

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

СИТНИКОВА АННА АНДРЕЕВНА

СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ПЕСНИ
В СТРУКТУРЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА

Специальность 10. 01. 08 – Теория литературы. Текстология

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор Ю. В. Доманский

Тверь - 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ С ДРУГИМИ ВИДАМИ ИСКУССТВА: ЦИТАТА, ЭКФРАСИС, ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ	16
1.1. Объем понятия «цитата»	16
1.2. Объем понятия «экфрасис»	24
1.3. Объем понятия «интермедиальность»	44
ГЛАВА 2. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПЕСНИ В СТРУКТУРЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА.....	85
2.1. К проблеме построения типологии передачи песенного произведения в литературном тексте	85
2.2. Смыслообразующая функция песни в структуре литературного текста.....	145
ГЛАВА 3. ПЕСНЯ В ПРОЗЕ А. СТАРОБИНЕЦ	154
3.1. Типология передачи песенного произведения в литературном тексте: проза А. Старобинец	155
3.2. Смыслообразующая функция песни в прозе А. Старобинец.....	166
3.2.1. Песни А. Вертинского в повести А. Старобинец "Домосед"	168
3.2.2. Песни в романе А. Старобинец «Убежище 3/9»	176
3.2.3. Песни А. Старобинец в романе «Живущий»	185
3.2.4. Детские песни в повести А. Старобинец «Споки»	197
3.2.5. Феномен пения в рассказе А. Старобинец «Паразит»: от песни к семантике исполнения.....	208
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	214
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	219

ВВЕДЕНИЕ

Тема диссертации: «Смыслообразующая функция песни в структуре литературного текста». Работа посвящена изучению проблемы передачи песни как вида синтетического искусства (текст + музыка + исполнение) в структуре литературного художественного текста, многообразию проявлений и функций данной передачи.

Интерес к вопросам диалогических отношений между искусствами, особенностям воспроизведения одного вида искусства средствами другого привел к расширению уже существующего терминологического аппарата, связанного с данной проблемой, к изменению подходов в изучении уже известных понятий («экфрасис», «цитата»), а также появлению относительно новых терминов («интермедиальность»). Ряд исследователей, обращаясь к проблеме воспроизведения в структуре литературного текста каких-либо фрагментов из текстов других семиотических систем (словесное описание произведений живописи, скульптуры, архитектуры, музыки и др.), стараются избегать названных терминов, говоря о «визуальности»¹, «оптической возможности»², «музыкальном коде»³ и др.

Количество работ, касающихся проблемы «искусства в искусстве», растет с каждым годом: исследователи описывают механизмы подобных

¹ Nan Anna. Два типа визуальности в поэзии русского авангарда: Маяковский и Пастернак // Литература и визуальность: Сб. ст. / Под ред. Анны Ханн и Жужи Хетени. – Будапешт: STUDIA RUSSICA XXI, 2004. С. 368 – 381.

² Буров А. Оптическая возможность лика. Роман Достоевского «Идиот» // Литература и визуальность: Сб. ст. / Под ред. Анны Ханн и Жужи Хетени. – Будапешт: STUDIA RUSSICA XXI, 2004. С. 80 – 86.

³ Неверович Г.А. Музыкальный код детства в рассказе В. П. Астафьева «Далекая и близкая сказка» // Творчество В.П. Астафьева в контексте мировой культуры: Всерос. конф. с

взаимодействий, размышляют над их спецификой и функциями, но добиться хотя бы относительного единообразия в значениях терминов не могут.

