

Светлана Кочетова

Литературовед. Родилась в 1968 г. в г. Зугрэс Донецкой обл. Доктор филологических наук. Ректор Образовательной организации высшего профессионального образования «Горловский институт иностранных языков». Живёт и работает в Горловке.

О «ВНУТРЕННИХ РЕСУРСАХ ПЕРСОНАЖА» В РОМАНЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА «БРИСБЕН»

В романе Е. Водолазкина «Брисбен» рассказывается о жизни музыканта и о восприятии музыки героем, его вращении в музыку, о трудном пути к пониманию музыки, поисках смысла жизни через занятия музыкой и, наконец, о трагедии человека, который из-за развивающейся болезни Паркинсона теряет физическую способность заниматься музыкой. Произведение представляет собой переплетение различных актуальных для современников проблем и мотивов, насыщено художественными средствами выразительности, включающими разнообразные поэтологические приёмы и тропы, которые, в свою очередь, характеризуют стилистически богатый язык прозы писателя.

Одним из ракурсов изучения художественной реальности в романе, на наш взгляд, можно считать интермедийность как способ установления диалога разных видов искусства, их взаимодействия, интеграции и синтеза, таких, например, как литература и музыкальное искусство. Как известно, одним из видов интермедийности является её понимание как синтеза видов искусств, приводящего к единству смысла (по Й. Шрётеру [8]), адекватного авторскому замыслу. В контексте изучения интермедийных соотношений, как правило, актуальным становится изучение такой особенности поэтики литературного произведения как экфрасис, подразумевающий воспроизведение творения одного искусства средствами другого (например, музыки через искусство художественного слова). В нашем представлении при экфра-

стическом «переводе» для двух (или более) видов искусства создаётся универсальный код, который по У. Эко, подразумевает, в том числе, и «окказионально взаимоднозначное соответствие каждого символа какому-то одному означаемому» [7, с. 57].

Адекватное воспроизведение оригинала средствами другого вида искусства зависит в таком случае от этого особого языка-кода автора «первого» текста и, одновременно, автора «второго» (но не копии) текста. Другими словами, авторы произведений разных видов искусства владеют этим универсальным языком-кодом. Именно при таком условии сохраняется целостность и единство смысла. В случае с воспроизведением впечатлений от восприятия музыкального искусства, отражение процесса выстраивания и наращивания ассоциаций писатель ищет кодовый язык, на котором можно было «говорить музыкой». Этот код должен стать универсальным и для автора словесного произведения и для автора музыкального произведения. Тот же У. Эко в работе «Открытое произведение» подчёркивает: «...Если сообщение имеет эстетическую направленность, автор старается структурировать его неоднозначным образом, то есть так нарушить ту систему правил и предположений, какой является выбранный код. В таком случае мы имеем сообщение, которое соотносится с определённым кодом, представляющим собой (...) порядок как систему вероятности, и которое самым способом своего выражения отрицает этот порядок или приводит его в кризисное состояние» [6, с. 140]. При интермедиальности, понимаемой как синтез видов искусств, приводящий к единству смысла (единому коду), «переводится» восприятие того или иного явления (образа, детали и прочее) и толкование такого универсального кода. В романе Е. Водолазкина, на наш взгляд, мы наблюдаем выстраивание универсального языка-кода, а музыкальные произведения, превращаясь в самостоятельных героев, отражают эмоциональное напряжение музыканта Глеба. Оно нарастает по спирали и проследить за «усугублением» этого состояния можно, прислушиваясь к темпу произведений музыкальных пьес, исполняемых героем. Так, одним из постоянно звучащих музыкальных текстов становится «Адажио» Томазо Альбиниони (Ремо Джадзотто). Это произведение «сопровождает» гитариста в различные

