андрея Белого. В контексте метафизических мотивов “Дара” представляются чрезвычайно важными идеи теоретика символизма об искусстве как подлинном, иррациональном знании в противовес научному познанию, следующему законам “видимости”, о победе художника над самой “видимостью” – миром “акциденций” с его земной логикой и узами причинности, о придании образам искусства статуса истинной реальности, о творческом слове, “созидающем мир”» [121, 11].

Более мы не будем углубляться в этот вопрос, так как, во-первых, проблема эта уже довольно широко исследовалась. Выше были указаны работы, посвященные именно этой теме. Во-вторых, в рамках данного исследования она не является центральной. Нам было важно только обозначить два момента:

- 1) какое место музыка занимает в поэтике символизма;
- 2) И то, что художественные произведения исследуемых нами авторов в той или иной мере основываются на достижениях, сделанных символистами, и отражают или обыгрывают символистские представления о мире и об искусстве.

Но в данной главе мы считаем необходимым обратиться еще к одному значимому явлению в русском и мировом искусстве.

Авангард

Авангард¹⁴, пришедший на смену модернизму, также отразился в творчестве исследуемых нами авторов. Но прежде чем говорить о том, в каких формах это проявилось, необходимо сперва обозначить основные черты, свойственные этому направлению.

¹³ Как пишет Г. Струве: «Вместе с тем основоположная тема Набокова, тесно связанная с его эгоцентризмом, – тема творчества» [128, 282].

¹⁴ В предыдущем разделе мы рассматривали только поэтику символизма, то есть лишь составной части всего модернизма. Это обусловлено тем, что именно символисты оказали наиболее сильное влияние на творчество исследуемых нами авторов. «Авангард» – это, конечно, понятие другого порядка. И говоря о нем, мы будем указывать на наиболее характерные черты, свойственные этому художественному движению в целом. Целью данной работы не является исследование авангарда как такового. Для нас – это одна из составляющих контекста, в котором формировалась художественная личность Платонова и Набокова. Погружаясь в этот контекст, мы ориентируемся на наиболее значимые труды в данной области и учитываем представление о понятии «авангард», данное разными исследователями. Приведем несколько примеров.

Русский авангард зарождается в конце первого десятилетия XX века: «Отсчет времени нового искусства в России как общественного феномена следует, по-видимому, вести с зимы 1907 / 08 г. – времени первых выставочных объединений молодых художников, хотя предпосылки нового художественного мышления в творчестве отдельных представителей авангардистского искусства появились раньше» [66, 8].

Особенностью русского авангарда является то, что сферой первых исканий было изобразительное искусство. Как пишет А. Крусанов, «колыбелью русского авангарда была живопись, в отличие, например, от итальянского футуризма, вошедшего в жизнь через литературу...» [66, 8].

Однако уже очень скоро авангард начинает развиваться и в области литературы. Притом литературный авангард появляется в тесной взаимосвязи с живописным. Все художественные выставки представителей нового искусства подвергались самой жесткой критике. Так было и в столице, и в других городах. То же было и в Херсоне на выставке «Венка»¹⁵: «Единственный, кто доброжелательно отнесся к “Венку”, был сотрудник херсонской газеты “Родной край”, несколькими работами сам принявший участие в экспозиции, А. Крученых, в будущем один из самых крайних деятелей русского литературного авангарда» [66, 29].

Осенью 1908 в Петербург приезжает Виктор Хлебников. Он входит в литературные круги, знакомится с В. Каменским – редактором журнала «Весна» и «вскоре Хлебников в

А. Флакер пишет следующее: «...история литературы должна прежде всего быть *историей литературных текстов* в их взаимодействии и диалектической смене. И именно в этом смысле мы и будем оперировать понятием “авангард” – как условным термином, приложимым к группе литературных текстов, отмеченных исторически обусловленным единством стиля. Эти тексты в русской литературе, независимо от того, что авторы их могли принадлежать к различным литературным объединениям или не принадлежать ни к какому объединению вообще, возникают в рамках исторического периода, отграниченного с одной стороны русской революцией 1905 года, а с другой – “великим переломом” 1929 года и последовавшего за ним по воле властей роспуска литературных организаций в 1932 году» [141, 64-65]. И далее исследователь выделяет такие черты, как «отрицание существующих структур и стилевых формаций», «негативизм авангарда как его наиболее характерной особенности» и «деиерархизации системы литературных жанров и видов, а затем и места литературы в ряду других видов искусств».

А. Крусанов, ставящий совсем другие цели в своем исследовании и пользующийся иными методами, пишет так: «В широком смысле, к авангарду причисляют все новаторские антитрадиционные устремления в искусстве XX века независимо от их идейно-художественной наполненности. Такое толкование термина “авангард” основано на семантике самого слова, а не каком-либо конкретно-историческом явлении. В узком смысле, толкование термина “авангард” основано на конкретно-историческом круге синхронных и родственных идейно-художественных явлений (левого искусства и литературы левых устремлений) XX века, имеющих определенную нижнюю хронологическую границу. При этом классический период русского авангарда имеет строгие хронологические рамки: 1907 – 1932 гг., а его синонимами на определенных этапах исторического развития выступали термины “футуризм”, “левое искусство”, “левый фронт искусств”» [66, 4-5].

¹⁵ Венок-Стефанос – авангардистское художественное объединение, в которое входили Давид и Владимир Бурлюки, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов и др.

декларативной статье “Курган Святогора” провозгласил словотворчество как один из принципов новой поэзии, как путь к созданию нового поэтического языка» [66, 36].

И уже через два года появляется футуристическая литературная группа «Будетляне»: «...в марте 1910 г. к открытию выставки “Импрессионисты” (“Треугольник” – “Венок-Стефанос”), был издан сборник “Студия импрессионистов”, содержащий теоретические работы Н. Кульбина, литературные работы участников “Треугольника”, а также монодраму Н. Евреинова и некоторых эпигонов модернизма. Кроме того, в сборнике были опубликованы стихи Д. Бурлюка, Н. Бурлюка и В. Хлебникова, которые, по-видимому, следует считать за первое выступление русского литературного авангарда.

Сформировавшаяся таким образом группа литераторов-авангардистов приняла название “будетляне”» [66, 37].

Обращает на себя внимание тот факт, что некоторые участники группы «Будетляне» (Д. Бурлюк, Н. Бурлюк и А. Крученых) были по образованию художниками и изначально они выступали именно как художники. Но, наверное, такой переход из одной области искусства в другую характерен. «Будетляне» объединяли поэтов, художников и музыкантов. Это предполагало или способствовало тесному совместному творчеству и взаимопроникновению искусств.

Характерно, что, например, в статье В. Хлебникова высказаны такие мысли: «Мы долго искали такую, подобную чечевице, задачу, чтобы направленные ею к общей точке соединенные лучи труда художников и труда мыслителей встретились бы в общей работе и смогли бы зажечь и обратить в костер даже холодное вещество льда. <...> Эта цель создать общий письменный язык, общий для всех народов третьего спутника Солнца, построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды, затерянной в мире. <...>

На долю художников мысли падает построение азбуки понятий, строя основных единиц мысли, – из них строится здание слова.

Задача художников краски дать основным единицам разума начертательные знаки» [148, 619-621].

Далее Хлебников дает свою интерпретацию значения различных звуков и приходит к такому заключению: «Итак, с нашей площадки лестницы мыслителей стало ясно, что простые звуки азбуки – суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни. Азбука, общая

для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира, такого близкого вашему, художники, искусству и вашей кисти. <...>

Задачей труда художников было бы дать каждому виду пространства особый знак». [148, 622]

Чуть ниже Хлебников дает графические знаки, соответствующие, в его представлении тому или иному звуку. В этой статье особенно ясно изложено, что дело создания нового языка возложено в равной мере как на поэтов, так и на художников.

Литературоведы также указывают на ориентированность авангардистской литературы на изобразительное искусство. Так, Александр Флакер¹⁶ объясняет это свойство особым вниманием к семантике слова: «Семантическая нагруженность – *смысловая нагрузка* – слова в контексте, его акцентирование с установкой на слово в составе высказывания и на его *семантическую значимость* <...> приводит к графическому выделению слова, а следовательно, и к выработке новых принципов графического оформления текста. Такого рода текст часто сопровождается изобразительным рядом, и потому многие произведения авангарда могут адекватно восприниматься только в их изначальной графической форме, где изображение выступает не как обычная иллюстрация, а является составной частью целого» [141, 66]. И далее: «...авангард сосредотачивается на конструкции литературного произведения, выделяет и “обнажает” ее, а тем самым и визуальное начало. Одним из приемов, характерных для авангардного конструктивизма, и для авангардной полисемантической, которая *строится* на основе противопоставления разных семантических рядов, является монтаж, непосредственно связывающий авангард с новым искусством – кино. Возникает взаимодействие литературы с другими искусствами, причем наиболее существенной нам представляется интеракция именно с изобразительным искусством и кино <...>» [141, 67].

Эту же особенность отмечает и Николай Харджиев в своей книге, посвященной русскому футуризму. Он пишет: «Едва ли в истории искусства можно найти моменты, когда поэзия и живопись настолько соприкасались между собой, как это было в период возникновения так называемого кубофутуризма в России» [146, 16]. Далее Харджиев перечисляет поэтов, изначально проявивших себя в искусстве в качестве художников: «Большинство русских поэтов-футуристов пришло к поэзии от живописи. Кроме Маяковского и Д. Бурлюка можно указать на А. Крученых, Елену Гуро, а из представителей других футуристических

¹⁶ Теме взаимосвязи авангардистской литературы и живописи посвящена отдельная статья А. Флакера «Литература и живопись», где автор пишет следующее: «Как несомненна “музыкальность” основного корпуса текстов символизма, так несомненна и установка на иконичность поэзии авангарда <...>» [141, 193].

группировок – на Хрисанфа (Лев Зак) и С. Боброва. Занимались также живописью Хлебников, В. Каменский, Божидар (Богдан Гордеев), К. Большаков, Д. Петровский, рисовали Н. Бурлюк и И. Терентьев [146, 33-34].

Именно этой особенности авангардистской литературы Харджиев уделяет большое внимание, анализируя творчество Маяковского: «Правильная историческая оценка тенденций и форм раннего русского футуризма невозможна при рассмотрении произведений Маяковского, Хлебникова и других в полных собраниях сочинений, а не в контексте футуристических изданий. Дело в том, что стихи, рисованные для литографского воспроизведения поэтом или художником, не только вызывали колеблющуюся иллюзию авторского почерка, но и давали возможность тесного вхождения иллюстраций в текст.

Поэтические и графические построения футуристов неотделимы друг от друга» [146, 85].

Затем исследователь приводит конкретные стихотворные фрагменты из творчества Маяковского, наглядно показывающие воздействие тенденций в изобразительном искусстве на литературу.

Такая взаимосвязь очень важна для нас. Но даже если исходить из того факта, что одним из основных ориентиров для авангардистов была живопись, нужно все-таки отметить немаловажность взаимодействия всех видов искусств, в том числе и музыки, в эстетической системе авангарда. Наверное, наиболее известным и ярким примером такого взаимодействия является опера «Победа над солнцем»: «Общий интерес к междисциплинарности проявился в концентрации исследований вокруг нового, невагнерианского типа *Gesamtkunstwerk*, реализованного в “Победе над солнцем”» [141, 192]. Музыку написал М. Матюшин, текст – А. Крученых, художественное оформление выполнено К. Малевичем.

Опера вызвала общественный резонанс: «Не меньший успех имела футуристическая опера. Как и для трагедии Маяковского¹⁷, исполнители набирались из студентов, любителей и только две главных партии в опере были исполнены профессиональными певцами¹⁸. <...>

Накануне премьеры Матюшин и Малевич давали пояснения к спектаклю.

– Опера “Победа над солнцем” лишена какой-либо развивающейся фабулы. Смысл ее – ниспровержение одной из больших художественных ценностей – солнца в данном случае.

¹⁷ Имеется в виду трагедия «Владимир Маяковский»

¹⁸ Такое положение дел объясняется не футуристическими инновациями, а нехваткой средств: «Средств на постановку двух пьес сразу (в декабре 1913) у “Союза молод<ежи>” не хватило, и пришлось в качестве актеров набирать студентов, любителей, и только две главные партии в опере были исполнены хорошими опытными певцами – они просили в программе их имен не упоминать. Рояль, заменявший оркестр, старый, отвратительного тона, был доставлен лишь в день спектакля» [68, 270].

<...> Процесс ниспровержения солнца является сюжетом оперы. Его должны выражать действующие лица оперы словами и звуками.

Очевидцы описывали:

<...>По окончании пьесы без конца вызывали автора. Все стоят, ждут его: нарядные дамы, величавые старухи в ложах, военные, интеллигенты. Молодые девушки с покрасневшими лицам восторженно аплодируют. Неистовствуют студенты. Но громче всех кричат те, которые скандалили во время представления» [67, 150-151].

Обратим внимание еще на один пример авангардной литературы, ориентированный на связь с другими видами искусства. Речь идет о стихотворении Елены Гуро «Скрипка Пикассо», опубликованном в сборнике «Трое» в 1913 году. В статье «Загадка скрипки Пикассо» Александр Флакер подробно анализирует, как проявилась в этом тексте поэтика авангарда и каким образом стихотворение соприкасается с живописью и музыкой: «...мы попытаемся истолковать этот текст в контексте русской литературы и поставить вопрос об отношении словесного текста Гуро к живописи с одной стороны, и к музыке – с другой, не забывая о том, что сама Гуро выступала и как художница, а ее супруг, Михаил Матюшин, как композитор и теоретик не только “четвертого измерения” в живописи, но искусства игры на скрипке <...>. “Скрипка Пикассо” ведь уже в заглавии соединяет искусство слова с изобразительным искусством и музыкой, причем надо заметить, что попытки создать такое триединство нередки в поэзии европейского модерна» [141, 268].

Говоря об авангарде, мы считаем необходимым обратиться к творчеству В. Хлебникова, в поэтике которого одно из важнейших значений имеет музыкальная составляющая. Это проявляется как на уровне техники стиха, так и на уровне образной системы. Конечно, мы не можем здесь анализировать все наследие Хлебникова в его взаимосвязи с музыкальной темой. Материал слишком обширен. Но приведем несколько примеров, показывающих значимость музыкальных образов. Так, для поэтики Хлебникова важны такие, на первый взгляд, несовместимые имена, как Скрябин, Моцарт, Орфей. Притом что музыкальные образы существуют не отдельно друг от друга, а взаимосвязаны, образуя сложную систему.

В начале XX столетия в русской поэзии снова становится очень важным образ Моцарта: «Сравнимым по значимости со скрябинским мифом был миф о Моцарте» [35, 40]. К этому образу обращаются Вяч. Иванов и А. Ахматова, важен он и для поэтики Хлебникова: «Хлебников, как это ему свойственно, вторя сложившемуся мифу, создает свой собственный – один из самых сложных музыкальных сюжетов его мифотворчества» [35, 41].

Но образ Моцарта существует у Хлебникова не сам по себе. Он связывается с образом Орфея: «Миф об Орфее был близок Хлебникову (существует картина под названием “Орфей в аду”, написанная сестрой поэта Верой Хлебниковой по его просьбе). Это античное имя очень значимо и для мифопоэтического осмысления жизни и творчества Моцарта» [35, 50]. В свою очередь Орфей неразрывно связан с образами Диониса и Аполлона. А через это уже объясняются образы хлебниковской Вилы и Мавы. Мы не будем вдаваться более подробно в это соотношение. Оно очень подробно и убедительно описано в книге Л. Гервер «Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов». Для нас было важно обозначить весомость музыкальных образов и мотивов, их сложные сплетения в творчестве Хлебникова, одного из наиболее ярких представителей и теоретиков авангарда.

Нам кажется необходимым заметить также, что поиски новых форм и новых средств выходят за рамки искусства. В 1916 году, когда авангард набирает уже достаточно большую силу, в филологической среде появляется научная группа ОПОЯЗ. Русская «формальная школа», объединявшая многих выдающихся лингвистов и теоретиков литературы, таких как В. Шкловский, Ю. Тынянов, В. Жирмунский, Р. Якобсон, Б. Эйхенбаум. Учеными этого объединения было написано большое количество лингвистических и литературоведческих трудов, в свою очередь уже оказавших влияние на литературный процесс. В сентябре 1916 года появился первый выпуск «Сборников по теории поэтического языка», объединявший работы формалистов: «Концентрация внимания всех участников первого выпуска на изучении звуковой фактуры поэтического языка при сознательном отказе от анализа содержания поэзии (быта, психологии, политики), от эстетических, философских и религиозных толкований – эта позиция явилась своеобразной параллелью работе поэтов и художников-футуристов, уже проделавших к тому времени аналогичное “очищение” поэзии и живописи и пришедших к первоосновам искусства» [67, 289].

Участники ОПОЯЗа вели широкую просветительскую деятельность. Они выступали с многочисленными докладами и лекциями: «Параллельно в литературной студии Дома искусств, работавшей с декабря 1919 года, В. Шкловский читал курс “Теория сюжета”, В.М. Жирмунский – “Теория прозы” и др. В этой студии занимались М. Зощенко, Л. Лунц, Н. Никитин, М. Слонимский, В. Зильбер (Каверин) и другие, образовавшие вскоре группу “Серапионовы братья”» [67, 298].

Такие курсы существовали в течение нескольких лет: «С 15 октября 1921 года в литературной студии Дома искусств начались занятия. Наряду с лекциями А.Л. Волынского, И. Глебова

(Б.В. Асафьев), М. Добужинского, Н. Пунина, К. Чуковского читались опоязовские курсы: Ю. Тынянов – “Образ и язык”, В. Чудовский – “Повествовательная техника в русской литературе от Карамзина”, В. Шкловский – “Теория романа»» [67, 302].

Внимание многих исследователей привлекала именно современная им авангардная поэзия. А. Крученых пишет: «Из исследований о заумном языке можно указать статью Виктора Шкловского “Заумный язык в поэзии” (сборник “Поэтика” 1919 г.), книгу Корнея Чуковского “Футуристы”, глава “Заумный язык”, отчасти в книге Р. Jakobsona “Новейшая русская поэзия” (набросок первый) ...» [68, 303].

Без труда можно проследить общий интерес и исследователей, и поэтов к звуковой стороне стиха. Так, в «Декларации №4 (О сдвигах)» Крученых обозначает: «Настоящая декларация развивает мысль трех предыдущих моих (“Декларация слова, как такового”, “заумного языка” и “фактуры слова”) **о преобладании в стихе звукового начала** (фонетики и метро-ритма), сдвиги – лучший тому пример» [68, 307]. Что приводило, по словам поэта, к тому, что футуристов «обвиняли даже в желании перевести поэзию на положение музыки» [68, 303].

Авангардное искусство должно было оказать определенное воздействие на формирование творческого метода как Платонова, так и Набокова. Когда молодые писатели входили в литературу, оно занимало передовые позиции.

Так, пытаясь определить место творчества Набокова в литературном процессе XX века, М. Медарич пишет: «У Набокова одновременно сосуществую, иногда даже в рамках одного художественного текста, такие, казалось бы, противоречивые стилевые особенности, которые его делают одновременно и символистом, и авангардистом» [77, 455]. Говоря о статье Медарич, Ч. Пило Бойл подводит такой итог: «К авангарду, по мнению автора, следует отнести игровой аспект текста, интертекстуальность и автотематизирование» [94, 543].

Что касается творчества Платонова и связи его произведений с авангардистской поэтикой, то здесь необходимо обратиться к работе О. Ханзена-Леве. Исследователь пишет: «Zum “Östlichen Flügel“ jener Jahre zählte die auch international stark rezipierte Blüte der frühen Sowjetprosa wie Vsevolod Ivanov, Leonid Leonov, Evgenij Zamjatin, Boris Pil’njak, Isaak Babel bis hin zu Andrej Platonov. Ihre Vernetzung mit den zeitgenössischen Tendenzen des Neoprimitivismus der Gesamtavantgarde harrt freilich noch einer entsprechenden Deutung»¹⁹ [175, 419].

¹⁹ «К “восточному крылу” тех лет причисляли весь цвет ранней советской прозы, получивший международное признание. Это такие авторы как Всеволод Иванов, Леонид Леонов, Евгений Замятин, Борис Пильняк, Исаак

Далее исследователь поясняет: «Dabei ist der Tonfall lakonisch, sarkastisch und zärtlich zugleich, die Entlarvung der Avantgardästhetik und ihrer menschenverachtenden Utopik verbindet sich mit jenem alles verheerenden, alles erfassenden Mitleid, das die klassische russische Prosa der Weltliteratur geschenkt hatte und aus dessen Fesseln sich die Kunst der Moderne endgültig zu befreien trachtete»²⁰ [175, 427].

Итак, исследования, процитированные выше, позволяют нам сделать вывод, что на творчество Платонова и Набокова в той или иной степени влияние оказало как искусство модерна, так и искусство авангарда. Также мы можем утверждать, что для двух этих направлений в искусстве музыка играла немаловажную роль. В этом случае нам кажется уместным проследить, какие черты и тенденции были характерны самой музыке первых десятилетий XX века.

Музыка начала XX века

Думается, что речь о русской музыке XX столетия нужно начать с творчества А. Скрябина. Выдающийся музыкальный критик Б. Асафьев в своей статье о Скрябине пишет следующее: «Скрябин создал новые миры звучаний. Вот факт, вот неоспоримая данность. С этого утверждения надо приближаться к постижению его творчества» [8, 57].

Однако тут же Асафьев поясняет, что одним только изобретением новых созвучий, новых аккордов гений Скрябина не ограничивается: «Что значит в музыке создать или открыть новую сферу звучаний? Тут искушение, ибо для многих тут и кончается Скрябин: он выдумал непривычные, неупотреблявшиеся до сих пор аккордовые сочетания – и все» [8, 58].

Далее критик разъясняет, в чем еще заключается уникальность этого композитора: «Если он открыл новый мир звучаний, то только потому, что его психика и его мысль тесно спаяны с жизнью его эпохи. Его открытия не ограничиваются формальной сферой музыки или музыкально-техническими завоеваниями. Скрябин владел в своем искусстве дарованием прорицателя, пророка, вождя и мага-заклинателя. Слово его (им не высказываемое, а

Бабель, вплоть до Андрея Платонова. Конечно, их связь с современными тенденциями авангардного неопрIMITИВИЗМА требует соответствующего объяснения» (перевод наш – Н.Щ.).

²⁰ «При этом тон произведения лаконичен, саркастичен и в то же время сердечен, обличительный пафос авангардистской эстетики и ее бесчеловечная утопичность соединяется с тем все преодолевающим, всеохватывающим состраданием, которое классическая русская проза подарила мировой литературе и из уз которого пыталось окончательно высвободиться искусство модерна» (перевод наш – Н.Щ.).

играемое) было тесно связано с делом, ибо познание для него равнялось переживанию и вызывало *активность* духа. Мысль – дело, каждая истинная и красивая мысль должна немедленно быть проведена в жизнь...» [8, 62].

Это высказывание Асафьева заставляет нас вспомнить об эстетической концепции символистов, которые стремились слить жизнь и искусство воедино. О том, как воспринимался и чем являлся Скрябин для творческой интеллигенции своего времени, подробно пишет Л. Гервер: «Мифопоэтическая концепция мистерии претерпевает радикальные изменения, когда заявляет о себе гениальный композитор, самоутверждающийся как божество, как творец будущей мистерии, в осуществлении которой должно было участвовать все человечество. <...>

Собственный миф Скрябина, со всей полнотой раскрытый в его записях, на удивление легко срastaется не только с мифами вокруг него, но и с многими мотивами неперсонифицированного мифотворчества. Неудивительно, что в 1910-е гг. и особенно после смерти композитора его образ занимает пустовавшее до времени центральное место в мистериальной концепции Иванова. Если в ранних работах философа избранные музыкальные достижения прошлого рассматривались как предвестники самоосуществляющейся Мистерии, то теперь весь ход развития европейской и русской музыки оказывается преддверием скрябинского творчества. Сам же Скрябин предстает в образе мистагога, выразившего “пафос соборного слияния в единое Я всего человечества – или макрокосмизм (универсализм) музыкального сознания” – при том, что мистерия так и не была создана композитором» [35, 35].

Помимо самой личности композитора и его достижений непосредственно музыкального характера нас интересуют его синкретические идеи: «Новаторское синтетическое произведение, которым должно было стать “Предварительное действо”, к моменту смерти было почти готово в своей музыкальной части, и только метод Скрябина вынашивать сочинения до полной ясности деталей и потом записывать начисто лишил нас уже существовавшего в звуках шедевра» [29, 324-325]. Далее автор статьи цитирует Л. Сабанеева: «Еще незадолго до кончины он проигрывал мне отрывки и эскизы к этому произведению. <...> Ужас берет при мысли, что все эти звуковые видения, которые он мне играл, все эти совершенно необычные, даже для него самого – гармонии, обороты, какие-то совершенно новые откровения в звуковом мире, новые миры, новые идеи форм – что все это, что мы уже слышали от него – что все это ушло в могилу вместе с ним...» [29, 325].

Однако некоторые инновационные опыты композитора сохранились. Так, в симфонической поэме «Прометей», созданной в 1910 году, Скрябин пишет отдельную строку для партии света. Это было первое в истории применение цветомузыки: «Известны скрябинские поиски света в музыке. <...> Не удовлетворенный найденной им звуковой лучезарностью в “Поэме экстаза”, Скрябин задумал “Прометея” как световую симфонию.

Попытки Кусевицкого исполнять “Прометея” (“Поэму огня”) с меняющимся светом в зале разбились о примитивную, несовершенную технику электрического освещения. Вместо невидимого источника света, незаметно меняющего свою окраску и нюансы и наполняющего зал “светящейся материей”, тогдашняя техника предложила Скрябину грубо откровенный свет прожекторов или примитивные гирлянды цветных лампочек. <...>

Развивая идею светового контрапункта, Скрябин мечтал о контрапунктировании различных ветвей искусства между собой. Его мысли и творческое воображение рвались за пределы чистой музыки к синтетическому искусству [29, 331].

Мы видим, что для воплощения идей Скрябина нужно было надлежащее развитие техники, которого современность не могла дать композитору: «Еще очевиднее устремленность в будущее тех идей Скрябина, которые предполагали высокий уровень техники. Как художник XX века Скрябин на заре технического прогресса, не имея реальной технической базы, ставил перед искусством задачи, решение которых немислимо без современной аппаратуры. Разве могла осуществиться без мощных репродукторов и усилителей мечта композитора о громогласных “произнесениях”, об оглушительных возгласах, услышанных его внутренним слухом? А рисующиеся ему огненные языки, молнии и лучи в световой симфонии “Прометея” или движущиеся освещенные формы из фимиамов, до сих пор представляются нереальной фантазией» [29, 335-336].

Но несмотря на все новаторство и необычайность идей Скрябин не был единственным художником, пытающимся синтезировать различные искусства в едином действе. В 1912 году в альманахе «Синий всадник» появляется так называемая сценическая композиция В. Кандинского «Желтый звук», соединяющая в себе музыку, цвет и движение. Как известно, Кандинский вдохновлялся творчеством А. Шенберга. Созвучие своим идеям художник находит в произведениях именно этого композитора: «Dass das Ölgemälde kurze Zeit nach dem Konzertbesuch entstanden sein muss, wird bei der Betrachtung des Hauskataloges deutlich. <...> Die Zusatzbezeichnung *Konzert* im Bildtitel verdeutlicht darüber hinaus den engen Bezug zwischen Musik und Malerei, den Kandinsky nach dem Schönbergkonzert wohl empfunden haben muss.

Оffenbar waren Kandinskys Eindrücke sogar so groß, das ser noch im selben Monat einen Briefwechsel mit dem Komponisten Arnold Schönberg begonnen hat. Am 18. Januar 1911 schreibt Kandinsky folgende erste Worte an Schönberg.

*“Entschuldigen Sie bitte, daß ich ohne das Vergnügen zu haben Sie persönlich zu kennen einfach an Sie schreibe. Ich habe eben Ihr Concert hier gehört und habe wirkliche Freude gehabt. <...> Das selbständige Gehen du l79rch eigene eigene Schicksale, das eigene Leben der einzelnen Stimmen in Ihren Compositionen ist gerade das, was auch ich in malerischer Form zu finden versuche”*²¹ [173, 31-32].

Н. Виеру пишет в статье «Скрябин и тенденции современного искусства»: «Скрябин и Шенберг были в первое десятилетие XX века самыми смелыми новаторами в музыке» [29, 329].

Новаторство это прежде всего связано с отходом от тональности. Однако композиторы шли разными путями к атональной музыке. Скрябин «с совершенно иных творческих позиций, чем Шенберг например, подошел к музыкальному рубежу, за которым для него кончалась эра традиционного тонального мышления и вступали в силу новые закономерности строения музыкальной речи» [29, 326].

Приведем краткие объяснения того, как воплощалась новая система у обоих композиторов. «Начиная с “Прометея”, у Скрябина пропадает аккорд в традиционном смысле слова. Аккорд уже не является консонансом-устоем или диссонансом-неустоем. Будучи диссонансом по остроте звучания, он может быть устоем по своей стабильности. Аккорд заменяется звуковым мелодико-гармоническим комплексом, представляющим собой концентрированное изложение того или иного лада. Аккорд-лад благодаря своей сложности и богатству имеет самостоятельную жизнь. Он – не элемент тональной системы, а сам – целая система в концентрированном виде» [29, 326].

²¹ «При изучении домашнего каталога становится ясно, что полотно появляется вскоре после посещения концерта. <...> Подзаголовок “Концерт” в названии картины свидетельствует о тесной связи между музыкой и живописью, которую Кандинский ощутил после посещения концерта Шенберга. Очевидно, впечатления Кандинского были настолько велики, что он в том же месяце начал переписку с композитором Арнольдом Шенбергом. 18 января 1911 года Кандинский пишет Шенбергу следующие слова: “Пожалуйста, простите, что я просто Вам пишу, не имея удовольствия быть лично знаком с Вами. Недавно я слушал Ваш концерт и испытал настоящую радость. <...> Отдельные голоса в Ваших композициях самостоятельно следуют своей судьбе, своей жизни – это именно то, что и я пытаюсь найти в живописной форме”» (перевод наш – Н.Щ.).

Иначе к атональности приходит Шенберг: «Решающую роль в формировании нового музыкального языка Шёнберга сыграл принцип атональности, то есть отказ от диатонического звукоряда и тонического трезвучия с его гармоническими функциями. <...>

В сильно схематизированном изложении суть двенадцатитоновой системы Шёнберга состоит в следующем. Для каждого музыкального произведения избирается “основной образ” или “основная форма”, состоящая из двенадцати тонов хроматической гаммы, в любой, но для данного произведения раз навсегда установленной последовательности. Это нечто вроде основной мелодии, к которой должны быть соотнесены все остальные звучания...» [93, 177-179].

В обоих случаях атональная музыка призвана обогатить музыкальный язык, сделать его выразительнее. Заметим, однако, что для обогащения художественных средств Шенберг также использует в своих произведениях свет. Так, в одной из сцен «Счастливой руки» «поднимается ветер, и одновременно начинается своеобразная часть драмы: световое нарастание. От бледно-красного цвета через коричневый – к грязно-зеленому, затем серо-синему, лиловому, интенсивному темно-красному, кричащему желтому и, наконец, к ослепительному свету» [93, 183].

И.И. Солертинский так характеризует такой синтез: «Типичной романтически-вагнеровской мыслью является и идея синтетического сочетания цвета и звука, оптики и акустики, то ли с помощью гаммы прожекторов, создающих вращающийся спектр (“Счастливая рука”) и перекликающихся с пресловутой световой строкой партитуры скрябинского “Прометея”, то ли путем импрессионистской звукоокрасочной игры гармониембрами; наиболее поразительный пример в этой области – вторая и, особенно, третья из “Пяти пьес для оркестра”, так и озаглавленная “Краски”: один и тот же аккорд появляется в разном тембровом освещении» [93, 187].

Музыка и идеи Шенберга были известны уже в дореволюционной России. Так, в 1911 году С. Прокофьев выступал на «Вечерах современной музыки», где помимо своих произведений он исполнял атональные миниатюры Шенберга.

В газете «Речь» от 10 декабря 1912 г. находим статью Каратыгина под названием «6-й концерт Зилоти», на котором исполнялась симфоническая поэма «Пеллеас и Мелисанда» под руководством самого композитора. Автор статьи дает такую характеристику: «Яркихъ и убѣжденныхъ новаторовъ встрѣчаютъ смѣхомъ и свистомъ. Такъ было и съ Шенбергомъ за границей и у насъ. Но вчера не свистали, напротивъ, даже не мало хлопали. Это, конечно,

потому, что Петербургъ знакомится съ Шенбергомъ въ обратномъ противъ должнаго порядкѣ. Годъ тому назадъ въ залѣ стоялъ гомерическій хохотъ, когда “Вечера современной музыки” впервые демонстрировали петербуржцамъ фортепіанныя пьесы опуса 11-го Шенберга» [58, 5].

Каратыгин указывает на некоторые недостатки симфонической поэмы, но в целом творчество Шенберга он оценивает так: «Но все это можно считать недостатками внѣшними передъ лицомъ того огромнаго дарованія, которое чувствуется въ каждомъ отдѣльномъ тактѣ, въ этой богатѣйшей тематической изобрѣтательности, въ убѣдительной смѣлости гармоній, въ первоклассномъ мастерствѣ декоративной полифоніи»²² [58, 5].

Статья Шенберга «Das Verhältnis zum Text», опубликованная в альманахе Кандинского «Синий всадник», была переведена на русский язык и опубликована под заглавием «Музыка и текст» в журнале музыка 3 ноября 1912 года.

Таким образом, уже в начале 1910-х гг. в России были известны и музыка, и некоторые теоретические труды Шенберга. Хотим обратить также внимание еще на одну сторону деятельности композитора: «И в другом отношении Шёнберг занимает первое место в европейской музыкальной культуре – как первоклассный педагог, до конца порвавший с академической и догматической методикой преподавания. Он не навязывает ученикам ту или другую законченную систему музыкальной речи и менее всего – свою собственную. Его задача – научить музыкальному мышлению, раскрыть логику музыкальной конструкции, установить на примерах классиков – Моцарта, Бетховена, Брамса – глубочайшую связь идеи с формой.

В равной мере Шёнбергу-педагогу чужд и оголенный техницизм с пафосом “умного ремесленничества”, и дилетантское философствование по поводу музыки. Повторяем, Шёнберг – единственный из великих композиторов современного Запада, создавший школу в подлинном смысле слова» [93, 189].

Одним из наиболее выдающихся учеников Шёнберга был Антон Веберн. Очень важное место в его музыкальной концепции занимает тишина: «Передать эту действительность в непримиримом виде – не под силу искусству.

²² Интересно, что в этой же статье Каратыгин вскользь сравнивает Шенберга и Скрябина: «Шенбергъ проповѣдуетъ динамическій моментъ въ искусствѣ, вѣчную измѣнчивость формъ и нормъ художественнаго мышленія, достиганіе, а не достиженіе (любопытная точка соприкосновенія со Скрябинымъ, с которымъ Шенбергъ, не зная нашего мастера, обнаруживаетъ общность и на чисто-гармонической почвѣ, чѣмъ дальше, тѣмъ больше пользуясь квартовыми построениями и разнообразными модификаціями нонаккордовъ)» [58, 5].

Веберн этой страшной дилеммы избегает – тем, что он, как никто другой, уходит в молчание, которое реализуется внутри пространства музыки, и вся техника, которая была в его распоряжении, пошла на устройство этого пространства тем способом, который был для него существен и возможен. Пространство реализуется как отчасти звучащее, отчасти не звучащее, но несущее в себе смысл. Каждый, кто слушает такие произведения, убеждается в том, что эта музыка как мышление, вполне сознательно начинает внутри себя отступать – и это по-своему необыкновенно. Необыкновенно не только то, что написано в нотах, и что сконструировано как таковое и что мы могли бы назвать имманентным. Оказывается, что эта имманентность произведения включает в себя *полость пустоты* и эта пустота звучит» [81, 423].

Заметим, однако, что в русской музыке идея о значимости тишины также имела место: «Интересны мысли Скрябина о молчании в музыке, о паузе, тишине. В них предугадываются задачи, которые ставят перед собой некоторые композиторы нашего времени. Мы можем несколько иначе оценить их смелость при сочинении пьес, состоящих из огромной паузы, молчания, прочитав нижеследующие строки: “Тишина есть тоже звучание... В тишине есть звук. И пауза звучит всегда. Я думаю, что может быть даже музыкальное произведение, состоящее из молчания. Я хочу в “Мистерии” внести такие воображаемые звуки, которые не будут реально звучать, но которые надо себе представить... я хочу их написать особым шрифтом”...» [29, 326].

Итак, вопрос о паузе, о тишине как разновидности звука был актуален для начала XX столетия. Этим объясняется и то особое внимание, которое мы уделяем поэтике тишины в произведениях Платонова и Набокова.

Но хотелось бы сказать еще несколько слов о музыкальных процессах первых десятилетий XX века. В русской музыке, как и в живописи или поэзии, имели место и радикальные движения. Для 1910-х гг. характерно стремление композиторов создать нечто совершенно новое. В качестве примера можно привести творчество Николая Обухова. В 1913 – 1916 гг. он учился в Петербургской консерватории. В этот период композитор «заявил себя сторонником 12-тоновой гармонии, а также изобрел новую систему нотописания»²³ [67, 631]. Кроме того, Обухов «изобрел электроакустические инструменты “Кристалл” и “Эфир”, использованные

²³ Приведем цитату, разъясняющую суть новой системы нотации: «1. *Номенклатура*. Пользуясь тем же самым гимном к св. Иоанну, который в XI в. послужил Гвидо для обозначения ступеней диатонической гаммы, Обухов называет ступени двенадцатитонной гаммы следующим образом: do, lo, re, te, mi, fa, ra, sol, tu, la, bi, si.

2. *Нотация*. По системе Обухова ступени двенадцатитонной гаммы изображаются следующим образом. Звуки, выражаемые белыми клавишами (do, re, mi, fa, sol, la, si), изображаются по старому способу; звуки lo, te, ra, ti, bi изображаются так же как звуки, лежащие полутоном ниже (do, re, fa, sol, la) с тою разницей, что вместо нотной головки ставится крестик» [67, 632].

им впоследствии в некоторых своих сочинениях» [67, 633]. Правда, изобретения этого композитора у русского музыкального общества сочувствия не вызвали.

Тем не менее, композиторы продолжали развивать новаторские идеи. Так, Иван Вышнеградский был одним из первых композиторов, писавших четвертитоновую музыку: «Я хотел овладеть четвертитоновым миром, а затем и миром шестых долей тона – вплоть до синтеза двадцатых долей тона, находящихся на грани человеческого восприятия. Таким образом можно было почти вплотную приблизиться к континууму. Я не ставил для себя определенных сроков. Сначала следовало сконструировать четвертитоновое фортепьяно, а там будет видно. <...>

Так было с “Красным Евангелием”, так и с “Тремя песнями по Ницше”. Я начал их писать уже после того как мне открылся ультрахроматизм. Эти вещи написаны полутонами, и я не хотел насиловать материал, я продолжал и закончил полутонами.

По моему мнению, они относятся к моим самым удачным произведениям, хоть с точки зрения поисков нового языка еще очень сдержанны» [67, 636-637].

Как мы видим, новаторские идеи появлялись в различных областях музыкального искусства: создание новых инструментов, системы нотации, гармонии, звуковысотных соотношений. Еще одним ярким подтверждением тому служит творчество Арсения Авраамова: «...во время пребывания Авраамова в Казани в московской прессе появилось сообщение об изобретении двумя архитекторами Я.И. Райхом и Н.И. Исцеленовым нового музыкального инструмента – органа из фабричных гудков: “Идея заключается в том, чтобы создать могучую музыку, подобную музыке колоколов, но соответствующую современным пролетарским чувствам. <...> Проект рассматривался в президиуме М.С.Р. и К.Д. и был одобрен. Авторам дано поручение разработать детальный план устройства”. Реализации этого проекта не последовало, он так и остался на уровне идеи. Трудно сказать, был ли знаком с этой идеей Авраамов, но, во всяком случае, его работа по созданию “симфонии гудков” шла в том же направлении. <...>

Из Москвы А. Авраамов уехал в Ростов-на-Дону, где в 1920 – 1921 годах в местной консерватории преподавал теорию музыки по собственной 48-тоновой системе. Затем некоторое время жил и работал в Дагестане. Однако наиболее существенной акцией Авраамова в эти годы стала гудковая симфония, организованная им 7 ноября 1922 года в Баку, с участием Каспийского флота, двух артиллерийских батарей, стрелковых рот, пулеметной команды, гидропланов и соединенного военного оркестра» [67, 651-653].

Конечно, особого внимания требует творчество Сергея Прокофьева. Со своими произведениями композитор дебютировал в 1908 году: «Первое публичное исполнение сочинений Мясковского и Прокофьева состоялось 18 декабря 1908 г. в Петербурге в зале бывшего помещения Реформатского училища. <...> Вокруг Прокофьева сразу же разгорелись споры» [66, 274].

С одной стороны, был неоспорим талант Прокофьева. Слушателей привлекала динамичная, полная энергии музыка, ее острые ритмы, «свежие гармонии» и «острые мелодии». Со временем все эти черты только развивались. Одних такая смелость приводила в восторг, других, наоборот, – в ужас: «Критика давно причисляла творчество Стравинского и Прокофьева к “футуристическому” искусству. Так их аттестовали столичные критики, так их творчество восприняла и провинциальная публика во время гастролей Прокофьева в Киеве (ноябрь 1916 г.) и Саратове (февраль 1917 г.). Сам Прокофьев не возражал против подобной характеристики, вероятно, считая ее в какой-то мере справедливой» [66, 282].

С этой точки зрения интересно обратиться к характеристике Каратыгина, которую он дал Прокофьеву в статье «Третий камерный вечер А. Зилоти». В 1916 году критик посчитал, что уже можно подвести некоторые итоги творчества Прокофьева. Основную линию его музыки Каратыгин определяет как «линію въ значительной мѣре параллельную современнымъ русскимъ живописнымъ теченіямъ изъ болѣе лѣвыхъ. Долой всяческую утонченность и изысканность, импрессионистскую зыбкость и хрупкость, “вкусное” изящество и деликатность рисунка и колорита, и да здравствуетъ полновѣсная сила, мощная эрегія выраженія, крупныя лінії, плотныя, вескія формы <...>».

Параллель между искусствомъ Прокофьева и наиболее искренними и талантливыми изъ нашихъ “кубистовъ” и “футуристовъ” можно было бы детализировать. Любопытно, напр., прослѣдить аналогію между многотональной “тетерофоніей” многихъ прокофьевскихъ произведеній и той “тетерографіей”, которая приводитъ многихъ художниковъ-новаторовъ къ разложенію предметовъ на отдѣльныя плоскости и къ совмѣщенію на одномъ полотнѣ разомъ нѣсколькихъ системъ графическихъ и красочныхъ» [61, 7].

Обратим внимание еще на одну характерную черту музыки Прокофьева, которая также вызывала противоречивые оценки. В 1918 году, перед отъездом в Америку, Прокофьев дал несколько концертов: «Откликнувшись на второй концерт, критик умеренных убеждений в раздраженном тоне писал о музыке Прокофьева, отличающейся “крайней *вещностью*»,

крайней материальностью – при удивительной пока что, внутренней, духовной бедности”...» [66, 627-628].

О «вещности» пишет и Каратыгин, правда совсем иначе оценивая это свойство: «О тех же качествах музыки Прокофьева, но уже в положительном ракурсе, писал музыкальный критик В. Каратыгин: <...> Не то у Прокофьева. Его оригинальность, быть может, и односторонность – в том, что он, по крайней мере, в начале своей композиторской деятельности заявил себя художественным материалистом. Испытываемые им страсти и “Наваждения”, рассказываемые им “Сказки” и “Легенды”, видимые им “Призраки” словно обладают вещественной плотностью, состоят из тела и костяка, проявляют активнейшее волевое напряжение. Таковы же и вторая его соната, и вещи по формальным заглавиям: “Токката”, “Каприччио”; тот же характер скорее в кровь и плоть облеченных демонов злобного смеха, чем иронических настроений носят причудливые “Сарказмы”. Мелодический рисунок повсюду поразительно рельефен, ритмика необычайно резка, упруга и напориста, чувства, идеи, образы – такие насыщенные, увесистые, выпуклые, будто они объекты того же порядка, как рояль, которым композитор-писанист так великолепно владеет» [66, 628-629].

Вопрос о вещественности в музыке мы будем еще рассматривать в главе, посвященной творчеству Андрея Платонова. А к образу самого Прокофьева и к некоторым фактам его биографии мы вернемся, когда будем говорить о роли музыки в жизни и творчестве Владимира Набокова.

Еще раз обозначим, что целью данной главы было описание того культурного контекста, в котором формировалось творческое сознание Платонова и Набокова. Без представления об исторических реалиях, конкретных условиях, в которых создается художественное произведение, невозможно, на наш взгляд, его понимание, тем более невозможен его глубокий и адекватный анализ.

Все вышесказанное ясно свидетельствует о том отрицании классических средств создания произведения искусства и о том стремлении к формированию совершенного нового языка, которое имело место во всех видах творческой деятельности. Мы подробно рассмотрели, насколько значимы для данного процесса были достижения в музыке, что и привело нас к мысли о рассмотрении именно музыкальных мотивов в творчестве Платонова и Набокова. Язык и творческий метод этих писателей формировался в период кардинального переосмысления и разрушения ценностей и устоев как в искусстве, так и в реальной жизни. Возможно, поэтому их творчество являет собой нечто небывалое, совершенно своеобразное. И это справедливо для обоих авторов. Тем не менее, конечно, возникает вопрос, почему выбраны именно эти писатели.

Данной теме посвящено немного критической литературы. Еще раз перечислим те работы, которые нам удалось найти: несколько глав книги М.Ю. Михеева «Андрей Платонов... и другие», статья А. Пискуновой «Классическая коллизия (“Моцарт и Сальери”) в творчестве Набокова и Платонова», статья Е.А. Яблокова «“Царство мнимости” в произведениях А. Платонова и В. Набокова начала 30-х годов», статья В. Звизняцкого «Платонов на плато (Архаика синкретизма в платоновской драматургии и “чеховское” в драмах А. Платонова и В. Набокова)». Указанные работы свидетельствуют о том, что все-таки есть интерес и потребность в сопоставительном анализе творчества этих столь разных писателей. Е.А. Яблоков пишет: «Судя по всему, они не знали друг о друге (во всяком случае, пока неизвестны факты, свидетельствующие об обратном), и допустимо говорить лишь о типологическом сходстве, обусловленном, во-первых, единой эпохой, в которую они существовали (при всем несходстве судеб), а во-вторых – общими литературными “предками”, ориентацией на единую литературную традицию (например, творчество Гоголя, Щедрина, Достоевского или русских символистов), приведшую обоих к сюрреализму» [163, 332-333].

Именно это привлекает наше внимание. Платонов и Набоков – два диаметрально противоположных писателя в плане фактов биографии. Единственное, что их объединяет, это эпоха (еще раз подчеркнем, что оба писателя родились в 1899 году). Нас интересует, как именно и в какой мере характерные черты этой эпохи влияют и отражаются в литературе. Учитывая это, мы считаем нецелесообразным исследовать авторов, принадлежащих к одной литературной школе или объединению, так как в этом случае они следуют четко установленным ориентирам (в качестве примера можно привести ЛЕФ). Но ни Платонов, ни Набоков никогда не примыкали ни к каким литературным группировкам. Однако в их творчестве обнаруживаются схожие черты, которые характерны для этого времени в целом, иначе никак нельзя объяснить их появление у столь разных писателей. Перечисляя и анализируя эти общие черты, Е.А. Яблоков приходит к выводу, что «наблюдения над текстами двух писателей-современников (и ровесников) убеждают в правомерности существования темы “Платонов и Набоков” и в целесообразности ее дальнейшей разработки» [163, 332-333].

В настоящей работе эта тема исследуется с точки зрения музыкальных образов и мотивов в романах «Чевенгур» и «Защита Лужина» и рассказах «Московская скрипка» и «Музыка». Оба романа написаны в самом конце 1920-х гг, рассказы – в начале 1930-х. Две следующие главы посвящены подробному анализу этих произведений.

Тема музыки в творчестве Андрея Платонова

Предисловие

Платонов, при первом знакомстве с его творчеством, не производит впечатления «музыкального» автора. Сложность, «косность» языка заставляет забыть о таких свойствах слова как гибкость и пластичность. Но это только на первый взгляд. Музыкальные образы и мотивы появляются на протяжении всего творчества Платонова: «Tatsächlich ist Musik in unterschiedlichen Formen bei Platonov allgegenwärtig. Da ist zum einen Musik als solche, zum Beispiel in der Erzählung *Die Geige* (Moskovskaja Skripka) <...>

Zum anderen gibt es Musik als Lieder, die den Helden in den Mund gelegt werden oder von irgendwo “außerhalb” erklingen, sowie das standing in Platonovs Werken ertönende Läuten der Glocken. <...>

Dann existiert Musik als konkretes “Zitat” eines musikalischen Werkes, etwa der populäre Foxtrott Rio-Rita in *Fro* (der bei Platonov zum Walzer wird, T.F.), oder es werden Beethovens *Appassionata* und seine 9. Sinfonie “aufgeführt” von den Helden der Erzählungen *Das Juvenilmeer* (Juvenil’noe more) und *Die glückliche Moskwa* (Ščastlivaja Moskva).

Mal verweist Platonov auf Instrumente, etwa auf eine Harmonika oder wörtlich ein so bezeichnetes “chromatisches Instrument” <...>

Die Liste ließe sich unendlich fortführen und mit der “Stille der Stummheit” (tišina bezglasnosti) krönen, die auf Platonov-Art immer schon neue Laute in sich trägt»²⁴ [172, 490-492].

Очень важно то, что Татьяна Фрумкис, ссылаясь на воспоминания композитора Антона Эйхенвальда и золотки Платонова, пишет о его музыкальности: «Von seinen genuinen musikalischen Interessen kann man sich aus den raren Bemerkungen des Schriftstellers sowie aus

²⁴ «На самом деле у Платонова музыка в различных формах появляется везде. С одной стороны, это музыка как таковая, например, в рассказе “Московская скрипка” <...>

Музыка появляется в качестве песен, вложенных в уста героев или звучащих где-то вовне, так же как и постоянно раздающиеся в произведениях Платонова звуки колокола. <...>

Также музыка существует в виде конкретной “цитаты” какого-либо музыкального произведения, например, популярный фокстрот Рио-Рита (который у Платонова превращается в вальс – Т.Ф.) или Аппассионата или Девятая симфония Бетховена, исполняемая героями повестей “Ювенильное море” и “Счастливая Москва”.

Иногда Платонов обращается к инструменту, похожему на гармонику или, если дословно, обозначенному как “хроматический инструмент” <...>

Список можно продолжать бесконечно и увенчать “тишиной безгласности”, которая в духе Платонова всегда несет в себе уже новые звуки...» (перевод наш – Н.Щ.).

den Erinnerungen von Zeitgenossen ein Bild machen. Wie wichtig solche “lebendigen” Eindrücke und Platonovs unzweifelhaft angeborene Musikalität auch sein mögen, so ist doch die Platonovsche “Musik” in einem wesentlich weiteren Sinn zu verstehen»²⁵ [172, 492].

Далее музыковед так описывает значение музыки в поэтике Платонова: « “Klang” oder “Musik” sind demnach in der Poetik Platonovs nicht nur im direkten, sondern auch im übertragenen Sinn zu verstehen: als Symbol, als Metapher. So zahlreich und ausdrucksvoll die buchstäblich nach “Noten” verlangenden “musikalischen” Zeilen in seinem Werk sind...»²⁶ [172, 493].

Скрупулезный анализ деталей, в большом количестве рассеянных в ткани художественного текста, дает возможность услышать, насколько важны музыкальные образы в поэтике писателя. Об этом свидетельствуют и исследования, посвященные рассмотрению музыкальности творчества Платонова в целом и в частности «Чевенгура». Причем авторы анализируют взаимосвязь данного романа и музыки с разных точек зрения. Например, В. Вьюгин в книге «Андрей Платонов: поэтика загадки» рассматривает значение песен в связи с ролью таинственного, с мотивом сна, забвения, а также в связи с влиянием символизма и авангарда на общий художественный строй произведений писателя. К. Баршт в книге «Поэтика прозы Андрея Платонова» анализирует мир звуков и дает им подробные характеристики. Исследователь выстраивает «звуковой ряд», движущийся от симфонии к безмолвию. При этом наибольшее значение имеет само звучание, то есть его наличие или отсутствие, и ясность этого звучания, здесь подразумевается возможность его расслышать и понять. Совсем иной подход у Н. Брагиной, сопоставляющей композицию произведений Платонова с различными музыкальными жанрами. Произведения проанализированы по аналогии с музыкальными формами. Это дает возможность исследователю раскрывать идейную и художественную составляющие произведений с точки зрения композиционных особенностей. Н. Корниенко рассматривает песенные мотивы, а также образ колокола и гармошки в «Чевенгуре» в историческом и культурном контексте и в рамках всего творчества писателя. Такой аспект особенно актуален для нашего исследования.

Для наиболее продуктивного анализа роли музыкальных мотивов в романе Андрея Платонова «Чевенгур» и во избежание путаницы мы сочли целесообразным сначала выделить все

²⁵ «О его неподдельном интересе к музыке можно составить представление по редким замечаниям писателей, а также по воспоминаниям современников. Но как бы ни были важны такие “живые” впечатления и, несомненно, подлинная музыкальность Платонова, все же следует понимать платоновскую “музыку” в значительно более широком смысле» (перевод наш – Н.Щ.).

²⁶ «“Звук” или “музыку” в поэтике Платонова можно понимать не только в прямом, но и в переносном смысле, т.е. как символ, как метафору. “Музыкальные” строки в его произведениях настолько многочисленны и выразительны, что они буквально требуют переложения на “ноты”» (перевод наш – Н.Щ.).

мотивы, которые можно определить как музыкальные. Для этого использована таблица, которая представлена в качестве приложения к данной работе. Для того чтобы анализ музыкального аспекта романа был последовательным, мы решили систематизировать выделенные мотивы, которые можно разделить на две большие группы: музыкальные мотивы с общим значением «Вокальная музыка» и со значением «Инструментальная музыка». Такая систематизация позволит наиболее наглядно увидеть, какая из групп или их составляющих превалирует в поэтике исследуемого автора.

Следует сразу же оговориться. Выше мы сказали, что будут выделены все мотивы, которые можно отнести к музыкальной группе. Это предполагает, что возможны сомнения в принадлежности к ней того или иного элемента. Казалось бы, какие могут быть затруднения? Музыкальная тематика использует конкретные лексические единицы, часто отличающиеся своей однозначностью: названия инструментов, профессий, музыкальных произведений. Объясним это на примере. Возьмем глагол «петь». Это слово обладает явной музыкальной семантикой. Однако приведем три примера, в которых оно используется и которые наглядно покажут, что не все они одинаково интересны для нашего исследования.

1) «Она три раза уже пела» [104, 301], – говорит Жеев о девушке в баке. Этот эпизод обладает глубокой эмоциональной и смысловой нагрузкой. Мотив песни играет в нем центральную роль. Поэтому в ходе анализа романа мы будем рассматривать его подробно.

2) Такие предложения, как «...птицы, умевшие размножиться, пели среди строений и на телефонных столбах», [104, 193] в рамках нашего исследования рассматриваться не будут. Подобные обороты типичны для пейзажных зарисовок, они обладают определенным художественным значением, но к музыкальной тематике по большому счету отношения не имеют. Такие примеры могут быть рассмотрены только в том случае, если им сопутствует особая коннотация. Например, «воробей оторвался от плетня и на лету проговорил свою бедняцкую серую песню» [104, 186]. Во-первых, интересно, что автор наделяет «песню» цветовой характеристикой. А во-вторых, стоящие рядом два определения «бедняцкий» и «серый» включают это предложение в ряд примеров, показывающих, что песня, как правило, у Платонова связывается с грустью, о чем мы будем говорить ниже.

3) Но есть еще случай иного художественно-семантического наполнения слова: «Избы почти пели от страшной, накаленной солнцем тишины...» [104, 50]. Понятно, что к музыке как к искусству слово «петь» в данном случае не имеет никакого отношения. Но здесь выражается особая идейно-семантическая наполненность. «Петь от тишины» – это оксюморонное

сочетание. А антонимическая пара «звук-тишина» во всевозможных вариациях пронизывает весь роман и является одной из его смысловых основ. Поэтому в данном случае мы говорим об особых музыкальных мотивах, куда входят и мотивы тишины. И так будет названа третья тематическая группа.

Таким образом, мы выделяем три общие группы музыкальных мотивов:

- I. Вокальная музыка;
- II. Инструментальная музыка, выраженная появлением в романе образов:
 - A. колоколов
 - B. гармоники
 - C. в небольшой степени встречаются образы рояля, граммофона и оркестра.
- III. Группа особых музыкальных мотивов.

В этом порядке мы и будем анализировать указанные группы музыкальных мотивов.

Помимо романа «Чевенгур» в качестве материала для исследования мы взяли рассказ Платонова «Московская скрипка» (1934). Музыкальная тема не просто заявлена в названии, она является одной из основных тем этого произведения. Надо заметить, что рассказ «Московская скрипка» и роман «Чевенгур» созданы приблизительно в один период творчества Платонова. Конечно, примерно в это же время написана и пьеса «Шарманка» (1930). Но рамки данной работы не позволяют взять два произведения крупной формы. Кроме того, это драматическое произведение. В нашем же исследовании мы обращаемся с целью анализа исключительно к прозе.

Значение музыкальных мотивов в общем художественном строе романа «Чевенгур»

Вокальная музыка

О роли вокальной музыки в «Чевенгуре» писали такие исследователи творчества Платонова, как Наталья Корниенко в книге «Сказано русским языком...» и Валерий Вьюгин в книге

«Андрей Платонов: поэтика загадки». В этих трудах песенные мотивы романа рассмотрены под разными углами, что закономерно. Специфика «музыкального» компонента заключается в том, что он сам может представлять собой мотив, например, мотив песни или пения, и быть интересен с этой точки зрения, а может быть рассмотрен как своего рода «носитель» и выразитель других мотивов. В настоящей работе основное внимание направлено на первый аспект, однако в некоторых случаях мы будем рассматривать взаимосвязь этого мотива с другими, постоянно ему сопутствующими. Предельно высоко оценивает роль песенных мотивов в творчестве Платонова Н. Корниенко: «Сквозные песенные мотивы образуют в романе “Чевенгур” некую универсальную модель образа поющего мироздания. Мир обнаруживает себя прежде всего в песенных звукообразах. Песня у Платонова – это живая взволнованная речь мира; в ней заключено все и вся: и дорога-путь, и понимание (диалог), и купол (колокол) неба, и конец и начало. Песня – это голос жизни, ибо в ней прорекает себя Богом созданная сущность мира и человека. В ней – они едины...» [62, 92].

Наш анализ мы начнем с песни, исполняемой отрядом анархистов, возглавляемым Мрачинским, – это первый отрывок произведения, где мотив пения широко развернут. Кроме того, это и единственный в романе случай хорового пения. Данный эпизод выстроен весьма любопытно и доказывает, что любая художественная деталь работает на создание целостного образа.

Так, Н. Корниенко указывает на его генетическую связь с творчеством С. Есенина: «При всем многообразии прозаических опытов маркировки через “Яблочко” народных движений эпохи революции и Гражданской войны, этот эпизод у Платонова поэтического происхождения и самыми разными аллюзиями связан с поэмой Есенина “Песнь о великом походе” (1924), а также поэтическими опытами интерпретации есенинского соединения частушечного сказа и классической лирической песни» [62, 93].

Но найдены и другие аллюзии. Здесь мы приведем выдержку из статьи О.Ю. Алейникова, где дана любопытная интерпретация этого же отрывка и в которой ясно прослеживается принцип двуплановости поэтики романа и смешения культурно-исторических слоев в сложной художественной системе произведения. Исследователь рассматривает данный фрагмент в контексте средневековых легенд: «Подобно тому, как это происходит в мистическом цикле, героя томят предчувствия необычной встречи; для забытой мелодии ему необходимо найти адекватные слова, чтобы услышать, куда она подскажет путь. Но действительность “превосходит” эти ожидания. Легенда с самого начала оживает как фарс. <...> звучат

непристойные ругательства, как будто перенятые из арсенала “воинствующих” безбожников <...>. Может сложиться впечатление, что торжество этой “антиклерикальной” позиции, подкрепленное жестокими реалиями гражданской войны, неоспоримо. Но на фоне древних культурных традиций эти бранные слова приобретают иносказательное значение. Ранение Саши проецируется на мир граальской легенды, соотносится с образом короля, пораженного в бедро (или мошонку) огненным копьем, – это событие, как известно, лежит в основе преданий о Пустынной Земле, ждущей своего истинного рыцаря-освободителя» [3, 50-51].

Мы рассмотрим этот фрагмент с другой стороны. Ведь немаловажным является и манера исполнения. Перед нами – очень своеобразное хоровое пение. Есть и запева, и хор, которые должны составлять единое целое. Однако части хора разрознены. Предводитель начинает лирично:

Есть в далекой стране,
На другом берегу,
Что нам снится во сне,
Но досталось врагу [104, 111].

Хор же идет наперекор своему предводителю. И во втором куплете слышны совершенно другие интонации и настроение. Это явно антисоветская песня, в которой четко проявляется музыкальная реминисценция. Конечно, это отсылка к одной из самых популярных песен того периода – «Яблочко». Существует большое количество различных вариантов этой песни, которые объединяет сам напев и тема яблочка:

Кройся, яблочко,
Спелым золотом,
Тебя срежет совет
Серпом-молотом... [104, 111]

Фрагмент с конным отрядом Мрачинского показывает, что посредством песни в текст могут быть введены различные дополнительные смыслы. Надо заметить также, что из всех народных песен, существующих в действительности, свое отражение в романе нашло только «Яблочко». Образ этой песни в романе возникает три раза: сначала ее поют анархисты, потом ее мотив слышится Сербинову в момент возвращения Прошки с женами для коммунистов и в третий раз она сыграна на гармонике Пиусей. Функция «Яблочка» – в привнесении в роман колорита изображенного времени. Ведь и на самом деле особенностью именно этой песни

было то, что ее с удовольствием пели и белогвардейцы, и большевики, и военные из отрядов Махно. В романе она также звучит в совершенно различных ситуациях и исполняется разными людьми: во время похода анархистов; для женщин, собранных Прошкой; для Копенкина, не сочувствовавшего чевенгурскому коммунизму. Эпизод, в котором изображено, как чевенгурцы слушают любимую песню, подтверждает то, что при коммунизме художественного мира романа хором петь не принято. Исполнителем в Чевенгуре всегда является один человек. Желаемого единения искусство не приносит, вероятно, поэтому оно так и не прижилось в городе, хотя его жители тоскуют по музыке.

Мотив песни неоднократно встречается в романе. За редким исключением, упоминание о песни связано с грустью слушателя или исполнителя.

Важность этого мотива отмечает Н. Брагина в книге «Мироздание А. Платонова: опыт реконструкции. Музыкально-мифологический анализ поэтики»: «...темой в музыкальном смысле слова мы будем называть концентрированное выражение образа тоски и бессмысленности существования, вызывающее страстное томление духа, своего рода *Sehnsucht*. Эта тема включает в себя в качестве основных мотивы внутренней пустоты и смерти...» [18, 120]. То, что песня у Платонова часто соединена с мотивом тоски становится ясно не только из контекста или описания внутреннего состояния героев, но и из используемых автором конкретных лексических единиц, каждый раз появляющихся при описании аналогичных ситуаций, т.е. в момент исполнения песни. И речь идет не об одном и том же герое, а совершенно о разных действующих лицах, как главных, так и эпизодических. Для объяснения и подтверждения этой мысли приведем несколько примеров:

Вот описание двух красноармейцев, имена которых не названы: «Двое выспались и сидели у окна, напевая песню от скуки войны» [104, 84]. В этой фразе Владимир Маканин видит прием «отяжеления слова»: «Вместо “[...] напевая песню от скуки”. “Война” есть в контексте и здесь очевидно никакой войны нет, а есть лишь отяжеление “скуки”» [75, 254]. То есть тоскливое состояние «напевающих» усилено посредством особо подобранных лексических единиц.

«Дежурный пожарный ходил теперь по крыше горсовета и наблюдал оттуда город. Ему там было скучно – он пел песни и громыхал по железу сапогами» [104, 205].

Кузнец Сотых так утешает Чепурного: «А зря не плачь – люди не песни: от песни я вот всегда заплачу, на своей свадьбе и то плакал» [104, 277].

Можно было бы предположить, что строители коммунизма тоскуют о своей еще не осуществившейся мечте. Однако, когда для счастья, казалось бы, уже все готово, жители Чевенгура предпочитают мажорному настрою «Яблочка» заунывную песню о смерти, услышав которую «подошла будущая жена Кирея». Она говорит: «Слушать хочу, у меня сердце от музыки болит» [104, 431]. Этот образ напоминает Мюд из пьесы Платонова «Шарманка», жалующуюся на скуку жизни, на боль сердца и постоянно поющую песни о светлом, счастливом будущем. Хотя и в этом произведении описано уже послереволюционное время. Нужно вспомнить, что официальная политика, следя за внутренней (чтобы не сказать духовной) жизнью масс, не допускала упаднических и мрачных настроений в искусстве. Люди обязаны были быть счастливыми. В музыке предпочтение отдавалось маршам и гимнам, звучащим на демонстрациях для убеждения масс трудящихся в этом счастье. Изображение такого шествия есть у Набокова в рассказе «Истребление тиранов»: «Народное ликование, алмазные черты правителя, вспыхивающие в небесах, нарядные цвета шествия, выходящего через снежный покров реки, прелестные картонажные символы благосостояния отчизны, колыхавшиеся над плечами разнообразно и красиво оформленные лозунги, простая, бодряя музыка, оргия флагов, довольные лица парнюг и национальные костюмы здоровенных девок...» [86, 403].

У Платонова такого торжества нет, изображенного хотя бы сатирически. И музыка почти никогда не выражает радости.

Кроме мотива тоски музыкальным образам романа «Чевенгур» сопутствует и мотив движения, пути. Особенно ярким примером является образ одного из чевенгурцев, Якова Титыча. Звук заменяет ему странствие, являющееся для этого героя и смыслом, и радостью жизни. А находясь в Чевенгуре, он пел «заунывные песни». Этот герой отвергает смерть, навязываемую ему Киреем. Он желает продолжить свой земной путь, который не мыслим без музыкальных звуков и движения. То есть такие понятия, как движение – звук – жизнь, в поэтике романа выстраиваются в единый логический ряд. Появление одного из этих мотивов является предпосылкой появления двух других, поэтому встречается множество их сочетаний. В связи с этим можно говорить о наличии комплекса мотивов²⁷ в рамках конкретного художественного текста. Н. Брагина отмечает: «...основной тематический материал сформировался уже в первый период творчества Платонова. Все дальнейшее – варьирование и

²⁷ Данное словосочетание, как и нижеследующее «стержневой мотив» мы употребляем не как термин, но как лексическую единицу, в полной мере отражающей то, что мы под ней подразумеваем. В этой же функции вступают словосочетания «мотивные комбинации» у Гаспарова [32, 32] и «мотивные комплексы» у Брагиной [18, 117]

модификации единого мотивного комплекса. Вариативность оказывается столь универсальным методом развития тематизма у Платонова, что он не только распространяется на метатекст, но ему же подчиняется композиционная основа отдельных наиболее крупных сочинений» [18, 117]. Такие мотивы часто бывают выражены абсолютно одинаковыми или синонимичными лексическими единицами. Чтобы привести пример, вернемся к образу Якова Титыча и к образу пожарного: «Яков Титыч тоже **затих**; он нашел себе в Чевенгуре **лапти**, подшил их валенком и пел **заунывные песни** шершавым голосом – **песни** он назначил для одного себя, замещая ими для своей души **движение вдаль**, но и для **движения** уже приготовил **лапти** – одних **песен** для **жизни** было мало» [104, 347]. Сравним эту цитату с другой: «Дежурный пожарный **ходил** теперь по крыше и наблюдал оттуда город. Ему там было **скучно** – он **пел песни** и **громычал по железу сапогами**. Дванов и Гопнер слышали затем, как пожарный **затих** – вероятно, речь из зала дошла и до него. <...>

Пожарный не дослышал и **запел** свою **песню**:

Лапти по полю шагали

Люди их пустыми провожали...» [104, 205].

На примере этих цитат можно увидеть, как мотивы концентрируются при описании аналогичных ситуаций. Исполнение песни, как правило, сопровождается упоминанием о пути, тоске, жизни/смерти. Таким образом, необходимо отметить, что мотивы группируются вокруг какого-то одного мотива, который условно можно назвать стержневым. Будучи соединенными, они составляют художественный образ или заключают в себе определенную идею, которую не мог бы выразить каждый из них в отдельности. В анализируемых нами случаях стержневым является музыкальный мотив. В этой связи мы можем сказать, что элементы, которые могли бы остаться незамеченными или показаться не столь значимыми, ярче проявляются в группах мотивов и несут большую смысловую нагрузку²⁸.