Так, одни исследователи, говоря о воспроизведении в структуре литературного текста каких-либо фрагментов из текстов других семиотических систем, пользуются термином «цитата», считая, что «источниками цитат могут служить невербальные тексты, начиная от произведений других видов искусств и кончая "текстами жизни"»⁴. Другие, обращаются к античному термину «экфрасис», или «экфразис» (ekphrasis — от греч. «высказывать», «выражать» — «риторическая фигура, означающая описание визуальных произведений искусства (живопись, архитектура, скульптура), включенное в какой-либо литературный жанр»⁵. Термин «экфрасис» в последнее время стал использоваться в более широком значении, нежели прежде: если традиционно как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении выделяли лишь живописный, скульптурный и архитектурный экфрасис, то спустя какие-то несколько лет (отметим, что сам термин насчитывает 20 веков) под экфрасисом стали понимать «не только "застывшие" пространственные объекты, но и "временные": кино, танец, пение, музыка»⁶, как результат начали появляться

междунар. участием, г. Красноярск, 26–27 апр. 2012 г. / Под. ред. А.М. Ковалева. – Красноярск: Краснояр. гос. пед. ун-т, 2012. С. 267 – 272.

⁴ Козицкая Е. А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте: Пособие по спецкурсу. – Тверь: ТвГУ, 1999. С. 57.

⁵ Шкаренков П. П. Экфрасис // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Изд-во «Кулагиной», Intrada, 2008. С. 301-302.

⁶ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 5 – 22.

работы, посвященные кино-экфрасису⁷, музыкальному экфрасису⁸ и даже экфрасису целой культурной эпохи⁹.

Ряд исследователей, обращаясь к вопросам воспроизведения одного вида искусства средствами другого, используют относительно новый термин – «интермедиальность» («наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства»¹⁰). Отметим, что у столь, как кажется на первый взгляд, всеобъемлющего термина также существует несколько дефиниций: в узком смысле это «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусств»¹¹, в широком – «создание целостного полихудожественного

⁷ Березовчук Л. Актуализация аудиовизуального синтеза в полифоносемантической поэтике А. Горнона // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. ст. / Под ред. Токарева Д.В.. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 230 – 241.

⁸ Куляпин А. "Интермедиальность" Михаила Зощенко: от звука к цвету // Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 135 – 144.

⁹ Рубинс М. Стиль арт-деко и его литературные репрезентации (Гайто Газданов «Призрак Александра Вольфа») // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. ст. / Под ред. Токарева Д.В.. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 508 – 532.

¹⁰ Тишунина Н. В. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск №12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 153.

¹¹ Тишунина Н. В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филологические науки № 1. 2003. С. 23.

пространства в системе культуры (или создание художественного "метаязыка" культуры)»¹².

Таким образом, перед нами три разных термина (цитата, экфрасис, интермедиальность), возникших в разное время и имеющих различные «биографии». Однако каждый из них в той или иной степени связан с вопросами диалогических отношений между разными видами искусства: вопросами текста в тексте и искусства в искусстве. И как уже можно убедиться на основе приведенных нами определений, перед нами термины довольно схожие. Однако их не следует считать тождественными и взаимозаменяемыми. Вместе с тем расширение подходов к данным терминам и размывание их границ приводит к тому, что в рамках одной работы или одного сборника может говориться одновременно и о «живописном *экфрасисе*»¹³, и «о *цитировании* живописного портрета»¹⁴.

И если путаница в понятиях происходит при анализе взаимодействий разных, но одномерных видов искусств: живопись (визуальный вид искусства) – литература (вербальный вид искусства), архитектура (визуальный вид искусства) – литература (вербальный вид искусства), музыка (аудиальный вид искусства) – литература (вербальный вид искусства), – то каков должен быть терминологический аппарат при анализе взаимодействия синтетических видов искусства (кино, танец, песня и др.), в которых естественный языковой код

¹² Там же. С. 23.

¹³ Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. ст. / Под ред. Д.В. Токарева – М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 54.

¹⁴ Там же.

сочетается с кодом какой-либо иной семиотической системы¹⁵, с несинтетическими?

Эта проблема становится еще более важной в связи с возрастающим интересом современных исследователей к изучению песенного синтетического текста, рассматриваемого в единстве составляющих его субтекстов: вербального (собственно слова песни), музыкального (аккомпанемент) и исполнительского (манера исполнения, особенности голоса, акцент, дефект речи, пластика тела и др.)¹⁶. Таким образом, заявленная проблема представляется для современной науки предельно концептуальной.