минуты его жизни, наполненные элегически-меланхолическим и даже трагическим настроением героя, привыкающего к мысли о том, что расставание с музыкой для него, человека с прогрессирующей болезнью Паркинсона, неизбежно. Идея присутствия в повествовании «Адажио» – в прощании со своей судьбой (музыкой), с близкими людьми, с прошлым. Так, например, осознающая свой возможный уход из жизни больная девочка Вера прочувствовала внутреннее содержание «Адажио»: «– Я играла и думала, что такую музыку можно написать только перед смертью. – После своего Адажио Джадзотто прожил еще лет тридцать. Но в каком-то смысле ты права. Я думаю, он действительно готовился к смерти. Привыкал к ней. – Разве можно привыкнуть к смерти? – На это дается достаточно времени. Целая жизнь» [2, с. 279]. Просветлённая и трагическая музыка позволяет вялой и жёлтой девочке, чьё состояние только ухудшается, прочувствовать свою причастность к миру, но, неосознанно действуя, раз за разом пережить концерт и привыкнуть к неизбежному уходу в иной мир («Девочка понимает, что дела ее хуже некуда» [2, с. 386]). Бессмертная музыка «Адажио» сопровождает тяжёлые по накалу переживаний минуты осознания неизбежности смерти Веры, «немыслимо бодрый голос Кати», разговор Глеба с врачом об операции и о впечатлениях после концерта, во время которого происходит тот самый перевод музыки в чувства, а чувств – в слова: «Оторвав глаза от клавиш, Вера видит, как многотысячный зал встает. Обняв друг друга за плечи, зрители раскачиваются. Главврач кладет мне руку на плечо: знаете, я ведь был на этом концерте, и внимал этой музыке, и раскачивался вместе со всеми. Феноменально, Вера же совсем еще девочка» [2, с. 387]. Единство смысла, отражающее стремление автора передать состояние «уходящих» и осознающих свой уход людей, возникает благодаря синтезу звучащих в унисон музыки и слова. Герой ищет возможность выразить свои чувства, горе, растерянность, панику. И, в результате, осознать и выразить он может своё состояние только тогда, когда подыскивает подходящее слово, точнее, объяснение отца Нектария из часовни Святителя Николая, которое звучит почти как ответ на все мучающие его вопросы. Герой романа боится будущего без музыки, он приходит к месту, где при помощи медиатора – отца Нектария –

в разговоре с Богом и вечностью слышит все объяснения: «Еще недавно мне было страшно, что болезнь отняла у меня будущее. А теперь, знаешь, нет. – Будущее легко отнять, потому что его не существует. Это всего лишь мечтание. Трудно отнять настоящее, еще труднее – прошлое. И невозможно, доложу я вам, отнять вечность. <...> Если в болезни сократятся дни твои, то знай, что в таком разе вместо долготы дней тебе будет дана их глубина» [2, с. 405]. Приходит мир и покой, приходит понимание вечности, когда Глеб с Катей присутствуют при молитве русского старца: «Теряем счет времени. Смотрим на Нектария и его свечу. Он читает молитвы очень тихо, и мы слышим только их отрывки. Только бы не останавливался – не хочется отсюда выходить, потому что здесь нет времени. А снаружи – будущее, которого у меня, собственно, и нет. Стоять бы вечно под это бормотанье, погружаясь в его покой. Обманывая будущее, ждущее там, за дверями» [2, с. 405].

Интересно, что в романе разрабатывается одна из тем творчества писателя – тема перевода и образ переводчика в широком смысле слова, а не только с языка на язык. Впрочем, и такой образ тоже присутствует в повествовании – супруга героя Катя. Но переводчиком становится и сам Глеб. Переводчик у Е. Водолазкина – это обязательно посредник, медиатор, персона, соединяющая собой культуры, эпохи, виды искусства, физические состояния «здоровый /больной» и т.п. Поиски адекватного языка для перевода описания состояния героя – всегда осложнены: «Слово подвело Глеба, оно не справлялось с охватившей его любовью. Ему хотелось выразить свое чувство действием...» [2, с. 227]. Но в разработке этой темы появляется «обратный перевод» как необходимость зафиксировать в истории сам процесс перевода в обратном направлении: «– Это так странно <...> – приписать свою музыку другому. – Пожалуй. Обычно всё происходит наоборот. – Но раз теперь правда известна, неправильно называть это музыкой Альбинони. – Согласен. Наше выступление можно будет объявить так: Ремо Джадзотто, Адажио Альбинони» [2, с. 279].