²⁸ Чтобы проиллюстрировать нашу мысль, возьмем образ лаптей. Упоминание этого вида обуви несколько раз встречается при появлении мотива песни. Этого уже достаточно, чтобы обратить внимание на данный образ, анализ которого приводит к следующему заключению. В песне пожарного приведены две довольно странные строчки:

«Лапти по полю шагали,
Люди их пустыми провожали...»

Мы видим, что предмет является самостоятельным действующим лицом, да еще и более активным, чем человек. Это странное явление заставляет внимательнее присмотреться к художественным деталям. И при скрупулезном прочтении, можно заметить аналогичный образ: «...одно его (Дванова) утешало в этой бесприютной сырости погоды – воспоминание о сказке про пузырь, соломинку и лапоть, которые некогда втроем благополучно одолели такую же ненадежную, такую же непроходимую природу» [104, 267]. И в данном случае лапоть является самостоятельно действующим предметом. Это дает основание говорить о значении, которое уделяется

Продолжая речь о музыкальных мотивах романа, еще раз заметим, что в «Чевенгуре» звук часто ассоциируется с движением и жизнью. Особенно яркое проявление это находит в тех редких описаниях радости героев, которые по эмоциональной наполненности так выбиваются из общего строя, однако несмотря на свою немногочисленность помогают расставить важные акценты в образной системе героев. Приведем несколько цитат: «Дорога заволокла Чепурного надолго. Он пропел все песни, какие помнил наизусть, хотел о чем-нибудь подумать, но думать не о чем – все ясно, оставалось действовать: как-нибудь вращать и томить свою счастливую жизнь...» [104, 213]. «От скорости Копенкин чувствовал, как всплывает к горлу и уменьшается в весе его сердце. Еще бы немного быстрее, и Копенкин запел бы от своего облегченного счастья, но пролетарская Сила слишком комплектна для долгой скачки и скоро пошла обычным емким шагом» [104, 218]. Рассмотрим, как данные цитаты характеризуют образы Копенкина и Чепурного относительно системы действующих лиц. Оба героя в один и тот же этап развития романа направляются в Чевенгур. Едут они на лошадях. И движение пробуждает в них потребность в песне. С одной стороны, у этих героев прослеживаются общие черты. Но последняя характеристика, а именно связь с музыкой, их противопоставляет. Какое значение имеет эта деталь? При помощи данной небольшой музыкальной характеристики можно провести некоторую параллель. Примерно так же соотносятся образы Саши и Прошки. Эти герои имеют одну фамилию. Они воспитывались в одной семье. Оба вынуждены были «пойти по миру». И именно эти герои представлены в качестве идеологов коммунизма в Чевенгуре, хотя оба случайно стали его сторонниками. Но идеи, которые несут Александр и Прокофий Двановы, кардинально разнятся между собой, как и совершенно различны музыкальные характеристики двух этих героев, о чем мы еще будем говорить позже. Т. е., с одной стороны, эти образы очень схожи своими формальными признаками, но с другой, – идейная нагрузка делает их своего рода антиподами. Очень удачно эту мысль можно проиллюстрировать на примере родства Двановых. Формально – это братья, но фактически – совершенно чужие люди.

Четыре рассмотренных образа можно назвать *антагонистическими парами*. Именно парами, потому что в сочетании друг с другом они получают художественную целостность.

олицетворенным существам, населяющим художественный мир произведений Платонова (более яркие и значимые образы: медведь из «Котлована», Кузьма из «Шарманки»). Но это вопрос о художественном методе писателя и его поэтике в целом, что не входит в задачи данного исследования. Хотелось бы только отметить некоторую нелогичность мыслей Дванова, ведь сказка «Пузырь, соломинка и лапоть» не повествует о преодолении «непроходимой природы», а как раз наоборот. Поэтому данный эпизод нуждается в более внимательном прочтении.

Обозначим эти пары: Александр/ Копенкин²⁹ – Прокофий/ Чепурный. Схематически соотношение этих образов можно было бы выразить так:

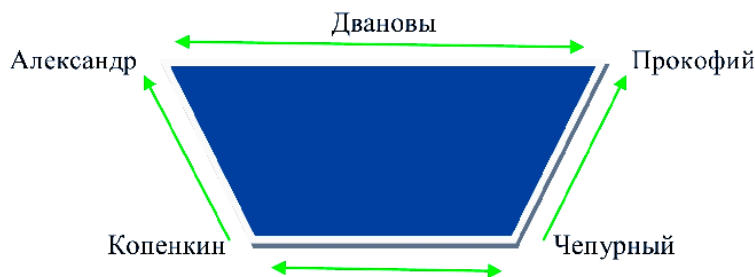


Схема 1

Можно ясно увидеть, что существуют два уровня соотношения образов действующих лиц. Герои, находящиеся на одной горизонтали, являются героями одного уровня, выполняют идентичные функции, но идейно они противоположны. Герои одной вертикали схожи по идейной нагрузке, но различны по своим функциям. Как это проявляется в музыкальных характеристиках?

Вернемся еще раз к цитатам, описывающим Копенкина и Чепурного. Оба едут в Чевенгур, перемещаются верхом на лошадях, испытывая воодушевление, и у обоих возникает потребность петь. В этой детали и проявляется их различие. Чепурный «пропел все песни», а Копенкин только «запел бы». Его желание так и осталось неосуществленным. И это важный момент. Мы уже обращали внимание на то, что многие элементы (здесь мы подразумеваем мотивы и образы), выраженные даже не очень ярко, обладают повторяемостью, то есть проявляются в других эпизодах, и была отмечена идентичность таких эпизодов (по объему и описываемой ситуации). Но есть и другая модель проявления родственных элементов. Ее можно сравнить с геометрической прогрессией. То есть художественная система представляет собой определенную иерархию. Это отмечает Н. Брагина, анализируя композицию романа: «Так замыкается еще один круг: основной прием – система расходящихся кругов – образует виток на уровне пролога, чтобы потом претвориться на уровне всего романа» [18, 121]. На это

²⁹ В Дванове очень сильно развито созерцательное и созидательное начало. Это его отличает от большинства героев романа, в частности от Копенкина. Конечно, у них есть общие черты хотя бы потому, что они являются образами одной вертикали. Они стремятся к одной цели. Это поиск умершего человека, восприятие его как существующей субстанции и желание с ним воссоединиться. Только Дванову все равно, посредством жизни или смерти он это осуществит и рассматривает свое последнее действие как единственный оставшийся вариант достижения цели. Копенкин же непременно хочет воскресить Розу Люксембург, для него смерть означает невозможность обрести желаемое. На уровне восприятия звуков эти образы различны.

указывает и К. Баршт: «Речь идет о системе, которая коренится не в нормах современного литературного языка, а сама в себе, и в которой работает многоуровневая система парадигматических и синтагматических связей, базирующаяся на пронизывающем несколько семантических уровней символе, устроенном по принципу матрешки» [10, 11]. Приведем пример: художественная деталь, выраженная музыкальной характеристикой, намечает противопоставление между образами Копенкина и Чепурного. То есть один герой воплощает, материализует свое желание, другой нет. Это противопоставление усиливается на более крупных художественных уровнях. Здесь мы подразумеваем любовную линию, которая дает те же характеристики, но в более ярко выраженной форме. Чепурный любит вполне земную, реальную женщину, которая когда-то даже была его женой. Копенкин ищет образ, созданный его воображением. Снова получается, что желания Чепурного обладают вещественностью, а стремления Копенкина не получают материального воплощения. То же самое проявляется и на самом значимом уровне романа – на уровне идеологических поисков. Оба героя ищут коммунизм. Оба имеют идеологических наставников, коими можно условно назвать Двановых. Но Чепурный находит воплощенный коммунизм в Чевенгуре, а Копенкин чевенгурский коммунизм отвергает. Но в этом случае возникает интересное соотношение: верящий в чевенгурский коммунизм Чепурный опирается на интеллект Прокофия Дванова, который сам в провозглашенную идею не верит, а сомневающийся Копенкин обращается к Александру Дванову, который не оставляет попыток убедиться в воплощенной идее несмотря на категоричные заявления товарищей:

– Саша, – сказал Гопнер, – здесь я никакого ремесла не вижу, рабочему человеку нет смысла тут жить. <...>

– Мы же не знаем коммунизма, – поэтому мы его сразу увидеть не сумеем. И не надо нам пытаться товарища Чепурного, мы ничего не знаем лучше его [104, 355–356].

Таким образом, в данном случае музыкальный мотив является художественной деталью, которая занимает свое место в иерархичной системе художественных макро- и микроуровней, соединенных общей функцией, – в данном случае, сопоставительной характеристикой героев. Для наибольшей ясности отобразим это в виде схемы:

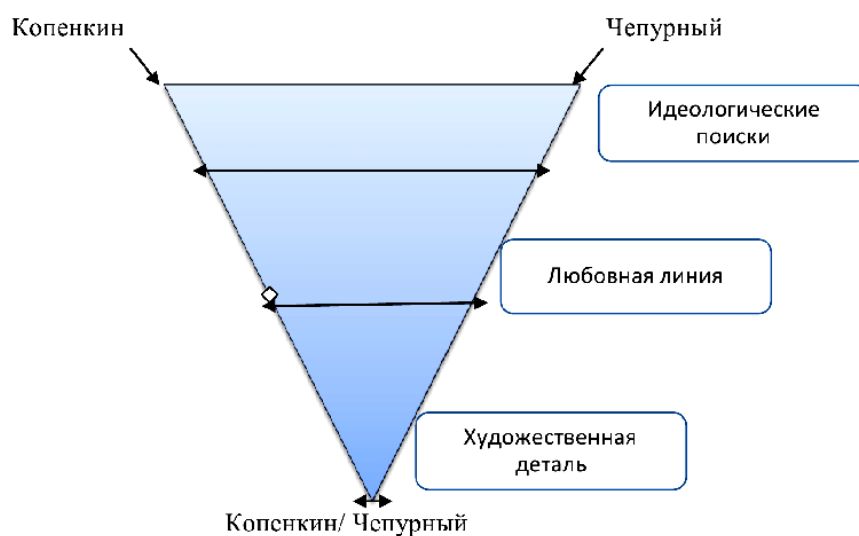


Схема 2

Можно увидеть, что при общности первичных, изначальных данных (которые условно обозначаются горизонтальной линией) образы героев, тем не менее, все больше отдаляются на всех последующих уровнях.

Конечно, для каждого героя и для произведения в целом количество и последовательность таких уровней будут различными, и должны они рассматриваться отдельно.

Итак, еще раз подчеркнем, что музыкальный мотив в романе как правило представляет собой лишь небольшую художественную деталь. Однако эта деталь часто является важным дополнением образов героев, помогающим читателю осознать место этих образов в общей художественной системе произведения.

Теперь обратимся к одному из наиболее ярких проявлений мотива песни. Во второй половине романа есть несколько эпизодов, формально разъединенных, и на первый взгляд друг с другом никак не связанных. Однако именно музыкальный мотив заставляет обратить внимание на их смысловое взаимодействие и пересмотреть вопрос соотнесенности этих фрагментов. Речь идет о трех отрывках:

- чевенгурцы находят в поле бак с девушкой;
- Прохор возвращается в Чевенгур;
- один из странников, пришедших в Чевенгур, поет песню.

Все эти отрывки являются частями совершенно разных контекстов, но в каждом из них исполняется по одному песенному куплету. Все три куплета в отдельности становились объектом внимания исследователей, так как песни – это не только яркое средство выражения идейно-художественного плана, но и способ связи различных частей романа в единое целое. Анализируя песню Прошки, В. Вьюгин называет ее «случайной». Такую характеристику исследователь выбирает, «...потому что она звучит совершенно безотносительно к тому моменту фабулы, к которому она приурочена. Вместе с тем ее содержание никак не случайно уже потому, что в ней присутствуют образы, базовые для развития основной сюжетной линии» [31, 124-125]. В четверостишии, которое он исполняет, действующие лица прямо не названы, но у читателя, конечно, сразу возникает ассоциация с главным героем и его отцом. С одной стороны, такое неожиданное упоминание о судьбе рыбака нагнетает события и становится «предвестником ухода героя». С другой, – это связующий элемент произведения. «Случайно», как бы необоснованно возникающие мотивы, на самом деле соединяют элементы текста в художественное целое, при этом его уплотняя. Для песенного мотива справедливы слова, высказанные Вьюгиным относительно мотива сна: «И сны и случайность обретают себя именно при таком чтении, когда мы силой памяти или повторным чтением сводим воедино хаотично разбросанные бесполезные предметы из мира Платонова»³⁰ [31, 142].

Для понимания содержания трех куплетов необходимо их соединение в единое целое. Поэтому, прежде чем анализировать каждый из эпизодов, мы несколько переконструируем поэтический текст, оформляя его согласно правилам современной русской пунктуации. В результате мы получаем следующий вариант:

³⁰ Небезынтересным нам кажется то, что музыкальный мотив в литературе выполняет ту же функцию и отражает те же тенденции, что происходят примерно в этот период в музыке. В первые три десятилетия XX века складывается Новая венская школа, возникновение которой связано с именем Арнольда Шенберга (замети, что Венская классическая школа музыки играет важную роль в творчестве Платонова: одним из трех ее представителей является Бетховен, музыку которого так любят исполнять герои платоновских произведений). Именно в музыке Шенберга происходит разрушение традиционного музыкального языка и музыкальной формы. В качестве характерной особенности его творчества называют: «Непрерывный поток переплетающихся и чередующихся с калейдоскопической быстротой импульсивных мотивов, постоянно варьирующий густоту и динамическую интенсивность их наложении, образует форму, более не укладывающуюся ни в какие типовые рамки» [54, 313]. Разрушение формы, к которому приходят различные виды искусства, вероятно, закономерно. Но удивительно, что средства, применяемые художниками настолько схожи. Интересно, что кажущееся хаотичным чередование мотивов в музыке Шенберга все-таки не только превращает ее в художественное целое, но и делает ее более «густой», уплотненной. Подобное происходит и со «случайными» мотивами у Платонова, пример которых являет песня Прошки, связывающая различные части текста. Чем дальше разворачиваются события романа, тем интенсивнее становятся музыкальные мотивы: «Песенные мотивы образуют в последней части “Чевенгура” вереницу весьма символических песенных сюжетов, исполненных предугазывающего значения и восстанавливающих из небытия песенный ареал старо-нового Чевенгура. Этот ареал пронизан литературными и культурными аллюзиями, которые в большей степени относятся ко времени работы над романом» [62, 96].

Приснилась мне в озере рыбка,
Что рыбкой я была...
Плыла я далеко-далеко,
Была и жива и мала...
Шумит волна на озере,
Лежит рыбак на дне,
И ходит слабым шагом
Сирота во сне:
«Кто отопрет мне двери,
Чужие птицы, звери?..
И кто ты мой родитель,
Увы – не знаю я!..»

Эта песня в сжатой форме содержит основные элементы произведения, вызывающие ход действия. Первый куплет можно сравнить с самым началом романа, когда Дмитрий Иванович, отец Саши, рассказывает Захару Павловичу о мудрости рыб: «...этот рыбак больше всего любил рыбу, не как пищу, а как особое существо, знающее тайну смерти. Он показывал глаза мертвых рыб Захару Павловичу и говорил: “Гляди – премудрость! Рыба между жизнью и смертью стоит, оттого она и немая и глядит без выражения; телок ведь и тот думает, а рыба нет – она все уже знает”» [104, 26]. В обоих случаях центральными мотивами являются образ рыбы и желание героя соотнести себя с ней. Только в песне рыба ассоциируется с жизнью. А в эпизоде с рыбаком – со смертью, хотя для него смерть – это всего лишь составляющая часть жизни. В любом случае именно с образом рыбы у героев связано стремление к лучшей доле, противопоставленной действительности.

Это событие вызывает ряд других, о которых поет Прокофий. «Рыбак не вытерпел» и утопился, обрекая этим на скитания своего сына. А это уже в свою очередь вызывает рефлексию, которая конкретно выражена в последнем куплете песни и которая лейтмотивом проходит через весь роман. Вообще тема безотцовщины и сиротства является одной из главных идейных составляющих романа, может быть, даже более важной, чем поиск коммунизма: «Концепция “прочих”, тех, кто “хуже пролетариата”, тех, кто не имеет национальности, – “они не русские”, поражается, увидев пришедших, Чепурный – бродяг, “безотцовщины”, занимает в мировоззрении Платонова исключительно важное место» [34, 229]. Ведь в конечном счете, именно отсутствие родителей и семьи для каждого из героев делает движение и поиск (в прямом и переносном смыслах) основной деятельностью в жизни:

«...ребенок, вырастая, вернее в растая во взрослый, обдирающий мир, не имея отца-опоры, всегда, подобно тонкому росточку, станет искать его во всяком встречном человеке, будь это любимый и любящий человек, с которым он хочет образовать семью, или глава державы, который заместит ему отца пониманием страны как большой семьи...» [161, 268]. По большому счету, для чевенгурцев их коммунизм – это способ наконец-то преодолеть одиночество и найти семью. Это можно подтвердить несколькими цитатами: «И тебе ведь жить негде, давай тут всех в одно покорное семейство сорганизуем, сделаем из всего города один двор», – говорит Прокофий [104, 362]. И все прочие требуют жен: «Жен вези! – закричали Прокофию многие прочие. – Привел нас да бросил одних! Доставляй нам женщин сюда, а мы нелюди! Нам одним тут жутко – не живешь, а думаешь! Про товарищество говоришь, а женщина человеку кровный товарищ, чего ж ты ее в город не поселяешь?» [104, 362]. Несмотря на то, что в городе много «товарищей», каждый из чевенгурцев чувствует себя одиноким. В этом фрагменте проявляется довольно необычный мотив: процессуальные понятия «жить» и «думать» сопоставлены, вспомним, что константные явления «знать» и «быть мертвым» соединены в единое (например, в размышлениях рыбака). Если развивать эту мысль дальше, то можно увидеть, что выстраиваются два ряда явлений: мысль – жизнь – звук и знание – смерть – тишина. Притом понятие второго ряда является результатом соответствующего понятия первого ряда. Некоторые герои романа стремятся обладать знанием, но большинству оно не нужно, даже думать, то есть делать то, что могло бы их привести к знанию, они не хотят. Чевенгурцы желают жить, поэтому они так жаждут музыки или любого проявления звука, а тишина вселяет в них страх: «Я в темноте без музыки уснуть не могу, товарищ Чепурный, – открылся Кирей. – Я спать люблю на веселом месте, где огонь горит...Мне хоть муха, а пусть жужжит...» [104, 298]. В то же время понятия второго ряда – это явления нейтральности и пустоты, того, что можно назвать общим определением «ничто». Это отличительная особенность романа. Одно из центральных значений имеет не наличие какого-либо явления, а его отсутствие (о роли мотива пустоты, отсутствия писали такие исследователи, как А.А. Кретинин в статье «Знаковая пара “пустота” / “полнота” как примета абсолюта: об оформлении авторского смысла в романе А. Платонова “Счастливая Москва”», А. Карасев в статье «Движение по склону (Пустота и вещество в мире А. Платонова)». А выше мы уже цитировали Н. Брагину, которая также делает акцент на мотивах пустоты и смерти).

Например, Платонов так пишет о роли отца в жизни прочих: «Ни один прочий, ставши мальчиком, не нашел своего отца и помощника, и если мать его родила, то отец не встретил

его на дороге, уже рожденного и живущего; поэтому отец превращался во врага и ненавистника матери – всюду отсутствующего, всегда обрекающего бессильного сына на риск жизни без помощи – и оттого без удачи» [104, 317]. Отец Саши тоже отмечает, что рыба ничего не говорит и ее взгляд выражает «ничто». Но это «ничто» может быть результатом только всеохватывающего знания.

Вернемся еще раз к первому ряду явлений: мысль – жизнь – звук. Эти категории часто сопутствуют друг другу в художественном мире романа. Возможно, это связано не только с метафизическими представлениями Платонова, а с конкретным литературно-критическим контекстом того времени. В книге «Эстетика Андрея Платонова» Н.М. Малыгина пишет, что «к концу 20-х годов в спорах о рациональном и интуитивном началах художественного творчества» формируется несколько точек зрения. «Сторонниками “интуитивизма” в те годы считались критики “Перевала”. Суть “интуитивизма” заключалась в утверждении приоритета интуиции, “подсознания” в художественном творчестве. Воронский, Горбов, Лежнев выдвигали концепцию “органического” творчества...» [76, 85–86].

Этой точке зрения противопоставлялся рационалистический подход к творчеству: «Вторая точка зрения, резко противоположная первой – “интеллектуализм” – предполагала преобладание в творческом процессе рационалистической схемы. Ее придерживались теоретики и критики РАППа, Лефа, конструктивизма и другие сторонники концепций “производственного” искусства» [76, 86].

Для того времени это был актуальный вопрос, и он порождал острый литературный спор. Для нас важно, как воспринимал эту проблему Платонов. Об этом Малыгина пишет так: «...художник утверждал, что пролетарское искусство будет рационалистическим, называя его “искусством сознания”. Через все выступления Платонова по вопросам искусства начала 20-х годов проходит мысль о подчинении мира разуму человека» [76, 90].

Однако эстетика писателя не так однозначна: «Одновременно с идеей “искусства мысли” Платонов высказывает суждения, на первый взгляд, исключаящие ее. Развитие эстетических взглядов Платонова характеризуется противоборством рационалистического и интуитивистского истолкования художественного творчества. В понимании творческого процесса Платонов исходил из представления, что тяга к красоте и гармонии дана человеку от природы. В природе, в космосе объективно существует порядок, который способен уловить человек, одаренный особой остротой видения.

Платонов изображает в своих произведениях процесс художественного творчества как восприятия “музыки мира”» [76, 91].

Кроме того, музыка относится к одной из форм познания окружающего мира. Именно при помощи музыки человек может познать то, что не поддается научному описанию. На наш взгляд, этим объясняется взаимосвязь в поэтике Платонова таких понятий, как «звук» и «мысль».

Итак, мы рассмотрели два ряда явлений: мысль – жизнь – звук и знание – смерть – тишина, – с точки зрения их включенности в поэтику всего романа и в контексте литературно-критических тенденций того времени. В дальнейшем мы будем ориентироваться именно на такую соотнесенность и смысловую нагрузку этих явлений.

Вернемся к эпизодам, в которых исполняются песни. Ниже мы проанализируем их значение с точки зрения мотивной и образной наполненности, а также с точки зрения их места в общей структуре романа.

Наиболее значимым и интересным является эпизод с девушкой, поющей в железном баке³¹. Сначала мы обозначим все мотивы, присутствующие в этом комплексе с мотивом «музыка» в качестве стержневого:

- мотив грусти: «...услышав песню, начатую усталым грустным голосом женщины»;
- мотив угасания звука: «Песня не продолжалась, <...> существо, <...> легло вниз, забыв слова и музыку»;
- мотив жизни: «Была я жива и мала»;
- мотив движения: «Отчего бак двигался – неизвестно...»;
- музыкальный мотив: «Она уже три раза пела».

³¹ Прежде чем анализировать художественность этого отрывка, мы хотим обратиться к историческим фактам, открытым К. Барштом: «В Воронеже пытаемых сажали голыми в бочки, утыканные гвоздями, и катали». Или другое свидетельство: «...ЧК Воронежской области практиковала ритуальные способы казни. Людей бросали в бочки с вбитыми кругом гвоздями и скатывали бочки с горы». Константин Баршт предполагает, что Платонов, который работал в Воронеже в годы, когда практиковали такой способ пыток и казни, было известно об этом. В данном случае, нет ничего удивительного в том, что данный факт находит свое собственное преломление в романе и что в то же время помимо отражения конкретного исторического факта в этот отрывок вложен какой-то дополнительный мысл. Вообще, это характерно для стиля Платонова. О данной черте пишет, например, Р. Ходель: «Платонов никогда не использует опорные понятия своих размышлений, например, “сознание”, “земля” или “вещество существования” лишь в философском смысле, они всегда остаются частью конкретного окружающего мира и меняют свое значение от контекста к контексту» [151].

Кроме выделенных мотивов, уже встречавшихся в других эпизодах, в данном фрагменте есть еще три, на которые необходимо указать и проанализировать:

- мотив круга или сферы;
- мотив воды;
- мотив звука, источник которого скрыт от слушателя.

Первая группа мотивов в различных вариациях появляется на протяжении всего романа, что мы уже отмечали выше, и обладает идейно-художественным значением. Три дополнительных мотива помимо этого выполняют еще одну функцию. Их наличие делает структуру романа более четкой, а его части более тесно взаимосвязанными. Анализируемый фрагмент из-за присутствия в нем этих мотивов ассоциируется с началом и концом произведения. Во всех трех эпизодах: смерть отца Саши, данный эпизод и смерть самого Саши, – есть общие образы, которые больше нигде не встречаются. Например, образ озера, который сам по себе уже ассоциируется с кругом, в то же время и роман имеет кольцевую композицию: «Озеро Мутево, где искал разгадки тайны смерти его отец, ждет Сашу, чтобы мир наконец обрел совершенство круга и конец соединился с началом» [18, 132].

Образ рыбы является связующим для всех трех героев (девушки в баке, отца Дванова и самого Саши Дванова). Какое значение имеет такое выстраивание и взаимодействие фрагментов? Если роман рассматривать, как хронологическую последовательность фактов, то можно прийти к выводу, что происходит векторное движение сюжета от одной данности к другой, выражаясь языком математики, – от точки А к точке В. Но если проанализировать эти фрагменты вкуче и увидеть их родство, то скорее можно прийти к заключению, что это движение по кругу, результат идентичен исходной данности, то есть действие движется от точки А к точке А, и постоянная повторяемость мотивов усиливает это ощущение. Как уже было указано раньше, Н. Брагина, анализируя композицию романа, уделяет этому больше внимание: «Движение по кругу, постоянное возвращение к началу – не только сюжетно-композиционная основа, но и главный прием в развитии образа» [18, 122].

Но, конечно, этот фрагмент стоит рассмотреть не только с точки зрения его взаимосвязи с другими частями романа, но и как художественное целое. Большевики находят бак. Внутри этого изолированного пространства соседствуют жизнь и смерть, мужское и женское начало, искусство, представленное песней, которая обозначает систему представлений о мире. Т. е., это замкнутое пространство, символизирующее бытие со всеми основными и необходимыми

элементами. Сталкиваясь с этим миром, большевики уничтожают его, не разбираясь в его происхождении и сути. Этот эпизод напоминает небольшое описание в начале романа того, как мужики сломали граммофон, пытаясь раскрыть обман, причем Платонов говорит о механизме, как о живом существе: «...видел в уезде граммофон, но его замучили мужики, и он не играл» [104, 28]. Чевенгурские большевики, так и не открыв тайны, сбрасывают сферу в пропасть-небытие, и песня обрывается уже навсегда. В этом фрагменте Н. Корниенко видит отражение событий, происходящих в жизни А. Ахматовой, и мотивов свойственных ее творчеству: «Кажется, у этого сюжета есть собственно литературный подтекст. С одной стороны, он связан с песенно-сказочным кодом ахматовской лирики, с символикой жены и одновременно “милой сестры”. <...> С другой, – с собственно литературной судьбой Ахматовой: расстрел Гумилева – смерть брата “буржуйки”, отлучение Ахматовой от литературы и поющая после смерти брата буржуйка; амбивалентное отношение пролетарской критики, а также ее идеологов к “буржуазной” Ахматовой...» [62, 96].

Есть и еще несколько проявлений музыкального искусства, которого так жаждут жители города. Одно из них – песня прочего: «старик, чесавший ребра на кургане, пел впоследствии песню в Чевенгуре, сам волнуясь от нее...» [104, 317]. Этот фрагмент явно содержит библейские реминисценции, выраженные поставленными рядом художественными деталями «ребра» и «курган», но в еще большей степени они проявляются ниже, в поэтическом тексте:

Кто отопрет мне двери,
Чужие птицы, звери?..
И кто ты, мой родитель,
Увы – не знаю я!.. [104, 317]

Н. Корниенко связывает эту песню с библейскими мотивами, с образами Жен-Мироносиц: «Поэтический образ-вопрос в этой своеобразной песне сиротства напоминает о библейских Женах-Мироносицах, шедших к гробу Господа и спрашивавших друг друга: “Кто отвалит нам камень от двери гроба?” (Мрк.16: 3)» [62, 97]. Однако образы чевенгурских прочих и Жен-Мироносиц, на наш взгляд, не столь явно схожим между собой (хотя бы в силу гендерного признака). Возможен другой образный ряд: герой, задумывающийся о своем сиротстве и неприкаянности, отлученный от отца и не имеющий крова, противопоставляет себя в этом отношении птицам и животным, у которых есть то, что можно назвать домом, хотя такое положения для соотношения человек – животное несколько необычно. Но оно имеет и другие примеры в литературе. Так, в стихотворении И. Бунина есть следующие строки:

У птицы есть гнездо, у зверя есть нора
Как горько было сердцу молодому,
Когда я уходил с отцовского двора,
Сказать прости родному дому!

У зверя есть нора, у птицы есть гнездо.
Как бьётся сердце, горестно и громко,
Когда вхожу, крестясь, в чужой, наёмный дом
С своей уж ветхою котомкой! [24, 240]

Без труда можно увидеть явное сходство тематик: поиск дома, скитания, одиночество, сиротство, сопоставление с образами птиц и зверей. Подобный образный ряд мы найдем в 83 псалме, в котором есть следующая строка: «Ибо птица обрете себе храмину, и горлица гнездо себе, идеже положит птенцы своя, олтари Твоя, Господи сил, Царю мой и Боже мой. Блажени живущии в дому Твоем, в веки веков восхвалят Тя» [110, 194-195]. Приведенная цитата гласит о том, что у человека должен быть отец, которым для всех является Бог. А образ отца неразрывно связан с представлениями о доме. Каждый человек должен иметь кров, так как даже птица имеет гнездо. Здесь мы видим, как библейский текст становится источником для создания образов романа «Чевенгур». Однако это далеко не единственный пример. Далее, анализируя только музыкальную тематику, мы не раз еще столкнемся с вопросом о значении православной культуры в поэтике данного произведения.

Придя к анализу поэтического текста, мы хотели бы остановиться в рамках данного раздела на некоторых стихотворных произведениях Андрея Платонова. Считаем это целесообразным сделать для того, чтобы яснее понять значимость определенных художественных деталей в «Чевенгуре» и для того, чтобы подчеркнуть неслучайность возникновения рассмотренных нами выше музыкальных мотивов.

Итак, мы коснемся трех стихотворений: «Когда я думаю, я слышу музыку», «По деревням колокола», «В моем сердце песня вечная».

Хотя это другой род литературы и стихотворения написаны в более ранний период, в них проявляется тот же комплекс мотивов, что мы видим в романе. Уже в первом стихе каждого из произведений проявляется «музыкальная тема». Неизменно возникает и мотив пути: «Дорога вышла в неизвестность» («Когда я думаю, я слышу музыку»); «И странник падал на

дороге», «Трава покинутых полей» («По деревням колокола»); «А дорога – неизвестней» («В моем сердце песня вечная») [98].

Другой яркой характерной особенностью является связанность музыкального мотива с процессом мышления. В одном из стихотворений уже первая строка обнаруживает эту взаимосвязь: «Когда я думаю, я слышу музыку», дальше дана такая характеристика «И песни-мысли нет конца»; в стихотворении «В моем сердце песня вечная» встречаем следующие строки: «Голубая песня песней / Ладит с думою моей...» [98].

Кроме того, встречается мотив одиночества, противопоставленности лирического героя окружающему миру: «В этом мире я ничей» («В моем сердце песня вечная»), «Я миру вестник мира дальнего» («По деревням колокола») [98].

Нам важно показать, что взаимосвязь указанных мотивов характерна для всего творчества Андрея Платонова. И эта характерность тем яснее видна, чем противоположнее сравниваемые тексты. В данном случае представлена максимальная степень полярности: роман относится к крупной форме, стихотворения – к малой, роман – это прозаический текст, стихотворения – поэтический. Тем более ценно наличие в столь различных по формальным признакам произведениях общих черт, а именно сочетания определенных мотивов. Это значит, что для автора такие сочетания являлись предметом постоянных размышлений. В художественной системе романа музыкальные мотивы проявляются лишь в качестве детали, то есть в качестве минимальной художественно единицы, но для выражения общего идейного содержания эти элементы необходимы, что лишний раз подтверждает целесообразность углубленного и комплексного анализа музыкального мотива в романе «Чевенгур».

Музыкальные инструменты

Колокола

Вторую группу музыкальных мотивов и образов составляют инструменты. В предыдущем разделе мы говорили о значимости в романе «Чевенгур» христианской культуры в целом и православной в частности. Поэтому начинаем наш анализ с образа колокола. Н. Корниенко так характеризует колокольный звон в поэтике Платонова: «Колокольный звон в художественном мире Платонова является одним из тех образов, о которых можно сказать:

автобиографичен (память детства самого писателя), реалистичен (деталь русского быта и сознания), и метафизичен» [62, 111]. О месте и значении колокольного звона непосредственно в рамках романа «Чевенгур» исследователь пишет следующее: «Проходящий через весь “Чевенгур” колокольный звон выступает в романе разными своими ипостасями: то как символ церковной духовности, молитва в звуке, то как музыкальная проповедь, то как “звучащая софийность материи” (В. Ильин), то как духовно согревающий человека Глас Божий» [62, 119].

Прежде чем подробно говорить о мотиве колокольного звона в художественной ткани романа, обратимся к личности самого писателя, так как необходимо понять, чем был колокольный звон для Платонова. Прежде всего нужно отметить, что писатель, являясь активным приверженцем революции, отрицал церковь и религию³². Следовательно, колокольный звон должен быть отвергнут как часть старого мироустройства. Можно было бы ожидать, что в художественном мире романа этот мотив сопровождается отрицательными коннотациями. Однако этого не происходит. С чем это может быть связано? Возможно, это связано с традицией, в которой писатель рос. «Платонов, конечно, знал с детства и церковное поэтическое предание, согласно которому прототипом металлических колоколов послужили полевые цветы – колокольчики, мелодического шелеста которых однажды заслушался епископ ноланский Павлин, который-де и ввел колокола в практику христианского богослужения. “Человек технический”, каким был Платонов, конечно, знал и о тайнах колоколотейного литья, тем более, что Воронеж славился своим литейным заводом.

Благовествующие колокола в художественном мире Платонова несут огромное музыкально-метафизическое задание и являются, перефразируя авторское высказывание, вынесенное в эпиграф, “всею музыкой” мира» [62, 114].

Однако, по всей вероятности, в романе отражаются не только воронежские впечатления писателя. Н. Корниенко предполагает, что в «Чевенгуре» запечатлены музыкальные образы и факты, относящиеся к периоду создания произведения: «Выскажем предположение, что безымянный сельский и московский звонари связаны не только с памятью детства Платонова, но и с московскими церковно-музыкальными и литературными реалиями 1920-х. В частности,

³² Об этом свидетельствуют ранние статьи Платонова. Например, статья «О нашей религии»: «Бог, буржуазия, власть, тайна, невозможное, бессилие – образы уходящего. <...>

Революцией разрушена не только христианская религия, но и предупреждена всякая возможность возникновения на земле всякой новой религии. <...>

Вы любили неизвестное, небесное, далекое. Мы ненавидим его. На всю голубую высь мы не променяем комка лошадиного навоза...» [101, 76-77].

с именем Константина Сарджиева³³, музыканта и московского звонаря 1920-х, создателя уникальной теории “Музыка – Колокол”. Сарджиев звонил в церкви св. Марона, близ Якиманки, и записал с помощью нотной системы “индивидуальность” всех больших московских колоколов» [62, 115].

Очень возможно, что Платонову было известно об уникальном таланте Сараджева. Музыкант был всего на год младше Платонова. В конце 1920-х гг. он был очень известен в Москве. Его идеи находили поддержку у самых влиятельных музыкантов. А у церквей, где Сараджев должен был играть, всегда собиралось множество желающих послушать его колокольные «импровизации»: «Большой двор церковный в одном из замоскворецких переулков медленно наполнялся народом. Если бы взглянуть на него сверху – обозначились бы две струи идущих: одна направлялась в храм, другая растекалась по дальнему углу двора, над которым возвышалась колокольня. И в то время как первая струя входила в двери безмолвно, вторая наполняла двор жужжанием разговоров. Переговаривались, то и дело взглядывая вверх, где виднелся, по временам исчезая, силуэт человека в темном и в шапке. <...>

Среди толпы собравшихся я заметила группу людей, чем-то от других отличавшихся: они держались вместе, оживленно разговаривали, было даже похоже на спор. В их внешности было что-то особенное, некая холеность, стать; меховые их шапки казались из лучшего меха. У двоих волосы длинные, почти до плеч. И красота или оригинальность черт.

– Музыканты! – шепнула мне Юлечка. – Завсегдатаи, когда он играет» [153, 13].

Важным является и тот факт, что к колоколам Сараджев относился прежде всего как к музыкальному инструменту, а не только лишь как к неотъемлемой части церковного богослужения. Чертежи и проекты музыканта свидетельствуют и о его техническом даровании. Сараджев хотел создать звонницу, где колокола выполняли бы исключительно музыкальную, а не вспомогательную (как во время богослужения) функцию. В приложении мы приведем чертежи, сделанные музыкантом.

Необходимо отметить, что дарование звонаря нашло отражение в художественной литературе того времени. Н. Корниенко пишет: «Назовем и авторитетный для времени работы Платонова над “Чевенгуром” собственно литературный текст, не без полемики с которым входит в роман сарджиевская тема “Музыка – Колокол”. Это “Зависть” Ю. Олеши (опубл. в 7 и 8 номерах “Красной нови” за 1927 г.). Не оставляет сомнений, что ироническая рефлексия Кавалерова на

³³ В книге допущена неточность: фамилия звонаря Сараджев.

Константин Сараджев – русский звонарь, сын известного дирижера К.С. Сараджева.

тему колокольного звона, занимающая практически целую главу, связана не с абстрактным московским звонарем, а именно с Сарджиевым...» [62, 115].

Все это свидетельствует о том, что мотив колокольного звона не является лишь художественным вымыслом. Он появляется на основе конкретных впечатлений и знаний автора. А, следовательно, образ колоколов становится более весомым и емким, что обосновывает особый интерес к нему.

Первый фрагмент, в котором встречается упоминание этого инструмента, расположен в самом начале романа и имеет зеркальное отражение, то есть воспроизводится еще раз в конце произведения. Здесь мы подразумеваем описание церковного сторожа, отбивающего часы: «Малый колокол – подголосок – начал звонить и отбил полдень: двенадцать раз. <...> Сторож, отделавшись, еще стоял у паперти, наблюдая ход лета; будильник его запутался в многолетнем счете времени, зато сторож от старости начал чувствовать время так же остро и точно, как горе и счастье; что бы он ни делал, даже когда спал (хотя в старости жизнь сильнее сна – она бдительна и ежеминутна), но истекал час, и сторож чувствовал какую-то тревогу или вожделение, тогда он бил часы и опять затихал» [104, 30].

В контексте всего романа и относительно него этот фрагмент приобретает противоречивое значение. С одной стороны, в нем ярко проявляется стиль Платонова – это касается, прежде всего, языка произведения. Слова расположены так, что они получают двоякий смысл, что не позволяет читателю определить однозначно, что же подразумевал автор. Приведем такой пример: «...тогда он бил часы и опять затихал». Процесс затихания можно отнести ко внешнему, механическому действию: затихал – значит переставал звонить. Но из предыдущего описания следует, что речь идет о внутреннем состоянии, сторож успокаивался от звука колокола.

Приведем другой пример:

– А звон твой для чего? <...>

– Вот тебе – звон для чего! Колоколом я время сокращаю и песни пою...» [104, 31].

Из-за необычности сочетания таких понятий создается впечатление, что сторож «звонит и поет». Но снова контекст приводит к другому пониманию: колокол – способ сокращения времени и воспроизведения песен, заменяющий сторожу природный человеческий голос.

Или рассмотрим употребление Платоновым следующего словосочетания: «...сторож от старости начал чувствовать время так же остро и точно, как горе и счастье...». Здесь следует обратить внимание на употребление таких понятий, как «горе и счастье». В качестве одной из характерных особенностей языка Платонова выделяют использование слов в их изначальном значении. Так, в предисловии к произведениям Платонова Валентин Курбатов пишет: «И от этого труда и ограничения, от терпения и веры его слово становилось особенно цельным, плотным, тяжелым, вещественным. Его становилось почти трудно читать – так казалась дика и неповоротлива, космата его фраза, словно каждое слово забывало смысл прежних значений и выходило корневым перевозчиком. Будто мир рождался из мычания и немоты и только пробовал словарь, потому что все было впервые» [104, 10].

Анализируя язык Платонова, Владимир Маканин также отмечает «отяжеление слова» как одну из основных отличительных особенностей стиля писателя. Он выделяет в качестве основных «четыре стилистических сказовых приема <...>:

1. Жили-были
2. Эпическое любование
3. Языковая новизна
4. Отяжеление слова» [75, 249].

Причем три первых, по словам исследователя, применялись другими писателями и до Платонова. А последний – «типичный прием Платонова. Его открытие. Его инновация». В чем заключается суть этой языковой особенности? «Одна из самых характерных и сразу бросающихся в глаза стилевых особенностей языка Платонова состоит в придании тому или иному слову образного значения за счет присоединения к нему еще одного (иногда двух) слова, которое как бы пристает к первому, прилепливается к нему, при этом почти утрачивая собственное значение. Я называю эту особенность отяжелением слова» [75, 252].

Размышляя о своеобразии языка Платонова, Валентин Курбатов пишет также в предисловии к роману: «Горячее всех уязвленный неслыханным языковым даром Платонова и более других думавший о нем, Иосиф Бродский был уверен, что тот доводил слово до абсурдного, полностью парализующего конца. Мне же кажется, что он только уходил в историческую глубину слова до той дали, когда оно было сказано на земле впервые...» [104, 16].

Приведенная нами цитата из романа являет собой пример такого употребления слов. О категориях «горе» и «счастье» говорится, как о понятиях конкретных, не требующих истолкования, и существование которых не нуждается в подтверждении или опровержении.

С другой стороны, приведенный нами отрывок некоторым образом противоречит поэтике Платонова или вернее тому аспекту его творчества, который так или иначе бросается в глаза. Уточним: часто на первый план в произведениях писателя выдвигается воспевание механических изделий, которые приобретают автономное существование наряду с человеком. Если подтверждать эту мысль примерами из «Чевенгура», то можно привести несколько описаний Захара Павловича и машиниста-наставника:

«Захар Павлович уважал уголь, фасонное железо – всякое спящее сырье и полуфабрикат, но действительно любил и чувствовал лишь готовое изделие, – то, во что превратилось посредством труда человека и что дальше продолжает жить самостоятельной жизнью» [104, 54].

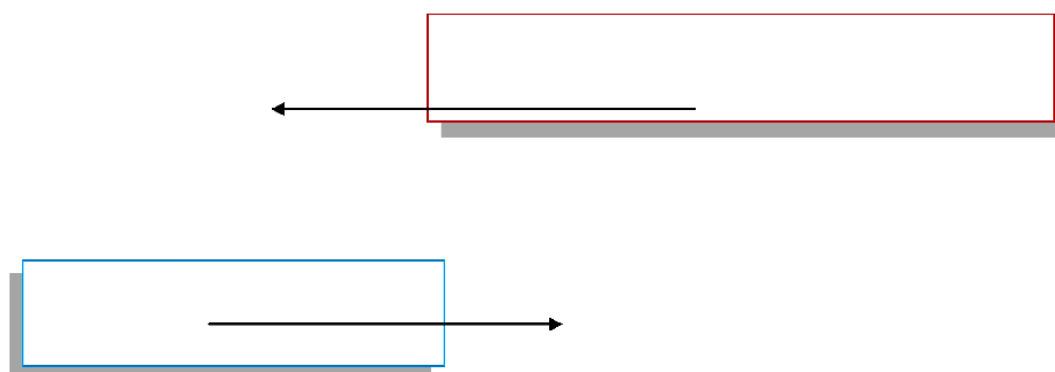
«Наставник отлично знал, что машины живут и движутся скорее по своему желанию, чем от ума и умения людей; люди здесь ни при чем. Наоборот, доброта природы, энергии и металла портят людей. Любой холуй может огонь в топке зажечь, но паровоз поедет сам, а холуй – только груз. И если дальше техника так податливо пойдет, то люди от своих сомнительных успехов вырождаются в ржавчину, – тогда их останется передавить работоспособными паровозами и дать машине волю на свете» [104, 55].

Приведенные цитаты наглядно показывают, что воспевается совершенство техники и механики, а человек с его внутренним миром отодвигается на задний план. Но, как мы уже сказали выше, эпизод со сторожем этому несколько противоречит: «...будильник его запутался в многолетнем счете времени, зато сторож от старости начал чувствовать время так же остро и точно, как горе и счастье...». Мы видим, что механизм несовершенен, это преходящее явление, а сторож продолжает сохранять жизнь для «выходящей» деревни. Этот образ являет собой идею торжества человека и духовного начала, заложенного в нем. Интересную интерпретацию колокольному звону дает Н. Брагина, рассматривая образ будильника (которой, к слову сказать, звонит) и поезда как часть мира механизмов. Эти элементы поэтической системы она представляет как ритмообразующие: «Инфляция интеллекта прежде всего отражается на работе часового механизма: время сходит с ума и теряет всякую периодичность. Образ безумного времени передан через движение поезда, то несущегося вперед, с губительной яростью поглощая пространство, то своевольно замирая посреди мира» [18, 127]. Подтверждая свой вывод, исследователь говорит о фрагментах, когда поезд выходит из-под управления Саши Дванова и когда, напротив, вопреки вокзальному колоколу, прозвонившему «уже пять раз, эшелон никак не мог тронуться». Автор книги делает вывод,

что «все повествование в первом разделе фуги³⁴ подчинено ритму движения поезда, отрекшегося от расписания» [18, 127].

Колокольный звон «Чевенгура» также способствует ритмической организации романа, но кроме этого он является еще и своеобразным композиционным элементом. То есть именно этим звуком отмечается каждый поворотный момент в сюжете произведения: «Колокольным звоном в “Чевенгуре” отмечаются важные вехи в жизни и сознании его героев. Под колокольный звон “русских часов” покидают родное село Захар Павлович и Саша Дванов и метафизическим смыслом этих “часов” будут отмечены поворотные вехи в пути героев» [62, 114].

Как раз одной из таких вех и является эпизод с церковным сторожем, с анализа которого мы начали данную главу. Уже в этом отрывке проявляются многие черты, характерные для «Чевенгура» в целом. К ним относится, например, способ выражения идей в романе, на чем мы хотели бы сейчас остановиться. Этот способ можно отразить при помощи схемы:



Эту схему можно объяснить следующим образом: в романе поднимается какой-нибудь вопрос дискуссионного характера. Один или несколько героев очень четко и однозначно высказывают определенную точку зрения на эту тему. Сначала читатель может воспринять такую позицию как авторскую, а, следовательно, как идею романа. Но если вчитываться более скрупулезно, то можно обнаружить элементы, которые косвенно затрагивают этот же вопрос,

³⁴ Н. Брагина, анализируя композицию романа, сравнивает одну из его частей с фугой [18, 125].

но выражают противоположную точку зрения. Однако эту позицию можно выделить только аналитическим путем, так как она не выражена столь прямо.

Небезынтересным в этом плане нам кажется различное восприятие и соотнесение образов Захара Павловича и церковного сторожа и точек зрения, вложенных в их уста. Так, Лола Дебюзер [Lola Debüser] воспринимает этих героев как антагонистов, ведущих своеобразный спор. Причем сторож – это представитель «старого» мира, погрязший в бездеятельности и бездуховности, а Захар Павлович – выразитель идеи бескорыстного служения новой жизни: «Из кратчайших слов о стороже вырастает символ практической статичной жизни, с “закрытым” духовным миром, раз и навсегда усвоенными убеждениями и знаниями – символ непрерывности и неподвижности времени, которое герои романа хотят “прервать”, преодолеть или даже совсем отменить. Сторож не любит ничего напрасного и никогда не покидая поста звонит часы даже в безлюдной деревне, выполняя свой долг и сокращая себе время до возвращения жителей и так же будет звонить часы через двадцать лет, когда все выдумывающие себе жизнь герои – кроме Захара Павловича – погибнут: неслучайно эти два героя обрамляют роман как противоборство правды-истины и правды-справедливости, хлеба насущного и хлеба духовного» [170, 91]. Если согласиться с мыслью о некоем идеологическом противостоянии между этими двумя героями, то стоит поспорить с их оценкой. Едва ли можно наделять персонажа «“закрытым” духовным миром» в том случае, когда его основной функцией является сохранение жизни. Кроме того, нельзя игнорировать весь тот смысл, который вкладывается в образ колокола и который неразрывно связан с образом церковного сторожа. И, в конечном счете, если рассматривать взаимодействие образов двух героев как противостояние, то можно было бы сказать, что церковный сторож остается прав, «зная наверное, что ничего у Захара Павловича не выйдет». Ведь у последнего, действительно, ничего не выходит: в свои прежние идеалы он перестал верить, механизмы потеряли для него ценность, а человеческую жизнь в лице Саши Дванова, ставшую для него важной и дорогой, он сохранить не сумел. Зато деревня, как и ожидал сторож, снова оживает.

В данном случае нам ближе другая позиция. Владимир Маканин в статье «Отяжеление слова в “Чевенгуре” А. Платонова» пишет о том, что «автор дает каждому сказать свое <...>. И даже сопровождающая авторская ремарка не отдаст предпочтения ни тому, ни другому» [75, 250]. Т. е., герои уравновешены, они равноценны. О рассматриваемом нами моменте исследователь пишет так: «Прием *эпического любования* в данном примере обнажен и очень хорошо виден. В предваряющей ремарке и в реплике сторож лишь начинает диалог. Дальнейших реплик Захара Павловича и сторожа нет; но они есть, погруженные в дискурс.

Понятно и почти физически зримо, почему в эпическо-сказовой прозе персонажи не спорят. Сторож сам по себе – сам по себе и Захар Павлович. Оба достойны друг друга в своем уравновешенном мирозерцании» [75, 257]. Еще раз подчеркнем, что в романе представлены совершенно различные точки зрения на один и тот же вопрос. Только одна позиция может быть более ярко выражена, а другая скрыта. Читателю же остается самостоятельно делать выводы.

Условно можно было бы обозначить такое выражение различных позиций, как «официальная» и «неофициальная идеология» романа. Именно такое соотношение точек зрения по одному и тому же вопросу делает роман и утопией, и антиутопией. Хотя В. Вьюгин именно по этой причине не классифицирует данный роман как утопию или антиутопию: «Такая двойственность выражает позицию автора, сомневающегося и ищущего, но не владеющего, как учитель и пророк, истиной. Она же является одним из доводов, которые не позволяют рассматривать “Чевенгур” в одной плоскости с утопией или антиутопией» [31, 183]. Наше высказывание о внешней и скрытой позициях в романе может быть подтверждено мыслью исследователя О.Ю. Алейникова. Только ученый, анализируя подтекст, рассматривал аллегорическую сторону романа, мы же в данном случае обращаем внимание на художественную деталь. Но в любом случае, и то, и другое является средством создания полемичности: «Вместе с тем самой существенной переделке подверглись участки повествования, тяготевшие к диалогам и полилогам. Широко используя диалоги, А. Платонов, очевидно, продолжал в романе линию анализа, намеченную в публицистически откровенном “Городе Градове”, предоставляя возможность героям – как близким, так и чуждым авторским симпатиям – участвовать в обсуждении вопросов, подсказанных общественной атмосферой второй половины 1920х гг. Но, устранив из центра изображения “диалог внешний” (выражение М.М.Бахтина), писатель усилил “внутреннюю” диалогизацию сюжета, развивая и усложняя приемы легализации запретного материала, находя иносказательные параллели к анализируемым явлениям» [3, 43].

Поэтому в романе, «где христианские интуиции смешаны с темой коммунистического ожидания “светлого будущего”» [57, 6], конечно, можно найти идею построения коммунизма и традиционные христианские образы и мотивы, которые настойчиво проявляются в многочисленных деталях. И сейчас мы рассмотрим образ церковного сторожа именно в этой плоскости. Отметим точнейшую, скрупулезную обрисовку фрагментов, связанных с ним. Детализации подвергаются, например, место и время действия. В начале романа Платонов пишет: «Малый колокол – подголосок – начал звонить и отбил полдень...», – а потом

уточняет «двенадцать раз». В конце романа Платонов снова указывает на конкретное время: «...было время полудни...Сторож церкви начал звонить часы...». Почему писатель так точно обрисовывает эти фрагменты? Такая детализация не может быть простой случайностью. Повторяющееся указание на «двенадцать раз» вызывает ощущение цикличности, замкнутости. Кроме того, часто ход человеческой жизни сравнивают с ходом дня. То, что Саша умирает в полдень, конечно же, подчеркивает его молодой возраст – середину жизни. Сам же колокол является очень ярким символом христианской культуры. А различные христианские образы и церковная символика постоянно либо явно используются писателем, либо хотя бы проскальзывают в трансформированном виде. Об этом подробно писал А.А. Дырдин в своей статье «Образ сердца в художественной философии Андрея Платонова»: «Заимствованные из христианских источников идеи и темы, претворяются в произведениях Платонова на всем протяжении его творческой жизни...Все они переосмыслены, подчинены собственным творческим задачам художника, но не теряют связи со своими корнями...Подобная тяга к типологическому использованию библейских образов и мотивов, обращение к евангельским цитатам полнее всего воплотились в самом значительном произведении Платонова – романе “Чевенгур” (1927–1929), полностью опубликованном в России лишь в 1988 году. Это сцена неудавшегося воскрешения сына нищенки и организованное чевенгурскими большевиками “второе пришествие” (Страшный Суд), оппозиция рай – ад, апокалиптический конь Копенкина, символы Града Небесного, переработанный образ ангела-хранителя и многое другое. Христианский словесно-мыслительный ряд обнаруживается в авторском повествовании и речи персонажей на протяжении всего творческого пути писателя» [44].

Пример такого «словесно-мыслительного ряда» мы сейчас приведем. В церковно-славянском языке широко распространено словосочетание «сидеть на престоле славы», в «Чевенгуре» оно превращается в следующее обращение Дванова к Копенкину: «...Сядь временно председателем Совета» [104, 188], где явно прослеживается звуковая параллель. Ниже мы будем рассматривать еще один подобный момент. Такие моменты показывают: как бы ни старались уничтожить в художественном мире «Чевенгура» прошлое, историческую данность, она все равно исподволь проявляется. И, в конечном счете, все возвращается на исходную точку, что и выражает столь ярко повторяющийся фрагмент с церковным сторожем. По характеру образ церковного сторожа вообще сопоставим с библейскими или мифологическими образами, не раз встречающимися на страницах романа и придающих ему диалектический характер. Сторож остается безымянным, да и просто остается (как на своем

месте, возле церкви в опустевшей деревне, так и в опустевшем романе). В начале произведения ему уже семьдесят, действие происходит примерно в течение двадцати лет, большинство героев исчезает со страниц романа, а старик, сохраняющий жизнь и время (или временную жизнь), сам находится вне того и другого. Он неподвластен ни объекту своего внимания, ни голоду, ни войне. Интересно, что этот герой назван сторожем, а не звонарем (хотя позже образ звонаря тоже появится). Он охраняет вверенное ему время, которое как бы движется, но каждый раз приходит к своему началу. А вместе со временем он хранит и мироустройство.

Хотелось бы сказать подробнее о месте этих эпизодов в общем строе романа. Они не ограничиваются лишь функцией обрамления, придающего произведению кольцевую, замыкающуюся композицию (что сделало бы образы этих фрагментов изолированными). Мы уже говорили о повторяемости элементов как об одном из художественных принципов. Это неоднократно отмечалось исследователями. Так, Л. Карасев пишет: «Внешняя открытость платоновского мира, присутствие в нем легко узнаваемых, будто нарочно усиленных мотивов легко могут сбить с толку или, во всяком случае, остановить на полпути, так и не дав добраться до источника этого смыслового разнообразия, которое, впрочем, из-за многочисленных повторов, превращается в особого рода одно-образие...» [57, 5]. Сейчас нас интересует один из таких повторяющихся мотивов. Образ человека, стерегущего, сохраняющего что-либо, используется Платоновым неоднократно: церковный сторож, пожарный на крыше и «часовой» на глиняной башне Чевенгура, – все это образы³⁵ одного порядка. Что дает нам возможность поставить все три образа в один ряд и сказать, что они взаимосвязаны и идентичны? Комплекс мотивов. Во всех случаях проявляются четыре категории: род деятельности героя – сохранение места, в котором они живут для других людей, природная стихия – огонь, образ которого прямо или косвенно присутствует, возвышенность (колокольня, крыша дома, башня) и музыкальный звук.

Так, образ человека, являющегося своего рода хранителем жизни, возникает не только в начале и в конце романа, но и подспудно присутствует на всем его протяжении. То же и с традиционным укладом жизни (религия, формы взаимоотношения людей), от которого отталкивается ход действия и который в полной мере занимает свое прежнее место, что

³⁵ Отметим, что образ ангела-хранителя рассматривается многими исследователями. Например, Е. Яблоковым, В. Вьюгиным, К. Барштом, М. Дмитриевой. Даются различные трактовки этого образа, который в тексте назван сторожем, имеющим характерный признак – «дежурный огонь». Но это внутренний сторож. В романе, однако, появляются подобные образы, существующие во внешнем мире и обладающие схожими атрибутами. На этих сторожах внешнего мира мы и остановим наше внимание. Заметим здесь только, что внутреннему наблюдателю свойственна молчаливость, чего нельзя сказать об остальных вариантах этого образа.

читатель видит в последнем описании благополучной деревни, но что время от времени проявляется во всем произведении, к чему стремятся многие герои и к чему приходит в результате Чевенгур.

Мы уже говорили о музыкальном звуке, как о неотъемлемой части всех трех эпизодов, где встречается вышеназванный образ. Поэтому необходимо проанализировать роль данного мотива во фрагменте с церковным сторожем. Напомним при этом, что в рамках представленной работы мы рассматриваем тишину, как составную часть звука, как одну из его форм.

Особенностью данного отрывка является то, что тишина в нем описана в двух своих фундаментальных проявлениях: момент до начала звучания, который вызывает в герое одно восприятие и реакцию, и момент, наступающий после угасания звука, вызывающий уже совершенно другую реакцию. Это характерно не только для данного конкретного фрагмента, но и для всего романа в целом. Для наглядности это можно отобразить при помощи следующей схемы:

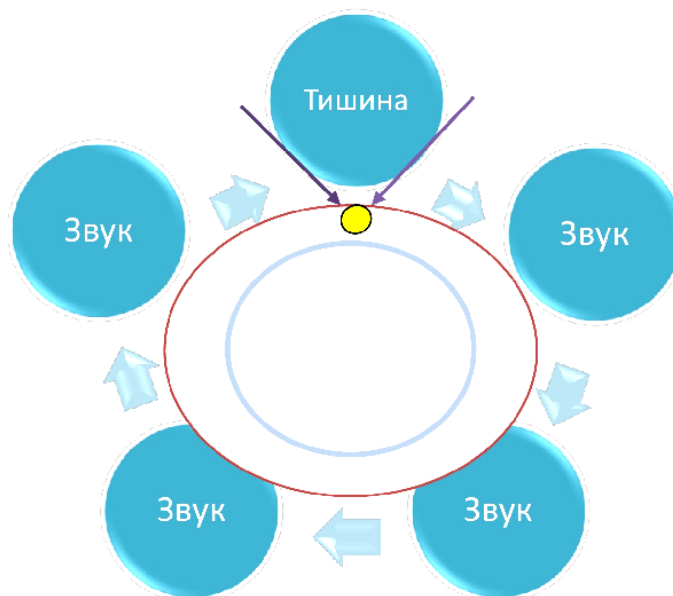


Схема 4

На схеме видно, как данный цикл начинается и завершается в одной точке, которая представляет собой абсолютно идентичное явление. Но в зависимости от расположения в этом процессе оно приобретает качественно различные характеристики и становится би-

нарным. Так как тишина в «Чевенгуре» – это амбивалентное явление, то оно может проявляться в двух ипостасях:

- 1) Это источник волнения или страха. Героями она воспринимается как явление тождественное одиночеству или смерти. Примеры подобного восприятия мы подробно анализировали в предыдущем разделе, где выстраивали антонимические ряды: мысль – жизнь – звук и знание – смерть – тишина;
- 2) Совершеннейшая форма звука, высшая точка его развития. Но нужно сказать, что таковой она может стать, только пройдя полный круг бытия во всех его проявлениях. И в данном случае тишина ассоциируется с умиротворением. Что А.А. Дырдин, рассматривая роман в контексте русской религиозной традиции и следуя за христианскими мыслителями, описывает так: «Авторы “Добротолубия” утверждают иной путь постижения Божественных тайн – через бесстрашие и безмолвие...» [44].

Если говорить о философском аспекте романа, в котором очень важную роль играет понятие «абсолюта», то можно будет назвать «тишину» абсолютным минимумом звука. При этом звуки перестают восприниматься человеком как при очень тихом звучании, так и при очень громком (субъективная тишина, так как звук просто не воспринимается) или звуки перестают вообще существовать (объективная, или абсолютная тишина, так как их нет в данную единицу времени).

Как правило, в каждом из эпизодов, связанных с музыкальным аспектом, присутствует только одно проявление тишины. И тем интереснее становится фрагмент с церковным сторожем. Потому что в нем описаны сразу обе ипостаси и цикл прохождения от одной к другой. Это является своего рода моделью, по которой развивается как весь роман в целом, так и отдельные его образы (об идентичности развития отдельных мотивов на микро- и макроуровнях произведения мы также говорили в предыдущем разделе, см. Схему 2). Так, обратимся к образу деревни, в которой живет церковный сторож. Впервые она предстает перед читателем заброшенной, опустевшей, бесшумной, вымершей: «Хаты стояли полные бездетной тишины...» [104, 29], «На отшибе съежилась хатка без двора...Хата тоже стояла пустой, и внутри нее было жутко» [104, 31]. Потом деревня постепенно наполнялась возвращающимися жителями, отстраивалась заново, переживала новый подъем, новый виток развития. В конце романа читатель также не видит людей, населяющих эту деревню, на улицах тихо. Но тем не менее сразу понятно, что в ней настало благополучие: «Избы и дворы обновились, из печных труб шел дым, было время пополудни, и бурьян давно скосили с

обземлевших крыш» [104, 447]. Ход действия вернулся в начальную точку, и автор обрисовывает все то же самое. Но только теперь деревня жила в умиротворении и довольстве.

Необходимо сказать, что заострение внимания на цикличности жизни в целом и отдельных ситуаций в частности свойственно не только Платонову. При анализе произведений Набокова мы увидим, что и для этого писателя данный мотив является одним из основополагающих как в идейном, так и в композиционном аспектах. Что, несмотря на всю противоположность этих писателей, сближает их творчество.

Если же говорить конкретно о функции образа колокола в проанализированном отрывке, то нужно сказать следующее: звоня в колокол, церковный сторож поддерживает порядок мироустройства, гармонию бытия. Звук в данном случае – это единственная в меняющемся мире константа, основа, на которой каждый раз заново строится жизнь. Эту функцию можно назвать созидательной.

Но есть, конечно, у этого образа и другая функция, традиционная как для мировой, так и для русской классической литературы. Ей можно было бы дать следующее обобщенное название – характеристика героев посредством музыкальных образов и мотивов. Рассмотрим, как она реализуется на конкретных примерах.

Начнем наш анализ с образа главного героя. На протяжении всего романа Платонов неоднократно описывает, как Александр Дванов реагирует на колокольный звон. Приведем в подтверждение несколько цитат:

«Было сыро и прохладно; сторож в церкви звонил часы, и от грустного гула колокола мальчик заволновался» [104, 42].

«Колокол мрачно пел над большой слободой, ровно перемежая дыхание с возгласом. Дванов заслушался, забывая значение набата. Он слышал в напеве колокола тревогу, веру и сомнение. В революции тоже действуют эти страсти – не одной литой верой движутся люди, но также и дребезжащим сомнением» [104, 181].

«Сторож церкви начал звонить часы, и звук знакомого колокола Дванов слышал как время детства» [104, 447].

Александра Дванова можно определить как тип героя-мыслителя. В. Вьюгин воспринимает образ главного героя как человека, наделенного творческим началом: «Пропускать мир внутрь себя – это способность художника <...>, и Дванову она известна с той поры, когда он

впервые ощутил свое единство с миром...» [31, 180]. Об этом же писала и Н.М. Малыгина: «К концу 20-х годов Платонов существенно дополняет концепцию пояснения и переустройства жизни через “выражение ее в песне”. В романе “Чевенгур” он создает яркий образ художественно одаренной личности – образ Саши Дванова. Юный герой произведения воплощает в себе платоновский идеал “человека-артиста”: “всегда у него внутри оставалось какое-то порожнее место – та пустота, сквозь которую тревожным ветром проходит неописанный и нерассказанный мир”. Сашу роднит с Невестой та особенность, которую Платонов называет “пустотой”. В это понятие художник вкладывает своеобразное содержание: таким образом он определяет способность человека “вобрать” в себя красоту мира» [76, 99]. От начала и до конца произведения отображена его рефлексия на различные явления жизни. Даже набатный колокол, уже изначально имеющий функцией призыв к действию, вызывает в Александре разнообразные эмоции и размышления. Перед нами образ героя, делающего каждое внешнее явление частью своего внутреннего мира, предметом рефлексии. С этой точки зрения нам кажется очень интересным описание того, как Саша слушает набатный колокол: «Он слышал в напеве колокола тревогу, веру и сомнение. В революции тоже действуют эти страсти – не одной литой верой движутся люди, но также и дребезжащим сомнением». В нем мы видим, что такие абстрактные понятия, как “вера” и “сомнение” уподобляются конкретному, вещественному явлению: словосочетание “не одной литой верой” напоминает “литой колокол”, а “дребезжащее сомнение” – характерный звук в момент удара языка колокола.

Таким образом, мы рассмотрели, что значит колокольный звон для Дванова. Теперь проанализируем с этой точки зрения образ Копенкина.

Описание, данное ему Платоновым, очень скудно: «Копенкин сам залез на колокольню и ударил в набат» [104, 181]. Формально он соприкасается с музыкальным инструментом, но происходит это только механически. Никакой рефлексии у него от зазвучавшего колокола нет. У Копенкина есть только конкретная цель, а колокол – это инструмент, средство ее достижения, каким является для него шашка во время сражения.

Именно восприятие музыкального звука в этом эпизоде дает возможность очень четко представить себе тип каждого из этих героев и их характерные черты. И это приводит к мысли о сравнении другой пары героев. Мы подразумеваем соотношение образов Александр / Прокофий Двановы. Музыкальная характеристика, будучи элементом художественного целого, является одним из последних штрихов, завершающих их противопоставление. Мы

уже говорили о чуткости Саши Дванова, о его восприятии любого музыкального звука. Совсем иначе описан Прошка. Он не раз оказывается там, где звучит музыка. Но она проходит мимо сознания Прокофия, занятого обустройством личного быта. Он приводит в Чевенгур гармониста, так как понимает, что это одно из условий довольного существования жителей этого города. Но само по себе музыкальное искусство в его представлении не обладает особой ценностью:

- Прош, – спросил Чепурный во мраке, – а кто тебе, скажи, пожалуйста, музыку подарил?
- Один прохожий буржуй. Он мне музыку, а я ему существование продешевил: в Чевенгуре же нет удовольствия, кроме колокола, но то религия [104, 424].

Для Прокофия музыка – это лишь предмет торга. Имя данного героя, пожалуй, один из немногих элементов, связывающих его с музыкой. Полное его имя Прокофий Прохорович Дванов. Прохор в переводе с древнегреческого означает «плясать впереди, вести», «начальник хора» [130, 294]. Анализ имен героев «Чевенгура» проводили различные ученые, например, Е. Яблоков, Е. Толстая-Сегал, О. Алейников. Последний в своей статье «Аллегорические и ассоциативные параллели в романе А. Платонова “Чевенгур”» писал: «Характерно, что его имя образовано от греч. *prokopos* – схвативший меч за рукоятку, опережающий. В Чевенгуре он появляется раньше Саши и, подобно библейскому лжепророку – “законнику”, сообщает людям истины, созданные им по своему образу и подобию со ссылкой на мало кем изученный “первоисточник”» [3, 46]. Мы считаем необходимым рассмотреть значение не только имени, но и отчества героя, имея в виду один из основных мотивов романа – взаимосвязь или ее отсутствие сына с отцом, нового поколения с предыдущим. Прослеживается двоякое соотношение имени героя с его образом. С точки зрения музыкальной характеристики значение имени противоречит образу. Но что касается места этого действующего лица в общем строе произведения, то имя определяет его точно. Прокофий очень деятелен. Он готов и способен вести за собой окружающих. Уже с самого детства он очень хваток и удачлив, особенно в сравнении с Сашей. Прошка ведет Чевенгур к тому коммунизму, который ему выгоден и удобен. В этом плане, он, действительно, руководитель. Но что касается музыки, то только один раз мы видим, как Прокофий соприкасается с этим искусством: он исполняет песню во время возвращения в Чевенгур с прочими. Хотя никаких эмоций, в отличие от остальных героев романа, он в связи с этим не испытывает и не проявляет. Содержание и место этой песни в контексте всего романа мы рассматривали в предыдущем разделе. Но хотелось бы обратить внимание, насколько точно в этом фрагменте отражается значение имени данного героя. Чевенгурские большевики во главе с Чепурным ждут Прокофия. И вот он

возвращается ночью, напевая при этом песню. Чевенгурцы выходят ему навстречу в надежде увидеть пролетариат. Но кроме Прошки и Пиуси никого не обнаруживают. Получается двойная ситуация. С одной стороны, Прокофий, действительно, собрал новых жителей для города и привел их в Чевенгур, с другой стороны, ожидавшие большевики не видят пролетариат в этот момент. Их надежды обмануты. То есть создается некоторая фикция. Получается, что поющий Прошка ведет за собой фиктивный, не существующий в данный момент хор. То же самое потом будет и с коммунизмом: чевенгурцы уверены, что построили его, а пришедшие в город, Саша Дванов и Гопнер его не обнаруживают. То есть, если говорить метафорически о роли Прокофия в романе, то можно назвать его амузыкальным руководителем нестройного чевенгурского коммунистического хора.