Степень разработанности проблемы. На сегодняшний день уже существуют работы, направленные на изучение взаимодействия вербальных и аудиальных видов искусств, а также на выявление смысловых корреляций между литературным художественным текстом и песней. Причем эти работы посвящены не только «чужому» слову в песенной поэзии, в частности, рок-поэзии («чужая» песня в структуре «своего» альбома, лексические цитаты (собственно цитаты, аллюзии и реминисценции) из классических текстов, автоцитаты и др.)¹⁷, но и песенной поэзии в литературном художественном

¹⁵ См., например, Гавриков, В. А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева / В. А. Гавриков. – Брянск: Ладомир, 2007. С. 63.

¹⁶ В современном литературоведении существуют и более развернутые классификации субтекстов песенных образований, однако большинство исследователей сходятся на трех разновидностях субтекстов.

¹⁷ Гавриков, В. А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева / В. А. Гавриков. – Брянск: Ладомир, 2007. – 292 с.; Гавриков, В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст / В. А. Гавриков. – Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. – 634 с.; Козицкая, Е. А. Статус автора в русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь: ТвГУ, 2002. – С. 139–145; Козицкая, Е. А. «Чужое» слово в поэтике русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 1. – Тверь: ТвГУ, 1998. – С. 49-56 и др.

тексте¹⁸. Что касается последнего, то песня в структуре литературного текста в основном рассматривалась либо с позиции лексической цитаты (анализ песни лишь на уровне ее цитируемого вербального текста), либо наряду с чисто музыкальными взаимодействиями, как очередной пример музыкальности текста-реципиента. Вместе с тем песня – явление многокомпонентное. И авторы не только фиксируют на письме слова вокального произведения и пытаются описать через языковую систему ощущение от восприятия его, но и стремятся передать письменным словом музыкальный и исполнительский субтексты. Иными словами, пытаются отыскать способы перевода синтетического вида искусства в несинтетический, т. е. одномерный. Поэтому изучение песенного произведения, включенного в структуру литературного художественного текста, нуждается в комплексном подходе.

Объектом исследования выступает художественная проза А. Старобинец¹⁹; а кроме того, рассматривается художественная проза А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. С. Соханской (Кохановской), И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, В. Ф. Одоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. Горького, М. Зощенко,

¹⁸ Неверович Г.А. Музыкальный код детства в рассказе В. П. Астафьева «Далекая и близкая сказка» // Творчество В.П. Астафьева в контексте мировой культуры: Всерос. конф. с междунар. участием, г. Красноярск, 26–27 апр. 2012 г. / Под. ред. А.М. Ковалева. – Красноярск: Краснояр. гос. пед. ун-т, 2012. – С. 267 – 272; Пономарева О. А. Диалогизм романа «Кысь» Т. Толстой (Фольклорный, литературный и историко-культурный аспекты) // автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Адыгейс. гос. ун-т. – Майкоп: 2008. – 23 с.; Смирнова А. И. В. П. Астафьев и музыка // Вестник ВолГУ, С. 8, Вып. 12, 2013, С. 14–19 и др.

¹⁹ Старобинец Анна Альфредовна (р. 25 октября 1978 года) — журналист и писатель, автор книг «Переходный возраст», «Убежище 3/9», «Резкое похолодание», «Первый отряд», «Живущий», «Книга метаморфоз» и др. — закончила филологический факультет МГУ; работает в журнале «Русский репортер», пишет сценарии для кино и телевидения.

М. Булгакова, А. Н. Толстого, А. Грина, В. Шукшина, Ю. Казакова, К. Паустовского, И. Ильфа и Е. Петрова, В. Аксенова, В. Астафьева, Ч. Айтматова, В. Набокова, Ю. Дружкова, М. Елизарова, Л. Петрушевской, А. Антоновской, Н. Рубановой, А. Наймана, Л. Чарлин, В. Пелевина, А. Ганиевой, Н. Садур, Т. Толстой, А. Матвеевой, С. Довлатова, И. Муравьевой, Д. Рубиной, И. Богатыревой, К. Букши, Т. Соломатиной и др.