Итак, перевод с одного языка на другой язык трансформируется в проблему перевода с языка словесности на язык музыкальный и наоборот. Перед оказавшимся в коллегииуме

Глебом Яновским «были поставлены две основные задачи: обучать будущих богословов русскому языку и (неожиданно) игре на гитаре. <...> Русский язык открывал учащимся доступ к православному богословию, а гитара – к прекрасному, поскольку <...> настоящему богослову без прекрасного не обойтись» [2, с. 345]. Демонстрация сближения двух видов искусства отчётливо видна в эпизодах, передающих историю преподавания Глебом музыки и русского языка одной из своих учениц Беате Бауэр: «Параллельные уроки музыки и языка поразили Глеба своим сходством – даже проходили они в одной и той же аудитории. Главное же состояло в том, что музыка была языком, а язык – музыкой. Беата очень быстро выучила основы нотной грамоты и так же быстро – русский алфавит. Через пару уроков она уже наигрывала простые музыкальные фразы, сопровождая их фразами на русском языке. Беглость пальцев она тренировала этюдами, а беглость устной речи – скороговорками» [2, с. 348]. Даже на таком «приземлённом» уровне автор обнажает мысль о том, что целостность и единство смысла создаётся через универсальный язык-код, синтезированный из словесности и музыки. Автор подводит читателя (в идеале) к тому, чтобы текст романа намекал ему на необходимость домысливать и мог бы, по выражению У. Эко, «стимулировать личностный мир истолкователя, заставляя его отыскать в глубине себя самого сокровенный ответ, родившийся из таинственных смысловых созвучий» [6, с. 37].

Музыкальные произведения существуют в романе почти как самостоятельные персонажи. Их основным качеством становится неуловимость звуков, существующих, по сути, во времени и пространстве. Интересно, что хронотоп существования музыкальных звуков «Адажио» Томазо Альбинони (Ремо Джадзотто), Вальс из «Маскарада» А.И. Хачатуряна, «Токката» и «Фуга ре минор» И.С. Баха или других произведений определён временем и пространством концерта. Пространственно-временные координаты расширены автором до масштабов души героев «Брисбена», а также духовной атмосферы, в которой они живут.

Но есть ещё одна составляющая системы персонажей, вовлечённая в процесс не столько воспроизведения музыки, сколько – её восприятия. Это зрительный зал, наполненный

до отказа, и одновременно вмещающий зрителя – слушателя – читателя: «...обладая уникальной художественно-образной свободой и богатством эмоциональных красок в творчестве и процессах сотворческого восприятия исполнителями и слушателями, музыкальное искусство не может существовать и развиваться вне атмосферы интеллектуального размышления и сопереживания, ибо это – неотъемлемая часть жизни музыкальной культуры в целом» [1, с. 467]. Исполнительское мастерство Глеба Яновского приводит зрителя – слушателя – читателя к сопереживанию экстатического состояния самого исполнителя: «Десять первых и самых знаменитых нот Токкаты взвиваются над оркестром, как тропический, вырастающий в течение ночи цветок. В ответ – семь нот, спетые мной и поднявшиеся на ту же высоту. Несколько задумчивых фраз на фортепиано, и музыка обрушивается водопадом. Аранжировка виртуозно соединяет разные потоки – оркестровый, фортепианный и вокальный, – то сплетая их, то заставляя звучать порознь, но всякий раз с мощью, рождающей глубинный, композитором не предусмотренный земной гул» [2, с. 378-379]. Внешний рисунок восприятия публикой музыкальных произведений, по замыслу автора, словно концентрируется исключительно на значимости музыки для гитариста. Однако, этот ход является ложным, так как для Глеба-исполнителя, за внешним равнодушием, кроется принципиальная сверхцель сохранить замысел композитора, пропустив через себя, поскольку «...по-настоящему значимо лишь то, что человека возвышает» [2, с. 382], и, в итоге, музыка выступает в роли средства презентации глубоко личного пространства героя, его души: «Классические произведения наполнял своим духовным опытом, и это было их вторым одухотворением. Объяснить это одухотворение не мог ни один критик, но оно чувствовалось, как в февральском дне чувствуется несомненный запах весны. Не имело прямого отношения ни к технике исполнения, ни даже к исполнявшемуся (выдающемуся) материалу» [2, с. 382].

В романе автор сакрализирует воздействие музыки на человека. И происходит это, в частности, в эпизоде описания тишины, которая предшествует буре овец: «С последней нотой Токкаты наступают секунды тишины. Музыка была столь насыщена, что с ее окончанием пространство

не успевает заполниться другими звуками. В такие секунды на поверхность выходит домузыкальная, дозвуковая природа Земли. Этому безмолвию исполнитель знает цену: оно предшествует ураганным овациям. Так перед ударом цунами море отступает на сотни метров, и обнажается суша. Но где-то далеко, у самого горизонта, гигантская, пусть пока и невидимая, уже несется первая волна» [2, с. 379]. В другом случае передано состояние восторга гитариста, ощущающего силу восторга публики: «За последним аккордом Токкаты следует пауза, а потом – цунами. Только это не цунами, потому что накрывшая нас волна оваций не опрокидывает – наполняет» [2, с. 383]. Экфрастическое описание состояния героя, находящегося внутри музыки, демонстрирует целостность в восприятии окружающего мира. «Такого рода целостность многомерна: развертываясь как временная линейная последовательность отдельно взятых текстов или их совокупностей, с одной стороны, эта целостность, с другой, образует значимый палимпсест, слои которого, накладываясь друг на друга, создают некую идеальную картину» [3, с. 120-121].