Это не единственный случай, когда Прошка ведет за собой народ. Во второй раз он прибывает в Чевенгур с женами для большевиков: «Симон вышел наружу. <...> В фаэтоне ехал Прокофий и голый игрок на музыке, некогда выбывший из Чевенгура пешком за женой, а их везла ржущая худая лошадь. Позади того фаэтона шли босые бабы, человек десять или больше, по две в ряд, и в первом ряду Клавдюша»³⁶ [104, 422].

Если вернуться к имени Прокофия, то можно отметить следующую особенность: в романе довольно редко используется полное имя, чаще употребляется сокращенная форма – «Прошка», которая является разговорной формой и от Прокофия, и от Прохора. Кроме того, здесь имеет место явное звуковое совпадение имени и отчества, что, конечно, в очередной раз подчеркивает связь, преемственность между поколениями. И это далеко не единственный пример.

Если аналогичным образом проанализировать имя главного героя, то можно увидеть, что скрытая взаимосвязь есть и здесь. Полное его имя Дванов Александр Михайлович. Исследователь О.Ю. Алейников, анализируя это имя, пишет следующее: «В художественной концепции романа не менее содержательна, на наш взгляд, традиционная этимология имени Александр, образованного от греч. alexō – защищать и andēr – мужчина (т.е. защитник, согласно Библейской энциклопедии – “помощник людей”). Именно в этом евангельском качестве “помощника” чаще всего и состоит сюжетная миссия Саши Дванова, живущего ради других – и живых, и мертвых» [3, 44]. Далее, в связи с образом Саши, исследователь

³⁶ На этот раз вновь прибывших встречает Симон. Вспоминается сразу, что одного из Апостолов зовут Симон Петр. И именно у Него хранятся ключи от рая. Этот Апостол встречает всех приходящих в рай. Вспомним, что в романе уже есть образ сторожа Петра. В самом начале произведения, когда Копенкин и Дванов нашли Соню: «Откуда вы знаете, что сторожа зовут Петром? С робостью и удивлением спросила Соня» [104, 119]. Это еще один пример того, как в романе повторяются и трансформируются различные элементы на всех уровнях текста.

анализирует имена его приемных родителей и Захара Павловича. Однако настоящее отчество Александра он оставляет без внимания. Мы же считаем необходимым рассмотреть и его. Имя Михаил в контексте русской культуры сразу же ассоциируется с Михаилом Архангелом – предводителем Небесных Сил. То есть в имени Дванова присутствует мотив борьбы, противостояния. Семантически оно очень цельно. Но тем больше оно идет в разрез с образом героя. О.Ю. Алейников пишет, что Саша «живет ради других – и живых, и мертвых». Такая роль гармонично сочеталась с именем героя. Но вспомним, как Саша, подумав о Соне, что она не сможет выжить в революционное время, не остается, чтобы защитить ее, а уходит все дальше и дальше помогать неизвестным людям и служить неясным ценностям. Поэтому мы только частично соглашаемся с мнением исследователя: «Это (уход в озеро), очевидно, еще и возврат к себе прежнему, попытка освободиться от фамилии, навязанной обстоятельствами, но не адекватной данному от рождения имени и реально сложившейся судьбе» [3, 47]. Но, на наш взгляд, имя и отчество также не адекватны судьбе героя и возложенной на него функции. Такое цельное в смысловом плане имя еще больше обнажает диссонанс между идеальным и реальным.

Ведь, в конечном счете, весь путь Дванова – это поиск отца. А. Щербаков пишет: «С этой точки зрения, все странствия Саши Дванова есть поиски сиротой отца, обретение и отбрасывание заменителей (Копенкин, Прошка, чевенгурцы) [161, 269]. Подобную мысль высказывает и Р. Ходель, сравнивая отношение Дванова к отцу с его отношением к Чепурному: «Wie seinen Vater, den “ersten verlorenen Freund”, hat Dvanov Čepurnyj, den “familienlosen Kumpel” (безродный товарищ) nötig. Und da die Menschen diesen verwaisten “Japaner” ausserhalb der kommunistischen Ordnung nicht “aufnehmen”, wie man einst den ertrunkenen Fischer (Dvanovs Vater) nicht in der Gemeinschaft der Gläubigen (у ограды на сельском погосте, ohne Kreuz) begraben hatte, ist für ihn der Kommunismus unumgänglich»³⁷. [178, 133-134].

Поиск отца – это главная цель Дванова. Поэтому он как бы вбирает в себя весь окружающий мир, делает его частью себя. А когда оказывается, что ничто в этом мире не может привести его к цели, то Александр добровольно расстается с жизнью. Путь героя представляет собой не просто замкнутый круг, потому что он возвращается на исходную точку, а виток в цикличной системе, так как Дванов сознательно и в точности повторяет судьбу отца. Для рыбака

³⁷ «Как и отец – “первый потерянный друг”, Дванову нужен “безродный товарищ” Чепурный. А люди не принимают этого сиротливого “японца” в коммунистический строй, как когда-то они не приняли утонувшего рыбака (отца Дванова) в общину верующих, похоронив его “у ограды на сельском погосте”, без креста. Но ему (Чепурному) коммунизм необходим» (перевод наш – Н.Щ.).

смыслом существования была идея, и для ее познания он бросается в озеро. То же самое и с Александром. И для обоих смысл жизни – разгадать тайну смерти.

Таким образом, мысль об отце лейтмотивом проходит через весь роман и через всю жизнь Дванова, во многом определяя исход основных ее этапов. Это центральное место в сознании Александра Дванова и его восприятии мира. Именно память об отце и постоянный его поиск, порой явный, порой происходящий исподволь мотивируют поступки героя. Об этом пишет Валерий Вьюгин. Он прослеживает, как на протяжении всего пути главный герой возвращается к мысли о «первом потерянном друге»: «С самого начала герой сохраняет стремление вернуться к своему отцу. “Папа, меня прогнали побираться, я теперь скоро умру к тебе...”, – говорит маленький Саша, стоя у отцовской могилы, и его слова без усилий ложатся в рассматриваемый ряд случайностей “Чевенгура”. Об отце думает Саша, вернувшись после своего первого путешествия в город: “В своем забытии он бормотал о палке в листьях и об отце: чтоб отец берег палку и ждал его на озеро в землянку, где растут и падают кресты”. После стычки Прошки с Кондаевым перед Сашей в видении снова возникает образ умершего родного человека: “Саша видел отца на озере во влажном тумане: отец скрывался на лодке в туман и бросал оттуда на берег оловянное материно кольцо...” <...> Порой другие персонажи напоминают Дванову о необходимости помнить об отце-самоубийце, причем эта память и для них является тем, что должно определить поведение героя. <...> С оглядкой на отца действует Дванов в самых критических ситуациях...» [31, 122-123].



Схема 5

На схеме отображены три ключевых этапа пути Александра Дванова. Каждый из этих этапов оканчивается для героя неудачей и провоцирует его на дальнейший шаг. И все три вехи жизни Дванова так или иначе связаны для него с образом отца. Сиротство героя предопределяет невозможность достичь положительного результата. На такую взаимосвязь Платонов в дальнейшем прямо указывает: «...отец превращался во врага <...> всегда обрекавшего бессильного сына на риск жизнь без помощи – и оттого без удачи» [104, 317]. Поэтому «двановский коммунизм» уже изначально был обречен на провал.

Рыбак являлся единственным родным человеком для своего сына. И естественно, что потеря отца – это надлом в жизни ребенка, обрекающий его на скитания и вечный поиск своего места в мире. А так как события разворачиваются в беспокойное, неустойчивое время, то первым, кого отторгает большая и бедная семья, становится приемыш. Приют Саша находит на могиле отца, где оставляет свою дорожную палку, образ которой также еще появится на страницах романа. Затем наступает промежуточный период жизни в доме Захара Павловича, во время которого герой очень медленно осознает самого себя, осмысливает свое существо. И это осмысление, сопровождающееся соотнесением себя со всем окружающим, приводит его к некому анабиозу, растворению во внешнем мире, что он даже перестает размышлять об отце: «Саша монотонно чувствовал, как движется солнце, проходят времена года и круглые сутки бегут поезда. Он уже забывал отца-рыбака, деревню и Прошку, идя навстречу тем событиям и

вещам, которые он должен еще перечувствовать, пропустив внутрь своего тела. <...> Своих целей он не имел, хотя ему минуло уже шестнадцать лет, зато он безо всякого внутреннего сопротивления сочувствовал любой жизни...» [104, 69]. Этот промежуточный период поиска и осмысления самого себя не ознаменовался для Александра Дванова никакими трагическими событиями, способными оставить глубокий след в его сознании. Новой вехой в жизни героя, моментом пробуждения является сон, который он видит перед отправлением в Чевенгур и который показывает, что подсознательно герой не перестает думать об отце: «Маленький Саша вместо себя оставляет отцу палку – он зарывает ее в холм могилы и кладет сверху недавно умершие листья, чтоб отец знал, как скучно Саше идти одному и что Саша всегда и отовсюду возвратится сюда – за палкой и за отцом» [104, 269]. Сон в точности дублирует действия и чаяния маленького Саши: «Мальчик положил свой посошок на могилу и заложил его листьями, чтобы он хранился и ждал его» [104, 43]. Слова «всегда и отовсюду» являются ключевыми для осознания направления движения главного героя, его стремления к исходной точке, которое проявляется на протяжении всей его жизни сознательно или подсознательно. Спокойная жизнь в доме любящего Захара Павловича, размеренное самопознание не помогли Дванову уйти от траектории пути, заданной произошедшей в детстве трагедией. Не меняет этого пути и строительство коммунизма в Чевенгуре. Скорее, крах, который потерпело это строительство, стало сигналом того, что настал момент завершить свой путь, свои поиски. И Саша возвращается к исходной точке, движением к которой был весь его жизненный путь.

С нашей точки зрения, на этом необходимо было остановить внимание, так как тема отца и сиротства является одной из наиболее важных в романе. В этой связи необходимо обращать внимание на имена героев и в частности на наличие у некоторых из них отчества. Мы подчеркиваем, что лишь некоторые герои имеют отчество. Интересно, что в «Чевенгуре» есть два действующих лица, у которых имя полностью дублирует отчество: Федор Федорович Гопнер и Алексей Алексеевич Фирс. В образе последнего еще раз проявляется мотив вхождения в воду и единения с ней: «Близ ручьев и перепадов он садился и слушал живые потоки, совершенно успокаиваясь и сам готовый лечь в воду и принять участие в полевом безымянном ручье» [104, 223]. Для литературной традиции характерно наличие значимых, или «говорящих» имен, которые обладают художественной функцией. Тем более смысловая нагрузка ложится на такие удвоенные имена (классический пример в русской литературе – «Шинель» Н.В. Гоголя). В данном случае этот прием, на наш взгляд, имеет аналогичную функцию – это один из способов подчеркнуть замкнутость движения жизни, возвращение на исходную точку.

Если говорить об именах в контексте нашей основной темы, то нужно обратить внимание еще на один отрывок. Речь пойдет о Софье Александровне Мандровой. Приведем такую цитату из романа: «Когда темнело, Софья Александровна ложилась животом на подоконник и дремала в своем ожидании. Внизу ехали телеги и автомобили и, притаившись, тихо благовестила осиротевшая церквушка. <...> “Не ко мне”, – решила Соня и притихла» [104, 403]. Прежде чем говорить об этом образе, рассмотрим имя героини в контексте русской литературы. Это имя, да и сам образ, ассоциируется с Соней Мармеладовой. Это, на наш взгляд, оттеняет христианский мотив, связанный с этой героиней романа «Чевенгур». Кроме того, есть еще одна деталь, которая встречается, например, у И.А. Гончарова, дающего героине Ольге Ильинской имя, связанное с главным героем романа «Обломов» Ильей Ильичом. В «Чевенгуре» тоже есть этот прием: у Сони – отчество Александровна, что, по нашему мнению, имеет отношение к образу Саши Дванова. Но здесь мы считаем необходимым обратиться к размышлениям, на которые опирается исследователь Алейников: «“Имя “Софья” ассоциируется с <...> идеями Вл. Соловьева и с культом Софии в ранней поэзии Блока и Белого”, – отмечает Е. Толстая-Сегал. “Известно, что в православной традиции святая Софья является матерью трех дочерей – Веры, Надежды, Любви”, – развивает эту мысль Е.А. Яблоков и со ссылкой на словарь В.Даля доказывает, что фамилия героини “Чевенгура” “может быть соотнесена” со “словом “мандра” – материк, земля, берег» [3, 56]. Тогда становится более понятным и закономерным то, что Дванов заканчивает свой жизненный путь в воде, таким образом еще более закрепляя свое отторжение от земли. Но в рамках художественного произведения это не только уход от героини, не только символическое отторжение от земли, но отрицание тех ценностей, которые несет в себе образ Софьи Мандровой. Ниже мы рассмотрим, как ее образ вписывается в культурно-исторический контекст. Имя этой героини очень гармонично сочетается с ее образом и полностью соответствует ее роду деятельности. Софья, что значит «мудрая», работает учительницей. Вообще это очень целостный образ.

Ощущение умиротворения и гармонии она вызывает у Сербинова. Впечатление тишины и покоя оставляет и у читателя. Но нам хотелось бы заострить большее внимание на тесной связи этого имени с христианской традицией. Развивая мысль о соотношении имени героини романа с образом из библейской истории, мы хотели бы указать на два факта. В приведенной выше цитате колокольный звон и образ церкви являются одной из наиболее емких описательных характеристик Сони. Можно сказать, что один образ как бы дублирует другой. Платонов пишет: «...притаившись, тихо благовестила осиротевшая церквушка». Соня тоже

замирает на подоконнике. Описывая ее, автор употребляет однокоренное слово «притихла». Оба образа характеризуются состоянием одиночества, ожиданием случайного гостя (благовест – это призыв перед началом службы). И если автор проводит явную параллель, то можно рассмотреть этот эпизод в культурно-историческом аспекте. Такую возможность нам дает и постоянное употребление в романе церковно-славянских слов. Кроме того, уже в самом начале произведения упоминается Киев. Все это вызывает ассоциации с Софийским собором, который первым был построен в крещеной Киевской Руси (в романе изображено молодое государство, ищущее моральные основы). Образ «тихого благовеста» (колокольного звона) в теплый летний вечер дает очень точное представление о Софье Александровне Мандровой. Но есть и еще один любопытный факт. Так как в центре нашего внимания находится мотив колокольного звона и его функция в романе, то небезынтесным будет следующая историческая деталь: известно, что в Константинополе, откуда пришло православие в Киевскую Русь, впервые колокола, подаренные греческому императору Михаилу, были повешены при храме св. Софии. Факты истории и культуры соединяются в образе Сони. В некоторой степени она олицетворяет традиции и память о прошлом, которые Александр Дванов, пытаясь построить новую цивилизацию почти на пустом месте, внешне отвергает или трансформирует. Символическое выражение такого соотношения образов Саши и Сони проанализировал в своей статье Алейников: «“Лежащая восьмерка” и “стоячая двухконечная стрела”, которые Дванов объявляет знаками вечности времени и бесконечности пространства, в сущности, соответствуют лежащей букве S и перевернутому литеру A. <...> Если распространить аллегорический смысл этих знаков на общественный контекст, в котором они востребованы на “повестку дня”, то получится, что коммуне “Дружба бедняка” предложено установить памятник переиначенной мудрости и опрокинутой вечности» [3, 57].

Итак, мы рассмотрели, как мотив колокольного звона соотносится с образами героев романа. Однако не будем забывать, что произведение называется «Чевенгур» и в центре его находится образ города. В этой связи необходимо проанализировать, какое значение имеет указанный мотив в данном аспекте. Говоря о Чевенгуре и его жителях, Платонов три раза останавливает внимание на колокольныхх города. Притом они представлены амбивалентным образом. Вот первое упоминание: «Из десяти колоколен Чевенгура ни одна не звонила...» [104, 224]. Первое, на чем акцентирует внимание автор, это не звук, а его отсутствие. В целом данный эпизод объединяет в себе характерные для творчества Платонова элементы. Во-первых, это сам образ башни (в данном случае колокольни). Очень часто звук исходит именно с возвышенности. Во-вторых, образ перемещаемых домов, что является оксюморонным

сочетанием. Ведь дом – это символ устойчивости и стабильности. И если дом отрывают от почвы, то создается впечатление краха, полного крушения устоев жизни. Это ощущение подкрепляется образом выкорчеванных деревьев. Десять молчащих колоколен «старого города», без сомнения, довершают картину вырывания с корнем всего прежнего уклада. Хотелось бы еще остановить внимание на следующем моменте. В статье «От “Родины электричества” к “Техническому роману”», и обратно: метаморфозы текста Платонова 30-х годов» Н.В. Корниенко, рассуждая о возможной дате написания «Родины электричества», цитирует В. Шенталинского, сравнивающего этот рассказ с «Техническим романом»: «Зерно, из которого разрастается “Технический роман” – ранний рассказ “Родина электричества” (1926). Около трех страниц из пятидесяти почти совпадают – это вообще характерно для Платонова: вариантность темы, отпочкование сюжетных линий, клеточное деление образов, неопределенность исхода» [63, 740].

Таким образом, сначала это лишь элемент описания города. Деталь, на которую, кажется, никто из чевенгурцев не обращает внимания. Но постепенно отсутствие звука само по себе становится значимым фактом, своеобразным камнем преткновения для жителей Чевенгура, этот факт получает равноправное и самостоятельное место в сознании, в восприятии «прочих», в их духовной жизни. С отсутствием пищи и одежды они готовы примириться, но пустоту внутреннего мира, которую совсем нечем было заполнить, они выносить не способны: «Попозже явился какой-то прочий и сказал Чепурному общее желание – звонить песни на церковных колоколах: тот человек, у которого была одна гармоника на весь город, ушел вместе с ней неизвестно куда, а оставшиеся уже привыкли к музыке и не могут ждать. Чепурный ответил, что это дело музыкантов, а не его. Скоро над Чевенгуром запел церковный благовест; звук колоколов смягчался льющимся дождем и походил на человеческий голос, поющий без дыхания. Под благовест и дождь к Чепурному пришел еще один человек...» [104, 349]. Этот эпизод является вторым уоминанием о колоколах Чевенгура. И он противоположен первому, потому что в нем колокола вновь начинают звучать. Интересно и то, что мотив колокольного звона соединяется с мотивом дождя, то есть природным явлением. Такое соединение придает этому мотиву особую естественность, с одной стороны, и некоторую стихийность, с другой. Нам кажется уместным привести здесь цитату из книги, посвященной Константину Сараджеву. Описание передает ощущения, вызываемые колокольным звоном: «И все-таки звон ворвался неожиданно, взорвав тишину... Словно небо рухнуло! Грозовой удар! Гул – и второй удар! Мерно, один за другим рушится музыкальный гром, и гул идет от него... И вдруг – заголосило, залилось птичьим щебетом, залихватным пением неведомых

больших птиц, праздником колокольного ликования! Перекликанье звуков светлых, сияющих на фоне гуда и гула. Перемежающиеся мелодии, спорящие, уступающие голоса... Оглушительно неожиданные сочетания, немыслимые в руках одного человека! Колокольный оркестр!

Это было половодье, хлынувшее, ломающее лед, потоками заливающее окрестность...

Подняв головы, смотрели стоявшие на того, кто играл вверх, запрокинувшись. Он летел бы, если бы не привязи языков колокольных, которыми он правил в самозабвенном движении, как бы обняв распростертыми руками всю колокольную, увешанную множеством колоколов – гигантских птиц, испускавших медленные гулкие звоны, золотистые крики, бившиеся о синее серебро ласточкиных голосов, наполнивших ночь небывалым костром мелодий. Вырываясь из гущи звуков, они загорались отдельными созвучиями, взлетали птичьими стаями все выше и выше, наполняли небо, переполняли его...» [153, 13-14].

Интересно, что автор этих записей тоже сравнивает колокольный звон с потоками воды, хотя описываемые события происходили в зимнее время. Такое впечатление вызывала игра Сараджева. Очень возможно, что Платонов сам ее слышал. Речь идет о 1927 или 1928 годе. По крайней мере, в таком контексте становится более понятным желание прочих «звонить песни на церковных колоколах». Именно во время создания «Чевенгура» в Москве жил удивительный музыкант, чья игра на церковных колоколах сравнивалась с целым оркестром или органом, способным исполнять любые мелодии. Существование столь уникального таланта делает осмысленной фразу об исполнении песен на колоколах, иначе она больше походила бы на очередную нелепость чевенгурцев.

Помимо этого, в приведенной цитате из романа мы обнаруживаем несколько любопытных моментов, касающихся темы музыки. Во-первых, удивительна сама формулировка «звонить песни». Зачем их звонить, если можно было бы их просто петь, исполнять самым привычным и естественным образом. Ведь речь идет именно о песнях, а не об инструментальной музыке, хотя на страницах романа упоминается и симфоническая, и маршевая музыка. Но и не это еще самое удивительное в данном случае. Более примечательно не столько словесное выражение, сколько сам факт отождествления человеческого голоса и колокола. То, что эти явления именно отождествляются, бесспорно. Герои романа заменяют природный голос колоколом, и, наоборот, колокольный звон описан, как голос. Приведем несколько цитат: «...песня колоколов звала их к тревоге и желанию...» [104, 350], «Колокол мрачно пел над большой слободой, ровно перемежая дыхание с возгласом» [104, 181]. И в данном отрывке: «Скоро над Чевенгуром запел церковный благовест...». Заметим также, что мотив замены голоса

колоколом впервые встречается уже в самом начале романа: «Колоколом я время сокращаю и песни пою...» [104, 30].

Это повторяющийся мотив. Н. Корниенко отмечает, что колокольный звон в романе всегда гармонично вплетается в окружающую среду: «В романе, как и в “Ямской слободе”, звуки церковного колокола во всех “колокольных” сюжетах соединяются со звуками природы и окружающего мира, словно бы измеряя их небесной глубиной, и включаются в романное пространство “психологического” времени героев и философско-метафизической проблематики времени» [62, 112]. Отмечается естественность этого звука, а для человека нет ничего более естественного, чем данный природой голос, поэтому колокол часто описан через голосовые характеристики.

Интересно, что музыка вновь начинает звучать в тот самый момент, когда в город приходит Александр Дванов. Он появляется под колокольный звон.

И это является одним из самых ярких и противоречивых эпизодов, связанных с данным музыкальным инструментом. Платонов изображает, как в Чевенгуре вновь начинает звучать колокольный звон. Возрождается он по настоянию самих жителей города, хотя Жеев утверждал, что им нужно «сочувствие, а не искусство». Чевенгурцам не хватает лишь жен и звуков. Причем в последнем они испытывают гораздо большую необходимость, чем в первом. Звук становится единственным осмысленным явлением в жизни коммунистов, пытающихся найти хоть какую-то цель своего существования:

Иногда иной прочий подходил к Чепурному и спрашивал:

– Что нам делать?

На что Чепурный лишь удивлялся:

– Чего ты у меня спрашиваешь? Твой смысл должен из тебя самостоятельно исходить. У нас не царство, а коммунизм.

Прочий стоял и думал, что же ему делать [104, 348].

Чепурный убеждает и себя и окружающих, что коммунизм в Чевенгуре настал. Значит, цель достигнута. Однако жители города испытывают потребность еще в чем-то. Эпизод с пасхальным благовестом отображает в сжатой форме итог, полученный чевенгурцами. Инструмент у них есть, и музыкант есть, и «Интернационал» существует, а соединить это воедино и сыграть его невозможно. То же самое и с новым укладом жизни: вражеский класс уничтожен, имущество распределено, город населен бедняками и «Капитал» положен на соответствующее место, а искусственная формула существования даже при наличии всех

компонентов не работает. Хотя в этот момент чевенгурские коммунисты смогли подойти наиболее близко к достижению своей цели. Мы говорим так, потому что для воплощения идеи коммунизма им необходимо было полностью отказаться от своего «Я», от своей личности, что и происходит, но только до возвращения Прошки с женами. После того момента в сознании чевенгурцев возникает представление о семье и личных бытовых потребностях. В этом плане роману противопоставлена повесть «Ювенильное море». Если сравнить эти два произведения по таким на первый взгляд не связанным между собой категориям, как коммунизм – женский образ – техническое развитие, то с большей убедительностью можно обнаружить невозможность создания коммунизма после появления «жен». Поэтому мы проведем сейчас короткий сравнительный анализ.

Исходная цель, стоящая перед героями романа «Чевенгур» и повести «Ювенильное море», – достижение коммунизма. Его строители понимают необходимость технического прогресса и решают использовать электричество как рациональную силу. Но если в «Ювенильном море» инженеру Вермо удастся совершить преобразования, и открытие будет работать на благо коммунистической идеи, то подспудно предполагается торжество этой идеи. Аналогичное стремление есть и в «Чевенгуре»: «Гопнер и Дванов обещали вскоре сделать в Чевенгуре электричество, но все время утомлялись другими заботливыми делами» [104, 409]. Александр, однако, не оставляет эту мысль. В результате с электричеством происходит то же, что и с остальными явлениями в Чевенгуре: устройство изобретено, все детали найдены и соединены, а результата нет: «Дванов выдумал изобретение: обращать солнечный свет в электричество. <...> Прибор был уже готов два дня назад, но электричества из него не произошло» [104, 418]. Электричество ассоциируется со светом, и сразу же вспоминается библейское: «Да будет свет». На фоне идеи сотворения нового мира, которую пытаются воплотить в жизнь в Чевенгуре, «не произошедшее электричество» приобретает символическое значение.

Что же касается женских образов, то внутри повести «Ювенильное море» есть противопоставление двух населенных пунктов: мясосовхоз «Родительские дворики» и «умрищевский колхоз». В первом представлены женские образы – Надежда Босталоева, старуха Федератовна и «бывшая совхозная кухарка, не знавшая, куда теперь ей деться», – не ассоциируются с архетипическими представлениями, связанными с материнством и домашним очагом. Во втором, напротив, «пастушьи бабы», сидящие на «сытых харчах», являются воплощением укоренившегося, налаженного быта, не просто противостоящего коммунизму, а намеренно мешающего ему развиваться. Только отказавшись от своего естества, женщина может сосуществовать со строящимся социализмом. Иначе либо

коммунизм исчезает, как это происходит в «умрищевском колхозе», либо жизнь для женщины теряет осмысленность, как это происходит с нищенкой, пришедшей в Чевенгур и лишившейся там своего ребенка. Не один раз герои романа размышляют о возможности сосуществования коммунизма и женщины: «Разве бабы понимают товарищество: они весь коммунизм деревянными пилами на мелкобуржуазные части распилят!» [104, 267]. Чепурный тоже пытается разрешить эту проблему: «Но Чепурный и сам не мог понять дальше, в чем состоит вредность женщины для первоначального социализма, раз женщина будет бедной и товарищем» [104, 292].

Такое сравнение с «Ювенильным морем», где формально коммунизм процветает, дает нам возможность сказать, что с приходом «жен» в Чевенгур город все больше и больше отдаляется от осуществления коммунистической идеи и что в момент, когда вновь зазвучали колокола, чевенгурцы ближе всего подошли к своей цели. Ведь надо было отказаться от личных интересов, от самого себя, как это сделали Вермо и Босталоева. По мнению Чепурного, суть коммунизма заключается в абсолютном единстве, сплоченности: «Люди усердствуют, чтобы жить в товарищеской тесноте» [104, 231]. Формальное выражение этой тесноты есть и в «Ювенильном море», и в «Чевенгуре». Вспомним, что в романе Платонов не один раз описывает, как люди спят в одной избе на полу. В повести тоже есть подобный момент, когда по возвращении Босталоевой все ложатся спать под одну кошму.

Но одного внешнего сосуществования и общей идеи не хватает для абсолютного единения. Необходим еще какой-то элемент, обеспечивающий героям полную сплоченность. В «Ювенильном море» таким элементом является общая деятельность. Но так как в Чевенгуре до определенного момента царит полная бездеятельность, то жителям города приходится искать другое связующее звено, способное восполнить пустоту между людьми. У каждого чевенгурца остается лишь одна личная черта – внутреннее беспокойство. Даже наличие товарищей не избавляет от него. И это беспокойство заставляет прочих ощущать свое «Я». Но как только зазвучали колокола, чевенгурцы успокаиваются и мирно засыпают подле друг друга, забывая себя. С появлением «жен» прочие уже забывают друг друга: «Кто получил себе мать или дочь, тот редко выходил из жилища и старался трудиться под одной крышей с родственницей, заготавливая неизвестные вещи» [104, 435].

Теперь обратимся к третьему описанию колокольного звона в «Чевенгуре». Во-первых, необходимо заметить, что пасхальная заутреня зазвучала ночью, то есть тогда, когда ей и положено звучать. Но не ясно, что Платонов подразумевает под словами: «...человек имел

вместо имущества и идеалов лишь пустое тело, а впереди была одна революция», и «...любой мелодический звук, даже направленный в вышину безответных звезд, превращался в напоминание о революции, в совесть за свое и классовое несбывшееся торжество» [104, 350]. Это противоречит логике и историческим фактам. Ведь описываемые события относятся к периоду примерно с 1919-го по 1921-ый год, значит, революция уже прошла. Классовое торжество сбылось, буржуазия уничтожена, во всяком случае, в Чевенгуре. К какой же еще революции³⁸ может призывать церковный колокол, который вообще для этого не предназначен? Для подобных целей существует набатный, или всполошной, колокол, образ которого уже встречался на страницах романа и который, наверняка, должен был быть на «одной из десяти колоколен Чевенгура».

Если Платонов вновь говорит о ждущей впереди революции, значит, события семнадцатого года не оправдали его надежд. Значит, по его мнению, нужно стремиться к другой цели. Человек, отказавшийся от самого себя, от своего внутреннего мира, – это идеальный коммунист, в представлении Чепурного. Исходя из данного описания, можем сделать вывод, что Платонов таких представлений не разделяет: «Колокольная музыка так же, как и воздух ночи, возбуждала чевенгурского человека отказаться от своего состояния и уйти вперед». Но это несколько противоречивое описание, потому что мы видим, как под колокольный звон все жители города безмятежно засыпают. В данный момент звук пробуждает тревогу и желание действовать только в Копенкине. Но относительно всего произведения в целом эти слова справедливы. Мы уже отмечали выше взаимосвязь музыкального звука и мотива движения, говоря об образах Якова Титыча и ушедшего гармониста. Но конечно, нельзя забывать о том, что почти все пришедшие в Чевенгур прочие, были до этого странниками, для которых оседлая жизнь является неестественным состоянием. Так, Платонов описывает размышления одного из чевенгурцев следующим образом: «Не зная букв и книг, Луй убедился, что коммунизм должен быть непрерывным движением людей в даль земли. Он сколько раз говорил Чепурному, чтобы тот объявил коммунизм странствием и снял Чевенгур с вечной оседлости» [104, 243]. Однако возникает вопрос: куда, по мнению автора, должны двигаться все эти люди, что является истинной революцией и о каком «классовом торжестве» он мечтает? На эти вопросы нет однозначного ответа. Можно лишь проанализировать слова

³⁸ К этой теме обращается Р. Ходель в статье «Счастье и/или революция в Котловане». По мнению исследователя, слово «Революция» имеет в повести три значения: «В третьем значении революция понимается как еще незавершенный процесс трансформации. А по мнению “урода империализма” (115) Жачева, этот процесс и вовсе находится непосредственно под угрозой. <...> Подобно Жачеву землекоп Чиклин воспринимает революцию как процесс, который должен осуществляться дальше новыми поколениями» [178] (*перевод наш – Н.Щ.*).

автора: «...песня колоколов звала их к тревоге и желанию, а не к милости и миру». Но вряд ли Платонов подразумевает в качестве противопоставления «милости и миру» жестокость и вражду. Тогда как можно истолковать это высказывание? Вероятно, что первая пара однородных дополнений являет собой антипод того состояния, в котором находятся «усыпленные» чевенгурцы. Человек должен действовать и бороться за лучшую долю, а не бездействовать и ждать, что природа сама создаст для него счастливую жизнь. Это лишний раз доказывает неприятие Платоновым такого «коммунизма». Но зачем он добавляет «а не к милости и миру»? Здесь можно исходить из следующих соображений. На протяжении всего романа читатель встречает библейские реминисценции, христианскую символику и слова из церковно-славянского языка. К последним относится и сочетание «милости и миру». «Милость мира» в традиционном переводе и «Милость и мир» в современном – это одно из центральных песнопений на Литургии, во время которого происходит освящение Святых Даров: Тела и Крови Христовой. Если следовать логике романа и иметь в виду тот факт, что автор использует церковные образы в прямо противоположном контексте (например, ревком находится в православном храме и на алтаре лежит «Капитал»), то можно предположить, что и в данном случае «милость и мир» не имеет отношения к богослужению, а вместе с колоколами заимствован для коммунистического «обихода» и обозначает тот мирный сон, духовное забытие, в которое впадают чевенгурские коммунисты.

Так, образ колокола выступает в несвойственной ему роли, хотя художественно этот эпизод выстроен очень гармонично, потому что весь он пронизан элементами, употребленными как бы в «перевернутом» значении. Это «пасхальная заутреня», прозвучавшая над коммунистическим городом, это звон, призванный пробуждать, но вместо того усыпляющий, и церковь, ставшая олицетворяющим советскую власть учреждением. Поэтому мы можем говорить об оппозициях, выраженных не только изначально противопоставленными понятиями, но и об оппозициях внутри самих этих понятий, о чем писал А.А. Кретинин в статье «Знаковая пара “пустота” / “полнота” как примета абсолюта». Например, автор статьи говорит: «Москва Честнова, “подразумевающая”, но не говорящая вслух слово, и есть Абсолют, несущий в себе мир, но не “рождающий”, не производящий его. Но Москва Честнова функционирует и в той ипостаси Абсолюта, что ответственна за перевод мира из потенциального бытия в космическую, воплощенную жизнь: “музыка” в рассматриваемом фрагменте прямо отождествляется с “речью”, т.е. со словом...» [65, 25]. С точкой зрения этого исследователя мы согласны, что подтверждают выделенные нами в предыдущем

разделе ассоциативные ряды, которые бесспорно являются одним из центральных элементов в художественной системе Платонова.

Но рассмотрим такую оппозицию на конкретном примере. Кретинин приводит цитату из романа «Счастливая Москва», где ясно видно, что сон в поэтике Платонова стоит в одном ассоциативном ряду с такими понятиями, как «глухота» – «безмолвие» – «небытие». И это традиционное представление в художественной литературе. Можно предположить, что такое восприятие справедливо и для «Чевенгура». Вот раздаются колокольные звуки. «Звук» находится в противоположном ассоциативном ряду. То есть он должен пробуждать жизнь, тем более что это пасхальный звон. Но вместо этого вызывает сон и бездействие у всех чевенгурцев. Таким образом, в данном случае и понятие «звук» на время становится в противоположный ассоциативный ряд.

Таким образом, мы видим, что мотив колокольного звона является частью сложной неоднозначной художественной системы романа. Как и многие другие элементы этого целого он помогает воссоздать полную картину или образ. Но он не несет на себе какую-то одну конкретную функцию и не является выразителем конкретной идеи. Этот мотив неоднозначен и при помощи него нельзя провести четкую грань, по которой можно было бы определить позицию автора или идейное содержание романа. Однако необходимо иметь в виду, что колокольный звон – это емкий и значимый мотив не только потому, что он связан с огромным пластом русской культуры и традиции, но и потому, что он отражает конкретные исторические реалии и личные впечатления и опыт писателя.

Гармонь и другие музыкальные инструменты

Платонов – это тот автор, художественный мир которого соткан из реальных явлений и событий, получивших его творческое осмысление и преобразование. Как правило, образы его произведений, даже если иногда они кажутся читателю невероятными, имеют реальную основу. Это касается колокольного звона, который очень важен для «оркестровки» «Чевенгура». Это касается и другого инструмента, единственного, который может сравниться по значимости в этом романе с колоколом. Гармонь, или гармоника, неоднократно появляется на страницах романа. Как пишет Н. Корниенко: «Почетное место в жизни нового Чевенгура с приходом прочих занимает гармоника – главный инструмент массовой народной жизни конца XIX – начала XX в.» [62, 98]. Исследователь дает также перечень музыкальных произведений, исполняемых в романе этим инструментом: «...перечисляем в порядке следования в тексте:

- 1) туш в честь прибытия женщин в Чевенгур;
- 2) «торжественный марш»;
- 3) «Варшавянку» (на этот текст намекает Прошка, делаясь впечатлением от увиденного в городе: «...у них организовалась контрреволюция, и над степью дуют уже вихри враждебные, одни мы остались с честью...»;
- 4) «предварительный марш, взволновавший всех отдохнувших прочих»;
- 5) «...что-нибудь из нотной музыки...»;
- 6) «...марш, где чувствовалось *полковое движение: песен одиночества* он не уважал и совестился их играть»;
- 7) «музыкальный марш»;
- 8) «Яблоко» [62, 109].

Но прежде, чем начинать анализ конкретных отрывков из романа, где описан этот инструмент, дадим ему небольшую характеристику.

Особую значимость имеет тот факт, что данный музыкальный инструмент по своим возможностям очень близок человеческому голосу. Есть множество его разновидностей, среди которых – и баян. В «Словаре музыкальных терминов» читаем: «Баян – наиболее совершенная форма кнопочной гармонии» [123, 158]. Мы останавливаемся более подробно именно на этой разновидности, потому что ее название наглядно отражает ассоциации, возникавшие в связи с этим инструментом. Обратимся к этимологическому словарю: «**Баян**. Это слово русского происхождения называет музыкальный инструмент, родственник гармонии. Название введено известным русским гармонистом Орланским-Титаренко в XIX в. и образовано от имени древнерусского поэта Бояна» [162, 31].

Необходимо иметь в виду способность плавного, певучего изложения художественного материала (литературного или музыкального). Такая манера исполнения была характерна для русских сказителей, и именно она послужила основой для сравнения и для названия этого вида гармонии баяном.

На этом свойстве акцентирует внимание и Платонов. Первый фрагмент, в котором встречается образ гармоника, очень ярко отображает сходство этого инструмента и человеческого голоса: «На околице Чевенгура заиграла гармоника – у какого-то прочего была музыка, ему не спалось, и он утешал свое бессонное одиночество.

Такую музыку Копенкин никогда не слышал – она почти выговаривала слова, лишь немного не договаривая их, и поэтому они оставались неосуществленной тоской.

– Лучше б музыка договаривала, что ей надо, – волновался Копенкин. – По звуку – это он меня к себе зовет, а подойдешь – он все равно не перестанет играть» [104, 341].

В глаза бросается явная параллель с человеческим голосом, со способностью говорить и выражать чувства и мысли словами. Кроме того, в данном эпизоде присутствуют мотивы, характерные для описаний песен, которые мы анализировали в предыдущем разделе. Прежде всего, это мотив тоски и одиночества, ночной пейзаж, потому как именно в ночное время с особой силой проявляется ощущение покинутости и грусти. Но с другой стороны, звук означает присутствие где-то в «темноте» и «пустоте» не просто прочего, а человеческую личность. В данном случае, музыка делает ощутимой эту личность для всех. Она дает ему возможность вырваться из беззвучного и одинокого мира своего «Я». В предыдущем проанализированном фрагменте такого впечатления нет, потому что звонарь играет на колоколах по желанию всех и для всех, а не потому что для него это способ самовыражения. Копенкин замечает: «Играет человек, – слышал Копенкин, – нету здесь коммунизма, ему и не спится от своей скорби» [104, 341]. Но если коммунизм – это абсолютное единение людей, то, конечно, коммунизма в данный момент и не может быть. Ведь для этого надо «договорить музыку», выразить всего себя, как бы изжить себя, лишиться каких бы то ни было личностных проявлений. Если человек способен «договорить» себя, то он выводит свое «Я» вовне и освобождается от него. Тогда возможна абсолютная сплоченность. Но этот процесс должны пройти все жители Чевенгура. В данном же случае, музыка как раз и есть яркий выразитель внутренних переживаний одного из прочих.

Почти всегда упоминанию о гармонии сопутствует мотив песни. В Чевенгуре, ожидающем прибытия жен, ночью слышится песня. И как бы отзываясь, опять из «темноты» доносятся звуки музыкального инструмента. Или в последнем «музыкальном» фрагменте романа, Пашинцев «вслушался в заунывные звуки и вскоре сам запел вслед музыке» [104, 430]. И только перед «смотром невест» музыканты ограничиваются одним лишь маршем (не исключено, что свадебным). Один из немногих моментов, когда звучит жизнеутверждающая, бодрая музыка. Что мы можем увидеть и во время прибытия жен.

Заметим, что образ гармонии, как и образ колокола, в «Чевенгуре» складывается на основе опыта и впечатлений самого автора: «Гармонистом-“слухачом” был отец писателя Платон Фирсович Климентов. Скорее всего, гармонистом был воронежский друг Платонова М. Бахметьев, собиратель частушек и народных песен: именно с посвящением –

“Мих. Бахметьеву” – публиковалось стихотворение, вынесенное в эпиграф. Платонов, колесивший по губернии, безусловно, хорошо знал репертуар гармонистов» [62, 99].

Но помимо личных впечатлений автора образ гармошки отражает и конкретную культурно-историческую ситуацию. Со второй половины 1920-х гг. гармонь искусственно пытаются сделать главным советским инструментом. Именно на нее возлагается задача культурного воспитания масс. Именно она должна помочь вести просветительскую деятельность: «Осенью 1926 г. комсомол выдвигает лозунги: “Гармонь на службу комсомола”, “От пьяных посиделок к красным вечерам”, а вопрос о массовом обучении гармонистов, дабы они могли справиться с новым репертуаром, ставится на государственном уровне. <...> Для того, чтобы “синица-гармонь” начала аккомпанировать “гигантскому социалистическому строительству”, нужны были немалые усилия. Вопрос о завоевании комсомольским влиянием деревенских посиделок спускается из центра в губернии и уезды. Проводятся совещания на тему “О работе на посиделках”, вырабатываются конкретные указания к программе “красных посиделок”. Во всех программах работа с гармонистом идет первым пунктом. <...>

12 декабря 1926 г. в Москве проходят первые конкурсы гармонистов со всей столицы, которые “потребовали узаконить гармонь, как инструмент, *доселе подпольный*, но имеющий все права выдвинуться на первое место”. Первый конкурс на звание лучшего гармониста был организован МК ВЛКСМ совместно с газетами “Комсомольская правда”, “Рабочая газета”, “Молодой комсомолец”. Статус конкурсов подтверждает состав жюри: А. Луначарский, В. Мейерхольд, профессора Московской консерватории, ведущие журналисты, гармонисты-профессионалы и т.д.» [62, 102-103].

Можно предположить, что гармонь всегда была очень популярна. Но приведенная цитата показывает, насколько масштабно развернулась работа с этим инструментом, что должно было еще увеличить ее популярность. Неудивительно, что одно из центральных мест «музыкального» «Чевенгура» отведено именно этому инструменту. Однако в романе нет эпизодов, связанных с гармонью, которые бы так бросались в глаза своей сложностью и неоднозначностью, как это было, например, с колоколом. А мотивы, сопутствующие образу гармонии (например, мотив тоски, движения), мы анализировали в предыдущих главах. Поэтому мы ограничиваемся здесь в основном только культурно-историческим контекстом.

Но, стоит отметить, что гармонь и колокол – это все-таки это не единственные источники музыки. Незначительное место в романе занимают образы и других музыкальных инструментов. В самом начале романа есть упоминания о рояле и о граммофоне. Эти образы

между собой взаимосвязаны тем, что они оба представлены как явления, несущие в себе тайну для окружающих их людей. В этой связи выведены различные типы. С одной стороны, образ Захара Павловича, ищущего смысл бытия и умеющий разгадать «тайну», с другой, – земские мужики, варварски уничтожающие непонятный, «лживый» инструмент. Вероятно, эти же или подобные им мужики впоследствии сбрасывают в овраг бак с поющей в нем женщиной. Но на тот момент они уже даже и не попытаются разгадать тайну.

Важно отметить, что и рояль, и граммофон в романе относятся к разряду «молчащих» инструментов и дают возможность воплощению категории «отсутствие звука». Напомним, что эта категория «отсутствия» чего-либо в поэтике «Чевенгура» имеет такое же полноценное значение, как и любой «существующий», материализованный образ.

В настоящей главе мы рассмотрели все образы музыкальных инструментов, встречающихся в романе «Чевенгур». Исходя из проведенного анализа, можем сделать следующий вывод: для поэтики данного произведения важны образы тех инструментов, которые в представлении автора наиболее близки человеческому голосу. Все остальные образы этой категории имеют эпизодический характер, можно наблюдать лишь единичные случаи их описания, притом только в качестве «немых» механизмов.

Таким образом, центральное место в «музыкальной жизни» «Чевенгура» занимают гармоника и колокол. Противопоставления образов этих инструментов в романе мы не находим. Складывается впечатление, что автор их не разделяет по идеологическим соображениям, хотя о таком разделении говорит Прокофий Дванов. Однако в целом инструменты не соотносятся с формальными признаками (как, например, революционный или неревolutionный инструмент). Кажется, что для автора, как и для большинства жителей Чевенгура, инструменты – это, прежде всего, источники звуков, источники музыки. Но и сама музыка не связывается с идеологическими устремлениями. Скорее она апеллирует к внутреннему миру человека и к мирозданию в целом, а не к социально-политическим процессам. Хотя некоторая противоположность колоколов и гармоники все же прослеживается. Это проявляется в том, что почти всех героев, звонящих в колокола, мы видим на какой-либо возвышенности (даже производный образ пожарника), а гармонистов – на земле. Впрочем, это объясняется самим расположением колоколов. Любопытно еще и то, что в уже «обжившемся» Чевенгуре колокола вытесняет гармоника, казалось бы, уже окончательно. Но все-таки завершается произведение под звуки неизменного колокола, непрерывно сопровождающего весь цикл бытия.

Особые музыкальные мотивы

В данном разделе мы рассмотрим те случаи, в которых описаны не конкретные музыкальные инструменты или произведения, а говорится о музыке как об отвлеченном явлении или использована лексика с общей музыкальной семантикой с целью изображения картин, не имеющих отношения к музыке как таковой. Часто в таких случаях речь идет не о музыкальности, а вообще о категориях звука и его отсутствия.

Выше мы уже обращались к мотиву тишины, потому что подчеркнутое отсутствие звука является характерным и значимым приемом в поэтике Платонова. Так, анализируя этот прием в повести «Котлован», Т.А. Шестакова пишет: «Вместе с тем в сюжете обнаруживаются и такие предполагающие исполнение марша “ритуально-музыкальные” ситуации, которые не только не содержат этот необходимый элемент церемониала, но и вообще не имеют музыкальной составляющей.

Исполнение во время церемониала другого, не предписанного канонам, жанра или ее полное отсутствие не менее значимы, чем воспроизведение ритуала во всей полноте его элементов, особенно если отсутствие музыки тем или иным способом подчеркнуто и, следовательно, может рассматриваться как минус-прием, цель которого – обман читательского ожидания и формирование определенной семантики» [155, 86].

Об образе-понятии «музыка» говорит Н.М. Малыгина. Но обратим внимание на особенность «музыкальных» образов, которые она отмечает: «“Музыка” представляется Платонову звуковым самовыражением сокровенной гармонии мира. “Песни” облаков, “молчание” звезд, звуки дневного труда и тишина ночи полны в произведениях писателя глубокого эстетического смысла – это образное обозначение сил природы, испытывая воздействие которых люди познают прекрасную сущность мира.

В рассказе “В звездной пустыне” – это “тихая, вечная” музыка облаков, воспринимаемая героем “как неспетая несложенная песня, слова которой втайне знаешь”» [76, 83-84].

Далее, развивая мысль о значении «музыки» в творчестве Платонова, исследователь приводит стихотворение «Слепой», представляющее «образ “слепого” человека, который ищет ответа на “тайны Вселенной” и находит его в “тихой песне” ночи.

Песню ночью никто не услышит,
Тихую песнь без певца.

И тебя и меня она кличет,
Как без матери в поле слепца» [76, 93].

Несложно заметить, что образы, которые Н.М. Малыгина выделяет как «музыкальные», в большей степени указывают на отсутствие звука. Эта особенность эстетики Платонова прослеживается на разных этапах творческого пути писателя. В предыдущих главах мы уже касались мотива отсутствия звука, но в тех случаях данный мотив был связан с «музыкальными картинами» романа и с музыкой как таковой. В данной же главе мы скорее говорим о звуках или молчании окружающего мира.

Первым таким примером, где акцентируется внимание на отсутствии звука, является характеристика, данная Платоновым смертоносной жары: «Избы почти пели от страшной, накаленной солнцем тишины, а солома на крышах почернела и издавала тлеющий запах гари» [104, 50]. Сразу обращает на себя внимание оксюморонность этого предложения – петь от (= из-за) тишины. В этом случае скрыты ассоциативные связи, характерные для романа в целом. В рассматриваемом контексте тишина – это следствие не умиротворения, а смерти, источником которой является солнце (хотя, как правило, с этим образом связаны представления о свете и жизни). Последнее, что можно противопоставить все уничтожающей жары, – это песня. Таким образом, проявляется тот же ассоциативный ряд, который мы рассматривали в первом параграфе: звук – жизнь, тишина – смерть. Олицетворенные избы силится запеть, но безмолвие так ничем и не нарушается. Платонов пишет «почти пели», и это «почти» как нельзя лучше соотносится со всем строем романа, в котором так часто акцентируется внимание на неосуществившихся стремлениях и желаниях, на разлад между реальным и идеальным. Это ощущение обманутой надежды усиливается в том же эпизоде, когда Прошка ждет дождя с безоблачного неба, и это бессмысленное ожидание сопровождается циничным комментарием горбуна:

– Прошк! – позвал горбатый. – Ты чего небо пасешь? Правда, нынче не особенно холодно?
Прошка понял, что ничего не капнуло – только показалось [104, 50].

Но потом тот же Прошка объявит *неосуществление* стремлений официальным курсом развития чевенгурского «коммунизма». Он, как и Чепурный, будет утверждать, что человек должен от себя отказываться, как можно больше обезличиваться и превращаться в «ничто» (такое определение и даст Чепурный чевенгурцам), но, правда, имея при этом свои конкретные прагматичные цели: «...от удовлетворения они опять повторяются и даже нового чего-то хочется. И каждый гражданин поскорее хочет исполнить свои чувства, чтобы меньше

чувствовать себя от мученья. Но так на них не наготовишься – сегодня ему имущество давай, завтра жену, потом счастья круглые сутки, – это и история не управится. Лучше будет уменьшать постепенно человека, а он притерпится: ему так и так все равно страдать» [104, 366]. Это размышление Прошки заставляет вспомнить параллель, проведенную Станиславом Рассадиным в статье «За что тиран ненавидел Зощенко и Платонова»: «Банщик (“Баня”), еще один микровладыка, отказывающийся выдать одежду без номерка (сам бумажный номерок “смылся”): “Это, говорит, каждый гражданин настрижет веревок – *польт не напасеешь*”. Во всех случаях – “административный восторг”, копирование иерархической структуры общества, и вряд ли ради одной лишь шутки памятный автор в “Голубой книге”, задуманной как “краткая история человеческих отношений”, находит для этого банщика, для “последней ничтожности”, историческую аналогию. Грозный диктатор Люций Корнелий Сулла, недовольный, что платный убийца приносит голову не того, кто был “заказан”, брюзжит: “Это каждый настрижет у прохожих голов – *денег не напасеешь*»» [113].

Однако вернемся к непосредственному предмету нашего исследования. Интересно то, что анализируемый нами мотив связан не просто с отсутствием звука, а с ощущением абсолютной пустоты. Категория отсутствия звука в том аспекте, в котором она проявляется в рассмотренном отрывке, несколько раз встречается на протяжении произведения, что подтверждает мысль не только о ее неслучайности, но и, напротив, о целенаправленном использовании. Так, описывая ожидание Сони, Платонов использует мотив тишины: «Она глядела на небо из окна школы и видела звезды над тишиной ночи. Там было такое безмолвие, что в степи, казалось, находилась одна пустота и не хватало воздуха для дыхания; поэтому падали звезды вниз» [104, 117]. Снова тишина связана с тревогой. Но интересно еще и то, что в этом описании проявляется не просто мотив отсутствия звука, а ощущение абсолютной пустоты.

Вот еще один аналогичный пример: «Копенкин долго стоял на улице, уже не видя друга; потом вернулся в сельсовет и заплакал в пустом помещении. Всю ночь он пролежал молча и без сна, с беспомощным сердцем. Деревня вокруг не шевелилась, не давала знать о себе ни единым живым звуком, будто навсегда отрекалась от своей досадной, волокущейся судьбы» [104, 188]. Два приведенных отрывка очень схожи: описан герой, испытывающий чувство одиночества, ночной пейзаж, лишенный признаков жизни, и главная особенность – это мертвая тишина. Любопытно, что две описанные ситуации вызваны отсутствием Александра Дванова. Превалирующим ощущением Сони и Копенкина является чувство одиночества. Окружающий мир кажется им совершенно пустым, бесшумным и безжизненным. На это

обращает внимание А.А. Кретинин в статье, посвященной анализу романа «Счастливая Москва». Исследователь ставит знак равенства между категориями «пустоты» и «небытия». Также он обращает внимание на противопоставленность «звука» и «тишины»: «В другом акте “преодоления пустоты – смерти” непосредственной творческой силой является музыка Бетховена» [65, 24]. В «Чевенгуре» этот конкретный и вместе с тем символический образ заменяется более абстрактным явлением – отвлеченным звуком, который не обязательно должен обладать художественной ценностью, достаточно лишь его присутствия.

Анализируя в предыдущих главах музыкальные образы и мотивы, мы отмечали, что большинство из них связано с мотивом тоски и одиночества. Однако также мы говорили, что в некоторых случаях они применяются и для описания противоположного настроения. Здесь мы сталкиваемся с аналогичным явлением. Как правило, категория тишины для героев произведения – это причина или неотъемлемая часть тревоги. Но есть и такие действующие лица, которые воспринимают безмолвие окружающего мира как характерный признак его гармоничного устройства. Так, Достоевский, сорок дней ищущий в пустыне истину, представляет себе долгожданный социализм следующим образом: «Достоевский обрадовался: он окончательно увидел социализм. Это – голубое, немного влажное небо, питающееся дыханием кормовых трав. Ветер коллективно чуть ворошит сытые озера угодий, жизнь настолько счастлива, что – бесшумна» [104, 144]. В данном случае тишина – это высшая точка развития, совершеннейшая форма, которая ассоциируется с идеальным государством.

Есть и еще один любопытный пример того, как категория «отсутствия звука» становится частью умиротворения. Правда, эта небольшая пейзажная зарисовка передана не сквозь призму восприятия какого-то конкретного героя, а дана как бы сама по себе, в отрыве от субъективного начала, как картина бытия, существующего отдельно от человека и независимо от него: «На улице было светло, среди пустыни неба над степной пустотой земли светила луна своим покинутым, задушевым светом, почти поющим от сна и тишины» [104, 361]. В приведенном примере ярко проявляется мотив пустоты и одиночества. В рамках одного предложения мы встречаем четыре слова, относящихся к этой категории: пустыня (неба), (степная) пустота, покинутый (свет) и тишина. Казалось бы, что все они гармонично вписываются в общий контекст уныния. Однако независимо от наполненности предложения лексикой, в большинстве случаев используемой для передачи негативных эмоций, изображенный пейзаж не вызывает ощущения печали. Напротив, это тот случай, когда тишина ассоциируется с умиротворением. Почему создается такое впечатление? В данном случае имеет смысл рассматривать не только семантику компонентов предложения, но и его

фонетику и пунктуацию. Явно проявляется аллитерация: много раз встречается согласный [с], вспомогательными также являются глухие шипящие [ц], [ш] [щ], [ч] и звонкий [з] (являющийся парным по глухости/звонкости для [с]), – эти согласные создают «шелестящее» впечатление. И именно эти звуки передают ощущение тишины. Получается, что, с одной стороны, они ассоциируются с бесшумностью. С другой же, – первое слово, в котором встречается согласный [с], – это «свет». И, конечно же, «свет» и в контексте романа, и в архетипических представлениях связан с представлениями о счастье. Корень этот встречается в предложении трижды.

Нам было очень важно выяснить, какое настроение передано этим описанием, так как от этого будут зависеть выводы, сделанные относительно смысла рассматриваемых мотивов. Дело в том, что в процитированном в предыдущем абзаце предложении смысловая нагрузка мотива подчеркивается его повторяемостью. Обратим внимание, что столь необычная фраза дублируется почти без изменений. В первом случае: «(Избы) почти пели от <...> тишины» [104, 50], во втором: «...светом, почти поющим от сна и тишины» [104, 361]. Одна и та же фраза, одна и та же картина содержит в себе диаметрально противоположный смысл. А, следовательно, и тишина, будучи причиной невоплощенного пения, воспринимается по-разному. Так, в романе проявляются два полярных аспекта одного мотива:

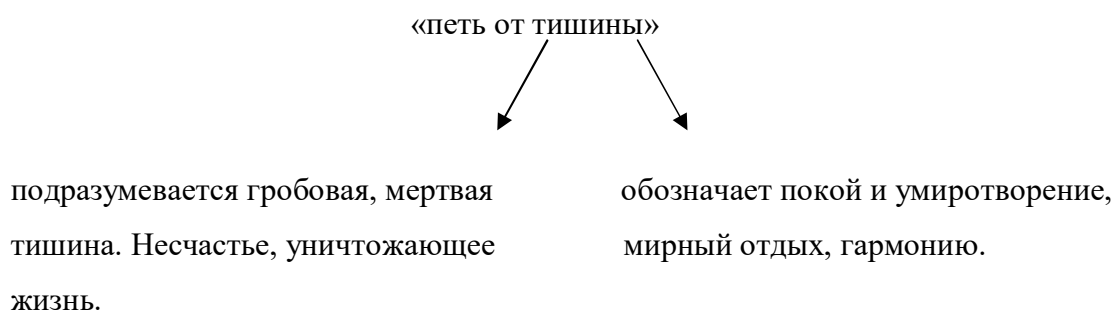


Схема 6

Таким образом, мы снова наблюдаем яркий пример проявления смысловой и ассоциативной оппозиции внутри одного мотива. Подобные примеры мы приводили и в предыдущих главах (см. Схему 4, и анализ колокольного звона с. 74).

Также, на наш взгляд, можно указать и на мотив песни, который достаточно широко представлен в этой группе. Речь идет не о каких-то конкретных вокальных произведениях, а о самой лексической единице. В этом разделе мы рассматриваем «песню» как абстрактное понятие, которое часто появляется в высказываниях героев для выражения представлений о

мире. И если материал, анализируемый в предыдущем параграфе, позволил утверждать, что особенностью образов музыкальных инструментов в романе является их соотнесенность с человеческим голосом, то группа мотивов, рассматриваемых в настоящей главе, дает нам основание сказать, что не только музыкальные инструменты в представлении героев произведения отождествляются с человеческим голосом, но и многие другие явления окружающего мира сравниваются с песней, во всяком случае, при попытках определения сути этих явлений чевенгурцы используют понятие песни, видимо, как чего-то очень близкого и понятного. Так, например, проводится параллель между коммунизмом и песней: «...нигде коммунизм не был записан понятной песней, которую можно было бы вспомнить для утешения в опасный час...» [104, 277]. Кстати, мотив необходимости записывать песни уже встречался в романе. Копенкин, отказываясь запечатлеть коммунистические тезисы на бумаге, говорит: «На бумаге надо одни песни на память писать» [104, 248].

Для того, чтобы определить сущность человека, кузнец Сотых тоже прибегает к представлениям о песне, подразумевая в ней, видимо, только возможность выражать и вызывать тоску: «А зря не плачь – люди не песни: от песни я вот всегда заплачу, на своей свадьбе и то плакал...» [104, 277].

Однако используются в романе и другие музыкальные понятия. Так, например, в «официальных документах», рассматриваемых на заседании в Чевенгуре, цель строителей коммунизма выражена музыкальными терминами: «...из стихии какофонии капиталистического хозяйства получить гармонию симфонии высшего начала и рационального признака» [104, 323]. Несколько раз коммунистический строй описан при помощи музыкальной терминологии. Выше мы рассмотрели два примера того, как именно идея коммунизма представлялась ее выразителям. Однако и практическое ее воплощение получает «музыкальную» характеристику. Уверенный в достигнутой цели, Чепурный говорит: «Мы живем между собой без паузы...» [104, 419]. Снова речь идет о некоем абсолюте, об особой уплотненности, сплоченности явлений или веществ (к коим относится и человек). Чевенгурцами звук воспринимается как родственная и наиболее близкая материя, поэтому она может выступать в качестве связующего элемента между людьми, что и даст возможность сосуществовать «без паузы», без малейшего промежутка, в абсолютном слиянии, составляя, таким образом, единую субстанцию.

Итак, проанализировав роман Платонова «Чевенгур», мы выяснили, что в нем нет какого-либо музыкального образа или мотива, который можно было бы назвать центральным. Однако звучащий мир постоянно проявляется во множественных деталях и в небольших фрагментах. И соединяясь, все эти детали приобретают такое значение, которое не может оставаться незамеченным. В следующей главе мы рассмотрим, как тема музыки проявляется у Платонова в произведении малой прозаической формы, а именно на примере рассказа «Московская скрипка».

Вещество музыки и музыка вещества. Анализ рассказа

Андрея Платонова «Московская скрипка»

Если говорить о произведениях не столь масштабных, как «Чевенгур», то обрисовывается несколько иная картина. У Платонова есть такие пьесы, как «Шарманка» и «Голос отца» («Молчание»). Уже в названиях этих произведений вынесен музыкально-звуковой мотив. Во второй из двух указанных пьес проявляется и дуальная природа звука. С одной стороны, это его физическое воплощение, а с другой, – его отсутствие. На эту грань между звуком и беззвучием указывает Вьютин, рассуждая об авангарде: «Внимание к слову как таковому, то есть к его отделенной от привычного смысла звуковой оболочке, стремление увидеть в нем самом вещь вели к семантической неопределенности, которая довольно часто приближала поэзию футуристов к музыке, хотя и не такой, о какой думали символисты» [31, 363]. И далее: «Несмотря на утверждаемую и практически обоснованную ориентацию футуризма на живопись, нужно помнить о “беспредметности” последней, иным способом к музыке же, пусть без гармонии, и отсылающей. Ничевоки с их апофеозом апофатичности обязаны были явиться как результат общего стремления литературы к молчанию. <...> Литература, остающаяся литературой, в XX веке стремится к нулю или бесконечности смысла, балансируя на самом краю бессмыслицы» [31, 364].

В книге «Андрей Платонов: поэтика загадки» Вьютин посвящает целую главу анализу связи творчества Андрея Платонова с художественной системой символистов. В качестве характерных черт символистской поэтики исследователь называет некую затуманенность, неоднозначность: «Неопределенность и двойственность стиля <...> было выдвинуто самой эпохой как некоторое условие, постепенно утверждающее себя на протяжении десятилетий.

Без опыта символистов постсимволистская литературная жизнь не представима, и платоновская в частности. Может быть, творчество Платонова стало одной из наиболее плодотворных реализаций заданных символистами тенденций» [31, 353].

Говоря об этих тенденциях, мы не можем пройти мимо мира звуков. Ведь именно музыка появляется в представлении символистов там, где слово становится беспомощным. Именно она оказывается способной передать непостижимость мироздания. Она же «из хаоса творит космос» [145, 93]. И если согласиться с высказыванием В. Вьюгина о том, что в творчестве Платонова, возможно, наиболее полно воплотились символистские тенденции, то мы должны разобраться в том, какое место в его художественной системе занимает музыка.

Первая приведенная нами цитата из книги В. Вьюгина интересует нас в нескольких аспектах. Прежде всего, очень важно замечание о различных формах сближения с музыкой поэзии символистов и футуристов.

Для символистов музыка, будучи беспредметной, неосязаемой, была искусством, способным лучше всего передать черты «иного» (Андрей Белый). Она могла отобразить тот таинственный, еще непознанный мир, который они искали. Она могла выражать то, что не могло выразит слово, звучала там, где слово затихало.

Но такое восприятие несколько трансформируется в поэтике Платонова. Бесспорно, и в его произведениях важен образ звучащей музыки или даже проявления отдельного звука. Не даром в жителях Чевенгура просыпается не просто ожидание, а некое чаяние хоть какого-то звука. Однако существует и другая тенденция. Часто в произведениях Платонова умолкает и сама музыка. Важен вообще мотив угасания звука, т.е. процесс, или его отсутствие уже как данность. Музыкальные образы, как многие другие элементы платоновского текста, неоднозначны. Скажем, песня может быть источником умиротворения, гармонии, что сближает Платонова с символистами, но она же может стать источником и беспокойства.

Есть и другое интересное отличие. Для символистов музыка, отражавшая неведомый, таинственный мир, была сама таинственна и бесплотна. Для авангарда характерно другое восприятие искусства и его средств: «Футуристов не устраивало слово-символ, которое в системе символизма призвано было исполнять особую, иерархическую роль – открывать во временном вечное. <...> Футуристы подчеркивали материальную, заземленную сущность слова, но свою идею они тоже доводили до предела, до противоположной крайности. Они не просто возвращали слову его вещественное значение – они само слово утверждали как

реальную вещь, которую можно пощупать, препарировать, видоизменить» [5, 8;]. Это ощущение вещественности крайне важно, потому что оно появляется не только у авангардистов и не только в литературе. Но прежде чем дальше рассуждать о вещественности в искусстве, для большей точности обратимся к толковым словарям и узнаем, что обозначает это слово. Мы приведем два описания: из современного толкового словаря (2006 года) и из словаря 1935 года:

I. Вещество ср.

1. Один из видов материи, элементы которой – атомы, молекулы и т.п. – обладают массой покоя.
2. Органическое или минеральное соединение, обладающее определенными свойствами [46, 271].

II. Вещество, а, ср. (книжн.). То, из чего состоит физическое тело; материя [131, 268].

Как видим, представление о понятии вещества не изменилось коренным образом. И в 1930-ые и сегодня в центре этого понятия лежит его материальная сущность.

Константин Баршт в книге «Поэтика прозы Андрея Платонова» уже во введении акцентирует внимание на важности концепта вещества в платоновских текстах.

Первая глава этой книги называется: «Третья реальность: вещество существования». В ходе анализа исследователь приводит такие словосочетания, встречающие в произведениях писателя, как «вещество Вселенной», «вещество мира», «вещество жизни», «энергия-вещество», «вещество мироздания», «вещество существования». Уже сама вариативность этих сочетаний указывает на глубокое осмысление понятия вещества и несомненную значимость этого понятия. Своей целью К. Баршт ставит попытку «доказать, что в романах “Котлован”, “Ювенильное море”, “Чевенгур”, “Счастливая Москва”, в повестях, рассказах и публицистических очерках 1920 – 1940-х годов такую структурообразующую роль играет “вещество мира” – символ, пронизывающий и организующий все уровни художественной структуры произведения писателя» [10, 11].

Об «овеществлении» прозы Платонова пишет и Е. Толстая-Сегал: «В последующий период акцент все более перемещается на “вещество” и материальную основу бытия...» [133, 223].

Л. Карасев в статье «Движение по склону» также отмечает: «Платонов – это писатель по онтологии вещества. Писатель о том, как вещество может существовать, как живут своими

жизнями люди, растения, земля, животные, машины: не случайно, слово “вещество” – ключевое для Платонова» [57, 6].

Именно в таком контексте мы хотим обратиться к анализу рассказа Платонова «Московская скрипка»³⁹. В центре нашего внимания стоит концепт вещества.

Своеобразие композиции рассказа в том, что в конце его акценты расставляются совсем иначе, чем в начале. Это же подчеркивает специфика употребления интересующих нас лексических единиц, связанных с одним из центральных концептов поэтики Платонова. Проследим, как развивается сюжет и образы героев этого произведения. Обратимся к первому предложению: «В город Москву шел отходник из колхоза “Победитель” Семен Сарториус» [102, 320]. Герой, появляющийся в самом начале повествования, производит впечатление уверенного человека. Он целенаправленно идет в столицу. Точное указание мест, откуда и куда он направляется, показывает, что этот человек четко представляет, зачем он проделывает этот путь. Тем более, рядом с именем героя стоит название колхоза – «Победитель». И это победоносное начало автоматически переносится на Сарториуса. Обратим внимание на определение, которое автор дает герою: он «отходник». К этому слову мы еще вернемся несколько позже.

Последующие несколько абзацев открывают нам необычайность образа Сарториуса. Во-первых, что-то побудило его сменить неблагозвучную, но привычную и понятную фамилию отца – Жуйборода – на совершенно нетипичную, тем более для колхоза, и неясную по происхождению фамилию Сарториус. Чисто фонетически она напоминает имя великого мастера – Антонио Страдивари. Почти тот же набор букв, но в другой комбинации. Тем более это созвучие становится заметным, если обратиться к пометам, которые скрипичный мастер оставлял на своих инструментах. Вот одно из них: «Antonius Stradivarius Cremonensis Alumnus Nicolaij Amati, Faciebat Anno 1666» [177, 32]. Эта запись свидетельствует о том, что скрипка сделана в 1666 году Антонио Страдивари, учеником Николо Амати. Для нас же особенно важно, что «Страдивариус» и «Сарториус» – очень созвучные имена. Не исключено, что именно поэтому скрипач из платоновского рассказа наделен такой фамилией.

³⁹ Предположительно рассказ «Московская скрипка» был написан в 1934 или в 1935 году. Однако тогда опубликован он не был и подвергся критике как «пример декадентско-символистского понимания смысла искусства» [102, 603]. Впервые напечатан в 1964 году в журнале «Сельская молодежь».

Во-вторых, примечательно то, что «вместо обычного сундучка и плотничьего инструмента» в руках у этого человека был «футляр от скрипки», правда, опять с неожиданным содержанием, – «холодными блинами и куском мяса».

Третья характеристика, подчеркивающая исключительность героя, заключается в «командировочной бумаге», присланной из колхоза «Победитель». Сельсовет и правление колхоза объясняют важность музыки в жизни их коллектива, ее способность разрешать сложные жизненные ситуации. Музыка воспринимается этими людьми как высшая непостижимая сила, а Сарториус для них – обладатель некой тайны. Так, в рассказе появляется мотив исключительности сферы искусства и уникальности личности художника.

В первой главе мы видим традиционное изображение творческого человека. Самовосприятие скрипача совпадает с этим изображением, что подтверждается впоследствии фразой Сарториуса: «Я человек особенный» [102, 332]. Этим объясняется его уверенность и спокойствие. И хотя он не отделен от масс, все же некоторым образом им противопоставлен. Его размышления вполне соответствуют осмыслению творческим человеком мира, своей деятельности и предназначения: «Он думал, что дело музыки есть выражение чужой, разнообразной жизни, а не одной своей, – своей мало, личное тело слишком узко для помещения в нем предмета, представляющего вечный и всеобщий интерес, а не вечно жить – не надо. И Сарториус выбирал среди встречаемых людей, кем ему стать из них, чтобы узнать чужую тайну для музыки» [102, 322]. Такое представление напоминает символизм. Тайна и музыка стоят рядом. Сарториус вживается в чужой образ, чтобы сделать его частью искусства⁴⁰. И выразить он хочет вечную жизнь, пока еще недоступную людям.

Читатель уже в первых строках рассказа узнает, что в футляре нет скрипки. Музыканту необходимо найти себе инструмент. На поиски скрипки Сарториус отправляется на

⁴⁰ Примерно в таком же направлении работал В. Брюсов. Он сознательно хотел создать из человеческой жизни художественный мир и потом запечатлевал этот мир в своем творчестве. Поэт стремился как можно к более полному взаимопроникновению искусства в жизнь и жизни в искусство. Неоднократно это оборачивалось трагедией для тех людей, которые становились объектами таких творческих экспериментов. Этот вопрос подробно рассмотрен в книге С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова «Символисты вблизи», в частности, в первых двух статьях этой книги: «Биографические источники романа Брюсова “Огненный Ангел”» и «О работе Брюсова над романом “Огненный Ангел”».

Яркую характеристику творческого метода символистов дает В. Ходасевич в книге «Некрополь». Так, в главе «Конец Ренаты» читаем: «Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может невоплотимая, правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, вся его история. Это был ряд попыток, порой истинно героических, – найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства. Символизм упорно искал в своей среде гения, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино. Мы знаем теперь, что гений такой не явился, формула не была открыта. Дело свелось к тому, что история символистов превратилась в историю разбитых жизней...» [149, 35-36].

Крестовский рынок, где торгуют вещами, «и такими вещами, которые навсегда потеряли свое применение». Именно на этом рынке герой найдет инструмент. И как перекидной мостик, соединяющий и обывательский мир, и традиционное представление о предназначении художника с новым миром, в котором смещены акценты, выступает слово «вещь», пока еще вещь, а не вещество. Но это предвестник. Ведь именно среди «вещей» Сарториус находит новую скрипку. Вместе с образом инструмента в рассказе появляются и образы «новых» людей. И постепенно меняется лексика.

Отметим, что слову «вещество», образуя с ним единый семантический круг, сопутствуют слова «материал» (и конкретные виды материала: «глина», «древесные стружки», «земля», «свинец», «сталь»), «строить» (и однокоренные ему: «метростроевка», «устройство»), «механизм», «машина», физические понятия («электрический ток высокой частоты», «ультразвуковое колебание»).

При первом же описании скрипки Платонов указывает, что «она была построена из темного материала, тяжелее дерева, на вид грубовата и сама делала звук благородней и задушевней, чем мог музыкант» [102, 325-326]. Кажется, что в изображаемом автором мире равнозначно: строить коммунизм и строить страну, строить метро и строить скрипку. Нет деления на духовную и физическую деятельность, нет противопоставления интеллектуальной и механической работы. Поэтому так много людей самых различных профессий живут в одном доме: «В этом доме жили летчики, конструкторы, различные инженеры, философы, экономические теоретики и прочие профессии» [102, 329]. Наблюдая ритмы жизни, текущей в соседних домах, Лида Осипова также ставит в один ряд разнообразные виды деятельности, что создает впечатление единого процесса, всеобщего строительства нового мира: «Лишь изредка потухшие окна снова освещались на короткое время – это приходили люди с ночных смен, ели что-нибудь, не будя спящих, и сразу ложились спать; другие же, выспавшись, вставали уходить на работу – машинисты турбин и паровозов, радиотехники, бортмеханики утренних рейсов, научные исследователи и прочие отдохнувшие» [102, 330].

Это несколько противоречит первоначальным представлениям Сарториуса. Хотя он и ощущает весь СССР своим домом, все же ходит он «параллельно всеобщему движению среди света, чистоты и тепла» [102, 326]. Особенно противопоставление художника толпе очерчивается во фрагменте игры скрипача у памятника. Недаром это памятник Пушкину. Сарториус пока еще помещен в традиционный контекст противостояния поэта и толпы: «Во время игры музыкант глядел на девушку-метростроевку равнодушно и без внимания, не

привлекаемый никакой ее прелестью: как артист, он всегда чувствовал в своей душе еще более лучшую и мужественную прелесть, тянущую волю вперед мимо обычного наслаждения. Под конец игры из глаз Сарториуса вышли слезы – ему самому понравилась музыка и он растрогался, но многие слушатели его улыбались, а метростроевка вовсе смеялась» [102, 328]. Еще раз подчеркивается исключительность Сарториуса. И сам себя он тоже воспринимает как человека исключительного. Музыка в этой части рассказа все еще остается искусством, тайна которого доступна немногим. Это результат вдохновенности и одухотворенности, позволяющей «чувствовать в себе невидимое».

Однако в этом же фрагменте намечается и конфликт между восприятием Сарториуса и очерченной в рассказе действительностью. С одной стороны – музыкант с его представлением об искусстве, доступным не каждому, об особом предназначении художника. Он играет, стоя «на высоте всех ступеней» памятника Пушкину, о судьбе птицы. С другой стороны – метростроевка, на одежде которой «следы глины и машинного масла». Хотя исследователи творчества Платонова рассматривают «глину»⁴¹, как субстанцию более низкого порядка и даже как противопоставление животворной земле, все же в этом случае «глина» – «украшающий знак отличия» и свидетельство рождения нового человека. В этот момент и происходит некое перераспределение сил. Тайна необычной музыки известна не ее носителю, а испачканной глиной метростроевке.

Далее это противопоставление только углубляется. Сарториус, отправившийся размышлять о тайне скрипки, приходит к выводу, что эта тайна ему неведома как раз оттого, что инструмент вещественен и имеет определенное строение. То есть вдохновенное звучание зависимо от материала и искусности строения. Значит, тайна заключается не в творческом воодушевлении, а в веществе и механике, которой Сарториус не знал. Он «играл в безмолвии и уединении на скрипке и не умел понять способа ее устройства: почему она от его игры разыгрывается затем сама и не вполне слушается его. Он не знал физики и техники, он мог только чувствовать одни душевные страсти и тревожный, напряженный ход человеческого сердца, а это не принадлежит к твердым телам; скрипка же вполне жестка и очевидна» [102, 328 – 329]. На первый план теперь выходят другие стороны. Творчество – это не

⁴¹ К.А. Баршт в книге «Поэтика прозы Андрея Платонова» пишет: «“Глина” представляет собой вариант “мокрого песка”, это холодный, сырой, омертвевший слой земли, семантически связанный со “смертью” и грубым, жестоким насилием над жизнью, беспометностью и обезличиванием живого» [10, 116].

Е.Толстая-Сегал в статье «Натурфилософские темы Платонова» также пишет: «Почва, понимаемая Платоновым, по Докучаеву, как биообразное единство, противопоставляется “унылому веществу” – “тоскливой”, т.е. мертвой глине» [133, 225].

вдохновенная, возвышенная игра, это часть строительства, каждодневного труда. А для такого труда, как и для любого другого, необходимы материалы. Постепенно в связи с образом скрипки мотивы строения, строительства, вещества усиливаются. Они расширяются с каждым упоминанием об инструменте.

Моментом, когда акценты еще более явно смещаются, является приход Сарториуса в квартиру Лиды Осиповой. Становится ясно, что на первый план выходит не искусность музыканта и даже не сам инструмент, а материал, не вдохновение, а никому не видный труд. Ведь об игре скрипача читатель подробно узнает на самых первых страницах рассказа, а о тайне скрипки – на последних, и то словно вскользь. Недаром Лида Осипова мечтает о неприметной, но полезной работе: «Лиде Осиповой не столько хотелось переживать самой эту жизнь и наслаждаться, сколько обеспечивать ее успех, – круглые сутки стоять у тормозного крана паровоза, везя людей навстречу друг другу, чинить трубу водопровода, ездить на катке, прессуя новый асфальт, вешать лекарства больным на аналитических часах – и потухнуть вовремя лампой над чужим поцелуем, вбруя в себя то тепло, которое только что было светом» [102, 330].

Фрагменты, связанные с размышлениями Сарториуса о скрипке, появляются и в других частях рассказа. Музыкант размышляет об устройстве инструмента, соединяя представления о живом и мертвом. Тем самым усиливается ощущение общности мира: «Все же Сарториус понял, что истину новой музыки, поющей о любом мертвом веществе как живое чувство, он может узнать у этой черноволосой девушки...» [102, 331].

Здесь мы хотим заметить, что струнным инструментам вообще и скрипке в частности отведена очень важная роль в поэтике Хлебникова: «У Хлебникова же “аполлоническими” могут быть названы основные постулаты его законов времени, в которых исчислена упорядоченность, размеренность всех происходящих в мире событий. Музыкальные инструменты, игра которых приводит в действие эти законы, – струнные, как лира Аполлона» [35, 51]. То есть, игрой на скрипке можно организовывать жизнь. Это как раз та функция, которую выполняет Сарториус в своем колхозе, разрешая сложные вопросы при помощи музыки. Примерно в таком пафосе описана игра скрипача на балу: «Но, играя, Сарториус опять не мог понять своего инструмента: почему скрипка играла лучше, чем он мог, почему мертвое и жалкое вещество скрипки производило из себя добавочные живые звуки, играющие не на тему, но глубже темы и искуснее руки скрипача. Рука Сарториуса тревожила скрипку, а пела и вела мелодию она сама, привлекая себе на помощь скрытую гармонию окружающего

пространства, и все небо служило тогда экраном для музыки, возбуждая в темном существе природы родственный ответ на волнение человеческого сердца» [102, 335-336]. В этом отрывке развивается та же мысль: музыка устанавливает гармонию между всеми существами и предметами окружающего мира. Возможно, Платонов избирает скрипку, следуя представлениям Хлебникова, наделявшего именно струнные способностью организовывать упорядоченность мироустройства⁴².

Мы процитировали сейчас фрагмент, описывающий бал, куда приходят «лучшие люди», преуспевшие в различных областях всеобщего воодушевленного строительства: «Вскоре пришли сразу десять человек: путешественник Головач, механик Гаусман, две девушки подруги – обе гидравлики – с канала Москва-Волга, метеоролог авиаслужбы Вечкин, конструктор высотных моторов Мульдбауэр, электротехник Гунькин с женой, – но за ним опять послышались люди и еще пришли некоторые...» [102, 333]. Прибывший последним Самбикин тоже размышляет о некоем устройстве, в его сознании неразрывно связаны мысли о жизни и смерти. Только все это применительно к «устройству человеческого тела». Любопытно отметить, что хирург тоже «подавлен» невозможностью разгадать тайну этого устройства. И опять эта тайна сконцентрирована в веществе: «Самбикин и его товарищи в институте хотели добыть долгую силу жизни или, может быть, ее вечность – из трупов павших существ. Несколько лет назад, роясь в мертвых телах людей, Самбикин нашел в области их сердца слабые следы неизвестного вещества, и озадачился им. Он испытал его и открыл, что вещество обладает силой возбуждать слабеющую жизнь...» [102, 334].

На последних страницах рассказа «вещество» становится главной темой. Открывается тайна его происхождения и поясняются слова, брошенные Сарториусу метростроевкой: «Скрипка эта сделана из отходов в лаборатории моего жениха» [102, 332]. Читатель видит и эту лабораторию, и инженера, открывшего вещество, и «автора скрипки», образ которого объединяет в себе важнейшие черты – сторожа, плотника и рыбака: «Он был в летах и служил, оказывается, наружным сторожем на этом заводе, а раньше работал по деревообделочному делу и занимался, ради любви к природе, рыбной ловлей» [102, 337].

К этому сторожу и устраивается в подмастерья чувствовавший себя некогда мастером Сарториус. Так, из отходов отходник из колхоза «Победитель» начинает делать скрипки:

⁴² Заметим, что в описании бала еще раз подчеркивается гармоническое начало скрипичной игры. Но также в этой сцене особенно часто появляется антонимическая пара *живое – мертвое*. Если Платонов, действительно, ориентируется на Хлебникова и на принадлежность струнных инструментов Аполлону, то, возможно, подразумевается и связь с Орфеем, который играл на лире и в мире людей, и в царстве мертвых, т. о., являясь связующим звеном между ними.

«Материалом для гирь служила глина, прессованные древесные стружки, даже простая земля и все, что дешево и почти негодно» [102, 339]. То есть для скрипок использовались остатки и отбросы от негодного. Но после обработки этот материал обретал уникальные свойства и начинал звучать.

Последняя глава рассказа посвящена практически исключительно «материалу»: его природе, происхождению, обработке и применению. Художник уходит на задний план. Таким образом, окончательно смещаются акценты. Вещество способно сделать доступной любому человеку вечную жизнь, оно же открывает каждому тайну искусства. Вероятно, именно для этого Грубов хочет построить несколько инструментов «из настоящего материала»: «Скрипки сделаны из материала, не годного по своим качествам для весовых гирь, музыку он получил из нашего брака... Но я думаю – нам придется теперь сделать несколько скрипок из настоящего материала...» [102, 340]. Тогда любой житель СССР может творить музыку. Это перекликается с мыслью из романа Замятина «Мы»: «...Просто вращая вот эту ручку, любой из вас производит до трех сонат в час. А с каким трудом давалось это вашим предкам. Они могли творить, только доведя себя до припадков “вдохновения” – неизвестная форма эпилепсии» [47, 222].

Но как и в романе «Мы», в рассказе «Московская скрипка» музыка должна служить конкретным целям, а именно на благо государства. У Замятина «нумера» «в ногу идут под строгий механический марш Музыкального Завода» [47, 257]. Точно так же, как и поэзия полностью подчинена интересам государства: «...у нас приручена и оседлана, когда-то дикая, стихия поэзии. Теперь поэзия – уже не беспардонный соловьиный свист: поэзия – государственная служба, поэзия – полезность» [47, 256].

У Платонова музыка нужна для решения «трудных вопросов жизни», возникающих в колхозе «Победитель». Так, некогда самое таинственное из искусств должно стать общедоступной частью повседневного быта. Музыка материализовывается, опредмечивается, и как любой предмет, обладает физическим весом. Неслучайно скрипки делают из того же материала, что и «весовые гири». В художественном мире рассказа музыка воспринимается не как вид духовной деятельности, не как следствие образования или таланта, это такое же «физическое тело», состоящее, как и любое физическое тело, из вещества. Само это слово «вещество» неразрывно связано с описаниями музыки в «Московской скрипке». И именно за счет соединения этих понятий происходит ощущение опредмечивания звука, т.к. значение слова

«вещество» указывает исключительно на материальную составляющую того или иного явления, что можно увидеть из приведенных выше словарных статей.

Любой предмет или явление интересует героев из художественного мира этого рассказа тремя составляющими: устройство (устройство скрипки или устройство человека), материал или вещество и то, как этот материал обработан.

В связи с этим еще раз вспомним о великом скрипичном мастере Антонио Страдивари. В книге «Antonio Stradivari: der Meister des Geigenbaus 1644 – 1737» есть отдельная глава, посвященная материалам, которые он использовал: «Sogar aus minderwertigem Holz (es sollte nur nicht gerade ungenügend sein) läßt sich bei sorgfältiger Proportionierung und Konstruktion und mit gutem, sachgerecht aufgetragenem Lack noch ein anständiges Instrument bauen, ebenso wie ein aus erstklassigem Holz in vollendeter Konstruktion und Proportion gebautes Instrument durch schlechten Lack noch erstaunlich gemindert werden kann. Das Holz rangiert daher in der Prioritätenliste für die Bestandteile eines guten Instruments erst an dritter Stelle: hinter Lack und solider Konstruktion»⁴³ [177, 158].

Возможно, именно поэтому скрипач, которого мы встречаем в начале рассказа и которой становится подмастерьем у сторожа-плотника, имеет фамилию Сарториус. С того момента, как он получает необычную скрипку, он пытается разгадать тайну ее устройства. И в итоге его внимание перенаправляется от игры на инструменте к его конструированию. Когда тайна устройства этой скрипки для него полностью раскрыта, Сарториус исчезает.

Предположение, что прототипом Сарториуса в некотором смысле был Страдивари, становится более обоснованным, если учесть, что в 1930-х – 1950-х гг. в Советском союзе проводили исследования скрипок Страдивари. Ученые хотели раскрыть их секрет, чтобы наладить массовое производство подобных инструментов. Значит, эта тема была актуальна в период написания рассказа «Московская скрипка».

Это то, что касается практических исследований в области музыки. Но чтобы лучше раскрыть своеобразие рассказа, необходимо обратиться и к теоретическим трудам.

⁴³ «Даже из дерева невысокого качества (все же оно не должно быть слишком низкокачественным) при тщательном выстраивании пропорций и устройства, а также при наличии хорошего, надлежащим образом нанесенного лака можно построить вполне приличный инструмент, точно так же как качество инструмента совершенной конструкции и пропорций, построенного из первоклассного дерева, может быть непоправимо испорчено плохим лаком. Поэтому в списке составляющих хорошего инструмента дерево занимает лишь третье место: после лака и тщательного конструирования» (перевод наш – Н.Щ.).

Данную главу мы начали с того, что понятие «вещества» занимает одно из центральных мест в поэтике Платонова и в частности в рассказе «Московская скрипка». На первый взгляд, очень необычным кажется употребление данного слова в связи с упоминанием о музыке. Но еще более необычно то, что столь нетипичное соединение двух разноплановых понятий «вещество» и «музыка» появляется впервые не в художественной литературе, а в музыковедческой.

Так, в 1930 году выходит фундаментальный труд Бориса Асафьева «Музыкальная форма как процесс»⁴⁴. Уже во введении к этому труду мы встречаем понятие «звучащее вещество»: «Итак, если музыкальная форма есть процесс обнаружения музыки в закономерном сопряжении интонируемых элементов, то можно сказать и обратно, что обнаружение музыки происходит через процесс оформления звучащего материала (мне думается, что допустимо и понятие звучащего вещества)» [7, 25-26].

Этот термин появляется у Асафьева⁴⁵ уже в начале 1920-х гг., а именно в статье «Процесс оформления звучащего вещества», напечатанной в 1923 году. Для примера приведем одну цитату из нее: «Значит, охват единого или остановка прекрасных звучащих миггов, и, как вывод, кристаллизация их – явление настолько привычное его внутреннему взору, что и в обратном опыте: от созерцания кристаллизовавшегося звучащего вещества к его разложению (растворению) в движении во времени, Скрябин мог переноситься умственным взором легко и свободно: от мечты к камню и от камня к мечте, как данным одного и того же воления (желания), вызывающего те или иные состояния сознания. Свойство невесомости, неосвязаемости физического музыкального вещества как нельзя больше могло способствовать возникновению такого рода умозрения» [36, 150].

В этом фрагменте статьи Асафьев размышляет о словах Скрябина, которые он приводит несколько раньше: «Одно замечательное место, среди многих поразительно чутких и проницательных моментов интуитивного Скрябинского творчества в слове, приковало мое внимание надолго.

“Нужно понять, что материал, из которого создана вселенная, есть (наше) воображение, (наша) творческая мысль, (наше) хотение, а потому нет в смысле материала никакой разницы

⁴⁴ Появление в 1930 году книги Асафьева «“Музыкальная форма как процесс” стало событием огромного значения в развитии как советского музыкознания, так и советской музыкальной педагогики. Оно положило начало последовательной борьбе с догматизмом и схоластикой в области анализа музыки, с господствовавшим метафизически-описательным методом, с канонизацией тех норм формообразования, которые утвердились прежде всего в творчестве венских классиков» [7, 7].

⁴⁵ Заметим, у Бориса Асафьева был псевдоним Игорь Глебов, под которым в 1923 году он напечатал статью «Процесс оформления звучащего вещества».

между тем состоянием нашего сознания, которое мы называем камнем, который мы держим в руке, и другим, называемым мечтой. Камень и мечта сделаны из одного вещества и оба одинаково реальны. Они только имеют различное положение в нашем сознании»⁴⁶ [36, 146].

Далее Асафьев характеризует эти слова как «смелая мысль и смелое жонглирование метафизическим и физическим значением понятия материала и вещества» [36, 146]. Значит, для своего времени эти мысли были новаторскими. Что неудивительно, так как Скрябин являлся одним из основоположников и ярчайших представителей новой музыки, нового искусства. Неслучайно в качестве примера «вдохновенной», «дикой» музыки «древних» в романе «Мы» Замятина «нумера» знакомят с творчеством Скрябина: «И вот вам забавнейшая иллюстрация того, что у них получалось, – музыка Скрябина – 20-й век. Этот черный ящик (на эстраде раздвинули занавес и там их древний инструмент) – этот ящик они называли “рояльным” или “королевским”, что лишний раз доказывает, насколько вся их музыка...» [47, 222]. Ощущение, которое описывает D-503, является прекрасной характеристикой этой музыки: «Дикое, судорожное, пестрое, как вся тогдашняя их жизнь, – и ни тени разумной механичности. И, конечно, они, кругом меня, правы: все смеются. Только немногие... но почему же и я – я?

Да, эпилепсия – душевная болезнь – боль... Медленная, сладкая боль – укус – и чтобы еще глубже, еще больнее. И вот, медленно – солнце. Не наше, не это голубовато-хрустальное и равномерное сквозь стеклянные кирпичи – нет: дикое, несущееся, опаляющее солнце – долой все с себя – все в мелкие клочья» [47, 222].

⁴⁶ Видим, что Скрябин не делает различий между самыми разнородными явлениями. В его представлении они сделаны из одного материала. Это единит самые отдаленные, даже противоположные предметы. К такому единению стремятся и платоновские герои, мечтающие в конечном итоге уравнивать живое и мертвое. Очень возможно, что Платонов был знаком с идеями Скрябина. Слишком значительной была фигура композитора в то время: «Собственно миф Скрябина, со всей полнотой раскрытый в его записях, на удивление легко срастается не только с мифами вокруг него, но и с многими мотивами персонифицированного мифотворчества. Неудивительно, что в 1910-е гг. и особенно после смерти композитора его образ занимает пустовавшее до времени центральное место в мистериальной концепции Иванова. <...> весь ход развития европейской и русской музыки оказывается преддверием скрябинского творчества» [35, 35].

Имя Скрябина было настолько значимо, что его образ подвергается художественному осмыслению не только Вяч. Ивановым, но и А. Белым, и В. Хлебниковым. Восприятие последнего особенно нам интересно. «У Хлебникова “струны” – обобщенное наименование всех мировых струнных инструментов, в том числе и скрипки. Как мировое музыкальное имя, музыкально имя мира, “Скрябин” смыкается со “скрипкой”, в свою очередь тождественной земному шару (ср. “скрипка земного шара”, “гордый союз скрипземшаров”). Кроме того, важным аргументом является сходная фонетика: СКРБ – СКРП, ведь “каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ”.

Перед нами тройное тождество: Скрябин – скрипка – земной шар. Или: музыкант – музыкальный инструмент – мир. В этом ряду хлебниковских образов прочитывается отклик на пифагорейское учение об Аполлоне как космической лире: играя на ней, бог организует мир, в свою очередь тождественный лире и самому миру» [35, 38].

Возможно, в ряду этих образов и стоит рассматривать и платоновский текст. Мы предполагаем, что именно «музыкальная» концепция Хлебникова могла предопределить выбор Платонова. При помощи скрипки герой рассказа пытается разгадать тайны мира и вобрать его весь в себя, то есть стать ему равнозначным.

У Замятина все, связанное с «диким» миром вне Единого Государства, окрашено золотым или желтым цветом. А вдохновение, в представлении «нумеров», – это припадки эпилепсии. Поэтому и появляется имя Скрябина, для которого особое значение имеют всевозможные проявления света. Показательно, что его сочинение «Прометей» носит подзаголовок «Поэма огня». Заметим, что своей вершины идеи Скрябина достигают в Поэме экстаза, написанной в 1907 году, и в «Прометее», написанном в 1910 году.

Этот период имеет прямое отношение к рассказу «Московская скрипка». «Камертоном рассказа является стихотворение Н. Гумилева “Скрипка” (книга “Жемчуга”, 1909 – 1910, посвящено В. Брюсову), большой фрагмент которого появляется в записной книжке Платонова 1934 года...» [102, 603]. Сборник был издан в 1909 – 1910 гг., а само стихотворение написано в 1907 году. Но у Гумилева есть еще одно произведение со скрипичной темой – это рассказ «Скрипка Страдивариуса». Рассказ создан в 1908 году. И если Платонов обратился к данному периоду творчества Гумилева (или вообще к этому периоду русского искусства), то вполне вероятно, что он читал и этот рассказ. Это еще больше убеждает нас в том, что «Сарториус» происходит именно от Страдивариуса.

Хотелось бы привести одну цитату из рассказа Гумилева. Это описание комнаты скрипача: «А стены были исписаны сложными алгебраическими уравнениями, исчерчены ромбами, треугольниками и кругами. Старый мэтр, как математик, расчислял свои творения и называл музыку алгеброй души» [37]. Эта математическая тема в музыке появляется и в романе «Мы»: «И я с трудом включил внимание только тогда, когда фоноленток перешел уже к основной теме: к нашей музыке, к математической композиции (математик – причина, музыка – следствие), к описанию недавно изобретенного музыкаметра» [47, 222]. В рассказе Платонова она приобретает производственно-технический характер и проявляется в образе «завода по производству весовых гирь и новых тяжелых масс имени инж. В.И. Грубова». Что является отражением уже советских реалий, если принимать во внимание исследования скрипок Страдивари в СССР с целью производства аналогичных инструментов⁴⁷.

⁴⁷ Найти письменных источников, подтверждающих этот факт, нам не удалось, поэтому мы обратились к В.Ф. Кузьминскому, главному хранителю Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М.И. Глинки. На вопрос, действительно ли в СССР проводились исследования скрипок Страдивари, он дал следующий ответ: «В 1924 г. Государственная Коллекция, находившаяся при Академическом Большом театре Союза ССР, была переведена в Государственный институт музыкальной науки (ГИМН). С самого начала своего существования коллекция стала центром притяжения разных специалистов: музыкантов-исполнителей, мастеров-практиков, занимающихся реставрацией старинных и изготовлением новых инструментов, ученых, исследующих акустические свойства и конструкцию инструментов, музыковедов, изучающих историю каждого из них. В ГИМНе рядом с сотрудниками Коллекции оказались научные работники Комиссии по музыкальному

Рассказ «Московская скрипка» показывает, что Платонова интересовала тема музыки. И тема эта не связана для него лишь с процессом абстрактного, вдохновенного творчества, оторванного от реальной жизни. Она тесно соприкасается с наукой и точным знанием. Конечно, мы не можем утверждать наверняка, что он изучал этот вопрос. Но будучи человеком с техническим складом ума, привыкший к конкретности и точности, Платонов вряд ли мог рассуждать о чем-то безосновательно. Вполне вероятно, что он был знаком с терминологией Б. Асафьева. Во-первых, потому что это один из крупнейших музыковедов своего времени (а значит, и времени Платонова). Во-вторых, потому что Асафьев исследовал творчество Скрябина, который мог интересовать Платонова в связи с русским искусством первых десятилетий XX века, в связи с темой музыки и в связи с применением техники в музыке. В этом случае очевидно, что для изображения современных ему реалий Платонов опирается на опыт художественного и научного познания мира, приобретенный в начале века.

Может, конечно, быть и то, что Платонов не обращался целенаправленно к этому вопросу. Но тогда появление в двух различных, независимых друг от друга областях познания столь необычного теперь для нас сочетания вещества и музыки, производства и музыки является лишь общей тенденцией своего времени, скажем так, духом этого времени. Но в любом случае, «Московская скрипка» находится в контексте общего процесса. И рассказ является либо отражением этого процесса, либо одним из его проявлений.

Вывод

Итак, мы проанализировали роман Андрея Платонова «Чевенгур» и рассказ «Московская скрипка» с точки зрения музыкальных мотивов и образов. В глаза бросается, что тема музыки в зависимости от жанра произведения выражается по-разному. Как мы уже говорили, в романе она проявляется только в качестве художественных деталей, имеющих своей функцией дорисовку образа или довершение художественного эпизода. В рассказе же тема музыки является одной из центральных. Данный вывод ни в коем случае не носит

инструментоведению и мастера Опытно-показательной мастерской смычковых инструментов, руководимой Тимофеем Филипповичем Подгорным (1873-1958).

Работа сотрудников ГИМНа полностью базировалась на изучении находящихся в Госколлекции подлинных инструментов Страдивари и других великих мастеров. В результате наблюдений российские мастера тех лет пытались творчески претворять приемы скрипичных мастеров-классиков в своих работах.

В 1931 году ГИМН завершил свою работу и был расформирован.

Исследования проводились, но материалы не сохранились».

обобщающий характер для всего творчества Платонова. Это справедливо только для произведений, взятых для анализа в рамках данной исследовательской работы.

Выше мы рассмотрели основные формы проявления музыки в романе Платонова «Чевенгур», проанализировали практически все конкретные примеры выражения этих форм. Подведем итог и тезисно обозначим, к каким заключениям мы пришли в ходе данного исследования.

1) Прежде всего, стоит заметить, что музыка проявляется лишь в качестве небольших штрихов, поэтому сама по себе она часто не имеет достаточной художественной весомости, вследствие чего ей сопутствуют другие мотивы, например, мотив, тоски и движения.

2) Музыкальные мотивы часто являются своеобразной характеристикой действующих лиц романа. Благодаря этому мы имели возможность сопоставлять, противопоставлять и раскрывать образы главных героев произведения. Например, сравнение образов Чепурного и Копенкина в связи с мотивом пения или сравнение образов Дванова и Копенкина в связи с мотивом колокольного звона.

3) Как одну из форм проявления темы музыки мы рассматривали мотив тишины, который является очень значимым для поэтики Платонова. На основании анализа этого мотива мы смогли выявить амбивалентность и неоднозначность мотивов «Чевенгура». Примером тому служит двоякое восприятие героями романа тишины, которая в одних случаях является источником беспокойства, а в других, напротив, – умиротворения. При этом тишина в «Чевенгуре» проявляется не обязательно как обратная сторона именно музыкальных звуков, нередко на ней делается акцент как на противоположности звука как такового.

4) Музыкальные мотивы выполняют и композиционную функцию, то есть объединение частей романа в единое целое за счет их повторяемости, например, песня Прошки, отсылающая читателя к началу произведения или эпизоды с церковным сторожем, звонящим в колокол.

5) Мы пришли к выводу, что наиболее значимыми музыкальными мотивами и образами являются песня, колокол, гармонь.

6) Кроме того, мы не нашли в романе предполагаемого и ожидаемого противопоставления по идеологическому принципу между колоколом и гармонью. Оба инструмента знаменуют этапы развития Чевенгура. Под звон колокола в город приходит Саша Дванов, что без сомнения, является поворотным пунктом в романе. Но гармонь сопровождает прибытие в Чевенгур жен,

что становится не менее значимым событием для чевенгурской общины, которая с этого момента идет по пути возвращения к традиционному укладу жизни. И здесь нам хотелось бы остановиться на вопросе об этапах развития Чевенгура.

Мы говорили именно о цикличности движения романа, о его замкнутости. Это некая спираль, состоящая из нескольких витков.

Анализируя развитие Чевенгура, Р. Ходель четко разграничивает две фазы. Для обозначения этих фаз он дает конкретные понятия, которые появляются уже в заглавиях параграфов⁴⁸:

- Čepurnyjs, resp. Prokofijs Kommunismus (erstes Čevengur);
- Die Dvanovische Gemeinschaft (zweites Čevengur)⁴⁹.

Становление «второго Чевенгура» исследователь связывает с двумя событиями: появлением в городе «прочих» и приходом Дванова: «Der Beginn einer offenen und spontanen Gemeinschaft in Čevengur ist an zwei wichtige Ereignisse gebunden – an den Einzug des sogenannten Proletariats und die Ankunft Aleksandr Dvanovs»⁵⁰ [178, 131]. Причем второй фактор играет более значимую роль: «Die Blütezeit der Gemeinschaft beginnt allerdings erst mit der *Ankunft Aleksandr Dvanovs...*»⁵¹ [178, 133]. Чем ознаменован этот «расцвет»? По мнению исследователя, именно с прибытием Дванова связано возрождение «науки и искусства», появление духовных потребностей у чевенгурцев: «Die Arbeit (Hausbau, Vorsorge für den Winter, Ackerbau, Irrigation), die Wissenschaft (Nutzbarmachung der Sonnenenergie), Verteidigung, Kunst (Malerei, Literatur, Bildhauerei) und dazu das reichhaltige (gekochte!) Essen kehren wieder in Čevengur ein»⁵² [178, 135].

Если идти по пути выделения фаз развития Чевенгура, то невозможно было бы обойти вниманием момент прибытия в город женщин. Во-первых, после этого события резко меняется и уклад жизни, и отношения между жителями города. А во-вторых, именно с этим моментом связан эпизод, важный для поэтики Платонова. Мы имеем в виду момент целования *всех* чевенгурцев со *всеми* женами. «Чевенгур» не единственное произведение

⁴⁸ Имеется в виду книга «Erlebte Rede bei Andrej Platonov»

⁴⁹ - Коммунизм Чепурного, соответственно Прокофия (первый Чевенгур)
- Двановская община (второй Чевенгур) (*перевод наш – Н.Щ.*).

⁵⁰ «Появление в Чевенгуре открытой, образовавшейся вдруг общины связано с двумя важными событиями: прибытием так называемого пролетариата и приходом Александра Дванова» (*перевод наш – Н.Щ.*).

⁵¹ «Расцвет общины начинается, конечно, прежде всего с приходом Александра Дванова...» (*перевод наш – Н.Щ.*).

⁵² «Работа (строительство домов, приготовления к зиме, земледелие, орошение почвы), наука (освоение солнечной энергии), создание оборонительных средств, искусство (живопись, литература, скульптура), и кроме того разнообразная (приготовленная!) еда снова появляются в Чевенгуре» (*перевод наш – Н.Щ.*).

Платонова, в котором описана такая сцена. Так, анализируя рассказ «Одухотворенные люди» и повесть «Котлован», Наталья Корниенко сравнивает два аналогичных фрагмента:

«Цибулько подошел к Фильченко и поцеловал его. И все, каждый с каждым, поцеловали друг друга и посмотрели на вечную память друг другу в лицо» (“Одухотворенные люди”)» [100, 102].

«Каждый начал целоваться со всею очередью людей, обнимая чужое доселе тело, и все уста грустно и дружелюбно целовали каждого <...>

Многие, прикоснувшись взаимными губами, стояли в таком чувстве некоторое время, чтобы навсегда запомнить новую родню, потому что до этой поры они жили без памяти и без жалости» [99,541].

И эти фрагменты выделены как одни из ключевых для понимания приведенных произведений Платонова. Упомянутый нами эпизод из «Чевенгура» родственен упомянутым сценам. И, конечно, в художественном плане он занимает одно из центральных мест. Этот момент, действительно, мог бы стать новым этапом в развитии Чевенгура, таковым он по большому счету и стал. Потому что взаимоотношения между чевенгурцами изменились коренным образом⁵³. Однако произошло несовпадение ожиданий и результата. Приход жен в город не стал очередным шагом к созданию коммунистического братства. Напротив, к уже появившимся науке и искусству добавился еще институт семьи, что ознаменовало собой начало возврата к традиционному обществу и традиционному укладу жизни.

Есть еще один любопытный момент. Связан он со строительством плотины. Значение этого образа рассматривал В. Вьюгин, указывавший на родство этого элемента художественного текста с веянием эпохи и в частности со статьей Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»: «То, что Платонов принял вслед за эпохой это противоречие рассудка и чувства, очевидно. С точки зрения поэтики “спектральность” интертекстуальных трактовок доказывает одно: сама по себе идея была крайне востребована эпохой. Платонов воспользовался ею, как и многие другие, – для своих

⁵³ Анализируя жизнь Чевенгура после прихода женщин, Р. Ходель пишет: «Trotzdem wird es in den Strassen Čevengurs ungewohnt still, da sich das Leben nun um den häuslichen Herd dreht. Als Prokofij im Namen der allgemeinen Sache das mobile Eigentum der Stadt registriert, begründet Kirej seine Weigerung, etwas vom Hausrat abzutreten, damit, dass nun Gruša seine “Idee des Kommunismus” sei...» [178, 141] – «Все же на улицах Чевенгура стало непривычно тихо, так как жизнь сконцентрировалась вокруг домашнего очага. Когда Прокофий во имя общего дела начал регистрировать все движимое имущество города, Кирей обосновал свой отказ отдать что-нибудь из домашней утвари тем, что теперь Груша его “идея коммунизма”...» (перевод наш – Н.Щ.).

целей»⁵⁴ [31, 178]. Но если образу плотины сопутствует такой глубокий подтекст, то необходимо обратить внимание на фрагмент ее сооружения. Для строительства плотины Дванов не находит другого материала, кроме как могильные кресты. Следует ли в этом видеть мотив зарождения или возрождения в Чевенгуре труда или это в очередной раз в завуалированной форме проявляется мотив воспоминания об отце? Следует вспомнить, какое впечатление на маленького Сашу произвело отсутствие креста на могиле отца, а затем и все сиротливые могилы. Возможно, что это подсознательная попытка уравнивать отца сначала со всеми мертвыми, а потом и живыми, и прийти таким образом ко всеобщему единению и воскрешению. Тогда этот эпизод будет осмыслен в другом ключе. Это не новый этап в развитии Чевенгура, а проявление старой идеи, преследующей Дванова на протяжении всей жизни. Что гармонично вписывается в поэтику Платонова, для которой характерны «случайные» повторные проявления различных мотивов, в том числе и неожиданные, на первый взгляд, немотивированные воспоминания.

Для нас это является также показателем того, что коренные изменения в Чевенгуре приводят к восстановлению модели традиционного общества. И с образом Дванова все эти вехи связывать невозможно, так как его путь представляет собой единое замыкающееся движение, на всем протяжении которого неизменно проявляется одна и та же идея, один и то же образ. И если бы главный герой ознаменовал для города новый этап, то и город должен был бы стать для героя новым этапом. Но Дванов прибыл в Чевенгур «случайно», делать «что-нибудь». Это заполнение времени до того момента, как можно будет приступить к главной цели – отправиться за отцом.

7) Важным наблюдением является то, что в романе игра на колоколах и гармонии часто сравнивается с человеческим голосом или описывается как процесс пения. При этом «музицирование» нередко ассоциируется с мыслью или размышлением.

В этой связи мы хотели бы обратиться к некоторым положениям труда знаменитого музыкального теоретика Бориса Асафьева «Процесс оформления звучащего вещества», который был написан в 1923 году. В этой работе важное место занимает мысль о взаимосвязи вокальной музыки (и звука в целом, в том числе и речи) с мыслительной деятельностью

⁵⁴ В самом начале статьи Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» появляется образ плотины: «Новейшая теория познания воздвигла несокрушимую плотину, которая на веки отделила твердую землю, доступную людям, от безграничного и темного океана, лежащего за пределами нашего познания. И волны этого океана уже более не могут вторгаться в обитаемую землю, в область точной науки. Фундамент, первые гранитные глыбы циклопической постройки, – великой теории познания XIX века, – заложил Кант. С тех пор работа над ней идет непрерывно, плтоина воздвигается все выше и выше» [78, 37].

человека и с развитием инструментальной музыки. Так, влияние человеческой речи на развитие музыки рассматривается и в отдельной статье музыковеда «Речевая интонация», и в книге «Музыкальная форма как процесс». Во вступительной статье к этому труду мы читаем: «...основной же теоретический тезис, характерный и для всех последующих работ Асафьева, – общность истоков речевой и музыкальной интонации. “Речевая и чисто музыкальная интонация – ветви одного звукового потока”, – утверждает автор» [7, 4]. Далее указывается на то, что Асафьев при создании своего труда «опирается на широкий круг работ в области музыкознания, а в отдельных случаях и языкознания» [7, 10].

Кроме того, отмечено, что в первоначальном замысле было отведено место разделам, посвященным анализу «роли слова» в развитии отдельных музыкальных жанров.

Отождествление всего музыкального искусства с человеческим голосом и речью, так ярко проявляющееся в поэтике «Чевенгура», получает научную разработку в «Музыкальной форме как процесс», где рассмотрены средства и истоки взаимосвязи этих двух сфер духовно-интеллектуальной деятельности человека: «Интонация, по Асафьеву, связывает все происходящее в музыке: творчество, исполнение, слушание. Она же связывает музыку и со словесной речью человека, и со словесными видами искусства» [7, 11]. Немаловажна и цель, достигаемая интонированием: «Музыкальное интонирование – это образно-музыкальная речь, в процессе которой так же, как и в процессе речи словесной, создается контакт между композитором – исполнителем – слушателем, устанавливается духовное общение» [7, 11]. И последнее очень важно для понимания романа. Именно это «духовное общение», духовная связь, которая должна привести чевенгурцев к абсолютному единению, к жизни «без пауз», и является целью строителей чевенгурского коммунизма. Достигается эта цель посредством совместного «труда» и звукового самовыражения. Возможно, именно поэтому герои романа так ждут хоть каких-то звуков.

Говоря о важности мотива песни в романе «Чевенгур», мы уже отмечали, что лексика с общим семантическим значением «пение» применяется Платоновым и в описании инструментальной музыки, и вообще в описании всевозможных проявлений «музыкальности» окружающего мира. Пение для Платонова является своего рода первоосновой всего музыкального искусства. Та же идея параллельно развивается и в теории музыки. Разрабатывая ее, Асафьев изобретает для этого специальный термин «“вокальвесомость”, выросший из утверждения (вслед за Серовым) вокальной природы самого музыкального искусства» [7, 16].

Исследователь обращает внимание на все элементы певческого процесса. Он анализирует не только интонирование, которое проявляется в момент звучания, но и дыхание, которое двусторонне: для вокалистов это правильное распределение и извлечение воздуха (сам процесс пения), но это и тот кратчайший промежуток времени, за который певец берет дыхание. Говоря о музыке, мы не можем назвать этот промежуток паузой (это было бы некорректно, хотя это и близкое явление, и уместно здесь вспомнить еще раз слова Чепурного: «Мы живем без паузы»). Поэтому для обозначения этого краткого временного отрезка воспользуемся другим музыкальным термином – *ц е з у р а*. Асафьев говорит о роли дыхания для развития музыки: вокальной и инструментальной: «Прежде всего надо, принимать в соображение роль дыхания человека (его запас, силу и интенсивность) в формировании музыки не только вокальной, но и инструментальной, не только в музыке устной традиции, но и в письменной» [7, 30]. Перед нами научное изложение того, что так часто встречается у Платонова: описание инструментальной музыки как вокальной. Выдвигая идею взаимосвязи вокальной и инструментальной музыки, Асафьев подтверждает ее примерами из истории развития музыки: «До сих пор очень мало (даже почти совсем) не учитывалось воздействие на формы музыкальной речи и на конструкцию музыкальных произведений методов, приемов, навыков и вообще динамики и конструкции ораторской речи, а между тем риторика не могла не быть чрезвычайно влиятельным по отношению к музыке как выразительному языку фактором. В особенности если принять еще во внимание агитационное значение музыки (хотя бы культовой). И протестантские и католические композиторы, особенно XVII и XVIII веков, во многих отношениях были выдающимися ораторами, если не всегда религиозными проповедниками в своей музыке, и эта установка влияла на процесс формирования» [7, 31].

Другим важным моментом является идея о тесной взаимосвязи музыки (и звука в целом, или, по Асафьеву, интонирования) и мыслительного процесса. В «Чевенгуре» довольно часто встречается описание, например, пения, соседствующее с упоминанием этой психической функции. Александр Дванов так размышляет: «Лишь слова обращают текущее чувство в мысль, поэтому размышляющий человек беседует. Но беседовать самому с собой – это искусство, беседовать с другими людьми – забава» [104, 110]. У Платонова эта взаимосвязь принимает необычный характер. Звук – это воплощение мысли, ее оформление. Это видно из приведенной выше цитаты. Такое соотношение звука и мысли характерно для Александра Дванова. Но для большинства действующих лиц произведения звук является средством не просто воплощения размышлений, но и средством их отторжения. Посредством звука (как

правило, музыкального) герои «Чевенгура» избавляют себя от дум, наводящих на них страх. Например, Гопнер говорит о пожарном на крыше: «Обо всем поет – лишь бы не думать» [104, 205].

Особенно ярко идея о взаимосвязи мышления и его звукового воплощения проявляется в следующем отрывке: «Сзади себя Дванов слышал медленные шаги спускающегося с лестницы человека. Человек бормотал себе свои мысли, не умея соображать молча. Он не мог думать втемную – сначала он должен свое умственное волнение переложить в слово, а уж потом, слыша слово, он мог ясно чувствовать его. Наверно, он и книжки читал вслух, чтобы загадочные мертвые знаки превращать в звуковые вещи и от этого их ощущать» [104, 206]. Аналогичная мысль вложена в уста Якова Титыча: «Я не говорил, а думал, – сказал он. – Пока слово не скажешь, то умным не станешь, оттого что в молчании ума нету – есть одно мученье чувства» [104, 334].

Приведенные цитаты ясно показывают, что в контексте романа мысль тесно связана с ее озвучиванием. В данном случае было бы точнее употребить термин Асафьева – «интонирование». Так как интонирование относится и к мелодическому воспроизведению, и к речевому, которые между собой связаны, по мнению исследователя.

Что же касается взаимосвязи мыслительного процесса и интонирования, то можно привести следующие цитаты: «В дальнейшем мысль об интонации и интонировании как проявлении мысли, чувств человека, как отражении человеческого сознания все время развивается, найдя в 40-ые годы свое воплощение в следующем тезисе: “...мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией”; или же: “...интонация прежде всего качество осмысленного произношения”» [7, 6]. Может быть, поэтому Платонов не дает высказаться не подумавшему Чепурному: «Чепурный, не думая, хотел что-то сказать и не мог этого успеть, услышав песню...» [104, 301].

Автор предисловия к книге Асафьева «Музыкальная форма как процесс», давая общую характеристику концепции этого исследователя и выделяя ее основные положения, не раз подчеркивает, что для Асафьева идея о взаимосвязи мысли и музыки является одной из ключевых: «Интонирование как проявление мысли. Это положение и определяет сущность и эстетическую направленность всей интонационной теории Асафьева. <...>

Процесс интонирования – это процесс выявления человеческого сознания в специфических формах музыкального искусства. Интонирование – деятельность человеческого интеллекта,

особая “образно-интонационная” форма его мышления. <...> На протяжении изложения своей книги “Интонация” Асафьев неоднократно и настойчиво возвращается к утверждению основного для него тезиса, что музыка как одна из форм “образно-познавательной деятельности сознания” есть “образно-звуковое отображение действительности”» [7, 11].

Говоря о взаимосвязи речевой и музыкальной интонации, Б. Асафьев приводит примеры из истории этих искусств, обосновывая тем самым естественность и неизбежность их родственности. Таким образом, две идеи о значении звука как результата духовно-интеллектуальной деятельности человека одновременно появляются и получают развитие как в художественной литературе, так и в музыковедческой:

- это особая роль песни и пения в развитии всего музыкального искусства;
- и взаимосвязь звукового мира с высшими психическими процессами.

Кроме того, мы отмечали, что в рассказе Платонова «Московская скрипка» употребляется словосочетания «звучащее вещество», которое также встречается у Асафьева. Значит, представления о веществе, как о какой-то конкретной, осязаемой субстанции примерно в один временной отрезок появляются как в музыке, так и в литературе. Отметим, что это понятие закрепляется в терминологии Бориса Асафьева и используется в его фундаментальном труде «Музыкальная форма как процесс», вышедшем в 1930 году (в этом же году завершает работу над «Чевенгуром» и Андрей Платонов).

Мы не беремся утверждать, что Платонов был знаком с трудами Асафьева. Но это и не исключено – Асафьев был очень известным и влиятельным музыковедом. Возможно, однако, что это общие тенденции в понимании музыки, в понимании звука, которые нашли свое отражение в творчестве Андрея Платонова.

8) И последнее значимое наблюдение, которое мы сделали в ходе анализа музыкальных образов и мотивов в творчестве Платонова. Связано данное наблюдение с тем, что произведения этого автора в очень большой степени отражают конкретные культурные и исторические факты, без изучения которых понимание творческого наследия писателя невозможно.

Музыка в жизни и творчестве Владимира Набокова

Предисловие

Обращаясь к произведениям Владимира Набокова, литературовед должен быть особо внимателен. Так как открыть настоящее лицо этого писателя, отгадать его истинные намерения отнюдь не просто. И читатель, и исследователь должны быть всегда готовы к тому, что какой-нибудь уже привычный герой или образ окажется совсем не тем, что от него ожидалось. Набоков любит запутывать, играть, и, кажется, это относится к методам его художественной работы. Эту черту постоянно отмечает Зинаида Шаховская: «Скрывающемуся под масками, под арлекинными одеждами Набокову оголение нестерпимо» [154, 133] или «...и зная твердый обычай Набокова запутывать следы, легко предположить, что слова Гудмана это то, что он иногда и сам, мучительно – и поэтому особенно это скрывая – думал о себе...» [154,132]. Однако не только у княгини Шаховской было такое впечатление. Думается, что подобное ощущение возникает у многих читателей. Но в подтверждение приведем еще несколько цитат. Вера Николаевна Муромцева-Бунина так описывала в своем дневнике впечатления от прочтения рассказов Сирина: «А сегодня “Звонок” – очень хорошо! Но жестоко и беспощадно. Он умеет заинтересовывать и держать внимание. Фокусник сидит в нем, недаром так хорошо он изобразил его в “Карт<офельном> Эльфе”» [159, 50]. Яков Платек, анализируя творчество Набокова, пишет в статье «Есть в одиночестве свобода» следующее: «Почти во всех своих романах он ведет с читателем непростую игру...» [96, 22]. А вот как эту особенность творческого метода Набокова описывает Брайан Бойд: «Я попытаюсь проследить развитие его философских взглядов, очертить их сложившуюся систему и выявить, как они повлияли на его творчество.

Для этого необходимо объяснить обманчивую стратегию Набокова-писателя. Читать Набокова – это все равно что сидеть в комнате, откуда открывается некий вид, который почему-то кажется нам миражем, словно бы хитро подмигивающим на солнце и заманивающим к себе. Некоторые читатели опасаются, что их выманивают из дома только для того, чтобы подставить ножку на пороге. На самом же деле Набоков хочет, чтобы хороший читатель, переступив через порог, попал в этот мир и наслаждался его подробной реальностью. Хороший же ПЕРЕчитыватель, который не боится идти дальше, находит еще

одну дверь, скрытую в том, что прежде казалось незыблемым пейзажем, дверь в иной, запредельный мир» [17, 13-14].

С этой своеобразной игрой связано отдельное направление в изучении наследия Набокова: «В начале 90-х, однако, в набоковедении появилось новое направление, которое уделяет преимущественно внимание изучению метафизического и философского содержания набоковских текстов, с которым соотносится игровой характер набоковского письма, более не рассматриваемый как самодостаточная реальность» [94, 538]

Эта обманчивость, эта «игра с читателем» свойственна Набокову не только в его художественных произведениях, но и в его сочинениях мемуарного характера, и в его интервью. Нам кажется справедливым высказывание Н. Букс: «Мнение, что Набоков музыки не любил и “путал *allegro* и *adagio*”, приобрело в набоковедении почти законодательный смысл. Зиждется оно, в основном, на собственно набоковских высказываниях, разбросанных в разных интервью. Помня, однако, как продуманно, в письменном виде заготавливались такие ответы и как неизменен был отказ писателя от всякого самокомментирования и откровений с читателем, нельзя не заметить, что эти слова – лишь маска. Набоков вырос в семье меломанов, с детства был приобщен к музыке и знал ее гораздо лучше, чем это может показаться доверчивому читателю популярных журналов. О том свидетельствуют его произведения» [21, 328-329]. Поэтому-то мы и должны с особым вниманием анализировать наследие писателя. Может быть, тогда нам удастся дать наиболее исчерпывающий и, вероятно даже, объективный ответ на вопрос, какое место занимают в произведениях Набокова музыкальные мотивы, какую роль выполняют музыкальные образы. Почему они столь настойчиво появляются, несмотря на противоречие, так бросающееся в глаза: «Как можно было так страстно любить литературу, живопись, абстракцию и узоры шахматной игры и одновременно считать музыку “произвольным нагромождением варварских звуков”?» [17, 14].

Пытаясь дать объяснение этому противоречию и ответить на поставленные вопросы, мы обратимся, прежде всего, к жизненному и творческому пути писателя. Проследим, как он воспитывался, в каких условиях рос, в какой среде формировалось его сознание. Обратимся к окружению писателя и к его семье. В первой части данной главы будут приведены воспоминания и отзывы современников Набокова, его родных, людей, близких семье Набоковых, а также критиков, следивших за развитием его таланта. Чтобы дать более полное представление, мы осветим различные точки зрения и постараемся остановиться на всех

значимых «музыкальных» моментах жизни писателя. Поэтому в первом разделе будет приведено много цитат из воспоминаний, дневниковых записей и биографических исследований. Выяснив, насколько часто Набоков сталкивался с музыкой в действительности и как глубоко были его знания в области этого искусства, мы приступим к анализу его творчества с точки зрения музыкальных мотивов и образов.

В качестве исследуемых текстов мы выберем роман «Защита Лужина» и рассказ «Музыка». Это даст нам возможность проследить, как интересующие нас мотивы работают в рамках крупной и малой прозаической формы.

Сначала мы обратимся к роману: выделим все музыкальные мотивы, встречающиеся в произведении, и проанализируем их. Все случаи проявления музыкальных мотивов будут систематизированы и зафиксированы в отдельной таблице, представленной в качестве приложения.

Затем мы перейдем к рассказу. Так как этот жанр предполагает меньший объем, то мы ограничимся выделением ключевых моментов в рамках непосредственного анализа произведения.

Но прежде обратимся к биографии, воспоминаниям, отзывам и критике, которые помогут нам получить представления о творческой личности писателя и его взаимоотношениях с музыкой.

Музыка в жизни Владимира Набокова

Роман Набокова «Защита Лужина» с самого своего появления в «Современных записках» в 1929 году вызвал множество рецензий. В частности, на это произведение очень живо откликнулся Георгий Адамович, яркая фигура русского литературного зарубежья. Например, в одной из рецензий на книгу он пишет: «Это вещь бесспорно талантливая, местами блестящая, почти всегда остроумная, но более замечательная и более занимательная внешне, чем внутренне. Она как бы лишена “музыки”» [2, 61]. Трудно сказать, что именно подразумевает Адамович под «музыкой» в этом романе. Однако ясно, что искусство муз в данном случае упоминается лишь в качестве метафоры. Подобные явления нередко встречаются в литературе и литературоведении. Так и здесь, «музыка» появляется, когда нужно сказать о чем-то абстрактном, не совсем ясном в литературном произведении. Критик

говорит о внешней занимательности романа и об отсутствии внутренней занимательности. Последнее приводит к той формулировке, что данная вещь «как бы лишена “музыки”».

Спустя несколько десятилетий, в 1967 году Георгий Адамович пишет предисловие к роману, выпущенному парижским издательством Editions de la Seine. В этом предисловии также встречается одно примечательное для нас сравнение: «“Смысл” стихотворения, принадлежащего подлинному поэту, “смысл” романа, действительно заслуживающего того, чтобы над ним задуматься, тщетно ища ответа на не поддающиеся точному определению вопросы, почти также неуловим, как “смысл” симфонии Моцарта или картины Рембрандта. Говорю “почти” лишь потому, что в словах, по самой их природе, все же неизменно присутствует то, чего нет в звуках, линиях или красках: логическая связь, тематическая последовательность...» [1, 71].

Такое сравнение показательно, поскольку оно отображает восприятие критиками и литературоведами музыкального искусства как явления исключительно творческого, вдохновенного, без какой-либо доли рационального. Конечно, слова вроде «почти» или «как бы» необходимы, потому что невозможно провести полного сравнения произведения литературного и музыкального. Но проводя хотя бы частичную аналогию, нельзя забывать, что в музыке обязательно присутствует своя логика развития, притом подчас очень строгая (начиная с мелодии, аккордов, тональности и заканчивая формой), есть также и музыковедение, анализирующее музыкальные произведения и имеющее свою терминологию. И все это необходимо учитывать.

В настоящее время исследователи жизни и творчества Набокова также часто пользуются музыкальными терминами и образами, говоря о стиле и художественных особенностях произведений или о судьбе самого писателя. Вот, например, Б. Бойд так характеризует язык писателя: «Хотя он не был глух к радикальному разрушению и пересозданию языка, столь важному для Хлебникова или Маяковского, в его собственных произведениях подобные приемы были не больше чем паузой или обертоном в гибкой каденции мысли» [17, 116-117]. Другой яркий пример: «В реальности Вера Набокова сделала для искусства мужа много больше. Шестьдесят лет спустя она продолжала транспонировать его произведения для других инструментов, других языков» [17, 282]. Или читаем у Г. Барабтарло: «Среди множества остроконечных и многозначительных двусмысленностей, разложенных по всей книге и заметно умножающихся к концу ее, самые последние звучат особенно щемящей нотой» [9, 105]. Одна из глав его книги «Сверкающий обруч: О движущей силе у Набокова»,

посвященная роману «Пнин», называется «Разрешенный диссонанс». Или читаем у З. Шаховской: «Как заключительный аккорд появилась “Ада” – демоническое произведение...» [154,133].

Какова «музыкальная» составляющая в творчестве Владимира Набокова (не только в качестве метафорического определения) мы рассмотрим в настоящей главе. Однако прежде чем исследовать указанный аспект произведений этого автора, мы должны будем постараться выяснить, насколько писатель был музыкально образован, насколько он любил и понимал музыку. На эти вопросы, как и на многие другие, конечно, нет однозначного ответа. Чтобы получить представление о «музыкальной» жизни Набокова и о его знаниях в области музыки, мы постараемся привести как можно больше фактов биографии, воспоминаний современников и, конечно, высказывания самого писателя.

Сперва обратимся к словам Владимира Набокова. В «Других берегах» он пишет: «Кроме всего я наделен в редкой мере так называемой *audition colorée* – цветным слухом»⁵⁵ [83, 26]. Далее он, однако, оговаривается, что его цветной слух связан исключительно с фонетикой, т.е. звуки речи в его восприятии имели определенную окраску. Он отмечает, что его мать тоже отличалась этим даром. Кроме того, Елена Ивановна Набокова так же воспринимала и музыкальные звуки, что Владимиру Набокову было уже чуждо. А музыка в целом, по утверждению писателя, оставляла его равнодушным: «...музыкальные ноты были для нее, как желтые, красные, лиловые стеклышки, между тем, как во мне они не возбуждали никаких хроматизмов. Надобно сказать, что у обоих моих родителей был абсолютный слух: но увы, для меня музыка всегда была и будет лишь произвольным нагромождением варварских

⁵⁵ Вопрос о цветном слухе был актуален для начала XX столетия. В книге об уникальном московском звонаре Константине Сараджеве приведен любопытный случай. Мы процитируем этот фрагмент, предварительно указав, что автор книги называет Сараджеву уменьшительно-ласкательным Котик: «Однако в восприятии музыкальных образов у Котика и Скрябина есть поразительная общность: определенные тональности вызывали у них соответствующие цветовые краски.

Конечно, у разных людей это может быть индивидуально, но вот любопытные сведения, которые я узнала от Андрея Александровича Лебедева, работающего в данное время над материалами о А.Н. Скрябине. Однажды между Римским-Корсаковым, Скрябиным и Рахманиновым зашел разговор на тему звука и цвета. Скрябин и Римский-Корсаков были радостно поражены, узнав соответствие между собой: звук *ре*, оказывается, у обоих вызывал представление о желтом цвете, солнечном. Рахманинов же только иронизировал. Тогда кто-то из присутствовавших обратился с вопросом.

– Скажите, пожалуйста, освещение сцены вашей оперы “Алеко”, конечно, было согласовано с вами? Мне помнится, сцена была освещена ярко-желтым прожектором?

Рахманинов отвечал утвердительно.

– А в какой тональности написана вами эта опера? – последовал неумолимый вопрос. И, видимо, со смущением уже ответил Рахманинов:

– В тональности *ре* мажор.

Любопытно, что у трех композиторов тональность *ре* мажор соответствовала одному и тому же цвету, а у Котика – это темно-красновато-оранжевый» [153, 67].

звучаний. Могу по бедности понять и принять цыгановатую скрипку или какой-нибудь влажный перебор в “Богеме”, да еще всякие испанские спазмы и звон, – но концертное фортепьяно с фалдами и решительно все духовые хоботы и анаконды в небольших дозах вызывают во мне скуку, а в больших – оголение всех нервов и даже понос» [83, 28].

О «немузыкальности» Набокова свидетельствуют и высказывания Зинаиды Шаховской, долгие годы бывшей знакомой с писателем. Так, сравнивая его с братом Сергеем, она замечает: «Позднее, в первый год оккупации встречу я в Париже и другого его брата, Сергея, о котором В. нам не говорил и с которым как будто не имел ничего общего, хотя и Сергей был весьма культурным человеком <...> прекрасно знал языки и, не в пример В., любил и понимал музыку» [154, 15-16].

На воспоминания Шаховской ссылается и Я. Платек. Но при этом он делает любопытное замечание: «Та же Шаховская замечает, что концертов Владимир Владимирович не посещал вообще и был закрыт для музыки. Впрочем, мемуаристка всякий раз страшется с помощью “как будто” или “по-видимому”. И правильно делает: в разговоре о Набокове нужно держать ухо востро» [96, 22].

Это абсолютно верно. И, например, мимоходом оброненные писателем слова: «“*Là-bas, là-bas, dans la montagne*”, как пела Кармен в недавно слышанной опере» [83, 140], – дают возможность предположить, что музыкальные образы, даже слышанные случайно или мимоходом, или в далеком детстве, все же оставались в сознании Набокова, помимо его симпатии, антипатии или желания.

Однако и двоюродный брат писателя Николай Набоков тоже говорит о противоположности Владимира и Сергея. И снова музыка становится одним из показателей их несхожести: «*Von meinen beiden Vettern, Wladimir und Sergej, beide älter als ich, stand ich Sergej näher, vielleicht weil er Musik liebte und Wladimir nicht. Selten habe ich so verschiedenartige Brüder gesehen*»⁵⁶ [182, 129].

Да и сам Набоков об этом пишет: «Он был тих и вял, и проводил с нашими наставниками куда больше времени, чем я. В десять он заинтересовался музыкой и с той поры брал бесчисленные уроки, ходил с отцом на концерты и целыми часами играл наверху на пианино отрывки из

⁵⁶ «Из двух моих кузенов, Владимира и Сергея, бывших меня старше, ближе мне был Сергей, наверно, потому, что он любил музыку, а Владимир нет. Редко я видел братьев, столь несхожих между собой» (*перевод наш – Н.Щ.*).

опер, разносившиеся по всему дому. Я подкрадывался сзади и тыкал его пальцами под ребра – горестное воспоминание» [89, 537].

Судя по данному воспоминанию, во Владимире Набокове звуки рояля не вызывали ни умиления, ни пиетета. Писатель подчеркивает свою несхожесть с братом, и отношение к музыке, видимо, было одним из проявлений их противоположности.

Обучение в Тенишевском училище также не способствовало развитию любви к музыке, хотя в здании училища был прекрасный зал, где устраивались концерты и поэтические вечера. В книге Б. Бойда находим такое описание князя Тенишева, основателя училища «...он настаивал на утилитарной ориентации образования, на образовании практическом, и сильно недолго любил “изящную словесность”, романы, всякую фантазию и выдумку» [17, 107].

Далее в книге приведен перечень предметов, которые проходили воспитанники данного учебного заведения. Хотя в программе уделялось внимание изучению иностранных языков и было даже рисование, музыкальное развитие не предусматривалось: «Вначале они занимались арифметикой, естествознанием, русским, немецким, Законом Божьим, чистописанием, рисованием, лепкой, столярным делом; в следующих классах список предметов расширился и включал алгебру, геометрию, тригонометрию, физику, химию и физиологию, географию, историю и историю искусств, русский, немецкий и французский; а в выпускном классе к ним добавлялись политэкономия, законоведение, бухгалтерский учет и товароведение» [17, 108].

Однако Томас Урбан пишет, что музыка входила в программу домашнего воспитания: «Zu Vladimir Nabokovs Erziehung gehörten neben einer fundierten Sprachausbildung – er wuchs zweisprachig auf – Unterricht im Tanzen und Reiten, Malerei und Musik sowie Boxen und Tennisspielen»⁵⁷ [188, 44-45].

Брайан Бойд в своей книге, посвященной биографии Владимира Набокова, несколько раз однозначно говорит о равнодушии писателя к музыке. Вот, например, как исследователь комментирует слова Набокова о его предке-композиторе: «Это ироническое завершение писателя, кажется единственное, что связывало этих людей, поскольку Набоков был безразличен к музыке» [17, 26]. Здесь исследователь имеет в виду высказывание Набокова о Карле Генрихе Грауне. Само это высказывание мы процитируем ниже. Теперь же приведем еще одно замечание Б. Бойда: «он не любил музыку и позднее вспоминал лишь скуку и

⁵⁷ «В программу воспитания Владимира Набокова наряду с основательным изучением языков – он рос двуязычным – входили уроки танцев и верховой езды, живописи и музыки, а также бокса и игры в теннис» (перевод наш – Н.Щ.).

неудобство, которое ему доводилось испытывать, когда он – “кудрявый мальчик в бархатной ложе” – должен был выслушивать “тошнотворные банальности” очередной оперы Чайковского» [17, 52]. Однако в качестве подтверждения он приводит только высказывания самого писателя – цитаты из «Других берегов» или «Память, говори». Эти произведения не являются художественными в полном смысле этого слова. Но, несомненно, в них присутствует определенная доля художественности. Тон данных произведений таков, что нельзя исключить некоторое преувеличение со стороны автора. Ведь он создает определенный образ и в произведениях мемуарного характера. Чуть выше мы уже приводили цитаты, слишком уж красноречиво описывающие физическую непереносимость музыки Набоковым или пренебрежение к творчеству Чайковского, либретто которого писатель в другой раз называет «гнусным» [89, 542]. Но даже если исходить из того, что Набоков совсем не любил музыку, нельзя не принимать во внимание его общее образование. Чайковский для русского музыкального искусства значит не меньше, чем Пушкин для русской литературы. Величину этого композитора Набоков должен был хотя бы осознавать. Писать о «тошнотворных банальностях» Чайковского – это дерзость, свойственная стилю Набокова. И дерзость эта намеренная, что особенно бросается в глаза, когда имя Чайковского появляется в подобном контексте. Писатель не упоминает какого-нибудь второстепенного музыканта. Нет, он говорит о композиторе, чье творчество общепризнано, хотя в начале века часть музыковедов его сильно критиковала. Но его выдающийся талант сомнению не подвергался. Но, кажется, тем лучше для Набокова. Такое замечание превращается в провокацию. Писатель, наверняка, понимает, что подобные слова способны многих возмутить. И он как будто намеренно дразнит читателя, что вполне для него характерно. Такую провокацию, на наш взгляд, можно воспринимать еще и как своеобразный художественный прием, направленный на создание определенного образа. Зачем писателю понадобилось создавать такой образ, это отдельный вопрос. Вот и музыковед Я. Платек задается им: «Стоит ли безоглядно доверяться признаниям писателя, в том числе и музыкальным? Это очень часто случается с ним – так, да не так» [96, 23]. Действительно, высказывания Набокова относительно музыки слишком категоричны, а музыкальные детали его произведений для человека, столь безразличного к музыке, слишком часты, точны и художественны.