Знаковый для повествования «музыкальный» персонаж – «Токката» и «Фуга ре минор» И.С. Баха – объединяет в единую эстетическую силу всю систему персонажей, вовлекает в единый поток чувств и эмоций. Так, в кульминационный момент смерти Веры во время операции действие происходит как в замедленной съемке, напоминая мерный темп «Токкаты», а телефонный звонок мобильного телефона со знакомой мелодией дополнительно выводит Глеба в сверхреальное и внежизненное пространство: «Катя закрывает лицо руками. Чей-то телефон играет Токкату Баха. Стрелки настенных часов замирают и начинают двигаться в обратную сторону» [2, с. 401]. Целеустремленное поступательное наращивание темпа в музыкальном произведении передает состояние героев, которых, как в воронку, затягивает горе потери девочки, ставшей для них, особенно, для Кати, жены Глеба, смыслом существования. Обостренные чувства разрывают её на части, на осколки и капли, и автор передает это состояние именно через образ ускоряющимся, но и четко звучащим каждым звуком, темпом «Токкаты» Баха: «Катя зажимает ему рот, чтобы кричать самой. <...> Катя выбивает стакан у неё из рук. <...> Стакан касается пола и взрыва-

ется смесью стекла и воды» [2, с. 401]. Последующие дни, проведённые в Скалее, передают состояние угасания взрыва: Катя и Глеб каждый день разговаривают с умершей девочкой, веря, что она их слышит. Постепенно замирают звуки, приходит «волнообразная» тишина, герои, обессиленные в своём горе, могут разговаривать теперь шёпотом и видеть вечность, в которую ушла Вера. Идея устанавливающегося диалога между героями и умершей девочкой через окружающую природу подчёркнута следующей частью музыкального произведения – фугой, которую можно воспринимать, как разговор, в который вовлекаются всё новые и новые собеседники (море, скала, ветер, гора). Полифония фуги «передаёт» многоголосие мира, приходящее к одному знаменателю – молитве русского старца, отца Нектария. Таким образом, законы музыки как вида искусства выполняют функцию упорядочивающую, собственно говоря, они становятся кодом, ибо именно «код представляет собой систему вероятностей, которая накладывается на равновероятность исходной системы, обеспечивая тем самым возможность коммуникации» [7, с. 56].

Итак, анализ романа Е. Водолазкина «Брисбен» в ракурсе изучения интермедиального фона показывает, что одной из актуальных задач современного литературоведения становится изучение «переводимости» языка одного вида искусства на язык других видов искусства, а также исследование типологии и функционирования элементов поэтики музыкальных произведений в структуре литературного художественного текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ и интерпретация произведения искусства: Учеб. пособие / Н.А. Яковлева, Е.Б. Мозговая, Т.П. Чаговец и др.; Под ред. Н.А. Яковлевой. – М.: Высшая школа, 2005. – 551 с.: ил.
2. Водолазкин Е. Брисбен / Е. Водолазкин. – Москва: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. – 410 с.(6). – (Новая русская классика).

3. Кочетова С.А. О диалоге видов искусств, литературном экфрасисе и культурологических исследованиях У. Эко / С.А. Кочетова // Гуманітарний вісник: зб.наук. праць. – Вип.1. – Горлівка: Вид-во ГДПІМ, 2009. – С. 111-123.
4. Кочетова С.А. Онтологическая интермедиальность визуализации пространства в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» / С.А. Кочетова // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. – № 1080. Серія «Філологія». – Випуск 69. – Харків, 2013. – С. 100-106.
5. Кочетова С.А. Художественное пространство и способы его визуализации в романах Дины Рубиной «Почерк Леонардо» и «Белая голубка Кордовы» // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – № 22-1. – 2017. – С. 220-225.
6. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике / Пер. с итал. А. Шурбева. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
7. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 544 с.
8. Schroter J. Intermedialitat // Режим доступа: www.theorie-dermedien.de/text_detail.php?nr=12 (01.03.2020).