Можно делать различные предположения относительно того, почему Набоков так старается отмежеваться от музыки. Например, можно принять во внимание тот факт, что по характеру он был индивидуалистом. Это свойство, этот «неусыпный индивидуализм» был характерен для него уже с детства. В школе он «отказывался участвовать в каких бы то ни было

группировках, союзах, объединениях или обществах» [17, 109]. Судя по всему, это касалось не только групп политической или социальной направленности, но и эстетической. Писатель никогда не примыкал ни к каким литературным течениям. Как пишет Бойд: «Набоков всегда был одиночкой», «он всегда отказывался приглаживать свои вкусы и свои критические мнения в угоду времени и ненавидел всяческие объединения, обобщения, условности – ненавидел все, кроме индивидуального и независимого» [17, 13]. Не исключено, что столь своеобразное, даже дерзкое отношение к музыке, занимающей особое положение в восприятии многих людей из окружения Набокова, также стало проявлением индивидуальности и независимости. Ведь его родители очень любили музыку, младший брат испытывал к ней неподдельный интерес. И даже современная юному Набокову поэзия (символизм), которую он тогда много читал и воспринимал с восторгом, ставила музыку на особое место. Не исключено, что он, не испытывающий заметной страсти к этому искусству, просто желал отделиться от общества, даже столь уважаемого, почитателей музыки, тем самым еще раз подчеркнув свою индивидуальность. Эту же мысль высказывает и музыкант Константин Учитель. Вот что он пишет в статье «Музыкальный узор судьбы Владимира Набокова»: «Как мне представляется, это связано с желанием В.В. вообще несколько отстраниться от истории, от своих родителей и учителей, от предшественников и современников, оставшись внутри истории, созданной им самим; а в историю русской литературы войти ни в коем случае не в качестве чьего-то наследника и прашура, детерминированного и детерминирующего звена, а абсолютно свободным творцом рядом с Пушкиным и лишь с ним» [140, 96].

Но возможно и то, что писателю, действительно, было не дано тонко понимать и чувствовать музыку, в то время как все кругом обладали обостренным музыкальным восприятием. Самолюбие же не позволяло Набокову довольствоваться посредственными результатами в чем бы то ни было. И если он был не способен превзойти остальных в музыкальной чуткости, то оставалось вовсе отказаться от этого вида искусства, демонстративно подчеркивая пренебрежение и холодность к нему. Именно на демонстративность высказываний о музыке указывает и К. Учитель: «Но пристально вглядываясь в картину, сложенную в “Других берегах”, где ни один элемент не остался лишним, ни один кусочек пространства не оказался пустым, где каждая спичка, на которую падает взор ребенка, появится вновь, когда он станет старше (“маленький магический случай со спичками”, пожалуй, наиболее ярко отражает логику книги), – можно увидеть единственный демонстративно отвергнутый кусочек» [140, 95].

Но все же необходимо иметь в виду и то, что среда, в которой рос и воспитывался будущий писатель, предполагала постоянное звучание музыки. Например, в доме самих Набоковых имелась музыкальная гостиная, где устраивались концерты: «Страстный театрал с юности, Владимир Дмитриевич впоследствии написал воспоминания о театральной жизни Петербурга 1880-х и 1890-х гг. и о головокружительном дебюте МХТа в столице; став отцом, он продолжал регулярно бывать в театре и опере и часто брал с собой детей. И Владимир Дмитриевич, и его жена любили музыку; их дом был одним из первых, где пел Шаляпин, давал частные концерты Кусевицкий»⁵⁸ [17, 52].

Отметим, что отец для Владимира Набокова был образцом, он являлся для будущего писателя непрекаемым авторитетом. В жизни Владимира Дмитриевича музыка занимала почетное место: «В хранящихся в рукописном отделе Государственной Публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина письмах отца писателя, Владимира Дмитриевича, своему другу и наставнику Платону Львовичу Вакселю (известному петербургскому юристу, почетному члену Академии художеств, собирателю рукописей и музыковеду) оперные и концертные впечатления занимают самое значительное место. Крупный политик, ведущий деятель партии Народной свободы, В.Д. Набоков был, что менее известно, и организатором литературных и музыкальных вечеров – сохранились его письма к С.М. Ляпунову, в которых обсуждается план проведения фортепьянного концерта» [140, 95].

Говоря о музыкальности Владимира Дмитриевича Набокова, Я. Платек приводит в качестве подтверждения небольшую цитату из его статьи (это была последняя статья В.Д. Набокова): «Отец не только обладал отличным слухом, но был, вероятно, и порядочным знатоком, если судить по его поздним воспоминаниям о художественной жизни Петербурга. Последняя

⁵⁸ «Кусевицкий Сергей Александрович [14(26).7.1874, Вышний Волочёк, – 4.6.1951, Бостон], русский дирижёр, контрабасист и музыкальный деятель. В 1894 окончил Музыкально-драматическое училище при Московском филармоническом обществе по классу контрабаса, с 1901 там же преподавал. Концертировал как виртуоз-контрабасист в России и за границей. С 1905 жил в Берлине, занимался дирижированием у К. Мука и Ф. Вейнгартнера, выступал как дирижёр. В 1909 основал в Берлине “Российское музыкальное издательство” в целях пропаганды творчества русских композиторов. В 1909 создал в Москве симфонический оркестр, выступавший под его управлением во многих городах России. В 1917 – 20 возглавлял Государственный симфонический оркестр (бывший Придворный, Петроград). В 1920 уехал за границу. В 1924 – 49 главный дирижёр Бостонского симфонического оркестра, с которым впервые исполнил ряд новых сочинений, в том числе 4-ю симфонию Прокофьева, “Симфонию псалмов” Стравинского, 1-ю симфонию Онеггера, 3-ю симфонию Русселя, “Турангалилу” Мессиана (многие из них создавались по его инициативе). К. был также первым исполнителем в США 9-й симфонии Шостаковича и 5-й симфонии Прокофьева. С 1943 президент музыкальной секции Национального совета американо-советской дружбы. Как дирижёр отличался наглядностью дирижёрской техники, умением соединять темперамент с самообладанием, как воспитатель оркестра – требовательностью, позволявшей ему добиваться высокого технического совершенства оркестрового исполнения. Автор музыкальных произведений для контрабаса» [69].

статья известного деятеля кадетской партии заканчивалась так: “Но об этом – и о том, каким образом Вагнер взял штурмом оперную сцену – в другой раз”» [96, 22].

В повседневной жизни В.Д. Набоков также любил беседовать о музыке. Она становилась темой для разговора в том числе и со старшим сыном. Данный факт свидетельствует о том, что отец воспринимал Владимира Набокова, как человека, разбирающегося в данном вопросе, или, по крайней мере, хорошо представляющего себе, о чем идет речь. Очевидно, что разговоры на тему искусства вообще и в частности музыки была естественной частью их повседневного быта: «Переодевшись в пижаму, я сел на ручку кожаного кресла, а папа, сидя на корточках, чистил скинутые башмаки. Говорили мы теперь об опере “Борис Годунов”⁵⁹. Он старался вспомнить, как и когда возвращается Ваня после того, как отец уснул его. Так и не вспомнил» [17, 228]. Это характеризует В.Д. Набокова, как настоящего знатока и ценителя музыки. Его племянник Николай, описывая семью Набоковых, дает этому подтверждение: «Er war einer der wenigen Nabokovs, die wirklich Musik liebten»⁶⁰ [182, 126].

Вероятно также, что именно от отца В.В. Набоков «унаследовал» столь пренебрежительное отношение к творчеству Чайковского. Это предположение подтверждает один любопытный эпизод, описанный далее Николаем Набоковым: “An diesen Sonntagmorgenkonzerten liebte Onkel Wladimir die “Klassiker” am meisten, besonders Beethoven. Tschaikowsky, den ich wie die meisten Russen verehrte, interessierte ihn nicht. Wenn wir über Tschaikowsky diskutierten, pflegte er das Gespräch mit der Bemerkung zu beenden: “Ja, ich gebe dir zu, daß er ein brillanter Orchestrator ist. Aber ich kann seine sentimentalen Melodien nicht akzeptieren. Sie hören sich wie Zigeunerkrum an! Es ist alles *très mauvais gout*”»⁶¹ [182, 126].

⁵⁹ Очевидно, что В. Набоков путает названия опер. «Бориса Годунова» написал М. Мусоргский. Но действующего лица с именем Ваня в этой опере нет. Следовательно, в сюжетной линии не может быть момента возвращения «Вани после того, как отец уснул его». Зато это очень напоминает оперу «Иван Сусанин» М. Глинки (отметим, что сам композитор дал ей название «Жизнь за царя»). В опере есть момент, когда к Сусанину приходят поляки с требованием провести их к новому царю, чтобы убить его. Сусанин посылает своего сына Ваню к государю, чтобы предупредить о появлении врагов.

Владимир Набоков говорит, что его отец пытается вспомнить момент возвращения Вани, однако, «так и не вспомнил». Это неудивительно, потому что в опере это и не показано. Ваня появляется вновь только в эпилоге, уже после гибели Сусанина.

Обратим внимание на то, что этот разговор происходит накануне гибели В.Д. Набокова. И в тот вечер писатель видел отца в последний раз. На следующий день В.Д. Набоков погиб во время покушения на П.Н. Милукова.

⁶⁰ «Он был одним из немногих Набоковых, которые действительно любили музыку» (перевод наш – Н.Щ.).

⁶¹ «На этих утренних воскресных концертах дядя Владимир любил больше всего “классиков”, особенно Бетховена. Чайковский, которого я, как большинство русских, превозносил, его не интересовал. Когда мы спорили о Чайковском, он заканчивал обыкновенно разговор таким замечанием: “Хорошо, я могу согласиться с тобой в том, что он золотой инструментовщик. Но его sentimentальных мелодий я принять не могу. Они звучат как цыганщина. Все это *très mauvais gout* (слишком безвкусно)”» (перевод наш – Н.Щ.).

Надо полагать, что это мнение для В.Д. Набокова было устоявшимся, и высказывалось оно неоднократно. Вряд ли, Владимир Набоков мог его не заметить.

Он был человеком очень внимательным. Именно внимательность к окружающему миру Бойд отмечает как одну из характерных черт, с детства писатель воспринимал его «с таким восторгом, с такой четкостью, что неопределенность восприятия, которую он замечал за другими, была ему непонятна. Вспоминая детские “познавательные прогулки” с деревенским учителем Жерносековым в то же лето, Набоков с недоумением приводит типичный ответ на свой вопрос: “Ну, просто птичка – никак не называется”» [17, 86]. Исходя из биографии писателя, зная, каково было его окружение, мы можем предположить, что так или иначе музыка сопровождала Владимира Набокова постоянно. И будучи человеком зорким в широком смысле этого слова, он не мог, конечно, вовсе не замечать ее. Писатель прислушивался к музыке и воспринимал ее в удобной для себя форме. Об этом говорят эпитеты, которыми он наделяет различные музыкальные явления. Например, в приведенной нами выше цитате из «Других берегов» Набоков, перечисляя свои музыкальные «пристрастия», упоминает «влажный перебор». Чтобы такой перебор запомнить, тем более дать ему столь своеобразную, даже поэтичную характеристику да еще указать и произведение, в котором появляется такой «перебор», необходимо быть весьма внимательным слушателем, о чем свидетельствуют и многочисленные сравнения, описания и всевозможные художественные детали, встречающиеся на страницах произведений писателя. Сам Набоков, может быть, и не отличался тонкостью восприятия музыки. Но он впитывал происходящее вокруг, впитывал восприятие музыки другими людьми. Вероятно, в произведениях Набокова нередко появляется понимание музыки, преломленное через сознание какого-нибудь человека, знакомого писателю. И то, что мы узнаем мнение В.Д. Набокова о композиторах, музыкальных произведениях или событиях музыкальной жизни, дает нам возможность сделать такое предположение. Отношением к творчеству Чайковского со стороны отца писателя объясняет появление соответствующего отрывка в «Других берегах». Связь эта очевидна. Легкий след музыкальных пристрастий Владимира Дмитриевича Набокова можно найти и в «Защите Лужина», о чем мы будем говорить ниже.

Теперь же мы хотели бы остановить внимание на другом моменте. Стоит отметить, что творчество Владимира Набокова связано с музыкой не только посредством образов и мотивов внутри литературных текстов. Есть и другая форма взаимодействия. Уже самые ранние стихи молодого поэта были переложены на музыку. И их автор не противился такому синтезу, несмотря на столь явно демонстрируемое равнодушие к этому искусству. Даже напротив,

молодой Набоков старался, чтобы эту музыку услышала его возлюбленная, вдохновлявшая его: «Стихам юного поэта предстояло вскоре обрести своих слушателей. Стихотворение о пионах, положенное на музыку военным врачом из лазарета Елены Ивановны, исполнила в 1916 году на большом концерте в Петрограде певица Вронская. Однажды, когда Сергей наигрывал этот романс на рояле в музыкальной гостиной набоковского дома, Владимир, разговаривавший по телефону с Люсей из кабинета матери, дал ей послушать мелодию через трубку» [17, 144].

И это не единственный случай в жизни писателя, когда музыка соприкасается с любовью. Но к этому мы вернемся чуть позже.

Музыка сопровождала Набокова не только в благополучные времена. После Октябрьской революции вся семья перебирается в Крым. Но даже в период Гражданской войны музыкальная жизнь продолжала существовать. И писатель не просто находился рядом, но принимал в ней активное участие. В первое время своего изгнания он оказывается среди музыкантов: «В начале года сюда, в Гаспру, в ту же усадьбу, что и Набоковы, приехала певица Анна Ян-Рубан, племянница Петрункевича, с мужем Владимиром Полем – пианистом и композитором <...> Дети старшего брата В.Д. Набокова Дмитрия (Дмитриевичи) с матерью (Лидией, урожденной Фельцфейн) и ее вторым мужем (Николаем фон Пейкером) сначала показались Владимиру чужими и, в свою очередь, нашли Владимира высокомерным и чопорным, пока не познакомились с ним ближе весной 1918 года» [17, 168].

Уже некоторое время спустя, он в качестве поэта помогает в организации концерта: «В Ялте и ее окрестностях начала возрождаться светская жизнь, и Анну Ян-Рубан пригласили выступить в одном из частных домов Симеиза с благотворительным концертом в пользу русских художников, живших в Крыму. Ей понадобились русские тексты нескольких песен Шуберта и Шумана на стихи Гейне, и она обратилась за помощью к сыну соседа. Хотя Владимир плохо знал немецкий, он так блестяще справился со своей задачей, что после концерта и певица, и переводчик удостоились оваций, а на следующий день в Ялте люди звонили его родственникам с просьбой дать им слова песен. Особенно удачным получился перевод “Ich grolle nicht”» [17, 175-176].

Еще через некоторое время композиторы, соседствовавшие с Владимиром Набоковым в Крыму, делают очередные переложения его стихотворений на музыку: «... 1 января: одно занесено в 10-11 часов утра, другое – в 4-5 дня и третье – в 9.30-11 вечера. Примерно тогда же Владимир Польш положил на музыку стихотворение “Дождь пролетел”, а композитор Николай

Набоков, двоюродный брат Владимира, проделал то же самое со стихами о Тайной Вечери» [17, 188].

Эти факты показывают нам, что творчество Набокова уже в самые ранние его периоды так или иначе было связано с музыкой. И мы подчеркиваем, что связь эта была двусторонней. Некоторые стихотворения молодого Набокова были положены на музыку, что-то он переводил для музыкальных целей. Нередко и в его поэзии встречаются музыкальные образы.

Все более ожесточающаяся Гражданская война показала, что время, проведенное в Крыму, было еще далеко не самым тяжелым. Весной 1919 года Набоковы вынуждены покинуть пределы России: «Министров с семьями тем временем перевели на “Надежду” – еще меньшее и “неимоверно грязное” судно с грузом сухих фруктов, стоявшее на рейде» [17, 192]. Плавание продолжалось несколько дней и завершилось прибытием в Афины. Несмотря на всю сложность положения, Набоков продолжает писать. И снова в его лирике находится место музыке. По крайней мере, об этом свидетельствует Брайан Бойд. Вот какой случай он описывает: «В одном из двух других стихотворений, посвященных Акрополю, он оживляет удивительно романтическую сцену, реальность которой подтвердили – независимо друг от друга – несколько свидетелей. Компания молодых Дмитриевичей и Сергеевичей отправилась ночью в Акрополь. Там, в лунном свете, они услышали прекрасный женский голос: еще одна беженка, оперная певица Марианна Черкасская⁶², звезда не только русской оперной сцены, но и “Ла Скала”, пела арию из “Аиды” и какую-то русскую песню, по-своему отзываясь на ту красоту, которая открывалась перед ними. Младшие Набоковы, стоя слушавшие пение, заметили, как их кузен Владимир вышел из тени Парфенона и направился к Эрехтейону с хорошенькой молодой дамой» [17, 196].

Кстати, ранее Владимир Дмитриевич Набоков уже отметил дарование Черкасской: «Однако подлинную славу на русской сцене певица узнала в операх немецкого композитора Р. Вагнера, где пела Елену и Венеру в “Тангейзере”, Ортруду в “Лоэнгрине”, Изольду в “Тристане и Изольде”. Ее вагнеровскими образами восхищался известный политический деятель той поры В.Д. Набоков (отец писателя), большой поклонник оперы, и Р. Вагнера в особенности. Политик Набоков предсказывал молодой актрисе блестящую будущность и оказался пророческим» [80].

⁶² «Марианна Борисовна Черкасская (1876 – 1934) – солистка оперы» [80].

Проследивая дальнейшие соприкосновения писателя с музыкой, мы оказываемся в столице Германии, ставшей одним из культурных центров русского зарубежья. Находясь в Берлине, молодой Набоков иногда по вечерам слушает, как играет его возлюбленная Светлана Зиверт⁶³: «Вечером Владимир заходил к Зивертам и после обеда вел с ними литературные споры, отстаивая Чехова и отвергая Достоевского, или слушал, как Светлана музицирует у открытого окна, из которого долетал легкий ночной ветерок» [17, 219].

Трудно себе представить, что музыка навевала ему скуку или досаждала каким-то образом. Более того, в конце 1922 года выходит небольшой сборник стихов Набокова, один из разделов которого посвящен Светлане Зиверт. Видимо, она была, действительно, музыкальна, и вечерняя игра была важным моментом в их времяпрепровождении, ярко запечатлевшимся в сознании поэта:

Позволь мечтать. Ты первое страданье
и счастье послѣднее мое,
я чувствую движенье и дыханье
твоей души... Я чувствую ее,
какъ дальнее и трепетное пѣнье...
позволь мечтать, о, чистая струна,
Позволь рыдать, и вѣрить въ упоеньѣ,
что жизнь, какъ ты, лишь музыки полна [120, 29].

Этими поэтичными метафорами тема музыки во втором разделе сборника «Гроздь» не ограничивается. Два других стихотворения («Всѣ окна открывъ, опустивъ занавѣски» и «Въ полнолунье, въ гостиной пыльной и пышной») отображают, по всей вероятности, впечатления Набокова от посещения дома Зивертов и непосредственно от музицирования Светланы. Непременным атрибутом этих стихотворений является рояль. И оттого столь подчеркнута черно-белая гамма: «за клавишемъ клавишъ, то черный, то бѣлый, / звеня погружался на мигъ». Уже в этих стихах Набокова появляется один из его излюбленных музыкальных образов – отражения в лакированной поверхности рояля:

Въ откинутой крышкѣ отливы лоснились,
и руки твои отраженные тамъ,

⁶³ Первой возлюбленной Владимира Набокова была Люся (так он называл Валентину Шульгину). После этих отношений у него было немало увлечений, связей, всевозможных романов, более и менее серьезных и продолжительных. Однако именно на Светлане Зиверт Набоков хочет жениться. Брак не состоялся из-за отказа родителей невесты.

как блѣдныя бабочки, плавно носились,
по черным и бѣлымъ цветамъ [120, 33].

Хотя и в этих стихотворениях проскальзывает сравнение звуков с некоей грудой, но, тем не менее, изображено не то «произвольное нагромождение варварских звучаний». По сути это тот же образ, но переданный совершенно в других тонах: «И звуки холмились во мракѣ и въ блескѣ» [120, 33].

Любопытно, что помимо перечисленных выше мотивов в стихотворении «Въ полнолуны, въ гостинной пыльной и пышной» появляется еще одна деталь, придающая большую точность всему описанию:

Изъ родного дома, гдѣ легкія льдинки
чуть блестятъ подъ люстрой, и льется въ окно
голубая ночь, и страница из Глинки
на роялѣ бѣлѣтъ давно... [120, 35].

Случайно ли здесь появление имени Глинки? Является ли это просто требованием рифмы? Или действительно, Светлана Зиверт любила исполнять романсы Михаила Глинки? В случайности у Набокова верится с трудом. Элементарное подчинение рифме кажется недостаточным. Возможно, поэт просто запечатлел одну из деталей вечеров, проведенных в доме возлюбленной. Но стихотворение построено так, что оно отсылает еще к каким-то, более ранним, воспоминаниям. Трудно сказать, каково было отношение отца писателя к творчеству Глинки. Но, по крайней мере, если в их петербургском доме устраивались концерты, его музыка обязательно должна была там звучать. Конечно, неизвестно, насколько часто она там звучала, и как ее воспринимали хозяева дома. Но важна любая деталь. Почему мы вновь заговорили здесь о семье и, особенно, об отце Набокова? Если обратиться к воспоминаниям писателя о последнем разговоре с отцом, то можно увидеть, что высвечены все подробности этого разговора. Он не обходит стороной и размышления о «Борисе Годунове». Потом это найдет свой отклик и в творчестве писателя. Отец был убит в марте 1922 года. Этому уделяет место в своих воспоминаниях и Николай Набоков. И нам кажется необходимым обратиться к его словам: «Man begrub meinen Onkel auf dem russischen Friedhof in Tegel, einige Meter von

dem Grab Glinkas entfernt, dessen sterbliche Überreste Jahrzehnte zuvor nach Smolensk übergeführt worden waren»⁶⁴ [182, 137].

Сборник стихов «Гроздь» выходит в самом конце того же 1922 года. Вышеуказанный факт может стать объяснением, почему появляется имя Глинки⁶⁵. Мы не будем углубляться в литературный анализ стихотворения, так как это не является целью данного раздела. Сейчас нас интересуют факты жизни писателя, которые так или иначе отражались в его творчестве. На наш взгляд, этот удивительный случай с Глинкой лишний раз подтверждает, что Набоков не отбрасывал никакие детали, в том числе и музыкальные. Значит, и к ним он был очень внимателен, независимо от того, являлись ли они в трагическом контексте или романтическом, в праздничном или повседневно-бытовом.

Мы хотим сказать, что в жизни писателя, как и в жизни любого человека, были различные ситуации. И нельзя весь музыкальный опыт, тем более столь обширный, уместить в одностороннее «он не любил музыку». В некоторых случаях музыка «вызывала в нем скуку», в других – она гармонично входила в жизнь и создавала определенную атмосферу или настроение (что тоже является одной из задач искусства) и оставалась потом запечатленной в произведениях.

Осенью 1923 года писатель в соавторстве с Иваном Лукашем создает сценарий пантомимы для музыки В.Ф. Якобсона. Говоря об этом факте творческой жизни Набокова, Я. Платек приводит цитату из берлинского «Руля»: «Найдя компаньонов в лице литератора И. Лукаша и композитора В. Якобсона, он решил сконструировать некое синтетическое действо – балет-симфонию “Агасфер”. Чтобы получить хоть приблизительное представление о раннем сочинении Набокова, который тогда выступал под псевдонимом Сирин, заглянем в берлинскую газету “Рул” от 2 декабря 1923 года:

“На днях Иван Лукаш и Владимир Сирин, совместно с композитором В.Ф. Якобсоном, закончили работу над симфонией его, предназначенной для театральной постановки.

После нескольких месяцев труда авторам и композитору удалось найти для симфонии этой форму сценического воплощения. Это – драматическая пантомима в пяти частях.

⁶⁴ «Мой дядя был похоронен на русском кладбище в Тегеле, в нескольких метрах от могилы Глинки, останки которого за несколько десятков лет до этого были перенесены в Смоленск» (*перевод наш – Н.Ш.*).

⁶⁵ Мы еще раз подчеркнем, что накануне гибели В.Д. Набоков говорит с сыном о фрагменте оперы «Иван Сусанин» (такое название опера получила в советское время. Оригинальное название – «Жизнь за царя»), которая ошибочно названа писателем «Борис Годунов». На следующий день политика по ошибке убивают монархисты. Через несколько дней В.Д. Набокова хоронят рядом с первым захоронением композитора Михаила Глинки, автором оперы «Жизнь за царя».

Творческий ее замысел таков: дать оправданную музыкой театральную игру, драматические столкновения и степень переживаний которой были бы выразителями соответствующих музыкальных сочетаний симфонии.

Следуя романтическим сменам музыкального стиля композитора, авторы создали романтическую эпопею о любви, скитающейся по земле, как вечный скиталец Агасфер. Духовные волны, настроения, переживания симфонии нашли свое выражения в тех или иных актах, приобщенных к эпохам, наиболее мощно воплощающим эти духовные волны симфонии» [96, 23].

Едва ли, Набоков серьезно относился к подобным опытам. Позднее он обрушивался на них с критикой. В той же статье приведено мнение писателя по поводу «Агасфера»: «Чудовищно! Если бы он был у меня, если бы я только увидел его, я его уничтожил бы!» [96, 23]. Но и без того от этой пантомимы сохранился лишь небольшой отрывок. Для нас, однако, важно другое. Для вопроса, который мы рассматриваем, не столь значительно, хорошо ли получилась, в конечном счете, симфония или нет. Гораздо важнее то, что такое сотрудничество могло дать Набокову возможность в какой-то степени познакомиться с теорией музыки. Из заметки в «Руле» мы видим, насколько важно авторам было соответствие между литературным текстом и музыкальной формой, настроением музыки, ее развитием. Понятно также, что конечный результат дался не так просто. Не исключено, что композитор, объясняя свой замысел и ища способ его воплощения, посвящал писателей в чисто музыкальные особенности произведения. Следовательно, для Набокова такое сотрудничество не прошло бесследно, оно стало частью его музыкального опыта.

Кроме того, симфония «Агасфер» не является единственной в своем роде: «С тем же литературным партнером была написана то ли оперетта, то ли небольшая пьеса “Живая вода”. А в 1925 году в Кенигсберге по их сценарию был поставлен (вроде бы с успехом) балет “Лунный кавалер” на музыку А. Эйлюхина»⁶⁶ [96, 23].

С ним же была сделана и еще одна вещь: «В июле Набоков и Лукаш приступили к работе над “Китайскими ширмами” – очередным номером для “Синей птицы”, музыку к которому снова писал Илюхин» [17, 254].

В 1926 году Набоков снова выполняет небольшую литературно-музыкальную работу. Как и несколько лет назад в Крыму он переводит песни: «Между тем он перевел несколько песен

⁶⁶ Встречается разное написание фамилии композитора. В статье Я. Платека «Есть в одиночестве свобода» написано *Эйлюхин*, в книге Б. Бойда *Илюхин*.

для хора донских казаков под управлением Жарова и 11 – 12 февраля набросал небольшой рассказ “Бритва”» [17, 303].

Это брошенное вскользь замечание исследователя жизни и творчества Набокова заставляет задуматься. Сначала оно кажется совершенно неожиданным. Трудно себе представить Набокова, сотрудничающего с таким коллективом. Здесь нужно сказать, что представляет собой Хор донских казаков под управлением Сергея Жарова. Создан он был в 1921 году, когда части Белой армии оказались уже за пределами России. Основной его задачей было участие в богослужениях. В последствие коллектив стал давать концерты. Но основу репертуара составляли церковные песнопения и казачьи песни. Кажется, что Набоков и Хор донских казаков – явления несовместимые. Тем не менее, это еще один «музыкальный» факт в творческой биографии писателя. И факт этот заставляет нас оттолкнуться от стереотипного представления о Набокове, как о амузыкальном безбожнике. Конечно, это и не дает нам никакого основания утверждать обратное. Но то, что Набоков берется за сотрудничество, пусть очень краткосрочное, с таким коллективом, еще раз показывает, что личность этого писателя многогранна и в большей степени открыта к восприятию совершенно разнохарактерных явлений, чем нам это может показаться со стороны.

И позднее, когда Набоков уже эмигрировал в США, он делает перевод одного стихотворения для музыкальных целей: «Совсем недавно один известный композитор попросил меня перевести на английский стихотворение, которое сорок лет назад он положил на музыку. Он настаивал, что перевод должен особенно точно передавать акустическую сторону текста. К несчастью, текст этот оказался известным стихотворением Эдгара По “Колокола” в переводе К. Бальмонта» [87, 374]. А композитором оказался Сергей Рахманинов, помогший Набокову эмигрировать в США.

Мы хотели бы привести также одно любопытное мнение относительно Набокова и его творчества. Оно свидетельствует о том, что не все люди, знавшие писателя лично и внимательно наблюдавшие за развитием его таланта, считали его амузыкальным. Есть прямо противоположные высказывания.

Здесь в качестве примера мы хотели бы привести две выдержки из дневниковых записей Веры Муромцевой-Буниной: «26 декабря 1929 г. Читали два рассказа Сирина, “Сказка” и “Рождество”. “Сказка” – написанный очень давно, поражает своей взрослостью. И как чудесно выдумал он чорта, – стареющая толстая женщина. Как он все завернул, смел очень. А ведь почти мальчишкой писал. Да уж очень много ему давалось с детства: языки к его

услугам, музыка, спорт, художество, все, все, все. О чем бы ни хотелось писать, все к его услугам, все знает» [25, 36].

Еще одна заметка сделана на следующий день: «27 декабря 1929 г. Два рассказа Сирина. “Гроза” – слаб, а “Бахман” очень хорошо! Сирин тонко знает музыку» [25, 36].

Напомним, что героем рассказ «Бахман» является выдающийся пианист. Наверное, единственное произведение Набокова, в центре которого находится музыкант.

Сама Вера Муромцева-Бунина имела превосходное образование и была способна оценить глубину и талант другого человека. Ее характеристика кажется нам очень точной. Независимо от того, любил или не любил Набоков музыку, он ее знал. И это знание писатель широко использует в своих произведениях. И может быть, именно неспособность воспринять музыку, как явление художественное, привлекла внимание Набокова к теоретической стороне этого искусства. Но прежде чем мы более подробно рассмотрим вопрос о теории музыки в связи с творческим становлением писателя, мы хотели бы еще раз вернуться к семье, к роду Набоковых и обратить внимание на некоторые любопытные факты.

Уже было отмечено, что родной брат писателя Сергей страстно увлекался музыкой. Его отец был настоящим ценителем этого искусства. Но музыкальные корни уходят гораздо глубже, о чем Владимиру поведал его двоюродный брат: «В Брюсселе кузен Набокова Сергей, по-прежнему с энтузиазмом занимающийся генеалогией, показал ему гравюру с изображением композитора Грауна, одного из их предков, и много рассказывал об истории их семьи» [17, 499].

Речь идет о немецком композиторе Карле Генрихе Грауне, жившем в XVIII веке. В последствие о нем писатель относительно подробно расскажет в «Других берегах»: «Этот мой предок, Карл Генрихович Граун (1701 – 1759), талантливый карьерист, автор известной оратории “Смерть Иисуса”, считавшейся современными ему немцами непревзойденной, и помощник Фридриха Великого в писании опер, изображен с другими приближенными (среди них – Вольтер) слушающим королевскую флейту, на пресловутой картине Менцеля, которая преследовала меня, эмигранта, из одного берлинского пансиона в другой. В молодости Граун обладал замечательным тенором; однажды выступая в какой-то опере, написанной брауншвейгским капельмейстером Шурманом, он на премьере заменил не нравившиеся ему места ариями собственного сочинения» [83, 44-45].

Дядя со стороны матери, Василий Иванович Рукавишников, увлекался сочинением музыки. «Это вообще была весьма колоритная персона – дипломат, полиглот, автомобилист (в начале века!), религиозный фанатик (от русского сектантства до католичества), страстный карточный игрок, наконец. И еще он с увлечением сочинял меланхолически-журчащую музыку и французские стихи. Лучшим его романсом Набоков называет “Octobre”. Это мелодия спустя почти полвека зазвучала в памяти писателя на других берегах» [96, 22].

Музыкальному дарованию дяди Набоков отводит определенное место, особо подробно описывая историю сочинения романса.

«И уже с совершенной обидой вспоминаю, как наш швейцарец гувернер, коренастый и обычно добродушный Нуазье, брызгал ядовитым сарказмом, разбирая однажды французские стихи и музыку дяди – “Octobre” – лучший его романс. Он сочинил эту может быть и банальную, но певуче-ручьистую вещь как-то осенью, в своем замке около По, в Нижних Пиренеях, недалеко, помнится, от имения Ростана, мимо которого мы проезжали по дороге из Биаррица. Именье называлось Перпинья, – он его завещал какому-то итальянцу. Глядя с террасы на виноградники, желтеющие внизу по скатам, на горы, лиловеющие вдаль, терзаемый астмой, сердечными перебоями, ознобом каким-то прустовским обнажением всех чувств (он лицом несколько походил на Пруста), бедный Рука – как звали его друзья-иностранцы – отдал мучительную дань осенним краскам – “*chapelle ardente de feuilles aux tons violents*”⁶⁷ как выпелось у него, – и единственный, кто запомнил романс от начала до конца, был мой брат, непривлекательный тогда увалень в очках, которого Василий Иванович едва замечал и который за смертью не может ныне помочь мне восстановить забытые мною слова.

L’air transparent fait monter de la plaine...–⁶⁸

высоким тенором пел Василий Иванович, приехавший к завтраку, а пока что присевший у белого рояля, наполовину отраженного в палевом паркете вырской гостиной, – и ежели я, со своей рампеткой из зеленой кисеи, шел в эту минуту домой через парк (вдоль которого по ломаной линии молодого ельника только что пронесся ассирийский профиль дядиного кучера, – бархатный бюст, малиновые рукава, – и дядино канотье) ужасно жалобные и переливчатые звуки:

⁶⁷ «Часовня из огнецветных листьев (*франц.*)» [84, 170].

⁶⁸ «Прозрачный воздух доносит с равнины... (*франц.*)» [84, 171].

Un vol de tourterelles strie le ciel tendre,
Les chrysanthèmes se parent pour la Toussaint...⁶⁹

доплывали до меня в петлистых тенях дышащей в такт аллеи, и в ее конце открывался мне красный песок садовой площадки с углом зеленой усадьбы, из бокового окна которой, как из раны, лилась эта музыка, это пенье» [83, 62-63].

В этом тщательно прописанном музыкальном эпизоде из жизни семьи Набокова нет и тени привычной иронии, хотя с годами писатель становился все более едким. И даже напротив, сарказм гувернера вызывает у него обиду. Очевидно, не обладая особыми художественными достоинствами, романс и стихи, на которые он написан и которые Набоков в свое время почти не замечал, тем не менее, пробуждают в нем ностальгию. Ни насмешек, ни скуки от «банальностей» или «концертного рояля», ни физиологической непереносимости, о которых с таким увлечением и так картинно пишет Набоков в тех же «Других берегах», ничего подобного в этом несколько сентиментальном описании не чувствуется. Это еще раз подтверждает, что писатель не относился к музыке так однозначно, как он это пытается иногда показать.

И на этом еще нельзя закончить перечисление родственников писателя, интересовавшихся или занимавшихся профессионально музыкой. Был еще один Набоков-музыкант, воспоминания которого мы уже приводили выше, но о котором, на наш взгляд, стоит сказать более подробно. Это двоюродный брат писателя, Николай Дмитриевич Набоков. Он был композитором. Сегодня это имя полузабыто. Но Николай Набоков являлся заметной личностью в музыкальном мире. Достаточно сказать, что с 1923 года по 1929 он писал музыку для «Русского балета» Сергея Дягилева. Но этим не ограничивается его творческая судьба. «Конечно, в лучах шумной славы автора “Лолиты” затерялась творческая судьба его двоюродного брата – композитора Николая Дмитриевича Набокова. Тем не менее этот музыкант написал несколько интересных сочинений, в том числе оперу “Смерть Распутина”, балет-ораторию “Ода” (по Ломоносову), вокальные циклы на стихи Б. Пастернака и А. Ахматовой» [96, 22].

Переехав в Америку, он вел еще и широчайшую музыкально-общественную деятельность. Для нас представляет особое значение и то, что Владимир Набоков в течение многих лет общался со своим двоюродным братом. Знакомство их началось в Крыму, куда съехалась все

⁶⁹ «Голубиная стая штрихует небо,
«Хризантемы наряжаются к празднику Всех Святых... (франц.)» [84, 171].

или, по крайней мере, большинство представителей этого рода. Выше уже были приведены цитаты, из которых мы узнаем, что сначала отношения между двоюродными братьями складывались не самым лучшим образом. Но впоследствии они стали более теплыми. Уже там, на юге России, Николай Набоков перекладывает стихотворения своего брата на музыку. Позднее, будучи в эмиграции, кузены не переставали общаться. Сначала в Греции, где они жили несколько месяцев бок о бок, затем в Берлине, где Набоковы обосновались, в первые годы своей эмиграции. Там двоюродные братья получили возможность познакомиться по-настоящему: «Wir flohen zusammen von Sewastopol nach Griechenland und mußten über mehrere Monate hinweg zusammengepfercht in Phaleron bei Athen leben. Mit der Zeit gerieten wir alle nach Berlin und dort, 1921, wurde ich von Onkel Wladimir und Tante Ljolja als vollgütiges Mitglied der Familie aufgenommen»⁷⁰ [182, 125].

В Берлине Владимир Дмитриевич Набоков начал издавать газету «Руль». И Николаю предложили стать музыкальным обозревателем: «Als >Ruhl< im zweiten Jahr erschien, schlugen Tante Ljolja und mein Vetter Sergej Onkel Wladimir vor, daß ich mich darin als Musikkritiker versuchen sollte. Wladimir stimmte zu und trug mir auf, über das Konzert eines jungen russischen Pianisten zu schreiben»⁷¹ [182, 128].

Николай Набоков пишет, что после убийства В.Д. Набокова, его русский мир перестает существовать: «бабушка» (Мария Фердинандовна Набокова) переехала сначала в Дрезден, затем в Румынию, кузен Сергей уехал в Париж, «тетя Леля» (Елена Ивановна Набокова) с остальными детьми поселилась в Праге, а Владимир Набоков создал свою собственную семью. Сам Николай Набоков в 1923 году также перебирается в Париж. В следующий раз двоюродные братья встретятся почти десять лет спустя, в 1932 году. Об этом пишет Зинаида Шаховская в своей книге воспоминаний о Владимире Набокове: «Сестра моя Наташа была первой женой композитора Николая Набокова. Лето 1932 года “мои” Набоковы проводили в маленьком имении “Ода” в Колбсхейме недалеко от Страсбурга. У них гостили моя мать и Владимир и Вера Набоковы» [154, 11].

Немного иначе представляет нам эту картину Б. Бойд: «В начале октября, через пару недель после того, как Набоков закончил первый черновой вариант “Отчаяния”, Вера взяла

⁷⁰ «Мы вместе бежали из Севастополя в Грецию и несколько месяцев должны были жить бок о бок в Фалероне близ Афин. Со временем мы все перебрались в Берлин и там, в 1921 году я был уже принят дядей Владимиром и тетей Лелей как полноценный член семьи» (перевод наш – Н.Щ.).

⁷¹ «Когда “Руль” выходил уже второй год, тетя Леля и мой кузен Сергей предложили дяде Владимиру, чтобы я попробовал себя в роли музыкального критика. Владимир согласился и поручил мне написать о концерте одного молодого русского пианиста» (перевод наш – Н.Щ.).

двухнедельный отпуск. Обычно они не могли позволить себе поехать куда-нибудь, но на этот раз им повезло: друзья пригласили композитора Николая Набокова вместе с женой Натальей и сыном в свое поместье в Кольбсхайме около Страсбурга, а НН и НН в свою очередь пригласили туда ВН с ВеН» [17, 455].

Итак, мы видим, что среди людей, окружавших Набокова, были не только любители и ценители музыки, но и профессиональные музыканты. Это способствовало определенному «музыкальному развитию» писателя. Однако само по себе постоянное соседство с музыкантами не могло бы привлечь внимание Набокова к этому искусству.

Но на наш взгляд, у писателя все-таки была причина заинтересоваться им, по крайней мере, его теоретической частью. Связано это с тем, что в юные годы Набоков очень увлекался символистской поэзией. Еще в Петербурге он покупал множество книг поэтов-символистов, которые с удовольствием прочитывал. Изучением современной поэзии Набоков занимался и в Крыму. Там же он познакомился с Максимилианом Волошиным: «Волошин привлек внимание Набокова к статьям из опубликованного в 1910 году сборника “Символизм”, в которых Андрей Белый, анализируя отношение между ритмом и метром в русском стихе, обнаруживает пульсацию контрапункта, скрытого под покровом ямбической нормы. Набокова загипнотизировало это исследование, и через двадцать пять лет он продолжал считать его лучшим трудом по стиховедению в мире. А сорок лет спустя он положил его в основу сравнительного анализа русской и английской просодии в комментарии к “Евгению Онегину” [17, 180].

Для нас это очень важная цитата. Она дает нам возможность узнать, какими именно аспектами стихосложения интересовался Набоков. Но приведенная цитата интересна и в другом плане. Можно сказать, она показательна. Исследователь оперирует не только литературоведческими, но и музыкальными терминами. И здесь нам необходимо быть особенно внимательными.

Встречая термин контрапункт, мы должны четко себе представлять, что термин этот, прежде всего, музыкальный и что это понятие одно из магистральных. Оно имеет свое четко очерченное значение. И прежде чем говорить о контрапункте в поэзии или в тексте литературоведческого толка, необходимо обратиться к точному его определению.

В словаре музыкальных терминов читаем: «**КОНТРАПУНКТ** [от лат. *punctum contra punctum* – точка против точки, т.е. нота против ноты – старинное обозначение одновременно

извлекаемых звуков] – 1. Одновременное звучание двух или неск. самостоятельно выразительных мелодий. 2. Мелодия, звучащая одновременно с темой. 3. Наука о контрапунктическом сочетании голосов; делится на К. строгого стиля и К. свободного стиля [41, 134].

В статьях Белого о русском ямбе мы встречаем, например, такое рассуждение: «В *“Бахчисарайском фонтане”* лучшее ритмическое место падает на описание фонтана (основная тема); все прочие ритмически изысканные места аккомпанируют психологическим характеристикам героев: раздумью Гирея, характеристике невольниц гарема, характеристике отношения евнуха к женщинам, характеристике Заремы и т. д.

Я вовсе не претендую что-либо строить на этом соответствии между ритмом и содержанием текста; я указываю лишь на возможную связь; для установления такой связи нужно внимательное ритмическое описание четырехстопного ямба в связи с текстом; эта работа требует ряда описательных данных, ныне отсутствующих. Сопоставление этих данных несомненно установит индивидуальное проявление ритма как музыкального аккомпанемента к тексту различных поэтов» [14, 240].

Из музыкальных терминов мы находим здесь ритм и аккомпанемент. В другой статье встретится нам и термин контрапункт. Но он тоже употреблен в своем прямом значении и в таком контексте, к которому никак не подошло бы такое описание, как у Б. Бойда. Приведем пример из статьи Андрея Белого: «...композитор, прошедший теорию контрапункта, – явление нормальное; поэт, углубленный в изучение вопросов стиля и техники, в глазах русского общества – почти чудовище...» [14, 179]. Что же именно тогда подразумевает Б. Бойд под «пульсацией контрапункта, скрытого под покровом ямбической нормы», не совсем понятно. Можно было бы сказать, что тема фонтана проходит контрапунктом через все произведение. Но это не имеется в виду. Или контрапунктом может проходить какой-то особый ритмический рисунок, или (если оперировать терминами Белого) ритмическая мелодия стиха⁷². Однако ритмические фигуры и мелодии названы «музыкальным аккомпанементом к тексту». Аккомпанемент же – явление в определенном смысле противоположное контрапункту, т.к. аккомпанемент – это только сопровождение, он не

⁷² Именно ритмические фигуры и мелодии исследует Андрей Белый в статье «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба». И с этой точки зрения он анализирует творчество русских поэтов в статье «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре». И вот что он пишет о ритмических мелодиях: «Отдельные ритмические фигуры в общем встречаются почти у всех поэтов; не в употреблении фигур – индивидуальность поэта, а в количестве их и способе соединения друг с другом. Мы уже видели, что количество употребляемых фигур характерно для поэта; характерно и соединение фигур, образующее ритмическую мелодию стиха...» [14, 237].

обладает самостоятельностью. Контрапункт же, напротив, являет собой самостоятельную линию. Получается, что термин, столь значимый в музыкальной теории, в литературоведческом тексте употребляется лишь как образный оборот, теряющий четкость смысла. От этого теряет ясность и все высказывание в целом. Может быть, это не бросалось бы так в глаза, если бы речь шла о каком-то ином труде. Но в работе Белого, действительно, много музыкальных терминов. Они необходимы для понимания этого труда. Следовательно, упоминая эти статьи, мы должны оперировать музыкальными терминами с учетом их точного значения, установленного музыковедением.

Значение музыкальной теории для исследований Белого особенно ярко проявляется в статье «Лирика и эксперимент». Автор пишет: «Мне приходилось долго беседовать с одним известным теоретиком музыки, занимавшимся ритмикой народных былин; и я должен был согласиться, что без знания музыкальных законов ритма едва ли возможно проследить генезис метрики» [14, 192]. Одна эта фраза уже показывает, насколько основательно Белый подходил к изучению музыкальной составляющей поэзии. В центре его исследования стоит понятие ритма: «Одна из задач современной поэтики заключается в точном определении того, что есть ритм: определить область ритма в поэзии, его границы, его связь с музыкой, с одной стороны, и с поэтическим метром – с другой» [14, 192].

Далее, анализируя русскую поэзию, Белый приводит множество схем. Среди них оказываются и нотные записи лирических произведений. Приведем один пример: «...мы видим, таким образом, что русский четырехстопный ямб уже содержится в былине как частный случай более общей ритмической законосообразности; точно так же, как и четырехстопный амфибрахий, изобразимый ритмически приблизительно так:



Заключая отсюда: не являются ли метрические формы трехстопного амфибрахия и четырехстопного ямба формами обратимыми...» [14, 193].

Эти примеры уже показывают: чтобы попытаться понять мысли Андрея Белого, необходимо разбираться хотя бы в элементарной теории музыки. И если эти исследования так очаровали и

заинтересовали Набокова, то можно предположить, что он постарался вникнуть и в их музыкальную составляющую.

Учитывая все вышеизложенное, мы можем сказать, что нельзя с полной уверенностью определить, каково было все-таки отношение Набокова к музыке. Ясно, однако, что писатель обладал определенными знаниями в этой области и кроме того имел довольно богатый опыт не только в слушании музыкальных произведений, но и работы с музыкантами. Эти знания и опыт он широко использует в своем творчестве.

Еще раз подчеркнем, что наше исследование касается романа «Защита Лужина» и рассказа «Музыка». Однако здесь следует отметить, что в «музыкальном» плане эти произведения не стоят особняком от всего творчества писателя: «Практически во всех его романах европейского цикла звучит музыка, она звучит в разных жанрах: симфонии, популярных песен, танцевальной музыки, салонных романсов, сценической музыки, драматической легенды, *Lieder*, балетов, но наиболее часто повторяющимся, устойчивым музыкальным жанром в них оказывается опера» [21, 329]. Это цитата из очень интересной и убедительной статьи Норы Букс «“Оперные призраки” в романах В. Набокова». Особое место в статье занимает анализ того, как и какие факты музыкальной жизни находят отражение в рассказе «Возвращение Чорба». Мы узнаем, что в художественной системе этого текста есть аллюзии не только на «Орфея» Глюка и «Парсифаля» Вагнера, но и таким образом вводится «дискуссионно настроенная отсылка к знаменитому тексту Ницше “Рождение трагедии из духа музыки”» [21, 333].

Кроме того, Н. Букс анализирует в этой статье, как соотносится роман «Камера обскура» с творчеством Хиндемита – знаковым композитором того времени. Все это доказывает, что Набоков прекрасно знал не только классическое музыкальное наследие, но был в курсе и современных тенденций. И все это находит отражение в его творчестве и является важным средством создания художественного целого.

Прежде чем приступить к непосредственному рассмотрению выбранных произведений, мы хотели бы остановить внимание еще на том, что тема искусства часто становится у Набокова одной из центральных. Вместе с тем в фокус, конечно, попадает и творческая личность. Но в качестве творца Набоков почти никогда не берет музыканта, исключением является, может быть, только рассказы «Бахман» и «Помощник режиссера»⁷³. Следовательно, и тема музыки

⁷³ Рассказ «Помощник режиссера» посвящен судьбе Надежды Плевицкой, ставшей агентом советской разведки.

не играет у него главенствующей роли. Однако эта тема очень настойчиво проявляется в качестве художественных деталей, лейтмотивов, всевозможных подголосков. И такую настойчивость нельзя оставить без внимания. Тем более у Набокова, в творчестве которого самая маленькая деталь обладает художественностью и имеет свое конкретное, определенное место во всей ткани произведения. Такая скрупулезная прорисовка, целенаправленная детализация является важной частью творческого метода писателя. Анализируя эту особенность, Б. Бойд так говорит о художественной детали у Набокова: «В книге, перенасыщенной деталями и изобилующей очевидными узорами, эти детали столь незначительны, а их повторение подвергнуто такой трансформации, что ни один читатель не смог даже заметить эту переключку, пока бы внимательно не перечитал заново всю книгу. И даже тогда их легко можно было бы выпустить из вида как случайные украшения – пока не обнаружится, какое место они занимают в более крупном узоре, который действительно требует объяснения» [17, 353].

Читая и перечитывая роман, мы постараемся обратить внимание на все музыкальные детали, мотивы и образы, крупные или мелкие, явные или скрытые, чтобы попытаться выяснить, как система этих деталей встраивается в общее художественное целое и как она работает на воплощение замысла произведений.

Тема музыки в романе Владимира Набокова «Защита Лужина»

Работу над романом Набоков начал в феврале 1929 года. В это время он находился с женой в Ле-Булу в Восточных Пиренеях. Вера Набокова сделала фотографический снимок, на котором писатель запечатлен работающим над новым произведением: «За этим столом, покрытым клетчатой скатертью, на котором разместились четырехтомный словарь Даля, прислоненный к стене, чернильница, пачка сигарет “Голуаз” и полная окурков пепельница, Набоков не отрываясь писал свой следующий роман – “Защита Лужина” ...» [17, 340].

«Es ist nicht auszuschließen, daß sie als Mitarbeiterin des sowjetischen Spionagenapparats auch Informationen über Nabokov weitergegeben hat, denn sie horchte den jungen Schriftsteller Iwan Lukasch über die Berliner Emigrantenkolonie genau aus. Lukasch, der im Auftrag des ebenfalls ins Exil gegangenen Rachmaninow über sie eine Biographie schrieb, war mit dem als Gegner des Sowjetregimes bekannten Nabokov befreundet» [188, 108]. – «Не исключено, что она, будучи сотрудницей советской разведки, передавала информацию и о Набокове, так как она подробно расспрашивала о берлинской эмигрантской колонии молодого писателя Ивана Лукаша. Лукаш, написавший по заказу Рахманинова, также находившегося в эмиграции, ее биографию, дружил с Набоковым, который был известен как противник советского режима» (перевод наш – Н.Щ.).

Роман был напечатан в «Современных записках» в 1929 – 1930 годах. И уже в 1930 году он выходит отдельным изданием: «“Защита Лужина”, роман молодого писателя В. Сирина, вышел в берлинском издательстве “Слово” отдельною книжкою» [150, 64].

«Даже и по первом чтении нельзя не заметить, что шахматная тема “Защиты Лужина” настойчиво и последовательно выражается в терминах музыки» [9, 108]. Так комментирует роман Г. Барабтарло. Нельзя не согласиться с исследователем. Каким именно образом и в каких терминах выражается шахматная тема, мы рассмотрим в главах, следующих ниже.

Но чтобы лучше понять творческий метод Набокова, место художественной детали в его поэтике, а также чтобы объяснить, почему наше внимание привлекают именно музыкальные мотивы, мы обратимся прежде к его лекциям по литературе. В них он раскрывает свое видение того, чем ценно литературное произведение как художественное целое и что делает его таковым. Лекции по русской литературе открываются анализом «Мертвых душ» Гоголя.

Уже с самого начала Набоков обращает внимание своих слушателей на важность художественной детали: «“Мертвые души” снабжают внимательного читателя набором раздувшихся мертвых душ, принадлежащим пошлякам и пошлячкам и описанных с чисто гоголевским смаком и богатством жутковатых подробностей, которые поднимают это произведение до уровня гигантской эпической поэмы...» [87, 41]. Критикуя плохих переводчиков, он указывает как раз на то, что они выпускают описания, содержащие именно те драгоценные подробности и авторские находки, превращающие книгу в гениальное творение. Разбирая один из таких моментов, Набоков заканчивает свою мысль так: «Нетрудно догадаться что все эти изыски (вернее, целые абзацы, даже целые страницы) были попросту впущены мистером Т. Фишером Анвином, который, “к немалой радости” Стивена Грэхама (смотри предисловие к изданию 1915 года, Лондон), снизошел до переиздания “Мертвых душ”» [87, 48].

Чуть дальше, говоря об описании сада Плюшкина, Набоков также завершает эту тему критическим замечанием в адрес переводчика: «Изабель Гепгуд, которая по крайней мере попыталась перевести этот абзац полностью, лепит одну ошибку на другую, превращая русскую березу во всеобщий beech, осину – в ashtree (ясень), бузину – в lilac (сирень), черную птицу – в blackbird (ворону), зияющую – в shining (видимо, перепутав с “сияющей”) и т.д., и т.д. [87, 54].

Итак, для Набокова предельно важны различные детали, передающие всевозможные оттенки, полутона, грани явлений. Для него это противоположно общему изображению предметов. Конечно, мы не знаем, вчитывался ли Набоков в «Мертвые души» так же скрупулезно к моменту написания «Защиты Лужина», как он вчитался в них, работая над своими лекциями. Но у нас есть основания предположить, что детальную проработку описаний, присущую стилю Гоголя, Набоков отметил для себя уже и в молодом возрасте, при первом знакомстве с «Мертвыми душами». К этой мысли нас приводит высказывание писателя об идеальном читателе: «Я бросаю сентиментальный взгляд в прошлое, и старый русский читатель видится мне таким же идеальным читателем, как русский писатель прошлого века останется идеалом для иностранных авторов. Его чудесный путь начинается в самом нежном возрасте, и он отдает свое сердце Толстому или Чехову еще в детской, когда няня, отбирая у него “Анну Каренину”, приговаривает: “Дай-ка я тебе расскажу своими словами”. Хороший читатель сыздетсва учится остерегаться переводчиков, урезанных шедевров, идиотских фильмов о братьях Карениных, всяческого потворства лентяям и четвертования гениев» [87, 37]. Сам Набоков, безусловно, относится к этой школе старых русских читателей, знакомящихся с литературой во всей ее полноте и без чьего-либо посредничества.

Так, разбирая полноту и сочность гоголевского стиля, Набоков выделяет одну его особенность, которая нам кажется очень важной для обрисовки стиля самого Набокова. Он говорит, что писатели до Гоголя пользовались лишь «истертыми комбинациями слепцов-существительных и по-собачьи преданных им эпитетов». Далее он приводит примеры таких шаблонных описаний. Именно Гоголь преодолевает эти общепринятые формы и начинает пользоваться многообразной палитрой. «Только Гоголь (а за ним Лермонтов и Толстой) увидели желтый и лиловый цвета. То, что небо на восходе солнца может быть бледно-зеленым, снег в безоблачный день густо-синим, прозвучало бы бессмысленной ересью в ушах так называемого писателя-“классика”, привыкшего к неизменной, общепринятой цветовой гамме французской литературы XVIII века» [87, 53].

Вот что восхищало Набокова. Уважая волю писателя, мы не будем говорить, что он был последователем творческого метода Гоголя. Однако эта детализация, эта тонкая прорисовка является одним из факторов, влиявших на формирования художественного вкуса Набокова, на который он ориентировался, создавая собственные произведения.

В лекции о Гоголе он обращает внимание на многообразие и филигранность визуальных образов: «Показателем того, как развивалось на протяжении веков искусство описания, могут

послужить перемены, которые претерпело художественное зрение; фасеточный глаз становится единым, необычайно сложным органом, а мертвые, тусклые “принятые краски” (как бы “врожденные идеи”) постепенно выделяют тонкие оттенки и создают новые чудеса изображения. Сомневаюсь, чтобы какой-нибудь писатель, тем более в России, раньше замечал такое удивительное явление, как дрожащий узор света и тени на земле под деревьями или цветовые шалости солнца на листве. Описание сада Плюшкина поразило русских читателей почти так же, как Мане – усатых мещан своей эпохи» [87, 53].

Не находим ли мы отблески подобного разнообразия цветов, игры света и тени в «Защите Лужина»? Парк, прилегающий к усадьбе Лужиных, описан детально. Приведем два отрывка: «Были красные грибы, были. К мокрой, нежно-кирпичного цвета шапке прилипали хвойные иглы, иногда травинка оставляла на ней длинный, тонкий след. Испод бывал дырявый, на нем сидел порою желтый слизень, – и с толстого, пятнисто-серого корня Лужин старший ножичком счищал мох и землю, прежде чем положить гриб в корзину. <...> И иногда, в конце аллеи, полная и бледная, в своем печальном белом платье, не шедшем ей, появлялась мать и спешила к ним, попадая то в солнце, то в тень, и сухие листья, которые никогда не переводятся в северных рощах, шуршали под ее белыми туфлями на высоких, слегка скривившихся каблуках» [85, 30]. Этот женский образ в белом платье, окруженный зеленью, расцвеченный солнечными и теновыми пятнами, действительно, напоминает полотна Мане или Моне.

Приведем еще один пример, где «узор света и тени» становится еще более разнообразен, приобретая, правда, уже черты лужинской реальности: «От веранды на яркий песок ложилась черная треугольная тень. Аллея была вся пятнистая от солнца, и эти пятна принимали, если прищуриться, вид ровных, светлых и темных, квадратов. Под скамейкой тень распласталась резкой решеткой. Каменные столбы с урнами, стоявшие на четырех углах садовой площадки, угрожали друг другу по диагонали, реяли ласточки, полетом напоминая движение ножниц, быстро вырезающих что-то» [85, 31].

Игра тени запечатлелась даже на фотографии юного Лужина: «Журнал ему принес отец, и фотография была та, которую сняли в прошлом году на даче: ствол в саду, и он у ствола, узор листвы на лбу...» [85, 37].

Все это необходимо, по мнению Набокова, для создания ощущения реальности. При этом он объясняет, что художественная реальность – это отнюдь не копирование окружающей действительности. Это особый мир, созданный фантазией писателя и по его воле. Главное –

он должен быть убедительным, он должен быть таким, чтобы читатель поверил в его существование. Реализм как таковой не имеет для художественного произведения никакого значения. Поэтому Набоков по меньшей мере удивляется утверждению, что Гоголь является реалистом: «Непонятно, какой надо иметь склад ума, чтобы увидеть в Гоголе предшественника “натуральной школы” и реалистического живописания русской жизни» [87, 52].

Объясняя отсутствие в «Мертвых душах» изображения всей правды русской жизни, Набоков говорит, что «среда и условия, какими бы они ни были в “реальной жизни”, подверглись такой глубочайшей перетасовке и переплавке в лаборатории гоголевского творчества (об этом я уже говорил в связи с “Ревизором”), что искать в “Мертвых душах” подлинную русскую действительность так же бесполезно, как представлять себе Данию на основе частного происшествия в туманном Эльсиноре. А уж если речь зашла о “фактах”, то откуда Гоголю было приобрести знание русской провинции? Восемь часов в подольском трактире, неделя в Курске, да то, что мелькало за окном почтовой кареты, да воспоминания о чисто украинском детстве в Миргороде, Нежине и Полтаве? Но все эти города лежат далеко от маршрута Чичикова» [87, 41].

Но несмотря на это или, может быть, поэтому Набоков восхищается «Мертвыми душами». Для него убедителен художественный мир этого произведения. И как мы уже указали выше, убедительным его делает то многообразие чувств и оттенков восприятия, которое впервые встречается именно у Гоголя. Происходит это благодаря обострившемуся «художественному зрению». Но и не только. В этом участвуют все чувства, в том числе и «художественный слух». Набоков останавливает внимание и на музыкальных образах, встречающихся в «Мертвых душах». Он приводит два описания: приезд Чичикова к Коробочке и визит к Собакевичу.

В первом случае «лай собаки порождает церковного хориста» [87, 49]. И не просто хориста. Описание собачьего лая во дворе Коробочки перетекает в развернутое сравнение с хоровыми голосами и с пением во время концерта.

В другом случае читатель наблюдает неожиданное появление деревенского музыканта с балалайкой: «Сложный маневр, который выполняет эта фраза для того, чтобы из крепкой головы Собакевича вышел деревенский музыкант, имеет три стадии: сравнение головы с особой разновидностью тыквы, превращение этой тыквы в особый вид балалайки и, наконец, вручение этой балалайки деревенскому молодцу, который, сидя на бревне и скрестив ноги (в

новеньких сапогах), принимался тихонько на ней наигрывать, облепленный предвечерней мошкаррой и деревенскими девушками» [87, 49-50].

Но «сложными маневрами» пользуется и сам Набоков. Мы приводили примеры тех любовно выписанных деталей, передающих игру цветов и теней. Это и неудивительно. Ведь в юности Набоков серьезно занимался живописью. Но так же старательно прописаны у него и музыкальные образы, появляющиеся порой совсем неожиданно и смело в описаниях и сравнениях, характерных лишь его индивидуальному стилю. И не так важно, что в реальной жизни Набоков не увлекался музыкой. Возможно, тем интереснее было создавать в собственном художественном мире свой музыкальный колорит, свою звуковую картину.

Исследователи творчества Набокова не раз уже отмечали, что в романе «Защите Лужина» постоянно проводится параллель между шахматами и музыкой. Ниже мы будем постоянно обращаться к различным трудам. Но предварить непосредственный анализ романа мы хотели бы одной цитатой из работы В.Е. Александрова «Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика». Исследователь пишет: «Тот же самый взгляд на тесную связь шахмат и музыки пространно развернут в “Защите Лужина”. Он формирует один из существенных мотивов, раскрывающих потаенный смысл романа» [4, 76].

В чем именно заключается этот «потаенный смысл», мы будем говорить в конце данной главы, после того как проанализируем наиболее значимые «музыкальные» фрагменты произведения.

Партия скрипки в романе

Выписав все музыкальные мотивы, встречающиеся в романе «Защита Лужина», мы пришли к выводу, что нет необходимости делать разграничения на вокальную и инструментальную музыку, так как участие «голоса» в этом произведении минимально. Возможно лишь разделение на группы музыкальных инструментов, наиболее часто встречающихся в ткани художественного текста.

В этом плане образ скрипки является особенно заметным. Но первые упоминания в романе об этом инструменте весьма своеобразны. В самом начале произведения мы видим скрипку глазами маленького Лужина. Но это не настоящий инструмент. Это лишь деталь фотографии: «Дагерротип деда, отца матери, – черные баки, скрипка в руках, – смотрел на него в упор...»

[85, 9]. На этой первой цитате мы сразу хотели бы остановить внимание и подчеркнуть сочетание двух деталей: музыкальный и визуальный образы. Сочетание почти оксюморонное. Музыка – это то, что в первую очередь ассоциируется со звуками. В романе же музыкальные образы довольно часто заключаются в рамку фотографии, литографии или картины и тем самым лишаются своего главного свойства, становясь «немыми». Так и в данном случае. Маленький Лужин останавливается (далеко не первый раз) перед изображением своего деда. Из описания литографии, никак не ассоциирующейся со звуками, читатель догадывается, что в этой семье был музыкант. Человек, запечатленный на этом изображении, держит скрипку в руках. Впоследствии первым, кто сообщает герою книги о магической силе шахмат, является скрипач, приглашенный на вечер в честь памяти деда по материнской линии. Почему для нас так важно сочетание таких мотивов, как фотографический снимок, скрипка, олицетворяющая музыку в целом, и шахматы?

Чтобы объяснить это, обратимся к рассуждениям и фактам, приведенным Константином Учителем в статье «Музыкальный узор судьбы Владимира Набокова»: «Впервые героя знакомит с шахматами скрипач на музыкальном вечере. Известно признание Набоковым родства шахмат и музыки, и эта деталь показалась бы не столь значительной, если бы в “Других берегах” не было упоминания о рисунке Моравова, висевшем в доме Набоковых на Большой Морской, на котором были запечатлены Л.Н. Толстой и А.Б. Гольденвейзер, играющие в шахматы. Набоков упоминает, что на рисунке изображены шахматы фирмы “Staunton”. Летом 1991 года в Москве, в Музее-квартире А.Б. Гольденвейзера, Е.И. Гольденвейзер показала мне копию этого рисунка (оригинал находится в Музее Л.Н. Толстого) и сами шахматы» [140, 96].

Факт этот неожидан, хотя в нем, казалось бы, и нет ничего странного или неординарного. Тем не менее, за ним следует удивительное открытие. Далее К. Учитель пишет: «Шахматы фирмы “Staunton” – фигуры строго определенного типа, тяжелые, со свинцовым сердечником, – до некоторой степени подобны роялям “Stainway”; эти шахматы используются, как правило, в профессиональных соревнованиях людьми, относящимися к ним почти религиозно. И если Набоков-мальчик смог различить на небольшом рисунке их специфическую конфигурацию, то, конечно, еще тогда он понял, что партнером великого писателя является замечательный пианист. И учителем Лужина становится – музыкант» [140, 96].

Впоследствии мы обратимся еще к нескольким фрагментам романа, где встречается мотив литографии или фотографии с изображением какого-нибудь музыкального предмета. В

художественной ткани романа эти детали очень малы и едва приметны. Но для такого необычного сочетания они появляются довольно настойчиво, показывая тем самым, что это отнюдь не случайно. И действительно, выясняется, что даже неприметные на первый взгляд мотивы не являются лишь плодом творческой фантазии Набокова. В данном случае это художественное преломление элементов быта самого писателя и его семьи.

Рассмотрим, как данный мотив вплетается в ткань романа. Итак, маленький Лужин возвращается в дом и видит литографию с изображением деда. Читатель сразу же сталкивается с некоей игрой. Портрет, а вместе с ним и скрипка, превращается в нечто совершенно бесплотное, обманчивое, ирреальное. Портрет деда: «...совершенно исчез, растворился в стекле, как только он посмотрел на портрет сбоку, – печальная забава, которую он никогда не пропускал, входя в гостиную» [85, 9]. Мотив игры с первых страниц усиливается мотивом двоемирия, ошибки и скитания. Ведь прибегает маленький Лужин по «тропинке, минут десять юлившей в лесу» в опустевший дом – где он в очередной раз видит портрет деда со скрипкой – в отчаянной попытке скрыться от необходимости ехать в город. В примечаниях к роману О. Дарк указывает, что «этот обманчивый путь “домой” герой станет искать в полубреду после рокового матча с Турати. До мельчайших деталей как будто повторяющиеся предметы родного пейзажа окажутся мнимыми, потонут в незнакомом, чужом» [85, 435]. Хотелось бы отметить так же, что образ музыки, соседствующий с мотивом отражения, а, следовательно, зыбкости и эфемерности, встречается у Набокова не один раз. Мы обнаруживаем его также и в рассказе «Музыка», написанном три года спустя. В самом начале, когда видим лишь «отражение Виктора Ивановича» в то время как «из гостиной доносились одинокие, скорые звуки рояля» [85, 393]. Сочетание этих мотивов снова и снова возникает не только в рамках романа, но и переходит из одного произведения в другое, что, на наш взгляд, также указывает на волю автора.

Образ скрипача соседствует с образом маленького Лужина и в мечтах его отца. Мечты эти находили выход в книгах Лужина старшего, где «постоянно мелькал образ белокурого мальчика, и взбалмошного, и задумчивого, который превращался в скрипача или живописца, не теряя при этом нравственной своей красоты» [85, 10-11]. И в этом случае мотив скрипки связан с бесплотностью, ирреальностью.

В следующем отрывке эта связь между указанными мотивами только подтверждается. Автор дает нам описание литературных пристрастий маленького Лужина. Не много произведений он любил. Среди них оказалась книга, в которой «мечтательно играл на скрипке долговязый

сыщик с орлиным профилем» [85, 16]. Набоков не преминул отметить ту особенность Шерлока Холмса, что играл он, «впрыснув себе кокаину». А это очередной намек на другую реальность. В то же время это и предвестник зарождающейся в Лужине любви к игре и загадке (или лучше сказать, задаче). Хотелось бы обратить внимание и еще на одну деталь. Упоминая о знаменитом сыщике, Набоков не упускает возможность подчеркнуть особенность, которая станет характерной для шахматиста: «...Шерлок, придавший логике прелесть грезы, Шерлок, составивший монографию о пепле всех видов сигар, и с этим пеплом, как с талисманом, пробирающийся сквозь хрустальный лабиринт возможных дедукций к единственному сияющему выводу» [85, 16]. Это короткое замечание предвосхищает дальнейшую жизнь Лужина. Опоэтизированная логика заставляет его пробираться сквозь такой же лабиринт в поисках единственного выхода, единственного решения. Неслучайно и упоминание о монографии, посвященной «пеплу всех видов сигар». Пепел – это прах, символ особой зыбкости. И это не единственный момент, когда пепел появляется в «музыкальном сопровождении». В рассказе «Музыка» внимание читателя заостряется на том, что главный герой, слушая игру пианиста, никак не может найти возможность стряхнуть пепел с сигары, так как пепельница стоит на рояле.

Все первые появления скрипки в романе – лишь упоминания об инструменте, сделанные вскользь. О музыке как таковой речь не заходит. Впервые скрипка зазвучит лишь несколько позже. Семья Лужиных устраивает музыкальный вечер «с исполнением вещей покойного тестя». Маленький Лужин, стараясь быть незамеченным, пробирается в кабинет отца и оттуда слышит «нежный вой скрипки». А затем вдруг появляется и сам скрипач⁷⁴. И перед нами разворачивается небольшая, но знаменательная сцена. Образ скрипача очерчен несколькими черно-белыми штрихами. Во-первых, действие происходит в комнате с приглушенным светом, настолько приглушенным, что в нем ребенок остается незамеченным. Обратим внимание, что в кругу света оказывается только скрипач, который почти сразу «очень ловко подложил трубку между ухом и плечом» [85, 20]. У музыканта «белые беспокойные руки», «нос из слоновой кости, блестящие черные волосы, густая бровь» [85, 20]. Автор останавливает взгляд также на лакированных туфлях и черном плече, из-за которого мальчику не видно шахмат. Такой образ «монохромного» музыканта не один раз встречается в

⁷⁴ В статье «Двое игроков за одной доской» Н. Букс так комментирует образ скрипача в романе: «Сатанинская природа игры подобна половой страсти. Эта мысль раскрывается в набоковском романе аллюзией к “Крейцеровой сонате” Л. Толстого. Скрипач, который первый зажигает в маленьком Лужине страсть к шахматам, обнаруживает портретное сходство с Трухачевским. Аналогична в обоих текстах их роль – соблазнителя» [22, 539-541].

произведениях Набокова. Пианист в рассказе «Музыка» также изображен в черно-белой гамме.

Любопытно, что отец Лужина, мечтая о блестящем будущем для сына, представляет его именно музыкантом. Он надеется, что в ребенке должны развиваться какие-то незаурядные способности. Однако Лужин-младший не проявляет никакого интереса к музыке, да и вообще к чему-либо. Все же отец оказался прав. Встреча со скрипачом стала отправной точкой в мир математической гармонии. Музыкант открывает таинственный ящик. Но не сразу ребенку удастся выяснить, что находится внутри. Он не видит содержимое из-за «черного плеча». В надежде все-таки разглядеть скрытое маленький Лужин подвигается, задевает подушку, чем выдает свое присутствие. Завязывается небольшой разговор, ставший своего рода напутствием: «“А ты сам умеешь?” Лужин покачал головой. “Вот это напрасно. Надо научиться”» [85, 21]. Мечты Лужина отца о необычайном даровании сына, чаще всего обретавшие музыкальный характер, воплощаются, несколько изменив русло. Мальчик, действительно, оказался удивительным... шахматистом. Но впервые маленький Лужин видит роковые фигурки в руках скрипача, очарованного этой игрой. Занятно, что отец будущего гроссмейстера, чая обнаружить музыкальное дарование в сыне, совершенно отбрасывает мысли о точных науках, как о чем-то абсолютно чуждом, даже можно сказать взаимоисключающем. Он как будто и не слышит слов скрипача, говорящего так, словно шахматы и музыка – это почти одно искусство или, во всяком случае, они очень схожи: «“Какая игра, какая игра, – сказал скрипач, бережно закрывая ящик. – Комбинации, как мелодии. Я, понимаете ли, просто слышу ходы”. “По-моему, для шахмат нужно иметь большие математические способности, – быстро сказал Лужин старший. – У меня на этот счет...Вас ждут, маэстро”. “Я бы лучше партишку сыграл, – засмеялся скрипач, идя к двери. – Игра богов. Бесконечные возможности”» [85, 21]. Говоря о музыкальных ассоциациях, Г. Барабтарло обращает наше внимание на то, что после неоконченной партии с Турати «турнирный посыльный говорит невесте Лужина: “Передайте маэстро...мое волнение, мои пожелания”...» [9, 110]. Слово «маэстро» первый раз звучит относительно скрипача, второй раз – относительно Лужина. Это, по мнению исследователя, усиливает музыкальные ассоциации. Бесспорно, что именно после этой встречи начинают происходить перемены в жизни главного героя. Конечно, неспроста, описывая утро после концерта, автор начинает новый абзац такими словами: «Он проснулся на следующее утро с чувством непонятного волнения» [85, 21]. Еще невозможно определить, что же произошло и что переменилось. Но повествователь постоянно, едва заметно предупреждает об этом: и обычная прогулка с отцом

уже отличается от «прежних детских прогулок», и на завтрак у них «последний остаток сливочной пасхи», хотя есть (впереди еще) «непечатый кулич». Это обычное, совершенно ничем не выдающееся утро «Лужин почему-то необыкновенно ясно запомнил, <...> как запоминаешь день, предшествующий далекому пути» [85, 22]. И этот путь, действительно, начинается, на следующее же утро после концерта. Лужин впервые прикасается к шахматам, узнает названия фигур, принципы, по которым они ходят, и конечную цель партии.

Заметим, что музыкальные мотивы проявляются постоянно и сопровождают героя на всем пути, хотя сам он к музыке равнодушен. Сначала они фигурируют в мечтах отца и в явлениях, окружающих маленького Лужина. После знаменательного вечера это уже более открытые намеки «на то, что хорошо бы начать заниматься музыкой». Но Лужин начинает заниматься шахматами. Затем, наблюдая за ходом партии, разыгранной двумя одноклассниками, он «с раздражающей завистью, с зудом неудовлетворения <...> старался понять, где же те стройные мелодии, о которых говорил музыкант...» [85, 25]. Кстати, на этом выпавшем уроке шахматы он сначала не увидел, а услышал: «И вдруг Лужин отчетливо услышал за своей спиной особый, деревянно-рассыпчатый звук, от которого стало жарко, и невпопад стукнуло сердце» [85, 24]. Замечательно и то, что на следующий день «он принял неслыханное решение» (если бы решение было «невиданным», то стилистика и содержание не изменились бы). А со следующего дня начались прогулы. Лужин младший, словно заменяя своего уличенного отца, стал тайком ходить к тете, где приступил к постижению шахматного искусства.

История развития этого дарования продолжает сопровождаться «музыкой». Музыкальные мотивы не представляют собой какую-то побочную тему. Скорее это подголосок, проявляющийся, однако, весьма настойчиво. Когда мы вдруг понимаем, что герой снова находится на даче, то одним из первых встречаем описание кабинета покойного деда, в котором «на голом письменном столе стоял бронзовый мальчик со скрипкой» [85, 28] – не воплотившаяся мечта Лужина старшего. Этот немой символ музыки становится отображением нового отрезка жизни героя. У него есть доска и фигуры, есть и журналы, по которым можно изучать партии и решать задачи. Но все это происходит лишь в сознании мальчика, в абсолютной тишине и полном уединении. Набоков дает своеобразное описание целеустремленности, даже некоторой одержимости ребенка, которое в начале романа может показаться любопытной метафорой. Но несколько метких строк становятся характеристикой всей дальнейшей жизни: «Никакие картины не могли удержать руку Лужина, листавшую том, – ни знаменитый Ниагарский водопад, ни голодающие индусские дети, толстопузые скелетики, ни покушение на испанского короля. Жизнь с поспешным шелестом проходила

мимо, и вдруг остановка, – заветный квадрат, этюды, дебюты, партии» [85, 28]. Потом, когда гроссмейстер Лужин станет разыгрывать партии уже в реальной жизни, ничего не поменяется. Он не будет замечать городов, где проходят турниры, не будет узнавать их, вторично посещая с женой. Но пока он сидит в темном, сыром кабинете деда и ищет шахматные задачи. Немного времени спустя Лужин открывает в себе способность, которой также сопутствует музыкальное сравнение. Он, в тишине и без своего инструмента, научился понимать ход игры, глядя лишь на обозначения на бумаге, как когда-то его дед «часами читал партитуру, слышал все движения музыки, пробегая глазами по нотам, иногда улыбаясь, иногда хмурясь, иногда на минуту возвращаясь назад, как делает читатель, проверяющий подробность романа, – имя, время года. “Большое, должно быть, удовольствие, – говорил отец, – воспринимать музыку в натуральном ее виде”» [85, 29].

Невнимательный к людям, Лужин простудился после неудачной попытки бежать, и в бреду он видел лишь тех, кто имел отношение к его шахматным впечатлениям. Зато он вспомнил и старого еврея, и уже умершего старика – своего первого противника, и неожиданно проигравшего ему учителя географии. А замыкает этот ряд «бритое лицо музыканта, державшего почему-то телефонную трубку, как скрипку, между щекой и плечом» [85, 38]. Значит, это впечатление осело где-то в сознании Лужина, который мало что замечает вокруг себя. Но концертный вечер и напутствие скрипача оказались для него важны.

В следующий раз скрипки зазвучат только некоторое время спустя, когда Лужин превратится в знаменитейшего маэстро и полностью погрузится в шахматный мир. Партии превратятся для него в виртуозные произведения. Одну из таких партий с опаснейшим противником Турати автор описывает, как настоящую музыкальную пьесу. Эта же партия становится для Лужина роковой. Мы не будем сейчас подробно останавливаться на сцене турнира. Этот эпизод очень важен и в сюжетном, и в художественном плане. Он требует отдельного анализа. Поэтому мы вернемся к нему в конце главы.

Что касается образа скрипки, то его присутствие в романе исчерпывается указанными фрагментами. Они не столь многочисленны. Тем не менее, образ этот появляется довольно настойчиво, часто совпадая с поворотными моментами в жизни героя, что побуждает нас более внимательно присмотреться к этому мотиву. Однако скрипка – это не единственный инструмент, присутствующий в художественной ткани романа. Неоднократно упоминается и другой музыкальный инструмент, образ которого также традиционен для литературы.

Образ рояля в романе

Первым музыкальным инструментом, встречающимся в романе, является рояль. В самом начале произведения автор мимоходом замечает, что «мать уплывала куда-то в глубь дома оставляя все двери открытыми, забывая длинный, неряшливый букет колокольчиков на крышке рояля» [85, 5]. Это лишь элемент декора. В данном случае рояль выполняет роль подставки для колокольчиков.

Этот инструмент также появляется и во время мечтаний Лужина старшего. Но так как это всего лишь грезы, то он остается безмолвным образом. Хотя автор строит предложение так, что грань между реальностью и мечтой размывается – и, не зная контекста, нельзя сказать, происходит ли это в действительности или нет: «...он не раз, в приятной мечте, похожей на литографию, спускался со свечой в гостиную, где вундеркинд в белой рубашонке до пят играет на огромном черном рояле» [85, 11]. Остается неясным, то ли Лужин старший мечтает о том, как спускается со свечой в гостиную и видит там своего сына, играющего на рояле, то ли он спускается туда в действительности, чтобы помечтать о будущем сына, созерцая литографию, изображающую даровитого ребенка. Одно только несомненно: «вундеркинд в белой рубашонке до пят» ассоциируется с Моцартом. Еще одна музыкальная параллель, постоянно проявляющаяся в романе. Потому необходимо рассмотреть ее более внимательно.

В комментариях О. Дарка к роману этому образу отведено довольно обширное место. Автор обращает внимание на то, что образ Лужина постоянно напоминает образ Моцарта, и это касается не только детства героя: «Параллели с Моцартом – и в триумфальных гастролях по Европе “русского мальчика”, и в дальнейшем охлаждении публики к “бывшему вундеркинду”, и в истории женитьбы (Констанца Вебер также стала женой Моцарта против желания матери)» [85, 435-436]. Автор комментариев также говорит о постоянном появлении образа гениального мальчика, напоминающего «образ маленького Моцарта», в мечтах отца. Может быть, именно потому что для Лужина старшего представления о вундеркинде ассоциируются только с этим композитором, ему все время грезится, что его сын должен стать музыкантом, тем более что гены к тому располагают: «...он понимал, как тайное волнение таланта, и, твердо помня, что покойный тесть был композитором (довольно, впрочем, сухим и склонным, в зрелые годы, к сомнительному блистанию виртуозности)...» [85, 11]. Нужно сказать, что Лужин старший смутно представляет себе образ Моцарта не только, когда его сын еще ребенок. Ассоциация с великим композитором возникнет и позже.

Лужин уже станет знаменитым шахматистом. Он будет выступать на турнирах по всему миру. Он уже будет сражаться с самыми сильными противниками. И его отец, всегда писавший книги о каком-нибудь чрезвычайно одаренном мальчике, снова задумал повесть о необыкновенном ребенке. Думая о сюжете своего нового творения, Лужин старший, как приговор, произносит следующую фразу: «Он умрет молодым» [85, 42]. Это своего рода предсказание. Но развивая далее эту мысль, писатель представляет себе нечто, очень напоминающее судьбу Моцарта: «Умрет, играя в постели последнюю свою партию» [85, 42]. Конечно, это сразу ассоциируется с созданием «Реквиема». Таким образом, в сознании Лужина старшего жизнь сына от начала и до конца исподволь перекликается с жизнью Моцарта. В определенном смысле задуманный отцом Лужина сюжет воплощается в жизнь.

Обратим внимание на то, что: «Моцартовский миф к началу XX в. имел уже вековую историю» [35, 40]. И в культурно-эстетической традиции сложились некоторые характерные черты образа Моцарта: «Моцартовская линия несет в себе также мотивы одиночества, судьбы и предчувствий ранней смерти...» [35, 45]. С другой стороны, образ Моцарта неразрывно связан с представлениями об Аполлоне, «боге строя и меры, порядка и гармонии». А все эти черты неизбежно ассоциируются с искусством шахматной игры.

Но вернемся к образу рояля и началу романа, где еще несколько раз промелькнет этот образ. Так, описано одно увлечение маленького Лужина. Сначала говорится о его интересе к «веселой математике», сборнику задач, а затем рассказано о собирании «пузлей». Подробно описано очарование точными сочетаниями разрозненных пестрых кусочков, образующих в итоге четкую, ясную картину. Мальчик занимается этим один, не позволяя отцу помогать или скорее мешать ему. И никакого рояля в столь подробном описании нет. Но он покажется мимоходом, в самых последних строках этой главы. Маленький Лужин просит отца оставить его в покое, причем выглядит это так, словно они поменялись ролями, словно ребенок занят неотложным, крайне серьезным делом, а отец пристает с глупостями. И вот, Лужин старший, оставляя сына наедине с его занятием, проходит «мимо позолоченных стульев, мимо обширного зеркала, мимо копии с купающейся Фрины, мимо рояля, большого безмолвного рояля, подкованного толстым стеклом и покрытого парчовой попоной» [85, 19]. Здесь примечательны два момента. Во-первых, соотношение обширности описания интересного ребенку занятия и всего остального, что находится в доме, в том числе и рояля. Во-вторых, не стоит упускать из виду совершенно небольшую, но отчетливо подчеркнутую деталь – рояль безмолвен. К нему никто не притрагивается и не интересуется им. За ненужностью инструмент закрыт полотном ткани. И эта сцена ненавязчиво предвещает несоответствие

действительности, в которой маленький Лужин уже проявляет интерес к логике, мечтаниям отца о музыкально одаренном сыне. Интересно также, что в одном ряду встречаются зеркало и рояль. Такое сочетание мы наблюдаем и в начале рассказа «Музыка», где внимание задерживается на зеркале и на звуках рояля, о чем мы будем подробно говорить ниже.

Третья глава романа начинается с повествования об организации концерта в честь покойного деда Лужина. Говоря об этом знаменательном для героя дне, автор бегло дает несколько любопытных замечаний. Касаются они Лужина старшего. Одно из них с участием рояля: «...на концертах слушал рояль только в начале, а затем глядел, уже не слушая, на руки пианиста, отражавшиеся в черном лаке» [85, 19]. Это замечание впоследствии также переключается в рассказ «Музыка», где герой, не очень разбиравшийся в музыке, пытается в нее вслушаться в самом начале, а затем внимание рассеивается: «Виктор Иванович попробовал вслушаться, – однако вскоре поймал себя на том, что следит за руками Вольфа, за их бескровными отблесками» [85, 394]. Дальше встретится еще одна вариация на тему отражений «в черном лаке»: «...все так же кривлялись потусторонние руки в лаковой глубине» [85, 396]. Как мы видим, мотив рук, отраженных в рояле, является переходящим. Музыканты изображены строго в черно-белых тонах, напоминающих клавиатуру. Иногда еще появляются отблески. Нетрудно заметить, что рядом с музыкальными мотивами часто появляется мотив отражения: либо это непосредственно зеркало, либо зеркальная поверхность инструмента, либо стекло рамки для фотографии. Почему это так? Можно предположить, что сочетание указанных мотивов связано с поэтикой двоемирия. Помимо действительной жизни, есть какая-то иная реальность, иная плоскость существования, в которой находятся герои. Музыка, как одно из искусств, вполне могла бы стать такой параллельной реальностью. Но дело в том, что отражение часто связано с искажением и даже насмешкой, игрой судьбы, что, на наш взгляд, присутствует и в романе «Защита Лужина». Это предположение подкрепляется наличием в нем и образа кукол, безвольных марионеток, «один из центральных мотивов, реализующих определяющую тему несвободы, зависимости. Муляжи, статуи, куклы в дальнейшем тесно окружают Лужина – навсегда застывшие или готовые задвигаться по первому приказанию; их глазами на человека глядит его судьба, пародийно утрированная» [85, 435]. Но пока куклы не окружили Лужина, пока все еще не столь драматично, мелькающий вкупе с музыкальными мотивами образ зеркала передает иронию, насмешку над ситуацией. Ирония проскальзывает в несоответствии необоснованных ожиданий и действительности. Лужин старший видит своего сына музыкальным гением, в то время как сам он амусыкален. Для него музыка – это пустой звук. Но теоретически он любит рассуждать

о музыке. Эти рассуждения, однако, лишь часть светского Лужина, Лужина-писателя. Для него это только красивая, даже эффектная картинка, рисуемая творческим воображением в пору вдохновения. Мать всего раз в романе касается рояля, кладя на него букет цветов. Остается надежда на ее отца, который был композитором. Но «замалчивание его славы» и беглые комментарии со стороны автора лишают нас и этой надежды и делают семью Лужиных бесповоротно немзыкальной. Иронии подвержено сентиментально-помпезное устремление со стороны отца и вялое, но упрямое сопротивление музыке со стороны сына⁷⁵.

Однако отражающие поверхности сопровождают музыкальные мотивы. Они отражают и искажают эту историю. Лужин младший все же становится художником, правда в очень нетрадиционном смысле этого слова. И это уже ирония над судьбой обреченного человека.

Говоря о частом сопряжении мотивов музыки и отражения, мы хотели бы привести еще один пример. Обстоятельно описано внутреннее убранство квартиры, где живет невеста Лужина. Как и в любом аристократическом доме, там можно найти рояль. И рояль этот стоит на паркете, отражающем все предметы: «...перед роялем, на желтом паркете, в котором отражались ножки ампирных кресел, лежала белая медвежья шкура, раскинув лапы, словно летя в блестящую пропасть пола» [85, 68]. Блеск и способность отражать, которые обычно связаны со светом и торжеством, в данном случае сравниваются с пропастью, то есть с опасностью, нависающей над героем на протяжении всего романа. В конце произведения интерьерная зарисовка трансформируется. И в шахматную пропасть бросается герой: «Там шло какое-то торопливое приготовление: собирались, выравнивались отражения окон, вся бездна распадалась на бледные и темные квадраты, и в тот миг, что Лужин разжал руки, в тот миг, что хлынул в рот стремительный ледяной воздух, он увидел, какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним» [85, 152].

⁷⁵ По мнению Брайана Бойда, и после своей смерти отец продолжает пытаться влиять на жизнь Лужина. Именно его стараниями в судьбе шахматиста появляется женщина, которая посвящает себя заботе о нем. Но с отцом соперничает дед-композитор, старающийся только усилить присутствие шахмат в жизни Лужина: «Одна груда сцеплений в романе настойчиво связывает открытие юным Лужиным шахмат с его дедушкой, другая – ассоциирует лужинского отца с женщиной, которая столь стремительно входит в жизнь героя. Любопытно, что оба этих узора начинают разворачиваться вскоре после смерти деда и отца героя [17, 390]. Далее исследователь развивает свою мысль: «Над отцом и сыном стоят еще более могущественные силы, которые используют их конфликт в своих далеко идущих целях. Дед стремится развить шахматную тему в жизни Лужина, отец отстаивает линию жены и дома. Ни тот ни другой не хотят его гибели. Однако сама их стычка с позволения высших сил неизбежно толкает Лужина к смерти, которая одна только способна принести ему облегчение. Поощряя шахматные способности Лужина и его новый интерес к жизни, эта всеобъемлющая дуга судьбы создает новый синтез из оппозиции тезиса деда (Шахматы и Искусство) и антитезиса отца (Жена и Дом или Жизнь) [17, 393].»

Вновь образ рояля появится на страницах романа лишь некоторое время спустя, когда герои произведения переживут множество самых разнообразных событий. Начался период эмиграции, неопределенности, русских политических вечеров и собраний, решающих участь изгнанной России. Было назначено очередное заседание, на которое пришел лишь Лужин старший. Сидя в одиночестве в пустом зале, за пустым столом, накрытым белой скатертью, он слушал музыку, доносившуюся из соседнего зала, и размышлял. В это время играет дуэт скрипки и рояля. О скрипке мы уже говорили в предыдущем разделе. Еще раз обратимся к этому фрагменту чуть позже, так как хотелось бы сказать и об исполняемой музыке.

Теперь же вернемся к образу рояля и проследим далее, в каких фрагментах он еще встречается. Следующее упоминание появляется, когда Лужин стал уже гроссмейстером и когда он только познакомился со своей будущей женой. В ее представлении главный герой также схож с музыкантом. Эта ассоциация появилась у нее вместе с первым впечатлением, еще до личного знакомства: «...столь привлекательным он ей показался своей неповоротливостью, сумрачностью, низким отложным воротником, который его делал почему-то похожим на музыканта...» [85, 47]. Снова проявляется это ошибочное сравнение. Интерес к Лужину все время возрастает у его будущей жены. Его искусство кажется ей загадочным и крайне необычным. Она пытается представить себе, как он занимается этим искусством, как организовано его рабочее время. И никак не может в своем сознании нарисовать эту картину. Для этого необходим какой-нибудь символ творческой деятельности. И одним из первых в ряду таких символов появляется рояль. То есть инструмент выполняет роль формального атрибута искусства: «Но эту работу она представить себе не могла, так как не к чему было прицепиться, ни к мольберту, ни к роялю, а именно к такой, определенной эмблеме искусства тянулась ее мысль» [85, 50]. Представления о работе творческого человека сводятся к нескольким атрибутам. У шахматиста тоже должны быть свои. Не совладав с любопытством, будущая жена Лужина решается на постыдный для себя шаг и отправляется вечером на особую прогулку. Из темного сада можно было хорошо рассмотреть, как именно трудится гроссмейстер в освещенной комнате, расположенной на первом этаже. И этот эпизод становится местом для проявления иронии. Вероятно, дама ожидала увидеть вдохновенного музанта художника или терзаемого муками творчества гения. Но ожидания снова обмануты. Вместо «таинственного искусства» она сталкивается с более чем прозаичной, обыденной картиной. Оказывается, Лужин простой смертный. Он предстает в абсолютно непоэтичном облике: «Его окно было открыто, штора не спущена, и в ярком провале она увидела, как он снимает пиджак и, надув шею, зевает» [85, 51]. Снова возвышенные представления,

касающиеся Лужина, не совпадают с его не столь приглядным бытом. Впрочем, и его заинтригованная барышня умудряется опоэтизировать и увидеть в этом простом жесте «могучую усталость после неведомых и чудных трудов».

В следующий раз образ рояля мелькнет, когда заинтересованная молодая дама будет уже гораздо лучше знакома с Лужиным. Приближается день свадьбы. Для будущих молодоженов снята квартира. И вот на пороге новой жизни едва заметно показывается призрак прошлого. Этот призрак является в виде одной незначительной на первый взгляд детали, элемента декора. В спальне висит гравюра: «вундеркинд в ночной рубашонке до пят играет на огромном рояле, и отец, в сером халате, со свечой в руке, замер, приоткрыв дверь» [85, 101]. Этот образ уже встречался нам в самом начале романа. Теперь он появляется снова. Притом нужно заметить, что описан он точно теми же словами, с упоминанием всех отличительных деталей: ребенок неизменно одет в «рубашонку до пят», маленькому человечку противопоставлен по цвету и по размеру «огромный рояль», сцена происходит ночью, и отец словно подсматривает за своим сыном. Эта литография, вдруг снова возникающая в жизни героя, являет собой знак предопределенности судьбы Лужина. Он не может уйти от роковых обстоятельств жизни. Определенные образы преследуют его, подводя к трагической черте.

Дальше лишь еще один раз появится образ рояля, уже ближе к концу романа. Это только упоминание вскользь, призрак прошлого. Неожиданно на балу Лужин встречает своего одноклассника. И это встреча вызывает в нем чувство ужаса, как вызывала в нем ужас когда-то и сама гимназия. Для Лужина ничего не поменялось. Его восприятие словно застыло. Он чувствует себя таким же беспомощным, как и в школьные годы. И странный диалог, если его можно так назвать, ярко показывает ту пропасть между Лужиным и остальными людьми. Лужин застыл в своем восприятии мира, который так и остался для него чем-то враждебным. А бывший одноклассник, некогда являвшийся представителем этой агрессивной внешней среды, вырос. В нем не осталось ни капли отроческого неприятия, не осталось даже и воспоминания о нем. Он искренне не понимает, почему его собеседник не хочет вспоминать о прекрасных годах, проведенных в гимназии. И увлеченно перебирая в памяти события гимназических лет, между прочим, восклицает: «А как на вечеринке оказалось, что Арбузов умеет играть на рояле?» [85, 116]. Он и не подозревает, что Лужин на этой вечеринке вряд ли был. Но снова проскальзывает некая музыкальная параллель. Один из одноклассников, как выяснилось вдруг, играет на рояле. А Лужин после школы тоже «чем-то таким занимался».

Больше образ рояля в романе не встречается. Нужно отметить, что Набоков всегда упоминает именно о рояле, но он ни разу не говорит «фортепьяно» или «пианино». И ни одного пианиста нет на страницах романа. Хотя в других произведениях мы встречаем и пианиста, и пианино, и даже пианолу. Рояль – инструмент более массивный, чем пианино, менее доступный, а значит, более эксклюзивный и благородный. Здесь мы хотели бы привести определение слова «рояль», взятое из словаря музыкальных терминов.

«**РОЯЛЬ** [от фр. *royal* – королевский] – принятое в России название основной разновидности *фортепьяно*; клавишно-струнный молоточковый инструмент. Большой крыловидный корпус разл. размеров с резонирующей нижней декой, стоящий на трех ножках; внутри корпуса помещается чугунная рама с натянутыми струнами. Сила и блеск звучания Р. значительно увеличиваются при поднятой крышке, которая отражает звуки в сторону слушателя» [41, 243-244].

Интересно то, что на французском это слово означает «королевский». И в этом случае мы можем увидеть, как любая, даже самая малозаметная деталь, работает на создание целого художественного образа. Чтобы объяснить нашу мысль, обратимся к книге З. Шаховской «В поисках Набокова».

Одну из глав этой книги она посвящает теме России в произведениях Набокова. Вот что она пишет: «Эта ограничительная Россия, Эдем, из которого Набоков был изгнан, его королевство. Он не просто изгнанник, эмигрант, беженец – он принц или король, потерявший свой наследственный удел» [154, 96]. Также в этой главе З. Шаховская говорит о тех героях произведений Набокова, которым передано это ощущение потерянного королевства. Эта черта промелькнет и образе Лужина: «Для мальчика Лужина плед был “королевской мантией”» [154, 97]. И, действительно, будучи единственным ребенком в семье, единственным наследником, он ведет себя с родителями весьма капризно, можно сказать по-королевски. Роман начинается с описания трепета, который испытывает чета Лужиных перед своим сыном. И все до последней детали в их доме соответствует обстановке, необходимой для возвращения шахматного короля.

Рояль является хорошим дополнением для аристократического дома. Но примечательно еще и то, что в подавляющем большинстве случаев автор говорит об этом инструменте в связи с родителями шахматиста. И всегда это лишь часть обстановки. То, что образ рояля мелькает позже, также является отсылкой к детству, следовательно, и к семье. Получается, что столь изысканный инструмент выполняет в романе не собственно музыкальную роль, а

декоративную. Он создает иллюзорность музыкальной жизни в семье Лужиных. И это естественный плацдарм для развития иллюзорности и зыбкости в жизни самого Лужина. Неустойчивость границ между реальным и ирреальным с ходом действия только усиливается, достигая своего апогея в последнем шаге главного героя. Итак, если рояль в большей степени сопутствует образам родителей Лужина и обстановке их дома, то образ самого Лужина чаще сопровождает скрипка. Эти два инструмента занимают в романе наиболее обширное место. Однако встречаются в «Защите Лужина» и другие музыкальные образы. О них мы и поведем речь ниже.

Образ оркестра и духовых инструментов

Если взглянуть на последовательность появления музыкальных образов, то можно заметить, что первым показан рояль, затем вступает скрипка. Притом появление ее весьма своеобразно. Это не собственно скрипка, это литография, на которой присутствует данный инструмент – необычный способ появления музыкального мотива. Но он повторяется в романе несколько раз. Например, когда маленький Лужин, не желая уезжать в город, сбежал со станции и скрылся на чердаке, то он стал изучать, что там пылилось. Любопытно восприятие ребенка: «Кроме книг, был волян с одним пером, большая фотография (военный оркестр), шахматная доска с трещиной и прочие, не очень занимательные вещи» [85, 10]. Музыкальные мотивы сопровождают не только образ шахматиста, но и сами шахматы. Притом очень интересно, как подобраны эти параллели. Ведь никакой другой музыкальный образ не будет столь схож с шахматами, кроме как упомянутый автором. Сольный инструмент или хотя бы ансамбль не соответствует так этой игре. А вот оркестр с его многочисленными участниками как нельзя лучше подчеркивает масштабность и слаженность шахмат. Кроме того, недаром автор уточняет, что это военный оркестр, а значит, проскальзывает мотив борьбы, противостояния. Конечно, неслучайно и то, что один мотив следует сразу же за другим. Вообще, фотографию оркестра можно отнести к «немым» музыкальным мотивам, которые часто встречаются в романе. Лишенный своей основной «звучащей» функции, он становится неинтересен, как неинтересны и молчащие шахматы. Маленький Лужин еще не подозревает, что можно слышать музыку ходов, а потому взгляд его проскальзывает одинаково равнодушно как по фотографии, так и по клетчатой доске. Однако на доске предостерегающе зияет трещина. Слово само по себе пугающее. Маленькая деталь эта должна предупредить читателя,

несмотря на ложно успокаивающий отвлекающий маневр, что якобы все эти предметы на чердаке вовсе не интересны.

С появлением у Лужина способности понимать шахматы появляется и способность слышать музыку, во всяком случае, упоминается о том, что он обращает на нее некоторое внимание, пусть даже и самое незначительное. В следующий раз, когда на страницах романа промелькнет образ оркестра, мы читаем: «Те же пресс-папье с изумрудно-синими, перламутром оживленными видами под выпуклым стеклом продавались в лавках близ источника, и как будто тот же оркестр на помосте в саду играл попури из опер...» [85, 38]. Лужин дважды в жизни оказывается на одном и том же немецком курорте. Первый раз его ребенком туда отвозят родители на лечение после опасной болезни, опрометчиво надеясь оградить от шахмат. Приехав туда второй раз, будучи уже взрослым человеком, Лужин, несмотря на всю свою рассеянность, узнает это место, узнает во всех подробностях, среди которых оказывается оркестр и даже его репертуар. Но чтобы узнать все это, необходимо обратить внимание, прислушаться, причем дважды.

Еще раз оркестр прозвучит в пору обновления жизни Лужина. Приближается свадьба. Жених меняет место жительства, перебравшись ближе к дому невесты. Но автор не дает забыться читателю и среди этого радостного обновления. Снова беспокойно проскальзывают образы прошлого. Хотя Лужин провел большую часть жизни в постоянных переездах, именно эта смена обстановки напоминает ему возвращения из деревни в город. В этом отрывке переезды в городской дом описаны довольно нейтрально. Однако они заставляют нас вспомнить начало романа и тот ужас, который испытал ребенок, спасающийся от отъезда бегством. Представление о берлинской атмосфере читатель получает только через призму петербургских впечатлений героя. Немалую роль в этих впечатлениях играет звуковая составляющая: «А проснешься – трезвый серый свет за окнами, в молочной мути неба скользит солнце, похожее на луну, и вдруг в отдалении – наплыв военной музыки: она приближается оранжевыми волнами, прерывается торопливой дробью барабана, и вскоре все смолкает, и, вместо щекастых трубных звуков, опять невозмутимый стук копыт, легкое дребезжание петербургского утра»⁷⁶ [85, 100]. Все в этом описание спутано, изменчиво,

⁷⁶ Заметим, что в 1911 году выходит работа В. Кандинского «О духовном в искусстве». Художник дает характеристику различным цветам. В качестве эпиграфа к VI главе «Язык форм и красок» Кандинский выбирает высказывание Делакура: «Всякому известно, что желтый, оранжевый и красный цвета вызывают и представляют идею радости и изобилия». Потом Кандинский сравнивает желтый цвет со звуком трубы: «Это свойство желтого цвета, его большая склонность к более светлым тонам, может быть доведено до невыносимой для глаза и души силы и высоты. Звучание при этом повышении похоже на все громче становящийся звук высокой трубы или доведенный до верхних нот тон фанфары» [55].

нельзя провести четких границ, начиная от природных явлений и заканчивая реальностью происходящего. Берлин в этом абзаце плавно превращается в Петербург. И когда мы поверили в петербургскую реальность, то план снова резко меняется. В этом описании солнце напоминает луну. Внезапно откуда-то доносится музыка, военный оркестр. Опять упоминается именно военный оркестр, как и на запылившейся фотографии на чердаке деревенского дома. Только на этот раз оркестр звучит. Однако остается некоторое сомнение, звучит ли он на самом деле или это разыгравшееся воображение ребенка. Если в его сознании оживают предметы, то почему не может ожить и фотография? Появление музыки феерично и сумбурно. Она накатывает, движется, прерывается, внезапно исчезает. Кроме того, музыка наделена цветовой характеристикой. Она ассоциируется с ярким оранжевым цветом. Среди духовых инструментов появляется барабан, придающий этому движению еще большую динамичность. Обрывочность и красочность происходящего похожи на сон или бред. Звуки еще и олицетворяются в прямом смысле слова. Им дана своеобразная характеристика: «щекастые трубные звуки». Это подтверждает мысль о том, что подразумевается духовой оркестр, так как в основу метафоры положено представление о раздувании щек при игре на медно-духовых инструментах. Возможно, оркестр действительно мог появиться на улицах города, а возможно, это лишь греза ребенка. В любом случае, все три фрагмента, где возникает образ оркестра, связаны с двоемирием. В первом случае – это фотография и действительность, во втором – это действительность и воспоминание, а в третьем – действительность, граничащая со сном.

Отметим, что образ духовых инструментов промелькнет еще раз. Это один из самых напряженных моментов в жизни героя – турнир с Турати. Если начало этого поединка, как мы уже говорили, описано при помощи образов скрипок, то в продолжении его возникают трубы, вернее, лучше сказать о всей медно-духовой группе: «Но этим звукам не удалось войти в желанное сочетание, – какая-то другая, густая, низкая нота загудела в стороне, и оба игрока, покинув еще дрожавший квадрат, заинтересовались другим краем доски. Но и тут все кончилось впустую. Трубными голосами перекликнулись несколько раз крупнейшие на доске силы, – и опять был размен, опять преображение двух шахматных сил в резные, блестящие лаком куклы» [85, 79].

Образы духовых инструментов немногочисленны, но разнообразны. Мы уже встречали в романе и «немой» оркестр, и играющий. В сцене турнира духовые инструменты звучат угрожающе, тяжело. А в начале произведения встречается совершенно безобидный образ: «И когда постепенно появлялся слева круп коровы, а справа, на зелени, рука с дудкой, и повыше

небесной синевой ровно расстраивалась пустота, и голубой кружок ладно входил в небосвод, то – Лужин чувствовал удивительное волнение от точных сочетаний этих пестрых кусков, образующих в последний миг отчетливую картину» [85, 18]. Перед нами идиллическая картина, пастораль, частым элементом которой является дудочка. Необычность его появления заключается в том, что это не просто духовой инструмент, это народный духовой инструмент. А наличие простонародных мотивов произведениям Набокова несвойственно. Художественный мир писателя – это мир интеллигенции. Неожиданно то, что маленький Лужин собирает картинку пасторального содержания. Но стоит отметить, что это картинка состоит из кусочков, которые необходимо соединить. То есть перед нами видоизмененный мотив трещины. Он уже встречался чуть раньше в сочетании с пыльной шахматной доской и по соседству с фотографией военного оркестра. Это проецируется на жизнь Лужина. Идиллическая картинка, которую ему, казалось бы, удалось сложить, дает трещину. И тихая семейная жизнь рушится под натиском коварных фигур.

Опера в романе

Что касается инструментов, то их присутствие исчерпывается вышеупомянутыми фрагментами. Однако в романе есть еще несколько немаловажных музыкальных мотивов. В данном разделе мы хотим проследить, насколько часто Набоков обращается к оперному жанру и какую функцию выполняет этот жанр в романе.

Прежде всего отметим, что оперные мотивы имеют определенную историю в творчестве писателя. История эта берет свое начало в 1925 году, когда публикуется рассказ «Возвращение Чорба». Прекрасный анализ этого рассказа с точки зрения его соотнесенности с образом Орфея делает Нора Букс. Она пишет: «Упоминание в тексте рассказа Орфея натолкнуло американского исследователя Дж. Коннолли на догадку; он пишет, что образ Орфея имеет прямое отношение к той внутренней задаче, которую решает Чорб. Коннолли сближает рассказ с мифом. Но предположение американского коллеги, при известной доли справедливости, содержит ошибку: текстом-адресатом набоковской аллюзии является не просто миф, а опера, написанная по его мотивам, – обстоятельство, которое сообщает новый смысл прочтению рассказа» [21, 330]. Исследователь очень убедительно доказывает свое предположение и приходит к выводу, что в рассказе имеется ввиду опера Х. Глюка

«Орфей»⁷⁷, и объясняет, какое значение имеет ориентация на оперу для понимания всего рассказа.

Однако этот образ позволяет иначе взглянуть не только на сам рассказ. Тот факт, что Набоков обращается к нему, еще раз дает нам возможность сказать, что писатель был в гораздо большей степени включен в культурный контекст своего времени, чем это может показаться на первый взгляд или чем он сам пытается это показать. Именно миф об Орфее, в значительной мере повлиявший на развитие искусства в целом, в начале XX века вызвал самый оживленный интерес со стороны творческой интеллигенции. Так, для осмысления музыкальной стихии в это время ряд авторов обращается к двум противоположным античным образам, Дионису и Аполлону. Орфей же соединяет дионисийское и аполлоническое начала. Этот античный образ музыканта становится необходимым для восприятия современной музыки: «Вяч. Иванов именует Скрябина Орфеем, и это не просто формула похвалы. В Орфее снимается противоположность Диониса и Аполлона. Тем самым музыка, знаменующая высшую упорядоченность, строй и меру, или, как сказано в одной из статей о Скрябине, предел, объединяется с беспредельным...» [35, 35].

Этого уже достаточно, чтобы понять значимость образа Орфея в культурном сознании общества начала века. Этот образ вскользь упоминается в рассказе «Возвращение Чорба». Но вкупе с другими деталями он показывает, насколько хорошо на самом деле Набоков ориентировался в современной ему музыкальной жизни и тем более прекрасно знал классическое музыкальное наследие.

Обратим внимание еще на один момент. Рассказ «Возвращение Чорба», для понимания которого так важен образ Орфея, опубликован в 1925 году, а «в 1930 он дал название сборнику из 15 рассказов и 24 стихотворений, – факт, свидетельствующий об эстетической значимости рассказа в глазах автора [21, 329]. В это же время появляется роман «Защита Лужина», в котором постоянно возникает другой музыкальный образ – образ Моцарта, что на наш взгляд неслучайно. Было широко распространено восприятие венского классика сквозь призму античного героя: «Синева умных небес, где царит Моцарт, – сфера Аполлона, бога строя и меры, порядка и гармонии» [35, 49]. И далее: «Орфеева лира – инструмент Аполлона, в поздних античных мифах отождествлявшегося с солнцем. Но Орфей играл на лире и спускаясь в мрачный Аид. Это сочетание солнечного света и мрака – важнейшее свойство

⁷⁷ Именно так она была обозначена на берлинских афишах в 1920-х гг. Глюк назвал свою оперу «Орфей и Эвридика».

музыки Моцарта. Он – “небожитель”, “херувим”, которому открыт мрак гробовых видений» [35, 51]. То, что образы Орфея и Моцарта появляются в произведениях, написанных в один временной отрезок, еще раз свидетельствуют о том, что Набоков знает и ориентируется на интерпретацию этих образов в русской (и не только русской) философской и эстетической мысли. Тем более что в романе постоянно возникает контраст между вспышками блестящей мысли и окружающей Лужина тьмой.

Но возвращаясь к мотиву оперы, отметим, что посредством именно этого мотива оперы Набоков полемизирует с Ницше, на которого опирались в своих рассуждениях о дионисийском и аполлоническом началах у Бетховена и Вагнера и Вяч. Иванов, и Андрей Белый. Для такой полемики писатель прибегает к современной музыке, в частности к творчеству Поля Хиндемита. Оперные мотивы, переплетенные и спрятанные в «Камере обскура», гораздо ярче раскрывают авторский замысел. Этому посвящена статья Норы Букс «“Оперные призраки” в романах В. Набокова», где речь идет о романах «Камера обскура» и «Отчаяние». Далее мы не будем углубляться в содержание статьи, а лишь ограничимся указанием на нее. В этом случае становится ясным, что упоминание опер в романе «Защита Лужина» не является случайностью. А сам мотив имеет определенный контекст и довольно хорошо разработан в творчестве писателя.

В первую очередь хотелось бы еще раз вернуться к образу Лужина старшего. Вспомним эпизод, когда он один приходит на заседание. В это время играет дуэт скрипки и рояля. Названа музыка, которую они исполняют: «Рядом, в общем зале, скрипка и рояль играли из “Травиаты” ...» [85, 41]. Автор два раза упоминает об этой опере, и оба раза связаны с отцом Лужина. Можно сказать, что это его музыкальная характеристика. И характеристика эта весьма любопытна. В самом начале романа мелькает следующий штрих, относящийся к Лужину старшему: «Сам он в музыке разбирался мало, питал тайную, постыдную страсть к “Травиате” [85, 19]. Для современного читателя это замечание, вероятно, звучит несколько странно. Казалось бы, что может быть постыдного в любви к опере, да еще и написанной таким маститым композитором? И здесь уместно привести литературную параллель. «Травиата» – известная опера. Упоминания о ней есть и в русской литературе XIX века. Например, в романе И.С.Тургенева «Накануне». Произведение это написано в 1859 г., спустя несколько лет после появления «Травиаты» (опера увидела свет в 1953 г.). В романе Тургенева сцена, где главные герои Елена и Дмитрий слушают оперу, является одной из самым знаменательных и напряженных. Однако, несмотря на весь драматизм, фрагмент начинается безжалостным комментарием повествователя: «В театре давали оперу Верди,

довольно пошлую, сказать по совести, но уже успевшую облететь все европейские сцены, оперу хорошо известную нам, русским, – *Травиату*» [135, 463]. Интересно то, что самого Набокова вряд ли можно назвать почитателем творчества Тургенева. В лекциях по русской литературе он дает этому писателю такую характеристику: «Он не великий писатель, хотя и очень милый» [87, 105]. Или, сравнивая Тургенева с Гоголем, он высказывается так: «Русские, которые считают Тургенева великим писателем или судят о Пушкине по гнусным либретто опер Чайковского, лишь скользят по поверхности таинственного гоголевского моря и довольствуются тем, что им кажется насмешкой, юмором и броской игрой слов» [87, 92]. Сам же Набоков явно не собирался довольствоваться скольжением по поверхности прозы Гоголя, а стремился проникнуть в самые ее глубины. Можно предположить, что в таком случае Тургенев к его любимым писателям не относился. Однако любопытно то, что именно эта опера и именно с оттенком чего-то постыдного, недостойного упоминается и Тургеневым, и Набоковым. Но не одна лишь «Травиата» заставляет нас вспомнить роман «Накануне». В «Защите Лужина» опера связана исключительно с образом отца шахматиста. И он напоминает отца Елены⁷⁸. В обоих романах отцы представлены, как еще нестарые, крепкие мужчины. Обоим докучают домашние заботы и скучна семейная жизнь. При этом у обоих есть слабость в виде другой женщины. К своим возлюбленным отцы семейств испытывают самые нежные чувства и настоящую страсть. В обоих случаях почтенным господам понятно, что страсть эта

⁷⁸ В комментариях к роману О. Дарк пишет: «Набоков отрицательно относился к традиционной пафосной литературе, тенденциозно упрощающей жизненные коллизии. Отсюда ироническое восприятие тургеневских романов, наивное “миссионерство” их героинь пародируется в лужинской невесте» [85, 437]. Действительно, есть что-то схожее в самоотверженной попытке спасти мужа, которую мы наблюдаем и у Елены в романе «Накануне», и у жены Лужина. В обоих случаях особые надежды возлагаются на отъезд. Елена думает, что теплый воздух Италии вылечит Инсарова. Лужина также надеется, что путешествия отвлекут ее мужа от шахмат. Обе героини всеми силами пытаются развлечь своих мужей. В романе «Накануне» супружеская пара посещает «Травиату», в «Защите Лужина» супруги слушают граммофон. У Тургенева его герои посещают картинную галерею: «Они скоро обошли все залы этого небольшого музея. Не будучи ни знатоками, ни дилетантами, они не останавливались перед каждой картиной, не насиловали себя. <...> К великому скандалу трех посетителей англичан, Елена хохотала до слез над святым Марком Тинторетта, прыгающим с неба, как лягушка в воду, для спасения истязаемого раба; с своей стороны, Инсаров пришел в восторг от спины и икр того энергичного мужа в зеленой хламиде, который стоит на первом плане тициановского *Вознесения* и воздымает руки вослед Мадонны; зато сама Мадонна – прекрасная, сильная женщина, спокойно и величественно стремящаяся в лоно Бога-отца, – поразила и Инсарова и Елену; понравилась им также строгая и святая картина старика Чима де Конельяно» [135, 462]. В «Защите Лужина» мы тоже встречаем нечто подобное: «Несколько раз она повела его в музей, показала ему любимые свои картины и объяснила, что во Фландрии, где туманы и дождь, художники пишут ярко, а в Испании, стране солнца, родился самый сумрачный мастер. Говорила она еще, что вон у того есть чувство стеклянных вещей, а этот любит лилии и нежные лица, слегка припухшие от небесной простуды, и обращала его внимание на двух собак, по-домашнему ищущих крошек под узким, бедно убраным столом “Тайной Вечери”. Лужин кивал и прилежно шурился, и очень долго рассматривал огромное полотно, где художник изобразил все мучение грешников в аду, – очень подробно, очень любопытно» [85, 111-112].

В статье Норы Букс есть очень интересный комментарий, который мы приведем: «В воспроизведении некоторых черт Стейница убеждает и отсыл в романе к И. Тургеневу. На удивленное замечание матери, что зовет жениха Лужиным, невеста отвечает: “Так делали тургеневские девушки. Чем я хуже?” На международном турнире в Баден-Бадене в 1870 г., где Стейниц занял второе место, вице-президентом турнирного комитета был И. Тургенев, сам сильный шахматист» [22, 532].

порочна и пагубна. Они даже пытаются делать над собой героические усилия, чтобы прекратить недостойную связь. Им удастся продержаться некоторое время, полное скуки и уныния. Но жизнерадостная и любвеобильная натура в итоге берет верх над порядочным семьянином – и снова чувства и долг расходятся в разные стороны: долг томится в лоне семьи, а чувства нежатся в объятиях любимой женщины.

На наш взгляд, упоминание «Травиаты» несет в себе литературную аллюзию и является, таким образом, выражением иронии по отношению к образу сентиментального и слабовольного Лужина старшего.

Но в романе упоминается еще одна опера. И появляется она уже совсем в другом контексте. Речь идет об исторической опере «Борис Годунов». Мы можем предположить, что упоминание о ней также связано с образом отца. Но отца не главного героя романа, а самого автора. Гибель В.Д. Набокова оставила неизгладимый след в жизни писателя. Некоторое время спустя после трагического события он в самых мельчайших подробностях запишет свой последний вечер, проведенный с отцом. Среди прочих деталей Набоков упоминает и то, что они говорили об опере «Борис Годунов». Цитату мы приводили выше. Там же писатель обращает внимание на следующее: «Наконец я пошел спать и, слыша, что папа тоже уходит, попросил его из спальни моей дать мне газеты, он их передал через скважину раздвижных дверей – и я даже руки его не видел. И я помню, что движение это показалось мне жутким, призрачным – словно сами просунулись газетные листы...» [17, 228]. Отсутствие зрительного образа в этой ситуации ассоциировалось у Набокова с пустотой в ее неприятном, пугающем проявлении. Нам кажется, что эта угрожающая пустота, связанная с одним из чувств восприятия, трансформируется в романе в те страшные для Лужина паузы в «Борисе Годунове».

Голос в «Защите Лужина»

В «Защите Лужина» большинство музыкальных мотивов имеет отношение к инструментам. Даже оперу, где важно как инструментальное, так и вокальное начало, мы слышим только в исполнении скрипки и фортепьяно. Песенная составляющая практически отсутствует, за исключением очень редких моментов, которые начинают появляться только со второй половины романа. После рокового турнира с Турати состояние Лужина стало резко ухудшаться. Конец восьмой главы, где описан этот турнир, изображает бесплодные поиски

дома, обманчивые знаки, обещающие привести к родной, знакомой усадьбе. Однако запутанный путь оказался непреодолимым, а боль слишком сильной. Страдальческая гримаса искажает лицо Лужина. Указанием на то, что он «беззвучно рассмеялся», оканчивается восьмая глава. Следующая начинается описанием качающихся плоскостей. Читатель ожидает, что измученный поисками и болью герой падает на землю. Но и это ожидание обманчиво. Перед нами совершенно неожиданно появляются два эпизодических героя. Это добродушные немцы Гюнтер и Курт, к которым чуть позже присоединится их третий товарищ Карл. Из описания можно заключить, что это простые люди. Нам они представлены бредущими домой после бесхитростного отдыха. И вот именно в связи с этими случайными прохожими появляется первый песенный мотив: «Еще так недавно они все сидели вокруг дубового стола, празднуя пятую годовщину окончания школы, хорошо так пели и густым звоном чокались, человек тридцать, пожалуй...» [85, 83]. Эти эпизодические, казалось бы, незначительные герои очень ярко противопоставлены образу Лужина, еще сильнее оттеняя его безнадежную непохожесть на остальных, «обычных» людей. Шумным, эмоциональным попыткам дойти до дома в компании друзей противопоставлено одинокое, невозмутимое лежание Лужина. Богатая обстановка квартиры, куда привезли шахматиста, и смущение простых горожан от этой обстановки также полярны. Мать невесты в душе обрадовалась, приняв обморок Лужина за чрезмерное опьянение, то есть, в ее представлении, «что-то человеческое, естественное», такое же, как у этих случайных прохожих с их обычными радостями и слабостями. Но нет, это Лужину отнюдь не свойственно. И вот одной из таких противопоставляющих деталей является и музыкальная характеристика этих эпизодических героев. Они могут петь, они могут петь вместе (собралось около тридцати одноклассников!), и они могут получать от этого удовольствие. Вспомним, какой ужас в Лужине вызвала встреча лишь с одним школьным товарищем, если так в данном случае вообще можно сказать. Пение, как таковое, в связи с образом главного героя также трудно себе представить.

Однако после роковой партии количество звуковых характеристик, связанных с голосом, увеличивается. Так, например, когда ничего не подозревающие любители шахмат и организаторы турнира снова собрались, чтобы видеть окончание захватывающего противостояния, пришел только один из соперников. Невеста Лужина, случайно приехавшая в это же время за забытыми им вещами, видит Турати, готового к бою. Ему не дано никаких музыкально-инструментальных сравнений. Теперь он напоминает певца, готовящегося к выходу на сцену: «...Турати, который потирал руки и, как бас перед выступлением, густо прочищал голос...» [85, 88]. Следующая характеристика относится к Лужину,

восстанавливающему свои силы в санатории. Он уже может ходить, уже вновь разговаривает. Разговоры касаются, например, цветов, к которым он был всегда невнимателен, как и ко всему окружающему. Но теперь, пытаясь заполнить чем-то зияющую пустоту, оставленную шахматами, Лужин начинает подмечать некоторые цветочные особенности. Он нюхает цветок: «“Не пахнет”, – баском сказал Лужин» [85, 94]. Очень маленькая, едва заметная художественная деталь – характеристика голоса, – упомянута как будто случайно. Однако она дана обоим шахматистам. Именно она особенно остро подчеркивает противоположность двух образов. С одной стороны, мы видим Турати, уверенного, громогласного, нестибаемого. Он «бодрый» и «широкоплечий». С другой стороны – Лужин, мягкий и рыхлый. У него тоже низкий голос, соответствующий званию гроссмейстера. Но это не бас, это басок, выдающий уязвимость и незащищенность шахматиста перед шахматами.

Бас появляется еще раз в романе. В момент венчания у Лужина с необычайной пышностью появляются воспоминания. В них есть все: цвет и запах, звук и вкус. Конечно, столь скрупулезное описание пасхальной ночи принадлежит повествователю, однако воспринимается оно, как относящееся к герою. Вместо подробностей венчания, происходящего в настоящий момент, мы видим детально прорисованную картину из детства, которая в момент непосредственного описания детства Лужина отсутствовала, вероятно, потому, что для юного шахматиста тогда все это не имело никакого значения и осталось едва замеченным. Но оказавшись вновь в церкви, он воскрешает в памяти эпизоды из прошлого: «И пасхальные ночи он помнил: дьякон читал рыдающим басом и, все еще всхлипывая, широким движением закрывал огромное Евангелие...» [85, 104]. Удивительно наличие у Лужина впечатлений, связанных с церковью. Удивительно и то, что такие явления, как свадьба или служба, столь естественные для «обычных» людей, вызывают в героя романа умиление, хотя раньше он об этом, кажется, и вовсе не задумывался. Создается впечатление, что это попытка отойти от столь специфического рода деятельности и зажечь «нормальной» жизнью. В нем как будто появляется что-то «человеческое», которое безуспешно пыталась в нем обнаружить мать невесты. По пути домой после торжества он даже шутит! И нам доводится видеть, как Лужин «тихо рассыпался смехом». После рокового турнира в жизни шахматиста как будто проходит черта, на время отделяющая его от мира игры. С этого момента наряду с другими общечеловеческими привычными мелочами и появляются голосовые вкрапления. Именно мотив голоса лучше всего передает это человеческое, живое, до настоящего момента отсутствовавшее в Лужине.

Хотелось бы здесь вспомнить и сравнить, какое место занимает мотив голоса в поэтике Платонова. Приведем цитату из книги «Сказано русским языком» Н.Корниенко: «Языком зрительно-живописной картины объясняется в “Чевенгуре” связь души и голоса-песни. Сама “душа” человека связана с *голосом* – посредством горла. Когда в Чевенгуре устраивается первое уничтожение буржуев, убийцы сосредоточились именно на горле: “Где у тебя душа течет – в горле?” и на всякий случай – поскольку “как будто вздыхали” – всем “прострелили сбоку горло”» [62, 94].

Ясно видно, что голос напрямую связывается с человеческой душой. Он является ее выразителем. Для «Защиты Лужина» такая связь также важна, особенно если вспомнить, что постоянно появляется мотив кукол. Ведь шахматист с детства живет в мире кукол, марионеток, фигурок. А это всегда – только копии чего-то. И сами по себе куклы безвольны, безголосы, а значит, бездушны. Высвобождаясь из этого мира, Лужин начинает пользоваться своим голосом. На какое-то время он словно оживает. По мере того, как супруги привыкают к новой роли, в жизни Лужина начинает появляться все больше обыкновенных явлений. Например, он посещает контору тестя. Там знакомится с атрибутами бухгалтерского дела, со счетной и пишущей машинками. А дома ждал отдых в непривычной для шахматиста форме. С женой он слушал различную музыку и не просто слушал: «Лужин запоминал мотивы и даже пытался их напевать» [85, 111]. Это единственный случай, когда герой пробует воспроизвести что-нибудь музыкальное.

Еще раз в романе мелькнет мотив, связанный с пением. Но если внезапно появляющийся мотив сравнить со вспышкой, то это кратчайшее упоминание правильнее было бы назвать отблеском. Лужины оказываются на балу или, как пишет автор, на «благотворительном веселье», куда организаторы постарались пригласить различных интересных личностей. Среди оных оказывается «знаменитый русский певец». Функция певца – только в том, чтобы присутствовать, чтобы быть названным. Собственно музыкального с ним ничего не связано. И как многие музыкальные мотивы в романе, он выполняет лишь декоративную функцию. Однако любопытно построение этого небольшого фрагмента. Выстраивается он через восприятие жены Лужина. Она пытается его найти, но безуспешно из-за постоянно встречающихся знакомых. Это и неудивительно: «Было очень много народу на этом балу, – был с трудом добытый иностранный посланник, и знаменитый русский певец, и две кинематографических актрисы» [85, 114]. От знаменитостей у Лужиной не очень хорошие впечатления. Затем она и вовсе раздосадована, «что все смотрят на этих кинематографических дам, на певца, на посланника, и никто как будто не знает, что на балу присутствует

шахматный гений...» [83, 114]. Заметим, что сам Лужин чувствует себя крайне неудобно именно оттого, что ему кажется, будто бы все на него смотрят. И он пытается скрыться от взглядов. Обратим внимание также на перечисление приглашенных гостей: сначала автор рассказывает, что «на этом балу» был посланник, певец, кинематографические актрисы – затем Лужина расстраивается, потому что все смотрят «на этих кинематографических дам», певца, на посланника, «и никто как будто не знает, что на балу» есть еще одна выдающаяся личность. Мы видим, что элементы расположены в обратном порядке, и все возвращается на исходную точку. Заметить этот принцип важно, потому что именно по такому принципу построен роман. «По мере того как Лужин все глубже уходит в себя, одно повторение прошлого накладывается на другое: его дошахматное детство, его побег в усадьбу, его открытие шахмат, его прогулы, когда он не ходил в школу ради игры, его одинокие годы шахматных турне под надзором импресарио Валентинова, его поиски защиты в партии с Турати, его безумное бегство от отложенной партии назад, в туманный мираж усадьбы. Даже неожиданные ходы, которые охваченный ужасом Лужин делает сейчас, чтобы нарушить порядок повторения, вызывают лишь все новые и новые повторы, которые теснят его со всех сторон» [17, 387].

Движение по кругу как мотив и как композиционный принцип не раз отмечался исследователями творчества Набокова. Например, О. Сконечная пишет следующее: «Безысходность плена, дурную бесконечность, ужас земных повторений воплощают и возвраты набоковского мира. Возвращение к детству вдруг оказывается одним из звеньев губительного лабиринта, в который заводит героя рок. Модель круга становится моделью метафизической подмены, моделью обмана, моделью соблазна» [121, 689].

Приведем в качестве примера некоторые наиболее яркие повторы, превращающие композицию в замкнутый круг. На благотворительном балу Лужин встречается своего бывшего одноклассника. Эту встречу он сам начинает воспринимать как ход в хитроумной комбинации: «Но не сама встреча была страшна, а что-то другое, – тайный смысл этой встречи, который следовало разгадать. Он стал по ночам напряженно думать, как бывало думал Шерлок над сигарным пеплом, – и постепенно ему стало казаться, что комбинация еще сложнее, чем он думал сперва, что встреча с Петрищевым только продолжение чего-то, и что нужно искать глубже, вернуться назад, переиграть все ходы жизни от болезни до бала» [85, 118]. Петрищев пытается вспомнить имя Лужина и ошибочно называет его Антоном. Если вернуться к началу романа, то можно понять, почему появляется именно это имя и почему Лужин приходит в ужас. Когда он только пришел в школу, воспитатель представил нового

ученика всему классу и упомянул, что это сын писателя, книгу которого «Приключения Антоши, изд. Сильвестрова» он порекомендовал прочитать: «В течение двух-трех месяцев после этого Лужина звали Антошей. Изверг с таинственным видом принес в класс книжку и во время урока исподтишка показывал ее другим, многозначительно косясь на Лужина, – а когда урок кончился, стал читать вслух из середины, нарочито коверкая слова. Петрищев, смотревший через его плечо, хотел задержать страницу, и она порвалась. Кребс сказал скороговоркой: “Мой папа говорит, что писатель очень второго сорта”. Громов крикнул: “Пусть Антоша нам вслух почитает!”» [85, 13].

А вот другая повторяющаяся деталь. Уговаривая тетю научить его играть в шахматы, Лужин вдруг целует ее руку, что совсем ему несвойственно. На это она восклицает: «Ах ты, милый, – протянула тетя, – откуда такие нежности...» [85, 23]. И уже много лет спустя Лужин, пытаясь спрятать вновь обретенные шахматы от зоркого взгляда жены, прибегает к этой же хитрости. На это она реагирует почти теми же словами: «Нежности-то какие, – шепнула жена, – ах, какие милые нежности...» [85, 130].

Образ неразговорчивого Митьки, оставшегося с шахматным маэстро наедине, тоже напоминает образ самого Лужина в детстве. Эти примеры показывают, как «события в его жизни вообще тяготеют к тому, чтобы происходить по крайней мере дважды – как репетиция-предупреждение и как окончательная неотвратимая реализация» [85, 439].

Возвращаясь к сцене благотворительного бала, отметим, что именно после этого вечера Лужин снова начинает расставлять шахматные фигуры, что приводит его к роковым последствиям. На наш взгляд, перечисление приглашенных гостей в прямом и обратном порядке предупреждает читателя, что и главный герой вернется к прежнему образу жизни. Есть еще «молчаливое» предупреждение. Мотив голоса с точки зрения вокальных способностей в этот момент исчезает. Никто не поет, не пытается и не вспоминает об этом. Даже «знаменитый русский певец» являет собой лишь некую формальность. То есть, в данном случае музыкальные детали призваны подчеркнуть общий ход сюжета и композиционную особенность романа.

Граммфон

Когда жизнь Лужина меняется, в романе появляется еще один музыкальный образ, до этого ни разу не упоминавшийся. Образ этот заслуживает отдельного внимания, так как он выбивается из ряда привычных музыкальных образов. Итак, в новой жизни Лужина возникает граммфон: «Под сенью салонной пальмы вырос граммфон» [85, 102]. Именно этому инструменту поручено заполнять пустоты лужинской жизни. По своему устройству и функциям он коренным образом отличается от более традиционных инструментов. Ведь он воспроизводит музыку самостоятельно, а от человека требуется лишь механическое вмешательство. Исключен момент исполнения, интерпретации исполнителя и всякое творческое начало. Но, возможно, это и пришлось по душе Лужину – музыка есть, а лишних, чужих людей нет. Это и повлекло за собой попытки петь.

Прослушивание пластинок становится обыденным элементом повседневной жизни семьи Лужиных. Граммфон и источаемая им музыка наделены самыми приятными характеристиками. Описание такого времяпрепровождения представляет настоящую идиллию: «Некоторым развлечением служил и граммфон. Бархатным голосом пел шоколадного цвета шкафчик под пальмой, и Лужин, обняв жену, сидел на диване, и слушал, и думал о том, что скоро ночь» [85, 111]. И хотя Лужин параллельно помышляет о приближающейся ночи, он все-таки слушает музыку. А музыка была самой разнообразной: от современных фокстротов до монументальных исторических опер.

Но граммфон прочно обосновался не только в личной жизни семьи Лужиных. Он стал неотъемлемым элементом многих домов и мероприятий. Так, этот инструмент промелькнет на благотворительном балу. Лужин его заметит среди прочих декораций: «представительный самовар в красно-синих бликах со стороны елки, куклы в сарафанах, граммфон, ликеры...» [85, 114]. Правда, на этом балу граммфон тоже служит лишь декорацией, деталью, которую, Лужин, однако, подмечает. Но эта внимательность к явлениям действительности и реакция на них после праздничного вечера станут пропадать. Постепенно он снова начинает входить в привычное для себя душевное состояние, которое автор называет «деревянной веселостью в перерывах хмурости».

Иногда Лужин случайно вспоминает об окружающих предметах. Например, оказавшись наедине с сыном гостьи, приехавшей из Советского Союза, он мучительно думает, чем можно занять мальчика, остающегося ко всему и ко всем безучастным. Безуспешно пытаюсь

заинтересовать чем-нибудь ребенка, Лужин напряженно перебирает в памяти те вещи, которые могли бы быть привлекательны. Сначала он думает о конфетах, а сразу за конфетами следует граммофон: «Он стал соображать, нет ли в столовой конфет, подумал, не пустить ли в гостиную граммофон, но мальчик на диване его гипнотизировал одним своим присутствием, и невозможно было выйти из комнаты» [85, 127]. Лужин оказывается между двумя мирами: с одной стороны – безопасный, заботливо обустроенный женой быт, с конфетами и граммофоном; с другой, – враждебный мир игры, вдруг снова появившийся в лице Митьки. Герой делает попытку обратиться к безобидным для себя предметам, но шахматы и саморефлексия оказываются сильнее. И Лужин уже безвозвратно погружается в шахматный мир.

В последний раз граммофон появится в самом конце романа, угодливо подставив Лужину одну из своих плоскостей. Взмолвленный разговором с вновь появившимся Валентиновым, Лужин возвращается домой и начинает безостановочное движение по всем комнатам, словно беспрерывно крутящаяся пластинка. Чем больше он ходит, тем сильнее становится напряжение. Но движение внезапно обрывается. Лужин останавливается около граммофона. Описано это, как крайне важное событие: «И вдруг Лужин остановился. Это было так, словно остановился весь мир. Случилось же это в гостиной, около граммофона» [85, 149]. Граммофон становится неким центром событий, своеобразным памятным местом. Именно эта часть предметного мира привлекла Лужина. Инструмент показался ему самым подходящим местом для освобождения от остальных вещей. Жена и ее родители, как балластом, нагрузили главного героя, чтобы он был с большей силой прикреплен к реальности. И Лужин начинает планомерно этот балласт сбрасывать. Подробно описано все то множество предметов, притаившихся в разных карманах. Есть несколько любопытных деталей в этом процессе. Во-первых, примечательна обстоятельность и тщательность, с которой Лужин выкладывает больше не нужные ему вещи. Во-вторых, в этих действиях присутствует внимательность и аккуратность, доказывающие трепетное отношение к проявлениям обычной, человеческой жизни, ведь подарки тестя он вынимает «особенно бережно». Интересно, что и у вещей есть свои двойники. В карманах оказываются две коробочки: одна из них – портсигар, подаренный тещей, другая – для папирос. Коробочка для папирос красного цвета. Получается зеркальная ситуация, но с различным разрешением. Чуть раньше произошел случай с утерянной в кармане и долго не показывавшей себя таинственной вещью, которая лишь намекала на присутствие. Этой вещью, присутствие которой столько времени не удавалось обнаружить, оказалась маленькая шахматная доска, выглянувшая наконец-то из-под худой подкладки

красным углом. Но если карманное шахматное поле Лужин прячет, уберегая его от зоркого взгляда жены в недрах старого сюртука, то новый портсигар он выкладывает. Выкладывает он и все остальное. Все эти вещи размещаются на граммофоне. Снова музыкальный инструмент превращается в сподручное средство. Вспомним, что в начале романа мать Лужина тоже использовала рояль, лишь для того, чтобы положить на него букет цветов. Затем она удалялась в глубь комнат. Так и Лужин оставляет такой же «неряшливый букет» вещей на крышке граммофона. Только мать шахматиста, уходя, «оставляла все двери открытыми», а сам герой закрывает за собой дверь всеми возможными способами, начиная простым механическим захлопыванием и задвижкой и заканчивая замком, который он закрывает на два оборота.

Граммфон в гостиной, на который были выложены все вещественные доказательства существования Лужина в реальном мире, – это последний музыкальный мотив. Говоря о сцене, в которой этот мотив появляется, мы уже отметили одну деталь, перекликающуюся с началом романа. Есть и еще любопытный момент, на который хотелось бы указать и который связывает начало произведения с его финалом. Первая глава открывается не совсем понятной читателю, необычной фразой: «Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным». И став с понедельника Лужиным, герой так Лужиным и останется на весь роман. Лужин, и никак иначе. Героя никто не называет по имени: «Ни разу по ходу действия мы не слышим имени героя, вытесненного фамилией в его первый школьный день. Только на последней странице, когда он, запершись в ванной комнате, взбирается на комод, открывает окно и наконец бросается навстречу смерти, мы узнаем его имя» [17, 384]. Этот момент несколько раз подчеркивается в романе. Так, например, когда Лужин женится, то меняется весь образ его жизни. Все прежние привычки убраны подальше. И только обращение к нему остается неизменным. Даже жена ни разу не назовет его по имени, ни до, ни после свадьбы. Этот момент обыгрывается и в сцене бала, где бывший одноклассник с трескучей фамилией Петрищев делает опасные попытки вспомнить имя. Но род деятельности припомнился быстрее.

Хотя когда-то родители трепетали перед реакцией сына на новое к нему обращение по фамилии, Лужин прекрасно сжился со своей фамилией, гораздо лучше, чем с именем. Эту деталь Нора Букс отмечает как особенность композиции, напрямую связанной с идеей романа: «Завершение жизни как завершение партии придает ей самоценность художественного произведения. Эта смысловая замкнутость игровой схватки, вещи в себе,

воплощается в композиционном рисунке романа. <...> Роман начинается утратой героем имени <...> и кончается обретением имени, но исчезновением его носителя» [22, 535].

Вероятно, фамилия больше соответствовала состоянию отчужденности, в котором всегда прибывал герой. Тайна открывается только в последних двух предложениях романа, когда Александр Иванович Лужин перестает существовать, а вместе с его жизнью заканчивается и произведение. Обратим внимание только на то, что, когда в ванную врываются гости, шахматиста там уже нет. Создается ощущение, что он просто ускользает от своего имени и от самого себя.

Тишина в романе

Говоря о художественном мастерстве Толстого в своих лекциях по русской литературе, Набоков делает такое замечание: «Весь бал (с этой удивительной паузой: “вдруг музыка остановилась”) передает настроение и состояние Кити» [87, 279]. Из множества деталей он выбирает именно эту, сочтя ее наиболее выразительной. Это свидетельствует о том, что по крайней мере в рамках художественного пространства Набоков очень внимателен к музыкальным звукам и к их отсутствию. Мы рассмотрим, какое место имеют паузы в его творчестве. Речь пойдет именно о музыкальных паузах, практически не касаясь паузы как составной части речевого процесса.

Анализируя музыкальные образы и мотивы романа «Защита Лужина», мы неоднократно отмечали, что им часто сопутствует мотив тишины. Довольно часто встречаются «немые инструменты», выполняющие лишь декоративную функцию. Два раза описаны фотографии и различные изображения музыкальных инструментов. И таким образом получается, что музыкальный образ есть, а звука нет.

Но тишина сама по себе, то есть не привязанная к какому-либо музыкальному образу, тоже интересующий нас мотив. Так как тишина – это обратная сторона звука. Часто также это его продолжение или предвосхищение. Если мы обратимся к музыкальным терминам, то увидим, что это явление называется пауза. В музыкальном словаре дано подробное определение этого термина: «**ПАУЗА** [от греч. *pausis* – прекращение, перерыв] – 1. Временное молчание, перерыв в звучании муз. произведения в целом или какой-л. его части или отдельного голоса. 2. Знак молчания, указывающий его продолжительность. П. измеряется так же, как и

длительность отдельных звуков, и бывает целая, половинная четвертная, восьмая, шестнадцатая, тридцать вторая, шестьдесят четвертая.



Прибавление к П. точки справа указывает увеличение ее на половину, прибавление двух точек – увеличение на три четверти ее основного значения. См. также *Генеральная пауза*» [41, 210-211].



Мы считаем, что если в литературном произведении акцентируется внимание именно на отсутствии какого-либо звучания, то необходимо остановить внимание на таком моменте. Итак, в данном разделе мы рассмотрим мотив тишины как таковой.

Весь роман пронизан несоответствием ожиданий и представлений окружающих и тем, чем на самом деле является Лужин. Мы уже говорили, что Лужин старший грезил о сыне-вундеркинде, который должен был стать «скрипачом или живописцем». Кстати, в конце романа нам доведется увидеть одну графическую работу, выполненную шахматистом, «рисунки карандашом: куб, отбрасывающий тень» [85, 150]. Этот куб и провожает Лужина в «квадратную ночь». Однако от начала и до конца произведения героя настойчиво сопровождает одна и та же ошибка – окружающие полагают, что он музыкант. О многих случаях столь ложного предположения мы уже говорили. Ошибка окружающих сильнее

оттеняется тем, что музыкантам или даже просто музыкальным людям должны сопутствовать звуки. Лужину же свойственна тишина. И это подчеркнуто в романе. Особая беззвучность характерна герою уже с самого детства: «...он писал очередную повесть, и прислушивался к монологу в соседней столовой, к голосу жены, уговаривавшей тишину выпить какао. “Страшная тишина, – думал Лужин старший. – Он нездоров, у него какая-то тяжелая душевная жизнь”» [85, 15]. Уже с детства в Лужине проявляется крайняя необщительность и замкнутость. Нет диалогов между ним и родителями. На попытки заговорить с ним он отвечает молчанием в подавляющем большинстве случаев. И еще более необщителен Лужин в школе. Для него не характерно слово. И это молчание, а как следствие, постоянно сопутствующая герою тишина являются выражением отчужденности Лужина от всего окружающего мира. Лужин чужой.

Отсутствие потребности в звуках Лужин воспринимает как благо или даже как определенный дар. С живым интересом он слушает о способностях своего деда читать партитуру, не прибегая при этом к помощи инструментов. Этому свойству маленький Лужин даже завидует. Но некоторое время спустя он сам научится чему-то схожему: «Подобное удовольствие Лужин теперь начал сам испытывать, пробегая глазами по буквам и цифрам, обозначающим ходы. Сперва он научился разыгрывать партии, – бессмертные партии, оставшиеся от прежних турниров, – беглым взглядом скользил по шахматным нотам и беззвучно переставлял фигуры на доске» [85, 29-30]. Шахматная страсть облачается в музыкальные образы. Явно присутствует сравнение с дедом-композитором. Любопытно, что, как правило, в романе говорится о его бездарности, и единственной способностью, вызывающей восхищение, названо умение заниматься музыкой в тишине. И вот маленький Лужин овладевает этим мастерством. Он прочитывает в журналах «шахматные ноты», т.е. обозначения ходов. Затем реализовывает их бесшумным передвижением фигур. Но Лужин еще ребенок. Он в самом начале своего пути. Поэтому на первых порах беззвучных упражнений есть некоторый дисбаланс. Это видно, если учитывать музыкальную параллель в описании данного фрагмента. Композитор читал ноты и не нуждался в их воспроизведении на инструменте. Маленький Лужин тоже читает знаки в тишине, но на первых порах ему требуется материальное воплощение этих схем. И он обращается к шахматным фигуркам. Но уже вскоре деревянные символы оказываются ненужными: «...Лужин мало-помалу перестал воплощать на доске и угадывал их гармонию по чередовавшимся знакам. Точно так же, уже однажды разыгранную партию он мог просто перечесать, не пользуясь доской...» [85, 30]. Впоследствии это умение будет доведено до виртуозности. Лужину будет достаточно одного

короткого взгляда на изображенную в журнале шахматную доску или обозначения партии, чтобы уловить суть задачи и решить ее в уме. А шахматные фигуры со временем превратились в досадную формальную необходимость. Это лишь своеобразное средство общения с противником. Лужин будет отделять и даже противопоставлять суть игры, определенную изящную идею неповоротливым, грубым, на его взгляд, изображениям.

Для главного героя существуют, однако, два вида тишины. В первом случае тишина для него – это признак покоя. Если нет лишних звуков, издаваемых людьми, значит, никто не будет его тревожить, расспрашивать или принуждать к чему-то. Не нужно будет реагировать или соприкасаться с кем-то. Можно беспрепятственно и спокойно погружаться в свой мир. Эта тишина связана с проявлениями внешнего враждебного мира или отсутствием таковых. Эта же тишина связана с впечатлением, которое Лужин вызывает в окружающих людях.

Но есть другой род тишины. Связан он с внутренним миром шахматиста. Иногда Лужин начинает прислушиваться к себе. Это случалось нечасто, «но были иногда странные часы, такая тишина вокруг, а выглянешь в коридор, – у всех дверей стоят сапоги, сапоги, и в ушах шум одиночества» [85, 54]. И этого одиночества, этой тишины Лужин боится. Это уже не та тишина внешнего мира, необходимая для концентрации на игре. И он старается ее избегать.

Конечно, это чувство не посещает гроссмейстера во время игры, где он самозабвенно погружается в шахматные комбинации. Кульминационный в романе момент – турнир Лужина с Турати – очень интересен и с точки зрения музыкальных образов. Этот фрагмент, на наш взгляд, достоин отдельного внимания.

Сцена шахматного турнира

Этот фрагмент А. Савельев, давший в 1930 году свою рецензию в журнале «Руль», охарактеризовал так: «Нигде не сказались так многообещающе возможности, заложенные в даровании Сирина, как в описании шахматного турнира. Это, казалось бы, самое трудное место в романе претворено в самое увлекательное, его перечитываешь много раз и каждый раз испытываешь все большее наслаждение мастерством автора, все больше оцениваешь блеск победы, одержанной на этом турнире Сириным» [114, 59].

В настоящем разделе мы проанализируем, что именно делает этот фрагмент «самым увлекательным». Ведь он является кульминационным не только в сюжетном и композиционном планах, но и с точки зрения музыкальных мотивов.

Но прежде чем говорить непосредственно об этом, мы хотели бы заметить, что в основу данной сцены, возможно, положен исторический факт. В середине XIX века имел место случай беспрецедентной шахматной партии, о котором писатель знал и который некоторым образом обыгрывается в романе. В комментариях к предисловию Набокова к американскому и английскому изданию романа читаем: «Речь идет о так называемой “бессмертной” партии, сыгранной на первом в истории шахмат международном турнире в Лондоне (1851) сильнейшими игроками того времени, Адольфом Андерсеном (1818 – 1879) и Лионелем Кизерицким (1806 – 1853). В ходе игры белые, которыми играл Андерсен, последовательно жертвовали слона, двух ладей и ферзя, после чего объявили мат обладавшим абсолютным количественным преимуществом черным. “Невезучесть” Кизерицкого, хотя Набоков этого и не упоминает, заключается еще и в том, что за 9 лет до этого матча он уже аналогичным образом проиграл партию, приняв жертву двух ладей. Кизерицкий послал в Париж запись партии с Андерсеном для опубликования, а сам через два года попал в сумасшедший дом и умер. Глухое упоминание об этой партии находим в стихотворении Набокова “Шахматный конь” (1927)» [26, 876-877]. Обратим внимание на то, что два момента этого исторического факта обыгрываются и в романе. Во-первых, Лужин уже встречался с Турати и проиграл ему. Во-вторых, герой заболевает впоследствии душевным расстройством. Но сам решающий турнир имеет в художественном произведении иное развитие.

Заметим также, что в связи с вопросом о прототипах героя романа Нора Букс указывает еще на одну историческую личность: «Добавлю, что Набоков, не склонный в своем творчестве к строгой документальности, воплотил в образе Лужина некоторые черты портрета и судьбы знаменитого шахматиста, бывшего чемпиона мира, Вильгельма Стейница. Среди шахматных звезд того времени Стейниц выделялся низкой, тучной, старообразной фигурой, всегда мрачным, словно скучающим видом, но за этой прозаической наружностью скрывался тонкий художник и яркий мыслитель. Стейниц страдал нервным расстройством, ему казалось, что из него выходит электрический ток, который передвигает фигуры на доске» [22, 531-532].

Итак, обратимся к кульминационному моменту в шахматной жизни Лужина. Поединок предельно важен для него. И не только, а может, и не столько потому, что он защищает звание гроссмейстера. Но во многом еще и потому, что Турати – это особый противник. Особенность

его для Лужина заключается не в самом умении изобретать хитроумные и неожиданные комбинации, а в том, что манера игры итальянца сродни лужинской манере: «Уже однажды Лужин с ним встретился и проиграл, и этот проигрыш был ему особенно неприятен потому, что Турати, по темпераменту своему, по манере игры, по склонности к фантастической дислокации, был игрок ему родственного склада, но только пошедший дальше» [85, 54]. Так возникает тема двойничества. Садясь напротив Турати, Лужин как будто садится перед зеркалом и играет с самим собой. Этот образ появляется непосредственно перед описанием турнира: «...в темноте памяти, как в двух зеркалах, отражающих свечу, была только суживающаяся, светлая перспектива: Лужин за шахматной доской, и опять Лужин за шахматной доской, и опять Лужин за шахматной доской, только поменьше, и потом еще поменьше, и так далее, бесконечное число раз» [85, 78]. Это для героя особенно мучительно, потому что в таком случае он не может найти ключ к решению задачи. Что-то подобное происходило в детстве Лужина, когда ему приходилось разыгрывать партии с самим собой: «Он в этот день затосковал. Все партии в старом журнале были изучены, все задачи решены, и приходилось играть самому с собой, а это безнадежно кончалось разменом всех фигур и вялой ничьей» [85, 31]. В этом же направлении развивается и партия между Лужиным и Турати. Несколько раз игра начинает принимать более решительный характер. Но каждая из таких вспышек оканчивается разменом фигур и восстановлением равновесия. Невозможно даже предугадать, на чьей стороне преимущество.

Отрывок полон эмоционального напряжения и очень динамичен. Интересно проследить, какими средствами автор придает ему такую насыщенность. Ведь образ Турати представлен только с внешней стороны, а Лужин на протяжении всего романа показан как человек замкнутый и незмоциональный. Несмотря на это читателю передается настороженность и волнение героя, особая зоркость повествователя и напряженность всей ситуации. На протяжении произведения постоянно появляется ошибочное сравнение или предположение, что Лужин музыкант. До шахматного турнира такое сравнение всегда приходило извне: от родителей, будущей жены, посторонних. И, как правило, о нем повествователь упоминал вскользь. Фрагмент, на который мы сейчас обращаем внимание, весь построен на ассоциациях с музыкой, при этом меняется источник этих ассоциаций. Важно понять, от кого они исходят.

В описании турнира чувствуется сильная взволнованность. Ощущается, что действие частично показано сквозь призму восприятия героя. С такой эмоциональностью может говорить только тот человек, который непосредственно включен в изображаемое действие. Таким человеком является, конечно, Лужин. В этот момент читатель может понять, что

шахматы для главного героя – это не борьба интеллектов. Для него игра является поиском гармонии. Это высшая степень одухотворенности и вдохновения. Противостояние в игре становится своего рода единственной формой дружбы, которую Лужин способен понять. Ведь того высшего состояния одухотворенности можно достичь только рядом (вернее напротив) с таким же ищущим умом. Думается, что, как правило, шахматы производят впечатление очень строгой, исключительно рассудочной игры. А такое поэтичное, трепетное описание может принадлежать человеку, этой игрой живущему. Без сомнения, в Лужине запечатлен образ именно такого человека. Поэтому можно предположить, что эмоциональная составляющая исходит со стороны героя. В его образе, однако, постоянно подчеркивается невнимательность ко всему, что не связано с шахматами. Скорее всего, Лужин не мог бы заметить или по крайней мере вспоминать о такой «мелочи», как возможность использования сурдины для скрипок⁷⁹. А вот повествователь любит этот образ и на протяжении романа его использует не один раз, применяя характерную уменьшительно-ласкательную форму «под сурдинку». Так, в сцене шахматного турнира он пишет: «Сперва шло тихо, тихо, словно скрипки под сурдинку» [85, 79].

Итак, можно сказать, что в этом фрагменте звучит своего рода многоголосие. Эмоциональное восприятие принадлежит герою, а образное и словесное воплощение – повествователю. Эту особенность художественного метода Набокова отмечал Хасин: «Повествование, передающее мысли одного из персонажей, исходит от двух источников: самого этого персонажа и рассказчика. Первый, чьими глазами мы видим и в чьем сознании находимся, думает, чувствует и живет; второй, чьи слова мы читаем, рассказывает» [147, 12]. Трудно различить эти два голоса – они постоянно перекликаются, перебивают друг друга или сливаются. Но именно этот прием, именно такая переключка уплотняет фактуру эпизода, делает его более динамичным.

Рассмотренный фрагмент отчетливо показывает, что для Лужина игра – это, действительно, поиск гармонии. Созидание же формы, в которую облечено повествование о турнире, – дело повествователя. А форма эта любопытна и останавливает на себе внимание.

Константин Учитель пишет об этом отрывке: «Но несколько раз его герои уходят от нашей музыки к музыке абсолютной и чужеродной, находящейся вне нас. Так происходит и в эпизоде “Защиты Лужина”, где партия Лужина с Турати описывается как симфоническое

⁷⁹ «Сурдина [ит. *sordino*, от *sord* – глухой] приспособление, применяемое во время игры на различных инструментах, когда требуется ослабить, приглушить их звучность» [41, 284].

произведение – совершенно деиндивидуализированное, лишенное человеческого, наделенное абсолютным смыслом» [140, 96].

Об этой же сцене Геннадий Барабтарло пишет так: «Вся роковая, не на жизнь, а на смерть игранная – и прерванная – партия с Турати описана совершенно как соната, с движениями, темпами, с переплетом тем и с отложенным финалом» [9, 109].

Далее мы подробно рассмотрим, что же дает повод этим исследователям сравнивать сцену шахматного турнира с «симфоническим произведением» или «сонатой».

Вслед за упоминанием о «странной вещи», с которой начался турнир, идет описание первых минут решающей партии. Повествователь особенно подчеркивает безмятежность, царящую на шахматном поле, и рыцарскую учтивость соперников. Это еще больше оттеняет напряженность и важность момента. С другой стороны, такое затишье как бы приготавливает почву для последующей баталии. До определенного момента о состязательности свидетельствует лишь одно, предваряющее всю сцену замечание рассказчика: «Между ними оказался столик, на столе доска с фигурами, расставленными для боя» [85, 78]. Дальше, после «скрипок под сурдинку» продолжительное время все выглядит очень мирно. Говорится (причем говорится очень изящно) о прекрасной мелодии, которую нашел Турати. Очевидны ассоциации со скрипкой: «Затем, ни с того, ни с сего, нежно запела струна. Это одна из сил Турати заняла диагональную линию» [85, 79]. Эта диагональная линия, сама по себе больше напоминающая о геометрии, в данном контексте неизменно напоминает струну (если смотреть с перспективы скрипача, держащего скрипку). Образ самого итальянца тоже напоминает скрипача, виденного раз Лужиным в детстве. Музыкант был изображен в черно-белой гамме, у него: «белая беспокойная рука», «нос из слоновой кости, блестящие черные волосы, густая бровь» и «черное плечо», из-за которого Лужин не может разглядеть шахмат. Пальцы Турати тоже «сверкают в воздухе» и он «широкоплеч». Но и Лужин превратился в гроссмейстера, он тоже научился «слышать ходы». Поэтому у него сразу же появляется ответная мелодия. Если смотреть только на внешнюю сторону музыкальных параллелей, проводимых повествователем, то представится расхожая картина: два вдохновенных маэстро, самозабвенно занимающихся изящным искусством. Но это походило бы более на мечтания Лужина старшего и было бы слишком идилично. Кроме того, такое настроение не вписывалось бы в общий, до драматизма напряженный, контекст.

Значит, нужно более пристально всмотреться не только во внешнее, мирное описание начала турнира, но и проанализировать другие уровни, которые и поддерживают внутреннее

напряжение. Ведь Набоков сам пишет о том, что он выстраивает сюжет: «Вся последовательность ходов в этих трех главах напоминает – или должна напоминать – один тип шахматной задачи, смысл которых не просто в том, чтобы найти мат в столько-то ходов, а в том, чтобы путем так называемого “ретроградного анализа” доказать, что последним ходом черных *не могла быть* рокировка или что они *должны были* взять белую пешку *en passant*» [83, 54]. Если учитывать, что для стиля Набокова характерно такое конструирование и что шахматы являются главенствующим образом, а музыка – неуклонно сопутствующим, то можно взглянуть на роман не только с точки зрения шахматных комбинаций, но и с точки зрения музыкальных композиций. На наш взгляд, в этом отрывке есть своеобразная аллюзия. Но аллюзия не на какое-то конкретное произведение искусства, а на форму. Автор играет формами. Словесный текст сконструирован так, что он начинает напоминать музыкальное произведение. В музыкальной форме существуют определенные принципы построения. Именно о них идет речь. Конечно, полного соотнесения литературного текста и музыкальной формы нет и быть не может. Однако некоторое сходство (не исключено, что сделанное намеренно) очевидно.

Еще раз обратимся к тому моменту, когда противники уже по-настоящему начинают пробовать свои силы: «Затем, ни с того, ни с сего, нежно запела струна. Это одна из сил Турати заняла диагональную линию. Но сразу и у Лужина тихохонько наметилась какая-то мелодия» [85, 79]. Помимо ассоциации со скрипкой, более явной, есть и еще одна музыкальная ассоциация, более скрытая и касающаяся уже композиции, то есть выстраивания и соотнесения друг с другом фраз. Так как сравнение с музыкантами в романе проходит очень настойчиво, то можно представить себе, что Турати и Лужин играют какое-то произведение. Турати проводит первую партию, Лужин – вторую. Какой музыкальный жанр или какую музыкальную форму может напоминать такое проведение? Первой вспоминается *сонатная форма*⁸⁰. Отличительной чертой и важнейшим принципом построения сонатной формы является наличие двух контрастных тем, проводимых последовательно. Прочитаем первую часть определения сонатной формы: «Сонатной называется форма, основанная на противопоставлении двух тем, которые при первом изложении контрастируют и тематически и тонально...» [126, 193]. Отметим, что раздел, где впервые проводятся темы, называется

⁸⁰ С точки зрения музыкальной теории это два разных явления: соната и сонатная форма. Соната – это жанр. Сонатная форма – это принцип построения. В сонатной форме может быть написана увертюра, часть симфонии, часть сонаты. И необходимо иметь очень четкое представление и не забывать о том, что сонатная форма не является синонимом жанра сонаты.

экспозицией. Контрастирующие темы в теории музыки тоже имеют свое конкретное название. Первая – тема главной партии⁸¹, вторая – тема побочной партии.

Читатель без труда заметит, что каждый из игроков в начале турнира поочередно проводит свою «тему», т.е. пытается воплотить продуманную комбинацию. Кроме того, очевидно и противоположность героев, начиная с положения в пространстве и заканчивая портретными характеристиками. С одной стороны, бодрый, энергичный, уверенный в себе Турати, четко очерченный черными штрихами. С другой, – мягкий, круглый Лужин, совершенно не приспособленный к жизни, боящийся и избегающий ее. Такой контраст двух образов несколько напоминает противоположность предприимчивого Штольца и расплывающегося Обломова, всеми силами отгораживающегося от действительности (косвенное упоминание о Гончарове возникнет раз на страницах романа: «...а самые книжки были столь же скучны, как “Слепой музыкант” или “Фрегат Паллада” [85, 15]). На звуковом уровне Лужин и Турати также противопоставлены. В начале турнира они обмениваются весьма своеобразными приветствиями. Турати «тараторит» отрывистое, как барабанная дробь: «Тар, тар, третар». А Лужин произносит: «Аванти», что означает «Вперед». Лужин, когда речь идет о шахматах, тоже готов энергично вступить в бой. Но слово это по своему звучанию более мягкое, как и сам герой, чем порывистое «тар, тар, третар». И. Способин указывает на то, каким может быть характер основного контраста тем. Среди прочих он называет следующие: «Стремительная тема с контрастными акцентами сопоставляется со страстной, но более напевной» [126, 194] или «мужественно-массивная тема сталкивается с мелодией песенной», а «стремительная моторность – с жалобным характером» [126, 196]. Возможно, последний вид контраста более остальных подходит для описания противоположности двух шахматистов. Без сомнения, Турати очень энергичен. А Лужину Брайан Бойд дает такие характеристики: «...он вбирает всю нашу ранимость, всю нашу потребность в жалости. Беспомощный в жизни...» [17, 377].

Здесь мы остановимся и еще раз перечислим признаки сонатной формы, о которых уже сказали выше:

1. само наличие двух тем,
2. обязательный контраст тем,
3. характер этого контраста.

⁸¹ «Главная партия – первая часть экспозиции – посвящена изложению первой темы [126, 194].

Побочной партией называется отдел экспозиции, посвященный изложению новой темы (или тем), противопоставляемой главной партии» [126, 199].

Теперь посмотрим, что происходит дальше. После того, как повествователь сказал о первом «проведении» Лужиным и Турати «тем», мы читаем: «на мгновение протрепетали таинственные возможности...» [85, 79]. Эти возможности связаны с развитием замысла. В конечном итоге, это путь к той гармонии и стройности комбинаций, о которых когда-то говорил скрипач, увиденный Лужиным в детстве. В музыке происходит аналогичная ситуация. Проведенные в экспозиции темы получают свое дальнейшее развитие.

Развитие это происходит во второй части сонатной формы – разработке. Что для нее характерно? В этой части сонатной формы начинается своего рода поиск. В разработке как раз и находят свое выражение все «бесконечные» и «таинственные возможности». «В ней особенно ярко выявляются черты тем из экспозиции, содержащие в себе, часто в виде зародыша, возможности широкого развития. И возможности эти увеличиваются свободой действий, которая в разработке гораздо больше, чем в изложении тем, ограниченном рамками экспозиционности» [126, 208]. В приведенном описании говорится о том же самом, о чем говорится и в романе. В обоих случаях внимание обращено на то, что:

– в начале, в экспозиции, только намечается определенная линия. Но развитие ее сковано, в случае музыки – «рамками экспозиционности», в случае романа – осторожностью и изучением противника;

– тем не менее, обязательно присутствует ощущение большого потенциала. В анализе музыкальной формы мы читаем о «возможностях широкого развития», в сцене шахматного турнира о том, что «протрепетали таинственные возможности».

И дальше, в разработке, начинается поиск способов реализации этих возможностей и их непосредственное воплощение. Какими способами это достигается? И. Способин пишет: «Разработка может вестись так, что каждый из тематических элементов получает свою отдельную часть разработки и подвергается развитию до известного истощения возможностей с переходом затем к следующему элементу, который в свою очередь непрерывно развивается, пока не будет также истощен» [126, 209]. Что-то подобное происходит и на турнире между Лужиным и Турати после первой вспышки на шахматном поле. Что такое «тематические элементы», на которые указывает музыковед? Это могут быть мотивы⁸². Мотив является составной частью музыкальной темы. Один из вариантов

⁸² В данном случае, мотив – это музыковедческий термин. «Мотив – [от ит. motive – повод, побуждение, мотив; мелодия, тема] – 1. Мельчайшее муз. построение, группа нот, объединенных одним ударением (соответствует стопе в стихосложении). 2. Мелодический оборот, мельчайшее муз. построение, обладающее

построения разработки – это развитие таких тематических единиц. В таком случае ей (разработке) свойственна фрагментарность. Теперь обратимся к роману. Вспомним сначала, что Лужин в пору своего обучения шахматам, просматривал задачи в журналах. В них давался и ключ к решению задачи. Но кроме этого, прослеживалась линия развития того или иного хода: «Случалось, что после какого-нибудь хода, отмеченного восклицанием или вопросом, смотря по тому, хорошо или худо было сыграно, следовало несколько серий ходов в скобках, ибо примечательный ход разветвлялся подобно реке, и каждый рукав надобно было проследить до конца, прежде, чем возвратиться к главному руслу» [85, 30]. Такой «примечательный ход», характеризуемый определенной расстановкой сил на шахматной доске и развиваемый в скобках, можно сравнить с мотивом в музыке, развиваемым в разработке сонатной формы до полного исчерпания его возможностей. Но примечательные ходы могут появляться неоднократно. И все они испробованы на роковом турнире. Несколько раз повествователь говорит о возникновении вспышек на шахматном поле, которые приводили лишь к размену фигур. В первый раз «неожиданная вспышка, быстрое сочетание звуков: сшиблись две мелкие силы, и обе сразу были сметены» [85, 79]. Возможности этого «сочетания звуков» были быстро исчерпаны. Однако внимание игроков сразу же переключилось: «Но этим звукам не удалось войти в желанное сочетание, – какая-то другая, густая, низкая нота загудела в стороне, и оба игрока покинув еще дрожавший квадрат, заинтересовались другим краем доски. Но и тут все кончилось впустую. Трубными голосами перекликнулись несколько раз крупнейшие на доске силы, – и опять был размен...» [85, 79]. Снова полное исчерпание возможностей. Затем, разыграв «десяток мнимых партий», Лужин находит одну, особо притягательную комбинацию. И кажется, что эта «очаровательная, хрустально-хрупкая комбинация» поможет ему найти ключ к этой невероятно сложной задаче. Но нет, и в третий раз доходит до полного исчерпания возможностей, «с легким звоном она рассыпалась после первого же ответа Турати» [85, 80]. По такому же принципу может строиться и разработка в сонатной форме. Т.е. берутся различные небольшие тематические элементы, из-за чего возникает ощущение раздробленности, быстрой смены фрагментов.

Но это не единственное средство и особенность разработки. В частности, тембровое многообразие оркестра также дает возможности для развития музыкального материала. Различие тембров подчеркнуто и в описании партии. Мы видим, как приглушенные струнные

самостоятельной выразительностью; то же, что интонация (в четвертом значении). 3. Характерная часть темы, способная приобрести самостоятельное значение в разработке. 4. В бытовом понимании – напев, мелодия» [41, 178].

заменяются гулом медно-духовой группы, а затем приходит к контрастно-нежному «хрустальному» звуку.

Так, после напряженных поисков, после множества различных попыток и перемещений с одной части шахматного поля на другую игроки нащупывают общее направление, в котором им должно двигаться. Так начинается заключительная часть этой партии. В музыкальной форме аналогичный раздел называется реприза. Само название указывает на ее особенности – начинается повторение. Повторяется материал первой части, т.е. экспозиции. В некотором смысле это справедливо и для интересующего нас отрывка. После того как один за другим проследовали небольшие столкновения, после того как рассыпалась «хрустально-хрупкая комбинация» Лужина, на некоторое время воцаряется затишье. Игроки сделали несколько формальных ходов, «но при этом оба думали о сложнейшей комбинации, ничего общего не имевшей с этими механическими ходами» [85, 80]. Примерно так же и начиналась партия: безобидное, ничем не угрожающее перемещение шахматных фигур. В обоих случаях за этим следует неожиданная вспышка. И в начале партии, и в ее конце на атаку первым решается Турати. Но особенно интересным для нас является не только сходство начального и финального этапа партии (что тоже дает нам основание проводить параллель с сонатной формой). Есть еще одна любопытная особенность. В классической сонатной форме реприза представляет собой тот раздел, в котором контрастирующие темы приходят к одной тональности. Это принципиально важный момент. Притом «общий уровень напряжения и соотношение динамических оттенков в каждой отдельной части репризы остаются такими же, какими они были в экспозиции» [126, 215]. Т. е. эмоциональный настрой сохраняется, но темы приходят к общему знаменателю в виде единой тональности. Нечто похожее происходит и в конце шахматного турнира. Лужин и Турати остаются, конечно, противниками, но их объединяет одна цель, они в поисках разгадки как будто идут одним путем: «В упоительных и ужасных дебрях бродила мысль Лужина, встречая в них изредка тревожную мысль Турати, искавшую того же, чего и он. И оба одновременно поняли, что белые не должны дальше развивать свой замысел, вот-вот сейчас потеряют ритм» [85, 80]. Это воображаемое единое шахматное пространство, по которому плутают мысли игроков и в котором шахматисты приходят к единому представлению о дальнейшем развитии партии, сродни общей тональности, в рамках которой оказываются темы главной и побочной партий в репризе. Что же касается «общего уровня напряжения», то он остается в финальной части турнира столь же высоким и экспрессивным.

Но этой партии не суждено завершиться. Она обрывается, когда эмоциональные силы шахматистов, зрителей и читателей, кажется, уже на пределе. Лужин больше не вернется к этой задаче и не найдет к ней ключ. И если называть шахматную партию произведением искусства, то в этом произведении нет разрешения, нет итога. Финал остается открытым.

Итак, мы проследили, какие точки соприкосновения с музыкальной формой можно увидеть в представленном отрывке. Ассоциации не заканчиваются лишь на том, что шахматное искусство так же таинственно и абстрактно, как и музыкальное. В романе имеют место отсылки к музыке на более глубоком, а следовательно, более скрытом уровне – на уровне композиции. Несмотря на незавершенность шахматного турнира, возможно проследить аналогию с трехчастностью сонатной формы, основными разделами которой являются экспозиция, разработка и реприза. Схожие этапы есть и в описании шахматного турнира, невозможность разгадки и завершения которого и составляют трагедию в судьбе главного героя.

Трансформация музыкального жанра в литературный.

Применение принципов построения канона в рассказе

Владимира Набокова «Музыка»

Мы хотели бы рассмотреть, как тема музыки воплощается не только в рамках крупного литературного жанра, но и в рамках произведения небольшого по объему. Для этой цели мы взяли рассказ «Музыка». Выбор этот, на наш взгляд, очевиден, если учитывать специфику темы данной работы.

Рассказ «Музыка» был написан в начале 1932 года. Напечатан он был 27 марта того же года в «Последних новостях». В это же время писатель начинает организовывать свои литературные вечера, в программу которых включает этот рассказ: «29 февраля Набоков попробовал новый способ заработка, устроив в частном доме литературный вечер по приглашениям. Он прочел главу из “Камеры Обскуры”, несколько стихотворений и новую вещь – “Музыка”, бесхитростный, но захватывающий рассказ, – возможно, написанный в расчете на подобное чтение, – о том, как герой, замечает среди гостей, приглашенных в частный дом на концерт, свою бывшую жену, которую он все еще любит» [17, 441].

Кажется, «Музыка» заняла свое прочное место в концертной программе Набокова. Осенью 1932 года писатель отправляется во Францию, в которой не был уже несколько лет. В начале октября он с женой направляется в Кольбсхейм, откуда в конце октября, уже один, едет в Париж.

13 ноября 1932 года состоялся первый литературный вечер Набокова во французской столице: «Начало было назначено на 8:30. Из элегантного портфеля, позаимствованного у Руднева, Сирий неторопливо достает бумаги. Без тени волнения, неспешно он начинает читать наизусть стихи, которые уже стали частью его постоянного репертуара: “К музе”, “Воздушный остров”, “Окно”, “Будущему читателю”, “Первая любовь”, “Сам треугольный, двукрылый, безногий” и “Вечер на пустыре”. Он декламирует скорее как актер, а не как поэт, и каждое стихотворение вызывает громкие аплодисменты. Выпив стакан воды, он переходит к рассказу “Музыка”. Акустика в зале великолепная, публика – идеальная. Зал взрывается оглушительными овациями. Перерыв» [17, 461].

Для нас этот рассказ интересен как своей тематикой, так и композицией. Хотя, вопреки ожиданиям, связанным с названием рассказа, в тематическом плане музыки оказывается меньше, чем ожидается. Акцент переносится на внутренние переживания главного героя. Как пишет Я. Платек, «...музыка в рассказе под этим названием вовсе не является первенствующей темой. Речь идет о былой любви, о памяти» [96, 23]. Помимо темы утерянной любви и рефлексии по этому поводу в рассказе «полемически обыгрывается сюжет повести Толстого “Крейцера соната”, в театрализованном суде над героями которой Набоков участвовал в 1926 году» [140, 95].

Однако несмотря на то что главной является тема человеческих взаимоотношений и переживаний, тема музыки звучит на протяжении всего рассказа. Кроме того, музыкальные ассоциации прослеживаются и в композиции произведения.

Но прежде чем говорить об этом, мы хотели бы еще раз вернуться к мысли, которую уже высказывали выше. В литературоведении довольно широко используются некоторые музыкальные термины, такие как, например, полифония и симфонизм. Однако часто они применяются лишь для более образного описания литературного произведения, а конкретное значение этих терминов и специфика явлений, ими обозначаемых, остаются в стороне. Об этом пишет Н.Н. Брагина в статье «О возможности анализа литературного текста методом, принятым в музыковедении». Автора данной статьи «интересует возможность применения методологии анализа, принятого в музыковедении, к интерпретации

литературного текста» [19, 64]. Используя этот метод, исследователь находит полифоническую форму канона в романе Андрея Платонова «Счастливая Москва», а также черты симфонии в творчестве Н.В. Гоголя.

В настоящей главе мы также обратимся к форме канона, черты которого можно обнаружить в рассказе В. Набокова «Музыка». Но, прежде всего, мы должны привести определение этого термина и выяснить, какие принципы построения являются жанрообразующими.

«КАНОН – полифоническая музыкальная форма, основанная на *строгой и непрерывной имитации*, при которой голоса повторяют мелодию ведущего голоса, *вступая раньше, чем она закончится у предыдущего* голоса. Канон различают по числу голосов, интервалам между ними (канон в приму, квинту, октаву и пр.), числу тем (простой, двойной), форме имитирования (канон в увеличении, в уменьшении). *Конец мелодии переходит в ее начало* (здесь и далее курсив наш. – Н.Щ.), поэтому голоса могут вступать любое число раз» [123, 48].

Таким образом, обозначаются три основных принципа построения канона. Чтобы убедиться в использовании этих принципов в интересующем нас рассказе, обратимся непосредственно к тексту. В произведении развиты две темы: тема музыки, исполнения музыкального произведения и тема личной драмы героя. Обе они самостоятельны, хотя теснейшим образом взаимосвязаны, и развиваются параллельно. Можно выделить несколько ключевых моментов, по которым идет развитие данных тем. Наиболее удобно будет представить их следующим образом:

Музыкальная тема:	Тема личных переживаний:
1. «...доносились одинокие, скорые звуки рояля» [88; 393].	1. «Отражение Виктора Ивановича поправило узел галстука» [88, 393].
2. «...музыка стала громче, мужественнее» [88, 393].	2. «...кренделевидное креслице в самой тени рояля. Он...осторожно сел осторожно скрестил руки» [88, 393].
3. «Черный лес поднимающихся нот, скат, провал, отдельная группа летающих на	3. «...прислушался к музыке, но... внимание его рассеялось...стал разглядывать

трапециях» [88,394].	остальных гостей...вон Кочаровский – такой милый, круглый, – кивнуть ему...кивнул, но не попал...» [88, 394].
4. «...звук переходил в настойчивый гром...Его (пианиста) <i>жена</i> поспешила, – он удержал страницу мгновенным <i>ударом</i> ...его руки яростно мяти податливую клавиатуру» [88, 394].	4. «...увидел свою бывшую <i>жену</i> » [88, 394]. «...ударил сердце, втянул лось и ударил опять, – и затем пошло стучать быстро и беспорядочно, переча музыке и заглушая ее» [88, 395].
5. «...звуков не было, точно Вольф <i>бил</i> по немой клавиатуре...» [88, 395].	5. «Виктор Иванович разогнулся, поглубже вздохнул, – ...сердце <i>забилося</i> немного ровнее» [88, 395].
6. «...и снова, спеша издалека, хватая воздух, набежала ожившая музыка» [88, 395].	6. «Они разошлись два года тому назад, в другом городе (шум моря по ночам)» [88, 395].
7. «...музыка стала для них темницей, где были оба они обречены сидеть пленниками, пока пианист не перестанет созидать и поддерживать холодные звуковые своды» [88, 395].	7. «...смесь блестящего и темного была уже тем единственным, что звалось ее именем...Он влюбился в нее без памяти...» [88, 395].
8. «Ограда звуков была все так же высока и непроницаема; все так же кривлялись потусторонние руки в лаковой глубине» [88, 396].	8. «...опять не попад стукнуло сердце. Кто-то...почти всю ее заслонил, вынул, белый, как смерть, платок...Пепельница на рояле» [88, 396].
9. «Вероятно музыка подходит к концу. Когда появляются эти бурные задыхающиеся аккорды, это значит, что скоро конец» [88, 396].	9. «Она была вся бархатистая, ее хотелось сложить...она очень музыкальна...» [88, 396].
10. «Музыка как будто кончается» [88, 397].	10. «Весною она странно помертвела...» [88, 396], «...не мешай нам молчать» [88, 397].

11. Последние звуки, многопалые, тяжкие...после этого, уже заключительного, уже как будто всю душу отдавившего аккорда...» [88, 397].	11. «Я с ней не простился...Живи, живи» [88, 397].
12. «...пианист нацелился и с кошачьей меткостью взял одну, совсем отдельную, <i>маленькую</i> , золотую ноту» [88, 397].	12. «Там <i>маленькая</i> , черноволосая женщина...прощалась с хозяйкой дома...» [88, 397].
13. «Вольф уже закрыл рояль» [88, 398]	13. «Она ушла» [88, 398].

Теперь рассмотрим на примере этих ключевых моментов, как проявляют себя принципы построения канона. В определении данного музыкального жанра читаем, что он основывается на *«строгой и непрерывной имитации»*. Эта особенность отчетливо проявляется и в структуре рассказа. Если каждую из тем условно назвать голосом, то можно сказать, что ведущий голос сначала проводит мелодию и затем уступает место другому. Темы развиваются параллельно, и каждый из этапов развития одной темы имеет своеобразное отражение в соответствующем моменте другой темы. Создается своего рода проекция, причем эта проекция проявляется как на уровне сюжета, так и на уровне эмоциональной наполненности отрывка. Чтобы ясно себе это представить, остановим наше внимание на последнем моменте, в котором отчетливо видно сюжетное отражение, и на моменте, отмеченном цифрой 4, где читателю передается и характер музыки, и состояние героя. Таким образом, применительно к данному рассказу термины *и м и т а ц и я* и отражение являются синонимичными и взаимозаменяемыми.

Говоря об особенностях использования данного приема автором, мы должны отметить, что имитация имеет место как между двумя темами-голосами, так и внутри каждого из них. Тема личной драмы отражается не только в музыкальной теме, но и в самой себе. Ситуация, однажды уже пережитая героем рассказа и почти пришедшая, как ему казалось, к своему логическому завершению, повторяется с новой силой. Он как бы проходит тот же самый путь только за меньший временной отрезок. Виктор Иванович снова чувствует смятение, боль, бессильное желание изменить сложившееся положение вещей, безответную любовь к своей жене, снова они сидят в замкнутом пространстве, в «темнице» и молчат. Однако, несмотря на почти точное отражение, повторение ситуации, мы можем говорить о трансформации образа героя: пережив в действительности измену жены и разрыв отношений, он испытывает

желание отомстить, дать выход появившейся в нем ярости, возникает мотив смерти и разрушения; пережив ту же ситуацию в своем сознании, ощутив те же чувства, герой все-таки «в конце капельку модернизирует звук» и под влиянием музыки поднимается до высот всепрощения, на смену мотиву смерти приходит мотив жизни, причем жизни не только земной, но и вечной.

Между тем, в определении канона мы читаем, что в данной музыкальной форме *голос, повторяющий тему, вступает раньше, чем заканчивает голос, ее экспонирующий* (воспроизводящий впервые). Таким образом создается непрерывная связь между голосами. И действительно, если мы посмотрим на фактуру рассказа, то увидим, что одна фраза цепляется за другую. Мы назовем прием, используемый Набоковым, сцеплением. То есть, это органичное взаимодействие, соприкосновение тематически разных фрагментов. Примером такого сцепления является уже самое начало рассказа. Вот в первый раз вступает «тема Виктора Ивановича», который «отворил дверь» в гостиную. Это, условно говоря, второй голос. Проведение второго голоса завершается, но Набоков не ставит точку. Мы видим запятую и тире, которое, с точки зрения синтаксиса, обозначает результат действия, выраженный второй предикативной единицей: «Уже ступая на цыпочках, Виктор Иванович отворил дверь, – музыка сразу стала громче, мужественнее» [88, 393]. Это пример сцепления тематических отрезков, выраженных простыми предложениями в составе сложного (в данном случае – бессоюзного). Однако данный прием проявляется и на уровне более крупных синтаксических единиц, например, на стыке двух абзацев. Автор рисует образ героя, который находится в смятении. Пытаясь скрыть свои переживания, он хочет стряхнуть пепел, символизирующий воспоминания и старую жизнь. Эта тема еще звучит, но в нее органично вплетается другой голос. Пепел стряхнуть невозможно, так как пепельница находится в недостижимости – а именно на рояле: «Нет, невозможно смотреть. Пепельница на рояле. Ограда звуков была все так же высока и непроницаема; все так же кривлялись потусторонние руки в лаковой глубине» [88, 396].

В данном отрывке отчетливо видно, как на стыке двух абзацев функционирует прием сцепления: один голос еще звучит, а второй уже вступает.

Третьим принципом построения канона является то, что «конец мелодии переходит в ее начало». Относительно же анализируемого нами рассказа этот прием можно рассмотреть с двух позиций: с композиционной и идейно-содержательной.

С точки зрения построения произведения такой *подхват* выражается в совпадении тональности обоих голосов на каждом этапе их развития. Приведем пример: если первые строки описывают еле слышные, невыразительные звуки, доносящиеся из другой комнаты, то и героя как такового читатель не видит. Его вниманию представлено лишь «отражение Виктора Ивановича». Или другой: в конце рассказа «Вольф уже закрыл рояль», т.е. крышка инструмента опущена на черно-белые клавиши, в то же время герой видит, как гостья с «белой шеей» и в черном платье исчезает за дверью, за дверью, в которую герой в начале рассказа входит. Так создается ощущение движения по кругу.

Следствием вышеуказанного принципа построения канона является то, что «голоса могут вступать любое число раз». Об этом в тексте прямо не говорится, эта мысль скрыта в его недрах, но читатель без труда может уловить ее. Мы видим, как в описываемый момент герой переживает заново ситуацию, произошедшую с ним два года назад. Причем точность заключается не только в мелких деталях, восстанавливаемых памятью героя, но и в чувствах, вызываемых этими деталями. Можно предположить, что не один раз до изображенного вечера Виктор Иванович восстанавливал ход событий в своем сознании. Так создан образ человека, безрезультатно пытающегося забыть определенный период жизни. Герой мысленно постоянно проделывает один и то же путь, движется в строго заданном направлении, ничего не меняя и приравнивая тем самым момент настоящего к прошедшему, существующему только в памяти. Следовательно, основной чертой раскрываемого образа является статика. А точнее, в данном случае следовало бы употребить оксюморонное определение – *статика движения*, потому как сознание героя все-таки следует, но следует по строго заданной траектории.

Мы уже говорили о параллельном развитии тем, поэтому неудивительно, что «музыкальная тема» также движется и это движение скрыто в подтексте. Ведь в природе музыкального произведения уже заложено многократное исполнение, а значит, многократное повторение. Причем невозможно опустить ни одной ноты, ни одного штриха.

Интересен момент, показывающий выход на одно мгновение из замкнутого круга. Мы уже говорили о том, что в конце концов образ главного героя трансформируется и приходит от разрушительного начала к созидательному. То же происходит и с музыкой: громоздкие, бурные аккорды сменяются полной противоположностью – одной, «отдельной» и, конечно, сыгранной на рiано нотой. Волнение, а может, и смятение, выраженное музыкой, уступает место умиротворению.

В начале данного анализа мы уже говорили о таких контекстуальных синонимах как имитация и отражение. На последнем хотелось бы задержать внимание и более подробно его рассмотреть. Так, данный художественный прием использован не только на уровне построения, но и на уровне образной системы, а также на уровне художественной детали. Рассказ «Музыка» не выбивается из гармоничного целого и, как остальные произведения Набокова, отличается филигранностью отделки.

Остановимся сперва на зеркальности образов – одном из излюбленных приемов писателя – и выделим дублируемые черты:

- 1) Для дальнейшего анализа в первую очередь необходимо назвать имена, данные автором действующим лицам: Виктор Иванович и Вольф. На их несомненную связь указывает используемая Набоковым звукопись, инструментовка – оба имени начинаются с одной буквы;
- 2) Именно эти два образа находятся в центре внимания читателя и изображенной публики: кто-то сконцентрирован на игре пианиста, кто-то – на восприятии этой игры опоздавшим гостем: «...некто Бок, заговорил мягким голосом: “Я все время следил за вами”» [88, 398];
- 3) Подчеркнутый параллелизм эмоционального состояния (например, цитата, обозначенная цифрой 4);
- 4) Виктор Иванович находится в гостиной вместе со своей женой, Вольф тоже; обе пары пребывают в невыраженном словами взаимодействии;
- 5) На одно мгновение оба героя выходят из очерченного ими круга, Вольф, «модернизируя звук», Виктор Иванович, приходя к чувству всепрощения.

Однако, говоря о зеркальности, мы не должны упускать из вида одно из важнейших свойств отражения, а именно перевернутость. Поэтому неудивительно, что наряду с чертами, объединяющими эти образы, есть черты, их различающие:

- 1) уже в самом начале рассказа намечается некоторое противопоставление. Виктор Иванович сел «в тени рояля», Вольф освещен;
- 2) образ Виктора Ивановича раскрыт через его размышления и воспоминания, образ пианиста показан исключительно через внешние действия;

3) «жена пианиста...часто мигая»⁸³ полностью соотносит свои устремления с действиями мужа, жена Виктора Ивановича дистанцируется, обособляется от него;

4) образ Вольфа являет собой образ человека, подчиняющего жизнь и общий ход событий своей воле. Поэтому данный образ можно назвать *консонантным*. Виктор Иванович представляет собой образ человека, подчиняющего чьей-то воле, человека с внутренним разладом, т.е. это образ *диссонантный*.

Теперь хотелось бы более подробно рассмотреть, как прием имитации функционирует на уровне художественной детали, или лучше сказать нюансировки. В данном случае огромное значение приобретает мотив двойственности.

1) В первом же предложении автор пишет, что «передняя была завалена зимними пальто обоего пола», а пальто Виктора Ивановича, «сорвавшись, увлекло за собой две шубы, и пришлось *начать сызнова*»;

2) Образ двери появляется только дважды, в начале и в конце рассказа. Сначала мы видим опоздавшего героя, входящего в гостиную и объясняющегося с хозяйкой мимикой и жестами. В завершении рассказа гостиную покидает жена героя, в дверях прощаясь все с той же хозяйкой дома;

3) Как эхо отзывается мгновенный удар по клавиатуре ударом сердца героя;

4) Дважды возникает образ утопленника: сначала герой говорит о человеке, потом о котятках;

5) Автор упоминает об отражении Виктора Ивановича и отражении рук «в лаковой глубине»;

6) Однако оказывается, что в момент звучания музыки, в эмоционально напряженный момент, руки «кривляются», словно смеясь над переживаниями людей, а «торчащие удивленные босые ступни» утопленника смеются над жизнью и смертью;

7) Набоков обозначает только два цвета: белая шея, бледная щека, белый платок, черное платье, черный лес нот;

8) Большое значение имеют символ маленькой ноты и образ маленькой женщины;

⁸³ Любопытно, что в романе «Защита Лужина» жена главного героя устремляет все свои усилия на благополучие мужа. Ее характерная черта – самозабвенное служение интересам супруга, как она это понимает. В романе есть небольшой фрагмент, описывающий, как чета Лужиных слушает музыку. В нем мы найдем очень маленькую деталь, которая потом переберется и в рассказ «Музыка»: «И снова шкапчик источал музыку, и опять садилась жена, опускала подбородок на скрещенные пальцы и слушала, моргая» [85, 111].

А. Б. Бойд приводит один интересный фрагмент из письма Набокова. Возможно, он и послужил толчком для создания образа жены пианиста: «Больше года назад Набоков писал Вере из Праги, что видел сон, как будто он играет на пианино, а она переворачивает ему ноты» [17, 282].

9) Удвоения проявляются и на лексико-синтаксическом уровне. Нелогичное соединение частей, создающее ощущение потока сознания: «Уходи, уходи, после. Девочка ушла, было долгое молчание. Уходи со своим котенком, не мешай нам молчать» [88, 397]. Этот прием уже несколько смещает четкую грань, проведенную между автором и героем;

10) Два лирико-лингвистических отступления (размышление о словах «счастье» и «конец»), также сближающих образы автора и героя, которые сливаются в единое целое в той части рассказа, которую можно назвать точкой золотого сечения, когда повествование вдруг начинает вестись от первого лица, когда и эмоциональное напряжение героя, и музыка достигают высшей точки, приходят к тому результату, ради которого был проделан весь путь. В этой точке концентрируется весь жизненный опыт, самосознание, которое тут же растворяется в бытии: «...и все будет прощено...» [88, 397].

Таким образом, мы рассмотрели, как реализуются некоторые черты канона в рамках литературного текста, что позволило нам проанализировать идейное содержание и композицию рассказа, который, бесспорно, на всех художественных уровнях, начиная с заглавия, неразрывно связан с музыкой.

Выводы

Итак, проанализировав роман «Защита Лужина» и рассказ «Музыка», написанные в 1929 – 1930 гг. и в 1932 г. соответственно, мы видим, что музыкальные мотивы и образы занимают довольно обширное место в творчестве Владимира Набокова, по крайней мере, в данный период. Присутствие этих мотивов проявляется не только в тематическом плане, например, в названии или формальной теме произведения, но и в плане композиции. При помощи музыкальных деталей автор выстраивает рассказ «Музыка» и отрывок в романе «Защита Лужина». Таким образом, исследуемые нами мотивы дают Набокову возможность претворить в литературном тексте особую форму. И во взятых нами случаях эта форма непосредственно связана с музыкой. Думается, что подобная интермедальность внутри художественного произведения преследует определенные цели. Анализ композиции позволяет нам глубже понять замысел автора. Если мы говорим о рассказе «Музыка», то выявленные черты канона (как музыкальной формы) обращают наше внимание на движение по кругу или по спирали, что очень важно и в композиционном и в идейном планах, так как циклическое движение занимает важное место в поэтике и мировоззрении В. Набокова: «Еще в

гимназические годы Набоков предложил свою собственную интерпретацию гегелевской диалектики как выхода из замкнутого круга в спираль, первая дуга которой, тезис, продолжается дугой покрупнее – антитезисом, и тот, в свою очередь, ведет к синтезу» [17, 346].

Анализируя образ круга, движения по кругу, Сконечная связывает этот мотив с влиянием Белого на поэтику Набокова: «...стремление художников к размыканию круга, освобождению от порочной симметрии реализуется в модели спирали, которая противостоит как ницшеанскому “вечному возвращению” или мучительному круговороту сансары, так и буддийскому “ничто” – прекращению каких бы то ни было комбинаций» [122, 695].

Если мы говорим о романе «Защита Лужина», то одной из задач музыкальных мотивов является создание образа главного героя. Они довершают то художественное целое, которое должен представлять собой образ шахматиста. На протяжении всего романа Лужину ошибочно приписывают в том или ином виде черты музыканта. В окружающих он неосознанно и ненамеренно оставляет впечатление о себе как о творческом человеке. Это неукоснительно ведет, возможно, к одному из главных выводов и впечатлений, которое читатель должен себе составить: шахматы – это искусство. Игра – это творчество, а шахматист – творец: «Неограниченные возможности в изобретении сложнейших логических комбинаций на доске сообщают игре признаки творчества. Расположение и передвижение фигур, осуществляемое согласно законам гармонии, придает партии шахмат и Го эстетическую ценность произведения. Игра в этих случаях достигает высот искусства» [22, 538].

Эту же мысль высказывал и В.Е. Александров: «Развивая тему шахмат и музыки, Набоков, помимо опоры на собственный опыт, похоже, апеллирует также к широко распространенному по меньшей мере со времен романтиков взгляду на музыку как на высшее из всех существующих искусств, дабы таким образом поднять в глазах читателя престиж шахмат. Вся жизнь Лужина подтверждает, что погружен он не в пустячную, пусть технически сложную забаву, но занят деятельностью, отвечающей набоковским представлениям об искусстве» [4, 77].

В представлении Набокова искусство самодостаточно. Оно не должно быть вспомогательным средством для политических целей. Оно не обязано отражать исторические и социальные процессы. Художник свободен и эту свободу дарит ему искусство.

Образ Лужина передает воззрения автора. Томас Урбан пишет: «Nabokov gilt als Literat des *l'art pour l'art*. Sozialkritische, missionierende Literatur hat er verabscheut. Doch während Politik und Zeitgeschehen in Nabokovs Œuvre eine marginale Rolle spielen, vertrat der Publizist und Privatmann klare Positionen...»⁸⁴ [188, 9]. В «Защите Лужина» повествователь недвусмысленно говорит о том, что все социально-политические потрясения проходят мимо главного героя, не затрагивая его и оставаясь им незамеченными. С восприятием этих событий самим Лужиным мы нигде не сталкиваемся. О них читатель узнает случайно и неожиданно из главы, посвященной отцу шахматиста: «Прежде, когда он мечтал о такой книге, он чувствовал, что ему две вещи мешают: война и революция. Дар сына по-настоящему развился только после войны, когда он из вундеркинда превратился в маэстро. Как раз накануне этой войны, которая так мешала воспоминанию работать на стройную литературную фабулу, он, с сыном и с Валентиновым, уехал опять за границу. Приглашали играть в Вену, в Будапешт, в Рим. <...> Они были все трое в Швейцарии, когда был убит австрийский эрцгерцог. По соображениям, совершенно случайным (полезный сыну горный воздух, слова Валентинова, что теперь России не до шахмат, а сын только шахматами жив, да еще мысль, что война ненадолго), он вернулся в Петербург один. Через несколько месяцев он не вытерпел и вызвал сына. В странном витиеватом письме, которому как-то соответствовал медленный кружной путь, этим письмом проделанный, Валентинов сообщил, что сын приехать не хочет» [85, 43].

Другой отрывок еще более красноречив: «С революцией было и того хуже. По общему мнению, она повлияла на ход жизни всякого русского; через нее нельзя было пропустить героя, не обжигая его, избежать ее было невозможно. Это уже было подлинное насилие над волей писателя. Меж тем, как могла революция задеть его сына? В долгожданный день осенью тысяча девятьсот семнадцатого года явился Валентинов, такой же веселый, громкий, великолепно одетый, и за ним пухлый молодой человек с усиками. Была минута печали и замешательства и странного разочарования. Сын был молчалив и все посматривал в окно (“боится возможной стрельбы”, – вполголоса пояснил Валентинов). <...> Сын стал посещать тишайший шахматный клуб, доверчиво расцветший в самую пору гражданской сумятицы, а весной исчез вместе с Валентиновым – опять за границу» [85, 44].

С одной стороны, в задуманной повести отец Лужина никак не может обойти вниманием столь важные исторические события, влияние которых, действительно, практически

⁸⁴ «Набоков является представителем “чистого искусства”. К социально-критической и “проповеднической” литературе он питал отвращение. Но в то время как в произведениях Набокова политика и злободневные события играют лишь второстепенную роль, в публицистике и личной жизни он занимал четкие позиции...» (перевод наш – Н.Щ.).

невозможно было избежать. С другой стороны, он понимает, что все эти потрясения его сына не затронули. Необходимость каким-то образом отразить в повествовании войну и революцию Лужин воспринимает как насилие над творчеством и над писателем, «эти годы войны оказались раздражительной помехой, это было какое-то посягательство на свободу творчества» [85, 43]. Возможно, здесь Набоков выражает и свое собственное представление о творческом процессе, который не обязательно должен быть отражением исторических фактов или откликом на них.

Но почему же все-таки именно музыкальные мотивы сопровождают Лужина на протяжении всего романа? Когда с Лужиным знакомится его будущая жена, ей представляется его искусство очень загадочным, оттого и очень притягательным: «“Артист, – большой артист”, – часто думала она, глядя на его тяжелый профиль, на тучное, сгорбленное тело, на темную прядь, приставшую ко всегда мокрому лбу. И может быть именно потому, что она о шахматах не знала ровно ничего, шахматы не были для нее просто домашней игрой, приятным времяпровождением, а были таинственным искусством, равным всем признанным искусствам. Никогда она еще не встречала близко таких людей – не с кем было его сравнить, кроме как с гениальными чудаками, музыкантами и поэтами, образ которых знаешь так же определенно и так же смутно, как образ римского императора, инквизитора, скупца из комедии» [85, 49]. Возможно, именно для того, чтобы подчеркнуть творческую сущность этой игры, чтобы у читателя возникало такое же ощущение, как и у будущей жены Лужина, автор и сравнивает постоянно шахматы с музыкой. Набоков, будучи литератором с прекрасными способностями живописца, избирает самое непонятное, самое недоступное для себя искусство. Так, постоянно сопровождая в романе образы шахмат и шахматиста, оно сможет оттенять для читателя их исключительность и таинственность. С другой стороны, как пишет Геннадий Барабтарло, «Музыкальная терминология, даже довольно специальная, гораздо все же доступнее шахматной» [9, 109].

Таким образом, Набоков может окружить шахматную игру ореолом исключительности и таинственности, коим овеян любой творческий процесс, и в то же время при помощи музыкальных образов он дает читателю шанс понять авторский замысел.

Однако несмотря на то что одним из центральных моментов этого замысла является мысль о свободе творчества от социально-политических реалий, несмотря на стремление писателя оставаться независимым от любых влияний извне, все-таки Набоков находится в определенном контексте. И произведения его создаются также в определенном контексте.

Чтобы подтвердить эту мысль, вернемся к вопросу об отношении писателя к творчеству П.И. Чайковского. Предположим, что свои суждения он составлял на основе мнения отца, В.Д. Набокова, расцвечивая это мнение своими дерзкими характеристиками. Однако в начале XX столетия вопрос об оценке творчества Чайковского стоял очень остро. На страницах музыкальных журналов разворачивалась настоящая полемика. Приведем несколько цитат, чтобы показать насколько она была острой: «...даже такой проницательный критик, как В. Каратыгин, не говоря об апологете модернизма в музыке Л. Сабанееве, наряду с признанием в творчестве Чайковского известных достоинств, подвергал его суровому осуждению, принижению – “Его (Чайковского. – А. И.) интересуют, – писал В.Г. Каратыгин, – ... земные, человеческие радости и печали, наши повседневные чувства, психологические будни. Данте, Шекспир, Байрон чисто внешним образом пристегнуты к произведениям, написанным на сюжет названных мировых гениев. Мир великих идей и великих страстей был закрыт от взоров Чайковского, везде и во всем искавшего и любившего только “человеческое, слишком человеческое”, земное, слишком земное, будни, слишком будни душевных переживаний...”

К трагическому он по временам чувствует тяготение, но понимает его плоско... Сообразно легковесности “мировой” скорби Чайковского, его идей рока, страдания и прочих страшных вещей – музыка Чайковского бессильна передать настроения величавые, возвышенные, потрясающие. Если нет великой скорби, нет и великих радостей, нет вообще великих движений души”.

Итак, гению Чайковского недоступно истинно великое, возвышенное, идет ли речь о трагических переживаниях или о радостных, по убеждению критика» [52, 34].

Еще более прямолинейно о творчестве Чайковского отзывался другой критик – Л. Сабанеев: «Вот, например, что читаем о Рахманинове и Чайковском в статье “Скрябин и Рахманинов”: “Родословная Рахманинова гораздо менее блестяща (по сравнению со Скрябиным. – А. И.). Он – демократ. И его ближайший предок – Чайковский – никогда не отличался ни изысканностью, ни мощью эмоций, никогда не имел никакого отношения к мистическим чувствованиям музыки. Схема его эмоций была трагическая беспомощность человека, лишенного сильной воли. Музыка его – музыка интеллигентного нытика”...» [52, 34-35].

Статья, из которой мы сейчас привели цитату, была написана в 1912 году. Она показательна для того времени. Автор книги «Художник наших дней Н.Я. Мясковский» пишет, что «даже прогрессивная русская музыкальная критика допускала недооценку Чайковского. Так,

известны резко отрицательные отзывы Ц. Кюи о ряде произведений Чайковского; отдельные ошибочные суждения высказывал В. Стасов» [52, 35].

В этом случае становится ясно, в каком контексте складывается мнение В.Д. Набокова. Конечно, он был в курсе этого музыкального спора. И, видимо, немалая часть прогрессивного общества, к коему, безусловно, он принадлежал, отдавала свое предпочтение новым тенденциям в искусстве, оттого так приветствовало, например, Скрябина. Следовательно, становится ясно, откуда берут истоки высказывания писателя о «гнусном» либретто Чайковского к «Евгению Онегину». И если музыкальная жизнь, протекавшая вокруг В. Набокова, оказывала влияние на формирование его мнения, которое он в последствие излагает в биографии, то и у музыкальных образов, мотивов и картин его художественных произведений есть свои реальные прототипы. Но к этому мы вернемся чуть ниже.

Сейчас же мы хотели бы еще немного задержаться на вопросе о творчестве Чайковского. Выше мы говорили, что тогда в музыкальном мире развернулся спор, но привели мнение только одной из спорящих сторон. Нужно отметить, что, конечно, не все критиковали Чайковского. Противоположное мнение высказывал Н.Я. Мясковский, композитор, обладавший выдающимся музыкальным дарованием. Ныне его имя не столь широко известно, но его творчество оказало серьезное влияние на развитие музыкального искусства и заслуживает гораздо большего внимания. Н.Я. Мясковский вступал в полемику с критиками творчества Чайковского и приводил множество различных доводов. В качестве примера процитируем следующее: «Мясковский оказался первым из представителей дореволюционной музыкальной критики, который оценил Чайковского как гениального продолжателя симфонизма Бетховена.

“Пробегаая мысленным взором, – писал Мясковский в своей статье⁸⁵, – длинный и изменчивый путь, которым со времени Бетховена и до наших дней, т.е. в течение почти полного столетия, шло творчество целого ряда выдающихся композиторов в области симфонии, мне невольно приходила в голову мысль, до сих пор почему-то не высказывавшаяся, но едва ли многими не разделяемая, что собственно симфония, не как пустая лишь форма, но как естественно сложившийся организм, и потому живое выявление внутренних переживаний художника, после Бетховена, дана была лишь одним музыкантом, и притом в России, именно Чайковским”» [52, 35].

⁸⁵ Имеется в виду статья Н.Я. Мясковского «Чайковский и Бетховен».

Таким образом, мы можем понять, что музыкальные критики и любители музыки разделились на два лагеря. Одни восхищались творчеством Чайковского. Другие критиковали его, приветствуя новую музыку: «1909 – 1910 были временем стремительного вхождения Игоря Стравинского в русскую и европейскую музыку. Дягилев только что заказал ему первый балет – “Жар-птицу”...» [30].

Но это лишь один вопрос, по которому в музыкальном сообществе развернулась дискуссия. Мы хотели показать, что именно в контексте этой дискуссии и складывалось мнение В. Набокова на сей счет.

Однако русская музыкальная жизнь всей России и в частности Петербурга была очень насыщена. Возможно, какие-то ее особенности также запомнились Набокову и послужили основой для образной системы романа «Защита Лужина».

В разделе, посвященном образу скрипки, мы уже упоминали, что в доме Набоковых висела гравюра, изображавшая А.Б. Гольденвейзера за шахматной доской с Л.Н. Толстым. Интересно, кто еще сражался на шахматных полях с великим пианистом. «Среди шахматных партнеров А. Гольденвейзера были С. Танеев, А. Скрябин, С. Рахманинов, Ф. Шаляпин, Р. Глиер, С. Прокофьев. Он был дружен с Л. Н. Толстым и сыграл с великим писателем за пятнадцать лет свыше шестисот партий» [117].

Как мы видим, очень многие музыканты с удовольствием играли в шахматы. Это не было чем-то необычным. Однако страсть к этой игре некоторых из них заставляет нас остановиться на этом факте. Мы имеем в виду великого русского композитора С.С. Прокофьева: «Особое место среди музыкантов должно быть отведено Сергею Сергеевичу Прокофьеву. Прокофьев страстно любил шахматы с детских лет и был верен им до конца дней. Прокофьеву выпало встречаться за шахматной доской и с другими великими корифеями шахмат – Э. Ласкером, Х. Капабланкой, М. Ботвинником. “Шахматы для меня – это особый мир борьбы, планов и страстей”, – говорил Сергей Сергеевич. И однажды в шутку отметил: “Это дело номер два”» [117].

Мы приведем некоторые наиболее примечательные для нас моменты из жизни композитора. В своей «Автобиографии» Прокофьев пишет: «Видя, что моя любовь к шахматам цветет, тетя Таня повела племянника к своему знакомому, Соловьеву, который играл недурно и даже состоял членом клуба. Первую партию я проиграл. Во второй он дал вперед ферзя и коня; я выиграл. Он снова дал ферзя и коня – я проиграл. <...>

Следующую партию Соловьев, узнав, что я знаком с названиями клеток, играл без доски, à l'aveugle [вслепую]. Я выиграл и ушел торжествующий, унося подарок – переплетенный том старых шахматных журналов. Находившиеся в нем партии я затем без конца переигрывал, и хотя лишь поверхностно воспринимал их смысл, матчи Чигорина с Таррашем и Стейница с Ласкером до сих пор свежи в моей памяти» [108, 74].

Конечно, тетя, принимавшая участие в шахматном становлении племянника, и подшивка журналов с шахматными задачами не дают нам основания устанавливать связь между образом главного героя романа и судьбой композитора, но все же мы укажем еще на некоторые факты из биографии Прокофьева.

Особенно интересен для нас его дебют на «Вечерах современной музыки»: «Зимой 1907/1908 в депо роялей Беккера на углу Казанской площади и Невского проспекта д. 18/27 состоялось знакомство Прокофьева с руководителями влиятельных, но финансово влачивших весьма скромное существование “Вечеров современной музыки” – критиком и композитором Вячеславом Каратыгиным, медиком-физиологом (именно так!) и композитором Иваном Крыжановским, пианистом Александром Медемом, композитором-дилетантом Вальтером Нувелем, музыкальным критиком Альфредом Нуроком. Друзья и единомышленники Дягилева, Нувель и Нурок были “петербургским оком” в музыкальных затеях дягилевских парижских Русских сезонов. Всё, что отслеживалось ими, как достойное внимания, попадало и в поле зрения Дягилева. Каратыгин, заведовавший музыкально-критическим отделом в либеральной “Речи”, придавал дружескому, по сути, предприятию солидности и серьезности. Фортепианные пьесы, сыгранные Прокофьевым Каратыгину, Крыжановскому, Медему, Нувелю и Нуроку, были встречены с не виданным прежде “*непосредственным восторгом*”, но исполнение их, ввиду заполненности программ вечеров, отложили до осени. Было решено, что на вечерах прозвучит и музыка Мясковского» [30].

Очень важно то, что на этой встрече присутствовал Вячеслав Каратыгин⁸⁶, который вел музыкально-критическую рубрику в «Речи». Эта газета издавалась В.Д. Набоковым, отцом

⁸⁶ В последствие на протяжении нескольких лет в «Речи» регулярно появляются статьи Каратыгина о выступлениях Прокофьева. И неизменно статьи эти дают восторженную оценку творчеству молодого композитора. Все это практически не оставляет сомнений в том, что В.Д. Набоков, прекрасно разбиравшийся в музыке и следивший за музыкальными новостями, обсуждал в домашнем кругу блестящее дарование Прокофьева. К сожалению, мы не располагаем письмами В.Д. Набокова или какими-либо другими свидетельствами его мнения, но нам представляется уместным привести несколько цитат из статей Каратыгина, одного из представителей круга Набокова и его единомышленников.

Сначала приведем выдержку из номера от 8 августа 1912 года: «Другой, гораздо болѣе интересной новинкой вечера былъ фортепiанный концертъ молодого петербургскаго композитора Прокофьева. Вотъ гдѣ дарованіе несомнѣнное! <...> Но что в лицѣ Прокофьева мы имѣемъ дѣло съ живымъ, индивидуальнымъ музыкальнымъ

писателя. И если игра Прокофьева вызвала, действительно, такой восторг, то В. Каратыгин, наверняка, поделился своим впечатлением с В.Д. Набоковым, страстно любившим музыку. Очень вероятно, что последний присутствовал на дебюте молодого композитора на «Вечерах современной музыки», который состоялся в 1908 году: «18/31 декабря 1908, на сорок пятом “Вечере” в Концертном зале при Реформатском училище, что на Мойке, в д. 38, состоялось первое публичное выступление студента Прокофьева...» [30].

«Дебют Прокофьева, на котором были все музыкальные критики столицы, получил хороший резонанс в печати» [30]. Значит, этот резонанс приходится на начало 1909 года.

На данном этапе мы можем сделать лишь предположение, что Прокофьев, после столь громкого вхождения на музыкальную сцену, мог выступать на каком-нибудь из концертов, устраиваемых в доме Набоковых, особенно если учитывать любовь В.Д. Набокова к музыке вообще и к современной, новой музыке в частности. Укажем здесь и еще на одну любопытную деталь. Г. Барабтарло вычисляет даты событий, происходивших в жизни Лужина. Это касается и поворотного в жизни героя события, концерта в честь его деда-композитора: «Его [деда Лужина с материнской стороны] невольным агентом оказывается скрипач, исполняющий его произведения на вечере в его память в доме Лужиных в 1910 году. Этот вот скрипач и заражает (уже приготовленную) душу Лужина магической гармонией шахмат, причем посредством музыкальной аналогии» [9, 109].

Вероятно, что Прокофьев мог послужить прототипом для образа музыканта, влюбленного в шахматы. Скрипач (как и впоследствии Турати) предстает перед нами высоким и широкоплечим, жизнерадостным и уверенным в себе. Прокофьев занимался атлетикой (он состоял членом гимнастического общества «Сокол»), кроме того от природы он обладал хорошим здоровьем: «Прокофьев – рослый, гибкий, пышущий душевным здоровьем великоросс из разночинцев, уроженец затерянного в южных степях села, музыкальный вундеркинд, баловень, крайне рано добившийся уважения к себе исключительно талантом, консерваторский гений...» [30].

К шахматам он с детства питал особую страсть: «С осени 1907 Прокофьев стал регулярно посещать петербургское Шахматное собрание, располагавшееся в ту пору по адресу Невский

талантомъ, – въ этомъ едва ли можно сомнѣваться. Столько въ его концертѣ новыхъ и свѣжихъ гармоній, такъ четки, сочны и оригинальны здѣсь мелодіи, такъ упруга вездѣ ритмика, а главное все время ключомъ бьетъ жизнь, сверкаетъ солнце живой фантазіи!» [60, 4].

Вот цитата из номера от 9 августа 1915 года: «Прокофьевъ былъ представленъ сочиненіями, о которыхъ мнѣ не разъ уже приходилось писать в “Рѣчи”, – превосходнымъ первымъ фортепіаннымъ концертомъ и красивой оркестровой фантазіей “Сны”...» [59, 4].

проспект, д. 55» [30]. Позже он стал членом Шахматного собрания: «Страсти и соперничество, бурлившие в стенах петербургского Шахматного собрания, были для Прокофьева намного напряжённее, чем преходящие увлечения и интересы в около консерваторском кругу. В стенах Собрания он получил возможность наблюдать за игрой Эммануила Ласкера, Хосе-Рауля Капабланки, Александра Алехина, Арона Нимцовича и многих других. Здесь он сразился с Ласкером и свёл партию вничью (впоследствии в 1933 году в Париже Ласкер всё-таки выиграл у Прокофьева), дважды проиграл, а на третий раз взял да и выиграл у самого Капабланки. В Шахматном собрании он познакомился с не слишком путёвым, но милым поэтом-дилетантом Борисом Башкировым (писавшим с июля 1916 под псевдонимом Б. Верин), сыграл с ним в 1914 году на пару партию против Алехина и тоже выиграл» [30].

Кстати, Набоков тоже играл с Алехиным и Нимцовичем. О шахматной судьбе Набокова подробно написано в статье Юрия Святослава⁸⁷: «Как видим, жизнь, творчество и шахматы у Набокова были неразделимы. И здесь становится уместным вопрос: какова была практическая сила самого Набокова – шахматного игрока? Для этого воспользуемся свидетельствами его первого биографа, австралийского профессора Эндрю Филда: “Как шахматист-игрок Набоков не был ни мастером, ни гроссмейстером, но играл крепко и не любил произносить обидный исход “сдаюсь”. Играл он в шахматы с переменным успехом весьма часто – по вечерам, дома, на квартирах у друзей, иногда даже в турнирах. Он играл с гроссмейстерами А. Нимцовичем и А. Алехиным в сеансах одновременной игры в берлинском кафе „Экитабль“, правда, безуспешно”» [116].

Владимир Набоков принимал участие и в благотворительных поэтических вечерах, где однажды, до своего возвращения в СССР выступал и Сергей Прокофьев: «Nabokov beteiligte sich mit Vorträgen und Dichterlesungen an Wohltätigkeitsabenden für andere Bedürftige unter den Emigranten, für die auch Berliner Prominente gewonnen werden konnten. So lud die Chefredaktion der *Vossischen Zeitung* zu einem Benefizkonzert ein, bei dem der damals schon bekannte Komponist Sergej Prokofjew eigene Werke spielte»⁸⁸ [188, 81].

⁸⁷ Юрий Святослав написал большое количество работ, посвященных шахматам, в том числе и книги «С.С. Прокофьев и шахматы» и «В.В. Набоков и шахматы».

⁸⁸ «В пользу других нуждающихся эмигрантов Набоков принимал участие с лекциями и поэтическими чтениями в благотворительных вечерах, к которым привлекались выдающиеся личности Берлина. Так, редакция газеты *Vossischer Zeitung* устроила бенефис, на котором играл свои произведения уже известный в то время композитор Сергей Прокофьев» (перевод наш – Н.Щ.).

Известно также, что Прокофьев был знаком с двоюродным братом писателя композитором Николаем Набоковым. Но конечно, эти любопытные факты из жизни писателя и композитора не дают нам оснований проводить каких-либо параллелей. Кроме того, мы не знаем, когда Набоков познакомился с Прокофьевым и что ему было известно о жизни композитора.

И все же приведенные цитаты показывают, что увлечение шахматами в среде музыкантов было очень распространено и серьезно. С.С. Прокофьев наиболее яркое тому подтверждение. Даже если он не является непосредственным прототипом скрипача-шахматиста, немаловажно знать контекст того времени, о котором идет речь в произведении. В этом случае образ музыканта не является просто прихотью автора, он является отражением атмосферы, царившей в творческой среде.

Возможно, что образ музыканта, не отличимый по уровню мастерства от шахматиста, повлиял на появление образа шахматиста, все время напоминавшего музыканта и без сомнения являвшегося истинным художником.

Заключение

Итак, изучение выбранных художественных произведений с точки зрения музыкальных мотивов и образов привело нас к следующим выводам:

1) Несмотря на всю противоположность исследуемых авторов, а также на кажущуюся «немузыкальность» их произведений, творческое наследие и Платонова, и Набокова пронизано музыкальными мотивами и образами. На наш взгляд, это связано, прежде всего, с культурно-историческим контекстом, в котором писатели проходили личностное и творческое становление. В начале данной работы мы уже рассматривали, к примеру, вопрос о влиянии символизма на творческий метод исследуемых нами писателей. В этой связи не мог пройти бесследно и «ставший господствующим около 1900 г. в международном модерне – и особенно в течениях символизма – принцип музыкализации поэтического языка...» [144, 38-39].

2) Поэтому следующее убеждение, к которому мы пришли в ходе исследования, связано с тем, что глубокое прочтение и адекватное восприятие любого художественного произведения в целом и произведений, анализируемых в данной работе, в частности невозможно без изучения контекста, в котором они создавались. Общественные и политические процессы, культурные тенденции или научные открытия в той или иной степени получают преломление в сознании писателей и находят свое отражение в художественной литературе. Ориентируясь на понимание именно этого явления, мы смогли обнаружить более тесную связь рассказа А. Платонова «Московская скрипка» с актуальными для времени его написания событиями, что очень важно для восприятия содержания и смысла этого произведения. Надо сказать, что стиль Платонова настолько сложен, что порой он затрудняет адекватное прочтение текстов писателя. Многие моменты читатель может воспринять лишь как издержки сюрреализма. Но удивительно, насколько Платонов на самом деле точен в изображении фактов действительности. Представления о музыкальной жизни того времени также часто помогают объяснить смысл некоторых моментов произведений этого писателя. Так, например, предложение «Звонить песни на колоколах» кажется почти бессмысленным, если не знать о том, что во время написания романа действительно был музыкант, в силу своего специфического таланта способный исполнять мелодическую музыку на колоколах.

3) Важной частью нашего исследования была систематизация музыкальных образов и мотивов выбранных произведений, выявление частотности появления в текстах этих образов и мотивов, а также анализ контекстов, в которых они упоминаются.

Еще раз отметим, что в выбранных нами текстах тема музыки проявляется лишь в качестве художественной детали. Поэтому в рамках крупной прозаической формы она может остаться незамеченной. Читатель может не обратить на нее должного внимания. И составление подобной таблицы, куда вынесены исключительно «музыкальные» моменты произведения, дает возможность иначе посмотреть на место этой темы в художественном целом.

Часто анализ «музыкальных» деталей помогает иначе расставить акценты в произведении или глубже понять тот или иной образ. Что касается, например, творчества Андрея Платонова, то скрупулезное изучение того, какие инструменты наиболее часто упоминаются писателем и в каком контексте, привело нас к выводу, что в художественном мире его произведений нет деления на «пролетарские» и «буржуазные» инструменты. Музыка не позволяет нам провести четкую разделительную черту между старым и новым укладом жизни. Звук ценен сам по себе, он является способом познания мира и способом единения с этим миром, независимо от того, извлекается ли он при помощи церковных колоколов или пролетарской гармошки. Таким образом, анализ музыкальных мотивов и образов «Чевенгура» позволяет нам избежать предвзятого отношения к Платонову как к советскому/ пролетарскому писателю и не дает нам истолковывать его творчество в рамках социалистической идеологии (как невозможно истолковывать его, например, и исключительно с позиции христианских традиций).

Если говорить о Владимире Набокове, то музыкальная тема в его произведениях также проявляется в виде художественных деталей. В «Защите Лужина» они довершают образ главного героя, который раскрывает мысль автора о творческой природе шахмат и о неподвластности искусства социальным потрясениям, политическим и идеологическим установкам. Искусство – это отдельный мир, в котором художник абсолютно свободен.

Внимательный анализ музыкальных деталей произведений Набокова позволил нам выявить и еще одну особенность. Склонный к игре во всех ее проявлениях, он использует этот прием не только на уровне лексики, но и на уровне композиции. Так, в построении рассказа «Музыка» мы обнаружили черты канона (как музыкальной формы). А сцена шахматного турнира Лужина и Турати построена по принципам сонатной формы. Возможно, именно этот прием и позволил Набокову не только избежать сухости в описании столь сдержанной игры, но и, напротив, сделать этот фрагмент наиболее напряженным и динамичным.

4) Важную роль с исследуемых произведениях играют описания, связанные с голосом или пением. Так, в «Чевенгуре» даже музыкальные инструменты часто изображены путем сравнения с человеческим голосом, со способностью говорить. Нередко Платонов пишет, что инструменты поют. Для героев романа «Чевенгур» голос или песня – это средство выразить себя и в то же время способ единения с окружающим миром.

В «Защите Лужина» описания голоса или пения крайне скупы и немногочисленны. Но они появляются в поворотный для главного героя момент жизни. В этом романе мотив пения или голоса возникает, когда Лужин делает попытку отойти от шахмат и пробует жить как любой «обычный» человек. Именно это живое, общечеловеческое и символизирует голос. И он противопоставлен другому мотиву, очень важному для этого романа и для всего творчества Набокова. Речь идет о мотивах кукольности, марионеточности. Интересно, что всякие упоминания о голосе пропадают, когда Лужин снова погружается в свою комбинацию.

В обоих романах голос – это проявление живого, человеческого начала. Это единственная возможность преодолеть пределы своего собственного сознания и способ единения с другими людьми и окружающим миром.

5) Голосу и всякому звуку вообще часто противопоставлен мотив тишины и безмолвия. И он также является значимым в поэтике исследуемых авторов. У чевенгурцев тишина, как правило, вызывает ощущение одиночества и безотчетный страх. У Лужина, отчужденность которого от семьи и от всего окружающего мира сильно подчеркнута, до определенного момента нет никаких «звуковых» характеристик. И даже напротив, замкнутость и отстраненность маленького Лужина обрисованы посредством тишины, на которую обращает внимание его отец и которая его пугает.

И только в редких случаях тишина передает чувство умиротворения и покоя героев. Об этих немногочисленных моментах мы говорили в связи с романом «Чевенгур».

В приложении представлена таблица, где мы постарались отразить все случаи появления музыкальных образов и мотивов в романе «Чевенгур». По возможности мы отмечали, содержит ли каждая из цитат мотив реализованного или нереализованного звука, т.к. в романе часто появляются образы, изначально предполагающие наличие мотива «звучания», но в конкретном случае таковым не обладающие. Это позволит увидеть, что мотив «тишины» не менее важен, чем мотив «звука», и что тем не менее это мотив напрямую связан с реализацией звука и является его неотъемлемой частью.

Итак, анализ романа «Чевенгур» и рассказа «Московская скрипка» Андрея Платонова и романа «Защита Лужина» и рассказа «Музыка» Владимира Набокова с точки зрения музыкальных мотивов и образов привел нас к пониманию того, что творчество этих писателей имеет очень тесную связь с культурно-историческим контекстом, с событиями и тенденциями актуальными для того времени. Конечно, эти события и тенденции по-разному преломляются в сознании столь несхожих по стилю и творческому методу авторов. Для нас представляло интерес исследование стиля именно столь далеких друг другу писателей, так как это дает возможность проследить, каким образом тема музыки, важная для русской литературы первых двух десятилетий XX века, проявляется в творчестве писателей, на этой литературе воспитанных. «Традиционный метод критики – выявление художественных влияний, – как правило, вызывал у Вл. Набокова саркастическую улыбку. На лекциях в Корнеле он шутливо объяснял литературные совпадения существованием телепатической связи между писателями. Набоковское игровое толкование камуфлирует другой, безусловно, менее тривиальный прием анализа, построенный на сближении произведений, исключающих условие непосредственного интертекстуального взаимодействия. Применение его, несмотря на кажущуюся эксцентричность, позволяет обнаружить и объяснить параллелизм некоторых литературных явлений, иначе говоря, рассмотреть культурологическое движение на более глубинном уровне» [22, 529]. Именно такое «культурологическое движение» и представляло для нас наибольший исследовательский интерес.

В эпоху символизма музыка понималась как высшее искусство: «В символизме же доминировал принцип “музыкальности” в вербальных и других художественных формах (можно вспомнить стремительное проникновение музыкальных терминов, концепций и мотивов в лирику и прозу, речь идет о таких понятиях, как “ритм”, “мелодика стиха”, “лейтмотивность”, “обертон” и т.д.)» [144, 35-36]. Мы немало говорили о влиянии символизма на исследуемых нами авторов. Но естественно, принципы, постулируемые символистами, не могли остаться неизменными в творчестве писателей следующего поколения. С другой стороны, они не могли исчезнуть бесследно. Так, мы проследили, как трансформировался «принцип музыкальности» у писателей одной культурной эпохи, но использовавших совершенно различные творческие методы. В случае этих авторов, действительно, почти исключено «условие непосредственного интертекстуального взаимодействия». Но это и

является предпосылкой более объективного установления общего «культурологического движения».

Таким образом, мы видим, что тема музыки занимает гораздо более важное место, чем это может показаться на первый взгляд, в художественной системе исследуемых авторов. У обоих писателей она реализуется на уровне художественной детали. Но эти детали проявляются настолько настойчиво, что их можно классифицировать как мотивы и даже выделить различные группы музыкальных мотивов. Посредством этих мотивов (конечно, вкупе со многими другими) и Платонов, и Набоков сочетают глубину идеи с тонкостью прорисовки образов и картин, что и является неотъемлемой чертой художественного произведения.

Приложение

Приложение 1

Музыкальные мотивы и образы в романе Андрея Платонова «Чевенгур»

Музыкальный мотив	Цитата	Страница
<u>Первая группа:</u> <u>Песня, пение,</u> <u>человеческий</u> <u>голос</u>	1. «Двое выпались и сидели у окна, напевая песню от скуки войны». (<u>звучит</u>) 2. «Но строфы песни рассеивались и рвались ветром в про- странстве, смешивались с сумрачными силами природы и становились беззвучными, как глина <...> Молодой отважный голос запел впереди конного отряда, но слова и напев песни были родом издали отсюда. Есть в далекой стране На другом берегу, Что нам снится во сне, Но досталось врагу... Шаг коней выправился. Отряд хором перекрыл переднего певца по-своему и другим напевом: Кройся, яблочко, Спелым золотом, Тебя срежет Совет Серпом-молотом... Одинокый певец продолжал в разлад с отрядом: Мот мой меч и душа, А там счастье мое... Отряд покрыл припевом конец куплета: Эх, яблочко, Задушевное, Ты в паек попадешь - Будешь прелое... Ты на дереве растешь И дереву кстати, А в Совет попадешь С номером-печатью... Люди враз засвистали и кончили песню напропалую: Их, яблочко, Ты держи свободу: Ни Советам, ни царям, А всему народу... Песня стихла». (<u>звучит – умолкает</u>)	84
		110-112

	3. «Ему там было скучно – он пел песни и громыхал по железу сапогами<...> Пожарный не дослышал и запел свою песню: Лапти по полю шагали, Люди их пустыми провожали... – Чего он там поет, будь он проклят? – сказал Гопнер и прислушался. – Обо всем поет – лишь бы не думать...» (звучит) 4. «Он пропел все песни, какие помнил наизусть». (звучит) 5. «Еще бы немного быстрее, и Копенкин запел бы от своего облегченного счастья». (нереализованный звук) 6. «С середины реки, куда не доплыть неумелому Копенкину, Чепурный кричал песни и все более делался разговорчивым». (звучит) 7. «Чепурный, не думая, хотел что-то сказать и не мог этого успеть, услышав песню, начатую усталым грустным голосом жен- щины: Приснилась мне в озере рыбка, Что рыбкой я была... Плыла я далёко-далёко, Была я жива и мала... И песня никак не кончилась, хотя большевики были согласны ее слушать дальше и стояли еще долгое время в жадном ожидании голоса и песни. Песня не продолжалась, и бак не шевелился – наверное, существо, поющее внутри железа, утомилось и легло вниз, забыв слова и музыку». (звучит – умолкает) 8. «...голос Прошки пел песню: Шумит волна на озере, Лежит рыбак на дне, И ходит слабым шагом Сирота во сне...» (звучит) 9. «У прочих не хватало среди белого света только одного – отца, и старик, чесавший ребра на кургане, пел впоследствии песню в Чевенгуре, сам волнуясь от нее: Кто отопрет мне двери, Чужие птицы, звери? И кто ты, мой родитель, Увы – не знаю я!..» (звучит) 10. «Яков Титыч тоже затих; он нашел себе в Чевенгуре лапти, подшил их валенком и пел заунывные песни шершавым голосом – песни он назначил для одного себя, замещая ими для своей души движение вдаль, но и для движения уже приготовил лапти – одних песен для жизни было мало». (звучит) 11. «...и кто-то начинал песню на глиняной башне, чтобы его услышали в степи, так как не надеялся на один свет костра». (звучит) 12. «Пашинцев обсох лицом, вслушался в заунывные	205 218 218 247 301 308 317 347 422
--	--	--

<u>Вторая группа: Музыкальные инструменты.</u> <u>А) Колокол, колокольный звон</u>	звуки и вскоре сам запел вслед музыке: Ах, мой товарищ боевой, Езжай вперед и песню пой, Давно пора нам смерть встречать – Ведь стыдно жить и грустно умирать... Ах, мой товарищ, подтянись, Две матери нам обещали жизнь, Но мать сказала мне: постой, Вперед врага в могиле упокой, А сверху сам ложись...» (<u>звучит</u>) 1. «Малый колокол – подголосок – начал звонить и отбил полдень: двенадцать раз». (<u>звучит</u>) 2. «Было сыро и прохладно; сторож в церкви звонил часы, и от грустного гула колокола мальчик заволновался» (<u>звучит</u>) 3. «Вокзальный колокол звонил уже раз пять и все по три звонка». (<u>звучит</u>) 4. «Копенкин сам залез на колокольню и ударил в набат <...> Никто не шел на гулкий срочный призыв Копенкина. Колокол мрачно пел над большой слободой, ровно перемежая дыхание с возгласом. Дванов заслушался, забывая значение набата. Он слышал в напеве колокола тревогу, веру и сомнение. В революции тоже действуют эти страсти – не одной литой верой движутся люди, но также и дребезжащим сомнением». (<u>звучит</u>) 5. «Из десяти колоколен Чевенгура ни одна не звонила». (<u>не звучит</u>) 6. «Сквозь сумрачную вечернюю осень падал дождь, будто редкие слезы, на деревенское кладбище родины; колыхалась веревка от ветра, за которую ночью церковный сторож отбивает часы, не лазия на колокольню». (<u>звучит</u>) 7. «Попозже явился какой-то прочий и сказал Чепурному общее желание – звонить песни на церковных колоколах...». 8. «Звонарь заиграл на колоколах чевенгурской церкви пасхальную заутреню – «Интернационала» он сыграть не мог, хотя и был по роду пролетарием, а звонарем – лишь по одной из прошлых профессий. Дождь весь выпал, в воздухе настала тишина, и земля пахла скопившейся в ней томительной жизнью. Колокольная музыка так же, как и воздух ночи, пробуждала	430 30 42 84 181 224 269 349
--	--	--

Б) Гармоника	чевенгурского человека отказаться от своего существования и уйти вперед: и так как человек имел вместо имущества и идеалов лишь пустое тело, а впереди была одна революция, то и песня колоколов звала их к тревоге и желанию, а не к милости и миру. В Чевенгуре не было искусства, о чем уже тосковал однажды Чепурный, зато любой мелодический звук, даже направленный в вышину безответных звезд, свободно превращался в напоминание о революции, в совесть за свое и классовое несбывшееся торжество. Звонарь утомился и лег спать на полу колокольной звонницы». (<u>звучит – умолкает</u>) 9. «...тихо благовестила осиротевшая церквушка». (<u>звучит</u>) 10. «Сторож церкви начал звонить часы, и звук знакомого колокола Дванов услышал как время детства». (<u>звучит</u>) 1. «Луи не видел, кроме рек и озер, другой воды, гармонии же знал только двухрядки». 2. «На околице Чевенгура заиграла гармоника – у какого-то прочего была музыка, ему не спалось, и он утешал свое бессонное одиночество. Такую музыку Копенкин никогда не слышал – она почти выговаривала слова, лишь немного не договаривая их, и поэтому они оставались неосуществленной тоской. – Лучше бы музыка договаривала, что ей надо, волновался Копенкин. – По звуку – это он меня к себе зовет, а подойдешь – он все равно не перестанет играть. Однако Копенкин пошел на ночную музыку <...> «Играет человек, - слышал Копенкин, - нету здесь коммунизма, ему и не спится от своей скорби. При коммунизме он бы договорил музыку, она бы кончилась и он подошел ко мне. А то не договаривает – стыдно человеку». (<u>звучит</u>) 3. «Я даже музыки боюсь – ребята, бывало, заиграют на гармонии, а я сижу и тоскую в слезах». 4. «Вдалеке заиграла гармоника веселую и боевую песню, судя по мелодии – вроде «Яблочка», но гораздо искуснее и ощутительнее, какой-то неизвестный Сербинову большевистский фокстрот. Среди музыки скрипела повозка, значит, кто-то ехал, и вдалеке раздались два лошадиных голоса: из Чевенгура ржала Пролетарская Сила, а из степей отвечала прибывающая подруга. Симон вышел наружу. На глиняном маяке торжественным пламенем вспыхнула куча соломы и старых плетней; гармоника, находясь в надежных руках, тоже	350 403 447 243 340-341 377 422
--------------	---	--

В) Другие музыкальные инструменты: Рояль	не уменьшала звуков, а нагнетала их все чаще и призывала население к жизни в одно место». (звучит) 5. «Музыкант, обернись к супругам и сыграй им туш, чтоб они в Чевенгуре не тужили и любили большевиков. Музыкант сыграл». (звучит) 6. «Товарищ музыкант, отдай, пожалуйста, музыку Пиюсе, пусть он сыграет что-нибудь из нотной музыки. Пиюся заиграл марш, где чувствовалось полковое движение: песен одиночества и вальсы он не уважал и совестился их играть». (звучит) 7. «Где ж это Пиюся, где ж его музыка висит на гвозде!<...>	423 427
	Пиюся принес хроматический инструмент и с серьезным лицом профессионального артиста сыграл двум товарищам «Яблоко». Копенкин и Пашинцев взволнованно плакали, а Пиюся молча работал перед ними – сейчас он не жил, а трудился». (звучит)	430
	1. «...староста ему дал чинить стенные часы, а священник – настраивать рояль. <...> За настройкой рояля он просидел месяц, пробуя заунывные звуки и рассматривая механизм, вырабатывающий такую нежность. Захар Павлович ударял по клавише – грустное пение поднималось и улетало; Захар Павлович смотрел вверх и ждал возвращения звука – слишком он хорош, чтобы бесследно растратиться. Священнику надоело ждать настройки, и он сказал: «Ты, дядюшка, напрасно тона не оглашай, ты старайся дело приурочить к концу и не вникай в смысл тебе непотребного». Захар Павлович обиделся до корней своего мастерства и сделал в механизме секрет, который устранить можно в одну секунду, но обнаружить без особого знания нельзя. После поп еженедельно вызывал Захара Павловича: «Иди, друг, иди – опять тайнообразующая сила музыки пропала». Захар Павлович не для того сделал секрет и не для того, чтобы самому часто ходить и наслаждаться музыкой: его растрогала противоположное – как устроено то изделие которое волнует любое сердце, которое делает	

Граммофон	человека добрым; для этого он и приладил свой секрет, способный вмешиваться в благозвучность и покрывать его завыванием. Когда после десяти починок Захар Павлович понял тайну смешения звуков и устройство дрожащей главной доски, он вынул из рояля секрет и навсегда перестал интересоваться звуками». (<u>звучит-умолкает</u>)	28-29
Симфоническая музыка (оркестр)	2. «Захар Павлович сроду никакой музыки не слышал – видел в уезде однажды граммофон, но его замучили мужики, и он инее играл; граммофон стоял в тракти- ре, у ящика были поломаны стенки, чтобы видеть обман и того, кто там поет, а в мембрану вдета штопальная игла». (<u>не звучит</u>)	28
	3. «Вчера Сербинов был на симфоническом концерте; музыка пела о прекрасном человеке, она говорила о потерянной возможности, и отвыкший Сербинов ходил в антрактах в уборную, чтобы переволноваться и вытереть глаза невидимо от всех». (<u>звучит</u>)	391
<u>Третья группа: особые музыкальные мотивы; мотив тишины и звука.</u> Неосуществленный звук/тишина		50
Тишина	1. «Избы почти пели от страшной, накаленной солнцем тишины...»	
тишина	2. «Она глядела на небо из окна школы и видела звезды над тишиной ночи. Там было такое безмолвие, что в степи, казалось, находилась одна пустота и не хватало воздуха для дыхания; поэтому звезды вниз».	117
тишина	3. «Ветер коллективно чуть ворошит сытые озера угодий, жизнь настолько счастлива, что – бесшумна».	144
песня (не звучит)	4. «Деревня вокруг не шевелилась, не давая знать о себе ни единым живым звуком, будто навсегда отреклась от своей досадной, волокущейся судьбы».	188 248
песня (не звучит)		

Звук оркестр музыкальная терминология неосуществленный звук/тишина музыкальная терминология	5. «На бумаге надо одни песни на память писать».	
	6. «...люди не песни: от песни я вот всегда заплачу, на своей свадьбе и то плакал...» «Но зато горе было Чепурному и его редким товарищам – ни в книгах, ни в сказках, нигде коммунизм не был записан понятной песней, которую можно было вспомнить для утешения в опасный час...»	277 298
	7. «Я в темноте без музыки уснуть не могу, товарищ Чепурный, - открылся Кирей. – Я спать люблю на веселом месте, где огонь горит...Мне хоть муха а пусть жужжит».	309
	8. «Что он, с оркестром сюда идет и со своим вождем или так? – спросил Чепурный».	323
	9. «...дабы из стихии какофонии капиталистического хозяйства получить гармонию симфонии объединенного высшего начала и рационального признака».	361
	10. «На улице было светло, среди пустыни неба над степной пустотой земли светила луна своим покинутым, задушевым светом, почти поющим от сна и тишины».	419
	11. «Мы живем между собой без паузы, - объяснил Чепурный».	

Приложение 2

Музыкальные мотивы и образы в романе Владимира Набокова «Защита Лужина»

Мотив	Цитата	Страница
1. Рояль	«...а мать уплывала куда-то в глубь дома оставляя все двери открытыми, забывая длинный, неряшливый букет колокольчиков на крышке рояля».	5
	«...он не раз, в приятной мечте, похожей на литографию, спускался ночью со свечой в гостиную, где вундеркинд в белой рубашонке до пят играет на огромном черном рояле».	11
	«...и отец, осторожно прикоснувшись губами к его хохолку, уходил, – мимо позолоченных стульев, мимо обширного зеркала, мимо копии с купающейся Фрины, мимо рояля, большого безмолвного рояля, подкованного толстым стеклом и покрытого парчовой попоной».	18-19

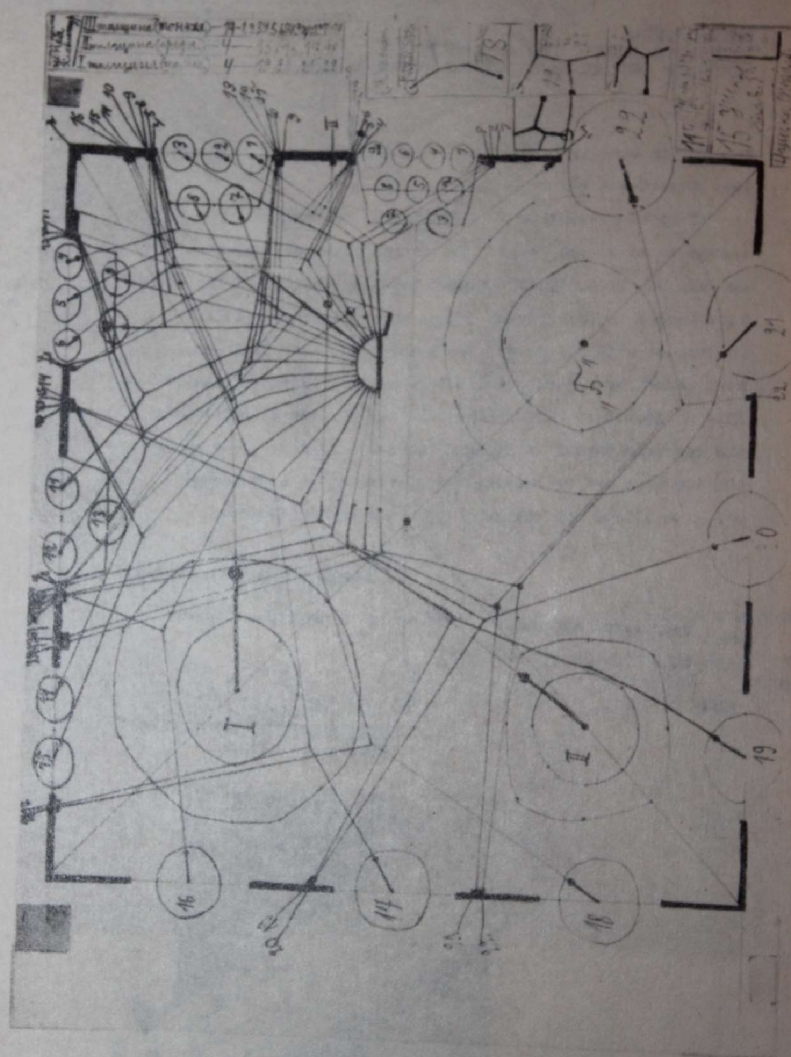
	«Сам он в музыке разбирался мало, питал тайную, постыдную страсть к «Травиате», на концертах слушал рояль только в начале, а затем глядел, уже не слушая, на руки пианиста, отражающиеся в черном лаке».	19
	«Рядом, в общем зале, скрипка и рояль играли из «Травиаты», – и от сладкой музыки, от коньяку, от вида белой скатерти, старику Лужину стало так грустно...».	41
	«Но эту работу она представить себе не могла, так как не к чему было прицепиться, ни к мольберту, ни к роялю, а именно к такой, определенной эмблеме искусства тянулась ее мысль».	50
	«...перед роялем, на желтом паркете, в котором отражались ножки ампирных кресел, лежала белая медвежья шкура, раскинув лапы, словно летя в блестящую пропасть пола».	68
	«...в простенки висела гравюра: вундеркинд в ночной рубашонке до пят играет на огромном рояле, и отец, в сером халате, со свечой в руке, замер, приоткрыв дверь».	101
	«А как на вечеринке оказалось, что Арбузов умеет играть на рояле?»	116
2. Скрипка	«Дагерротип деда, отца матери, – черные баки, скрипка в руках, – смотрел на него в упор, но совершенно исчез, растворился в стекле, как только он посмотрел на портрет сбоку...».	9
	«...постоянно мелькал образ белокурого мальчика, и взбалмошного, и задумчивого, который превращался в скрипача или живописца, не теряя при этом нравственной своей красоты».	10-11
	«...и не ребячливая склонность к таинственным приключениям влекла его в дом на Бэкер-стрит, где, впрыснув себе кокаину, мечтательно играл на скрипке долговязый сыщик с орлиным профилем».	16
	«Из далекой залы, через две комнаты, доносился нежный вой скрипки».	20
	«...в этой нежилой комнате, где на голом письменном столе стоял бронзовый мальчик со скрипкой, – был незапертый книжный шкаф...».	28
	«...и комната в шахматном клубе, где какие-то молодые люди в табачном дыму тесно его окружили, и бритое лицо музыканта, державшего почему-то телефонную трубку, как скрипку, между щекой и плечом...».	38
	«Рядом, в общем зале скрипка и рояль играли из «Травиты» ...».	41

	«Сперва шло тихо, тихо, словно скрипки под сурдинку».	79
	«Затем, ни с того, ни с сего, нежно запела струна. Это одна из сил Турати заняла диагональную линию».	79
3. Оркестр	«Кроме книг, был волан с одним пером, большая фотография (военный оркестр), шахматная доска с трещиной и прочие, не очень занимательные вещи».	10
	«...и как будто тот же оркестр на помосте в саду играл попури из опер...».	38
	«А проснешься – трезвый свет за окнами, в молочной мути неба скользит солнце, похожее на луну, и вдруг в отдалении – наплыв военной музыки: она приближается оранжевыми волнами, прерывается торопливой дробью барабана, и вскоре все смолкает, и, вместо щекастых трубных звуков, опять невозмутимый стук копыт, легкое дребезжание петербургского утра».	100
4. Граммофон	«Под сенью салонной пальмы вырос граммофон».	102
	«Некоторым развлечением служил граммофон».	111
	«И снова шкапчик источал музыку, и опять садилась рядом жена, опускала подбородок на скрещенные пальцы и слушала, моргая».	111
	«На другом столе, около разноцветно освещенной елки, было лотерейное нагромождение: представительный самовар в красно-синих бликах со стороны елки, куклы в сарафанах, граммофон, ликеры (дар Смирновского)».	114
	«Он стал соображать, нет ли в столовой конфет, подумал, не пустить ли в гостиную граммофон, но мальчик на диване его гипнотизировал одним своим присутствием, и невозможно было выйти из комнаты».	127
	«И вдруг Лужин остановился. Это было так, словно остановился весь мир. Случилось же это в гостиной, около граммофона».	149
	«Все эти вещи он положил на граммофонный шкапчик, проверил, нет ли еще чего-нибудь».	149
5. Голос	«Еще так недавно они все сидели вокруг дубового стола, празднуя пятую годовщину окончания школы, хорошо так	83

	пели и с густым звоном чокались...».	
	«...Турати, который потирал руки и, как бас перед выступлением, густо прочищал голос...»	88
	«Не пахнет», – баском сказал Лужин».	94
	«И пасхальные ночи он помнил: дьякон читал рыдающим басом и, все еще всхлипывая, широким движением закрывал огромное Евангелие...»	104
	«Лужин запоминал мотивы и даже пытался их напевать».	111
	«Было очень много народу на этом балу, – был с трудом добытый иностранный посланник, и знаменитый русский певец, и две кинематографические актрисы».	114

FR. JOHN ERICKSON, RIA MONASTERY, SEBASTIEN, NY WAS VISITED MAY 1, 1984

En Jota 7/24/84



План расположения колоколов на звоннице
Гарвардского университета (США),
составленный К. К. Сараджевым в 1930 году

Библиография

1. Адамович Г. Предисловие / Г. Адамович // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н.Г. Мельникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 70-76.
2. Адамович Г. Рец.: «Современные записки», книга 42 / Г.Адамович // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н.Г. Мельникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 61-62.
3. Алейников О.Ю. Аллегорические и ассоциативные параллели в романе А. Платонова «Чевенгур» / О.Ю. Алейников // Вестник ВГУ, 1999. – №2. – С. 42-59.
4. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / В.Е. Александров. – СПб.: Алетейя, 1999.
5. Альфонсов В.Н. Поэзия русского футуризма / В.Н. Альфонсов. – СПб.: Академический проект, 1999.
6. Анисова А. От звука к смыслу: звукопись в пьесе «Шарманка» (Основные понятия, мотивы, символика названия) / А. Анисова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – Вып. 7. – С. 96-103.
7. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971.
8. Асафьев Б. О музыке XX века / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1982.
9. Барабтарло Г. Сверкающий обруч: О движущей силе у Набокова. / Г. Барабтарло. – СПб.: Гиперион, 2003.
10. Баршт К.А. Поэтика прозы Андрея Платонова / К.А. Баршт. – 2-е изд., доп. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005.
11. Бахтин М.М. Теория романа // Собрание сочинений в 7 т. / М.М. Бахтин; под ред. С.Г. Бочарова, В.В. Кожина. – М.: Языки славянских культур, 2012. – Т.3.
12. Безруков А. Поэтика интертекстуальности: учебное пособие / А. Безруков. – Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005.
13. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов / С.П. Белокурова. – СПб.: Паритет, 2006.
14. Белый А. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей / А. Белый; общ. ред. В.М. Пискунова. – М.: Культурная революция; Республика, 2010. – С. 215-245.

15. Блок А. Крушение гуманизма // Собрание сочинений: в 6 т. / А. Блок; под ред. М.А. Дудина, В.Н. Орлова, А.А. Суркова. – Л.: Худож. лит., 1980–1983. – Т.4. Очерки. Статьи. Речи. 1905–1921 / сост. Вл. Орлова, 1982. – С. 327-347.
16. Блок А. О назначении поэта // Собрание сочинений: в 6 т. / А. Блок; под ред. М.А. Дудина, В.Н. Орлова, А.А. Суркова. – Л.: Худож. лит., 1980–1983. – Т.4. Очерки. Статьи. Речи. 1905–1921 / сост. Вл. Орлова, 1982. – С. 413-420.
17. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография / Б. Бойд; пер. с англ. Г. Лапиной – М.: Изд-во Независимая Газета; СПб.: Симпозиум, 2001.
18. Брагина Н.Н. Мироздание А. Платонова: опыт реконструкции. Музыкально-мифологический анализ поэтики / Н.Н. Брагина. – Иваново: Талка, 2008.
19. Брагина Н.Н. О возможности анализа литературного текста методом, принятым в музыковедении / Н.Н. Брагина // Вопросы филологии. – 2010. – №1. – С. 64-73.
20. Брюсов В. Стихотворения и поэмы / В. Брюсов; сост. Д.Е. Максимов. – Л.: Советский писатель, 1961.
21. Букс Н. «Оперные призраки» в романах В. Набокова / Н. Букс // В.В. Набоков: pro et contra / сост. Б.В. Аверина. – СПб.: РХГИ, 2001. – Т.2. – С. 328-344.
22. Букс Н. Двое игроков за одной доской: Вл. Набоков и Я. Кавабата / Нора Букс // В.В. Набоков: pro et contra / сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. – СПб.: РХГИ, 1999. – Т.1. – С. 529-541.
23. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: о русских романах Владимира Набокова / Н. Букс. – М.: Новое литературное обозрение, 1998.
24. Бунин И. Избранное. Стихотворения. Переводы / И. Бунин; сост. О. Михайлов. – М.: Моск. рабочий, 1977.
25. Бунин И. Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: Воскресенье, 2007. – Т. 16: дополнительный.
26. В.В. Набоков: pro et contra / сост. Б.В. Аверина. – СПб.: РХГИ, 2001. – Т.2.
27. Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма / А. Веберн; пер. с нем. В.Г. Шнитке. – М.: Музыка, 1975.
28. Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов / А.Н. Веселовский // Поэтика: труды русских и советских поэтических школ / сост. Дьюла Кирай, Арпад Ковач. – Budapest: Tankönyvkiadó, 1982. – С. 623-629.
29. Виеру Н. Скрябин и тенденции современного искусства / Н. Виеру // А.Н. Скрябин: сборник статей / под ред. С. Павчинского. – М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1973. – С. 320-343.

30. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев: документальное повествование в трех книгах [электронный ресурс] / И. Вишневецкий. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/6390>
31. Вьюгин В. Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюции стиля) / В. Вьюгин. – СПб.: РХПИ, 2004.
32. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука. Изд. фирма «Восточная литература», 1993.
33. Гаспаров М.Л. Белый-стихoved и Белый-стихотворец / М.Л. Гаспаров // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации – М.: Советский писатель, 1988. – С. 444-460.
34. Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья / М. Геллер. – Париж: YMCA-Press, 1982.
35. Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) / Л. Гервер. – М.: Индрик, 2001.
36. Глебов И. Процесс оформления звучащего вещества / И. Глебов // De musica: сборник статей / под ред. И. Глебова. – Петроград: Петроградская Государственная Академическая Филармония, 1923. – С. 144-164.
37. Гумилев Н. Волшебная скрипка. Жемчуга [электронный ресурс] / Н. Гумилев. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/verses/204/>
38. Гумилев Н. Скрипка Страдивариуса [электронный ресурс] / Н. Гумилев. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/prose/8/>
39. Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова / С. Давыдов. – СПб: Кирцидели, 2004.
40. Джонсон Д. Миры и антимирy Владимира Набокова / Д. Джонсон; пер. Т. Стрелковой. – СПб.: Симпозиум, 2011.
41. Должанский А.Н. Краткий музыкальный словарь. – 5-е изд. – СПб.: Лань, 2000.
42. Долинин А.А. Набоков и Блок // Тезисы докладов научной конференции «А. Блок и русский постсимволизм», 22–24 марта 1991. – Тарту, 1991. – С. 36-44.
43. Дружина Н. Мелодии шарманки (Цитата и аллюзия в пьесе «Шарманка») / Н. Дружина // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – Вып. 5. Юбилейный. – С. 514-531.
44. Дырдин А.А. Образ сердца в художественной философии Андрея Платонова [электронный ресурс] / А.А. Дырдин. – Режим доступа: http://www.hrono.ru/proza/platonov_a/dyrdin1.html

45. Дьячковская Л. Свет, цвет, звук и граница миров в романе «Защита Лужина» / Л. Дьячковская // В.В. Набоков: pro et contra / сост. Б.В. Аверина. – СПб.: РХГИ, 2001. – Т.2.
46. Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка в трех томах / Т.Ф. Ефремова. – М.: АСТ: Астрель, 2006. – Т. 1. – С. 271.
47. Замятин Е. Мы // Собрание сочинений: в 5 т. / Е. Замятин; сост., подгот. текста и комм. Ст.С. Никоненко и А.Н. Тюрина. – М.: Русская книга, 2003. – Т. 2: Русь. – С.211-368.
48. Замятин Е. Собрание сочинений: в 5 т. / Е. Замятин; сост., подгот. текста и комм. Ст.С. Никоненко и А.Н. Тюрина. – М.: Русская книга, 2004. – Т. 3: Лица.
49. Замятин Е. Собрание сочинений: в 5 т. / Е. Замятин; сост., подгот. текста и комм. Ст.С. Никоненко и А.Н. Тюрина. – М.: Республика, Дмитрий Сечин, 2011. – Т. 5: Трудное мастерство.
50. Звенияцкий В. Платонов на плато (Архаика синкретизма в платоновской драматургии и «чеховское» в драмах А. Платонова и В. Набокова) / В. Звенияцкий // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – Вып. 7. – С. 247-255.
51. Иванов Вяч. Заветы символизма / Вяч. Иванов // Литературные манифесты от символизма до наших дней / сост. и предисловие С.Б. Джимбинова. – М.: XXI век – Согласие, 2000. – С. 99-106.
52. Иконников А. Художник наших дней Н.Я. Мясковский / А. Иконников. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Сов. композитор, 1982.
53. Империя N. Набоков и наследники: сборник статей / ред. и сост. Ю. Левинга, Е. Сошкина. – М.: Новое литературное обозрение, 2006.
54. История зарубежной музыки: начало XX в. – середина XX в. / сост. Смирнова В.В. – СПб.: Композитор, 2001. – Вып. 6.
55. Кандинский В. О духовном в искусстве [электронный ресурс] / В. Кандинский. – Режим доступа: <http://lib.ru/CULTURE/KANDINSKIJ/kandinskij.txt>
56. Кандинский В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский; пер. с нем. Е. Козиной. – СПб.: Азбука-классика, 2004.
57. Карасев Л. Движение по склону (Пустота и вещество в мире А. Платонова) / Л. Карасев // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – М.: Наследие, 1995. – Вып. 2. – С. 5-38.
58. Каратыгинъ В. 6-й концерт Зилоти / В. Каратыгинъ // Речь. – 10 дек. 1912. – № 339.

59. Каратыгинъ В. 12-й симфоническій концертъ въ Павловскѣ / В. Каратыгинъ // Речь. – 9 авг. 1915. – № 186. – С. 4.
60. Каратыгинъ В. Симфоническій концертъ въ Павловскѣ / В. Каратыгинъ // Речь. – 4 авг. 1912. – № 212. – С. 4.
61. Каратыгинъ В. Третій камерный вечеръ А. Зилоти / В. Каратыгинъ // Речь. – 30 ноя. 1916. – № 330.
62. Корниенко Н.В. «Сказано русским языком...» Андрей Платонов и Михаил Шолохов: встречи в русской литературе / Н.В. Корниенко. – Москва: ИМЛИ РАН, 2003.
63. Корниенко Н.В. От «Родины электричества» к «Техническому роману», и обратно: метаморфозы текста Платонова 1930-х годов / Н.В. Корниенко // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – Вып. 4. – М., 2000. – С. 739-745.
64. Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе Счастливая Москва / Х. Костов. – Хельсинки: Helsinki University Press, 2000.
65. Кретинин А.А. Знаковая пара «пустота» / «полнота» как примета абсолюта: об оформлении авторского смысла в романе А. Платонова «Счастливая Москва» / А.А. Кретинин // Вестник ВГУ. – 1999. – С. 23-25.
66. Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932 (исторический обзор). В 3 т. / А. Крусанов. – СПб: Новое литературное обозрение, 1996. – Т. 1. Боевое десятилетие.
67. Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932 (исторический обзор). В 3 т. / А. Крусанов. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – Т. 2.: Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1.
68. Крученых А.Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / А.Е. Крученых; вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. – М.: Гилея, 2006.
69. Кусевицкий С.А. // Большая советская энциклопедия 1969–1978 [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bse.sci-lib.com/article067791.html>
70. Лавров А.В. Символисты вблизи. Очерки и публикации / А.В. Лавров, С.С. Гречишкин. – СПб: Скифия, ИД «ТАЛАС», 2004.
71. Ласунский О.Г. Начало пути (Страницы жизни и творчества А.П. Платонова) // Литературные раскопки: Рассказы литературоведа / О.Г. Лассунский. – Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство, 1972. – С. 201-240.
72. Ливри А. Набоков-ницшеанец / А. Ливри. – СПб.: Алетейя, 2005.
73. Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов. В 2 т. – М.–Л.: Издательство Л.Д. Френкель, 1925.

74. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю.М. Лотман; сост. Р. Григорьева. – СПб.: Академический Проект, 2002.
75. Маканин В. Отяжеление слова. Сказовый стиль в *Чевенгуре* А. Платонова / В. Маканин // Sprache und Erzählung bei Andrej Platonov / hrsg. von Robert Hodel und Jan Peter Locher. – Bern; Berlin; Frankfurt a.M.; New York; Paris; Wien: Lang, 1998. – С. 249-260.
76. Малыгина Н.М. Эстетика Андрея Платонова / Н.М. Малыгина. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1985.
77. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия / М. Медарич // В.В. Набоков: pro et contra / сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. – СПб.: РХГИ, 1999. – Т.1. – С. 454-475.
78. Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы / Д.С. Мережковский // Литературные манифесты от символизма до наших дней / сост. и пред. С.Б. Джимбинова. – М.: XXI век – Согласие, 2000. – С. 37-45.
79. Минц З.Г. Поэтика русского символизма / З.Г. Минц. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2004.
80. Михайлец М. Марианна Черкасская [Электронный ресурс] // Русские Латвии: энциклопедический справочник. – Режим доступа:
<http://www.russkije.lv/ru/lib/read/marianna-cherkasskaya-the-soloist-of-opera.html>
81. Михайлов А.В. Отказ и отступление: пространство молчания в произведениях Антона Веберна / А.В. Михайлов // Теодор Адорно. Избранное: социология музыки. – М.-СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 412-427.
82. Михеев М.Ю. Андрей Платонов... и другие. Языки русской литературы XX века / М.Ю. Михеев. – М.: Языки славянской культуры, 2015.
83. Набоков В. Другие берега / В.Набоков. – Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1954.
84. Набоков В. Другие берега // Собрание сочинений: в 4 т. / В. Набоков; сост. В.В. Ерофеева – М.: Правда, Огонек, 1990. – Т.4. – С. 384-405.
85. Набоков В. Защита Лужина // Собрание сочинений: в 4 т. / В. Набоков; сост. В.В. Ерофеева – М.: Правда, Огонек, 1990. – Т.2. – С. 5-152.
86. Набоков В. Истребление тиранов // Собрание сочинений: в 4 т. / В. Набоков; сост. В.В. Ерофеева – М.: Правда, Огонек, 1990. – Т.4. – С. 384-405.
87. Набоков В. Лекции по русской литературе / В. Набоков; пер. с англ. С. Антонова, Е. Голышевой, Г. Дашевского и др. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015.

88. Набоков В. Музыка // Собрание сочинений: в 4 т. / В. Набоков; сост. В.В. Ерофеева – М.: Правда, Огонек, 1990. – Т.2. – С. 393-398.
89. Набоков В. Память, говори // Собрание сочинений американского периода в пяти томах: пер. с англ./ В. Набоков; сост. С. Ильина, А. Кононова. – СПб.: Симпозиум, 1999. – Т. 5.
90. Набоков В. Помощник режиссера // Собрание сочинений американского периода в 5 т. / В. Набоков; пер. с англ., сост. С. Ильина, А. Кононова, комм. А. Люксембурга, С. Ильина. – СПб.: Симпозиум, 1997. – Т.3. – С. 187-205.
91. Набоков В. Стихотворения и поэмы / В. Набоков; сост., подг. текстов и примеч. В. Федорова. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2001.
92. Олеша Ю.К. Заговор чувств: Романы. Рассказы. Пьесы. Статьи. Воспоминания. Ни дня без строчки / Ю.К. Олеша – СПб.: ООО «Издательство «Кристалл», 1999.
93. Памяти И.И. Солертинского: воспоминания, материалы, исследования / сост. Л. Михеева. – 2-е изд., доп. – Л.: Советский композитор, 1978.
94. Пило Бойл Ч. Набоков и русский символизм (история проблемы) / Ч. Пило Бойл // В.В. Набоков: pro et contra / сост. Б.В. Аверина. – СПб.: РХГИ, 2001. – Т.2. – С. 532-550.
95. Пискунова Л. Классическая коллизия («Моцарт и Сальери») в творчестве Набокова и Платонова / Л. Пискунова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – Вып. 2. – М., 1995. – С. 250-258.
96. Платек Я. Есть в одиночестве свобода / Я. Платек // Музыкальная жизнь. – 1992. – № 5-6. – С. 22-25, 29.
97. Платонов А. «...я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950 гг. / А. Платонов; сост. Н. Корниенко – М.: АСТ, 2014.
98. Платонов А. Голубая глубина: книга стихов [электронный ресурс] / А. Платонов. – Режим доступа: <http://www.clubochek.ru/lib.php?rat=21&dog=1405>
99. Платонов А. Котлован // Чевенгур. Котлован. Рассказы / А. Платонов. – М.: Эксмо, 2009. – С. 451-587.
100. Платонов А. Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941–1945 годов / А. Платонов; сост. Н.В. Корниенко. – М.: Время, 2010.
101. Платонов А. Сочинения. / А. Платонов; Глав. Ред. Н.В. Корниенко. – Т.1. 1918–1927. – Кн.2. Статьи. – М.: ИМЛИ РАН, 2004.
102. Платонов А. Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы / А. Платонов; сост. Н.В. Корниенко. – М.: Время, 2010.

103. Платонов А. Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика / А. Платонов; сост. Н.В. Корниенко. – М.: Время, 2011.
104. Платонов А. Чевенгур // Чевенгур. Котлован. Рассказы / А. Платонов. – М.: Эксмо, 2009. – С. 19-448.
105. Платонов А. Эфирный тракт: Повести 1920-х – начала 1930-х годов / А. Платонов; под ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2009.
106. Платонов А. Ювенильное море // Чевенгур. Котлован. Рассказы / А. Платонов. – М.: Эксмо, 2009. – С. 588-676.
107. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. – М.: Изд-во Кулагиной Intrada, 2008.
108. Прокофьев С. Автобиография / С. Прокофьев; под ред. М.Г. Козловой. – 2-е изд., доп. – М.: Советский композитор, 1982.
109. Проскурина Е. Вещество-Вещь-Предмет в поэтике Платонова («Котлован» и «Счастливая Москва») / Е. Проскурина // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – Вып. 5. Юбилейный. – С. 547-553.
110. Псалтирь [богослужбное издание на церковно-славянском языке]. – 3-е изд. – М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2011.
111. Пушкин А.С. Бахчисарайский фонтан. Избранные сочинения / А.С. Пушкин // М.: Academia; Общество любителей российской словесности; Ассоциация журналистов «Культура России», 1992.
112. Пушкин А.С. Борис Годунов. Избранные сочинения / А.С. Пушкин // М.: Academia; Общество любителей российской словесности; Ассоциация журналистов «Культура России», 1992.
113. Рассадин С. За что тиран ненавидел Зощенко и Платонова [электронный ресурс] / С. Рассадин. – Режим доступа:
http://a-platonov.narod.ru/downloads/o_platonove/o_platonove_rassadin.pdf
114. Савельев А. (Савелий Шерман) Рец.: «Современные записки», книга 41 / А. Савельев // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н.Г. Мельникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 59-60.
115. Савельева Г. Кукольные мотивы в творчестве Набокова / Г. Савельева // В.В. Набоков: pro et contra / сост. Б.В. Аверина. – СПб.: РХГИ, 2001. – Т.2.
116. Святослав Ю. В.В. Набоков и шахматы [электронный ресурс] / Ю. Святослав. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/9/cvia12.html>

117. Святослав Ю. С.С. Прокофьев и шахматы [электронный ресурс] / Ю. Святослав. – Режим доступа: <http://rm.mosconsv.ru/?p=4500>
118. Серебряный век: стихотворения, проза / под ред. Н. Холодова. – М.: Эксмо, 2009.
119. Силантьев И.В. Мотив в системе категории нарратива / И.В. Силантьев // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы / под ред. Е.К. Ромодановской. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. – Вып. 4: Сюжет и мотив. – С. 13-35.
120. Сиринъ В. (В. Набоков) Гроздь. Стихи / В. Сиринъ. – Берлинъ: Зинабургъ и Ко, 1923.
121. Сконечная О. Традиции русского символизма в прозе В.В. Набокова 1920–1930-х годов: автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.08 / О. Сконечная – Москва, 1994.
122. Сконечная О. Черно-белый калейдоскоп: Андрей Белый в отражениях В.В. Набокова / О. Сконечная // В.В. Набоков: pro et contra / сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. – СПб.: РХГИ, 1999. – Т.1. – С. 667-696.
123. Словарь музыкальных терминов / сост. Явых Е. – М.: АСТ, 2009.
124. Слово о Полку Игореве. – СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010.
125. Соловьев В.С. «Неподвижно лишь солнце любви...»: Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников / сост. А.А. Носова. – М.: Моск. Рабочий, 1990.
126. Способин И. Музыкальная форма: учебник / И. Способин. – 7-е изд. – М.: Музыка, 1984.
127. С.С. Прокофьев и Н.Я. Мяковский: переписка / отв. ред. Д. Кабалевский; сост. и подг. Текста М. Козлолвой, Н. Яценко. – М.: Советский композитор, 1977.
128. Струве Г. Из книги «Русская литература в изгнании». Набоков-Сирин / Г. Струве // В.В. Набоков: pro et contra / сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. – СПб.: РХГИ, 1999. – Т.1. – С. 272-283.
129. Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов / авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2001.
130. Тихонов А. Словарь русских личных имен / А. Тихонов, Л. Бояринова, А. Рыжкова. – М.: Школа-Пресс, 1995. – С. 294.
131. Толковый словарь русского языка / под ред. проф. Д.Н.Ушакова. – М.: Государственный институт «Советская энциклопедия», ОГИЗ, 1935. – Т.1. – С. 268.
132. Толстая-Сегал Е. К вопросу о литературной аллюзии в прозе Андрея Платонова: Предварительные наблюдения / Е. Толстая-Сегал // Slavica Hierosolymitana. – Jerusalem: The Magnes Press, 1981. – Vol. 5 – 6. С. 366-369.

133. Толстая-Сегал Е. Натурфилософские темы в творчестве Платонова 20-х – 30-х гг. / Е. Толстая-Сегал // *Slavica Hierosolymitana*. – Jerusalem: The Magnes Press, 1979. – Vol. IV. – С. 223-254.
134. Томашевский Б.В. Сюжетное построение / Б.В. Томашевский // *Поэтика: труды русских и советских поэтических школ* / сост. Дьюла Кирай, Арпад Ковач. – Budapest: Tankönyvkiadó, 1982. – С. 658-677.
135. Тургенев И. Накануне // *Дворянское гнездо: Романы* / И. Тургенев. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. С. 319-477.
136. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: избранные труды / Ю.Н. Тынянов; сост., вст. ст., комм. Вл. Новикова. – М.: «Аграф», 2002.
137. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Изд-во «Наука», 1977.
138. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники / Ю.Н. Тынянов; отв. ред. В. Виноградов, сост. В. Каверина, З. Никитиной, комм. А. Гришунина, А. Чудакова. – М.: Изд-во «Наука», 1983.
139. Уокер К. Когда металл поет: ноты для скрипки с безмолвным оркестром / К. Уокер // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – Вып. 5. Юбилейный. – С. 91-100.
140. Учитель К. Музыкальный узор судьбы Владимира Набокова / К. Учитель // *Советская музыка. Музыкальная академия*, 1992. – №4. – С. 95-96.
141. Флакер А. Живописная литература и литературная живопись / А. Флакер; пер. с хорв. Н. Видмарович, Н. Злыдневой. – М.: Три квадрата, 2008.
142. Формальный метод: антология русского модернизма / под. ред. С.А. Ушакина – Екатеринбург, Москва: Кабинетный ученый, 2016. – Т.1: Системы.
143. Фрейденберг О.М. Мотивы / О.М. Фрейденберг // *Поэтика: труды русских и советских поэтических школ* / сост. Дьюла Кирай, Арпад Ковач. – Budapest: Tankönyvkiadó, 1982. – С. 678-683.
144. Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / О.А. Ханзен-Лёве; пер. с нем. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотрицкого. – М.: РГГУ, 2016.
145. Ханзен-Лёве О.А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / О.А. Ханзен-Лёве; пер. с нем. М.Ю. Некрасова. – СПб.: «Академический проект», 2003.
146. Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых: избранные работы о русском футуризме / сост. С. Кудрявцева. – М.: Гилея, 2006.

147. Хасин Г. Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова / Г. Хасин. – М.; СПб.: Летний сад, 2001.
148. Хлебников В. Творения / В. Хлебников. – М.: Советский писатель, 1986.
149. Ходасевич В. Некрополь / В. Ходасевич. – СПб.: Издательский Дом «Азбука классика», 2008.
150. Ходасевич В. Рец.: Защита Лужина. Берлин: Слово, 1930 / В. Ходасевич // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н.Г. Мельникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 64-67.
151. Ходель Р. Счастье и/или революция в «Котловане» / Р. Ходель // Поэтика Андрея Платонова / под. ред. Е. Яблокова. – Вып. 3. Платонов и Революция. – [в публикации].
152. Холопов Ю.Н. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю.Н. Холопов, Л.В. Кириллина, Т.С. Кюрегян, Г.И. Лыжов, Р.Л. Поспелова, В.С. Ценова. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2006.
153. Цветаева А.И. Мастер волшебного звона / А.И. Цветаева, Н.К. Сараджев. – М.: Музыка, 1988.
154. Шаховская З. В поисках Набокова / З. Шаховская. – Париж: La Presse Libre, 1979.
155. Шестакова Т.А. «Минус-марш» в структуре «музыкально-ритуальных» ситуаций (по повести А. Платонова «котлован») / Т.А. Шестакова // Литературный процесс в России от эпохи модерна к эпохе авангарда: новые материалы, исследования поэтики / под ред. Н.А. Гуськова. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2013. – С. 85-90.
156. Шёнберг А. Стилъ и мысль: статьи и материалы / А. Шёнберг; сост., пер., комм. Н. Власовой и О. Лосевой. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2006.
157. Шкловский В. О теории прозы / В. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1983.
158. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003.
159. Шраер М. Бунин и Набоков. История соперничества / М. Шраер. – 2-е изд. – М.: Альпина нон-фикшн, 2015.
160. Шруба М. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: словарь / М. Шруба. – М.: Новое литературное обозрение, 2004.
161. Щербаков А. Родство, сиротство, гражданство и одиночество в произведениях А. Платонова / А. Щербаков // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – М.: Наследие, 1995. – Вып. 2. – С. 265-273.

162. Этимологический словарь русского языка / сост. Г.А. Крылова. – СПб.: ООО "Полиграфуслуги", 2005. – С. 31.
163. Яблоков Е.А. «Царство мнимости» в произведениях А. Платонова и В. Набокова начала 30-х годов / Е.А. Яблоков // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества / ред.-сост. Н.В. Корниенко. – М.: ИМЛИ, «Наследие». – 1999. – Вып. 3. – С. 332-342.
164. Яблоков Е.А. На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур» / Е.А. Яблоков. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001.
165. Яблоков Е.А. Путеводитель по роману А.П. Платонова «Чевенгур» / Е.А. Яблоков. – М.: Изд-во Московского университета, 2012.
166. Яблоков Е.А. Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века / Е.А. Яблоков. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2014.
167. Balke F. (2009): Europäische Oper und russische Moderne: Musiktheatralisches in den Texten Innokentij Annenskij's, Michail Kuzmins und Isaak Babel's. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang.
168. Connolly J. (1992): Nabokov's early fiction. Cambridge University Press.
169. Connolly J. (ed.) (1999): Nabokov and his fiction: new perspectives. Cambridge University Press.
170. Debüser L. (1998): О некоторых языковых лейтмотивах на первых двух страницах романа Платонова Чевенгур. In: Sprache und Erzählung bei Andrej Platonov / hg. von R. Hodel und J.P. Locher, S. 87-106. Bern; Berlin; Frankfurt am Main; New York; Paris; Wien: Lang.
171. Foster L.A. (1974): Nabokov in russian emigre criticism. *A book of things about Vladimir Nabokov* (ed. C. Proffit). Ann Arbor: Ardis, pp. 42-53.
172. Frumkis T. (2016): "Wie ist das Rauschen voller Stille". Platonov und die zeitgenössische Musik. In: Utopie und Gewalt. Andrej Platonov: die modern schreiben, H. 8-10, S. 489-512. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag.
173. Göbel A. (2013): Der Blaue Reiter – Schönberg und Kandinsky im Wandel der Zeit... Hamburg: disserta Verlag.
174. Hansen-Löve A.A. (1983): Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / hg. von W. Schmid und W.-D. Stempel. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, S. 291-360. Wien.

175. Hansen-Löve A.A. (2016): Über das Vorgestern ins Übermorgen: Neoprimitivismus in Wort- und Bildkunst der russischen Moderne. Paderborn: Wilhelm Fink.
176. Helbig J. (Hg.) (1998): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Erich Schmidt.
177. Hill W.H, Hill A.F., Hill A.F. (1987): Antonio Stradivari: d. Meister d. Geigenbaus 1644–1737 / Aus d. Engl. Übertr. von K. Küster. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
178. Hodel R. (2001): Erlebte Rede bei Andrej Platonov: von V zvezdoj pustyna bis Čevengur. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang.
179. Johnson D.B. (1985): Worlds in regression: some novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor: Ardis.
180. Lamor D. (ed.) (2002): Discourse and ideology in Nabokov's prose. New-York; London: Routledge.
181. Lee L. (1976): Vladimir Nabokov. London: George Prior Publishers; Boston: Twayne Publishers.
182. Nabokov N. (1979): Zwei rechte Schuhe im Gepäck / Dt. von C.H. Henneberg und H. Jaesrich. München: Deutscher Taschenbuch-Verl.
183. Nabokov V. (1974): Strong opinions. London: Weidenfeld and Nicolson.
184. Nünning A. (Hg.) (2008): Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze-Personen-Grundbegriffe. Stuttgart; Weimar: Metzler.
185. Pifer E. (1980): Nabokov and the novel. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University press.
186. Rajewsky I.O. (2002): Intermedialität. Tübingen; Basel: Franke.
187. Robert J. (2014): Einführung in die Intermedialität. Darmstadt: WBG.
188. Urban T. (Hg.) (1999): Vladimir Nabokov: Blaue Abende in Berlin. Berlin: Propyläen.
189. Wolf W. (1999): The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi.
190. Wolf W. (2004): Intermedialität. In: Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie / hg. von A. Nünning. Stuttgart: Metzler.

Liste der aus dieser Dissertation hervorgegangenen Vorveröffentlichungen

1. Трансформация музыкального жанра в литературный. Применение принципов построения канона в рассказе В. Набокова “Музыка” // "Национальный “космо-психологос” в художественном мире писателей XX века”. – Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2013.
2. Чевенгур между звуками колоколов и гармошки // *Musica in litteris*. – 2018.

Eidesstattliche Versicherung:

“Hierdurch versichere ich an Eides Statt, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, andere als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die den herausgezogenen Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe”.

Lebenslauf entfällt aus datenschutzrechtlichen Gründen