Предметом исследования являются песенные произведения, включенные в структуру художественных текстов названных писателей. Однако основное внимание сосредоточено всё же на прозе Анны Старобинец, поскольку творчеству данного автора (романы «Убежище 3/9» (2006 г.) и «Живущий» (2011 г.), повести «Домосед» (2008 г.) и «Споки» (2013 г.), рассказ «Паразит» (2013 г.)) свойственно обширное инкорпорирование разного рода вставных конструкций, относящихся как к одномерным (живопись, архитектура, музыка и др.), так и синтетическим (кино, телепередача, клип, песня и др.) видам искусства. И особое место среди них занимает именно песня. Во-первых, герои произведений, как кажется, не имеющие никакого прямого отношения к музыке и музыкальным профессиям, постоянно слушают, поют и даже разговаривают строчками из песен. Во-вторых, большинство песен, включенных в ткань художественных текстов данного автора, маркировано, что свидетельствует о сознательности выбора того или иного песенного материала. В-третьих, в текстах А. Старобинец используются все способы передачи песни как вида синтетического искусства в ткани литературного художественного текста, выделенные и систематизированные нами на основе ряда произведений XIX, XX, XXI вв., в которых присутствовало данное явление, что позволяет нам определить функции инкорпорирования песенного материала на примере одного автора.

Научная новизна работы заключается не только в выборе в качестве объекта творчества пока что в очень малой степени изученного автора, но и в

системности и комплексности подхода к изучению песни как вида синтетического искусства в структуре литературного одномерного текста, которая до настоящего времени не была предметом специального изучения.

Актуальность темы исследования. В последние десятилетия в исследовательской литературе уже стало общим местом указание на способы и специфику взаимодействий литературы с другими видами искусства. Но, несмотря на появление большого количества работ, посвященных проблеме воспроизведения в структуре литературного текста каких-либо фрагментов из текстов других семиотических систем (словесное описание произведений живописи, скульптуры, архитектуры, музыки и др.), данное явление до сих пор остается до конца не изученным²⁰.

Целью исследовательской работы является построение типологии и выявление функций инкорпорирования песни как вида синтетического искусства в прозе А. Старобинец, а также определение смыслового поля, порождаемого данным инкорпорированием.

Для достижения данной цели в работе решаются следующие **задачи**:

- определить объем и соотношение понятий, входящих в «парадигму диалогического бытия текста», таких как «цитата», «экфрасис» и «интермедальность», на основе теоретических разработок

²⁰ Об интересе к данной проблематике свидетельствует проведение конференций: «Синтез в русской и мировой художественной культуре» и «Синтез искусств и рождение стиля» (Москва), «Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование» (Астрахань), «Литература в системе искусств: методология междисциплинарных исследований» и «Метафизика искусства. Мелос и Логос: диалог в истории» и «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе» (Санкт-Петербург), «Литература и кино: парадоксы диалога» (Самара), Лазанский симпозиум «Экфрасис в русской литературе» и др. Количество же научных работ, касающихся вопросов искусства в искусстве столь велико, что их перечисление заранее обречено на неполноту.

вокруг проблем, связанных с вопросами взаимодействия различных видов искусств;

- дать терминологическую дефиницию понятий «цитата», «экфрасис» и «интермедиальность», опираясь на словарные статьи и определения, даваемые исследователями;

- описать механизм перекодировки аудиального вида искусства в визуально-вербальный;

- дополнить и систематизировать типологию включения песни в структуру литературного художественного текста на основе нового материала;

- определить специфику передачи песни как вида синтетического искусства (текст + музыка + исполнение) в литературном одномерном тексте;

- понять, является ли песня, включенная в структуру литературного текста, проявлением интермедиальности, музыкальным экфрасисом или же литературно-музыкальной цитатой;

- определить, в какой степени графическая словесная система способна передавать не только ощущение от восприятия вокального произведения, но и саму музыку: такт, ритм, тон и др.

- определить функции включения песенного фрагмента в ткань художественного текста на материале прозы А. Старобинец;

- определить роль каждого из субтекстов песни как вида синтетического текста в структуре художественного произведения;

- определить функции исполнительского и музыкального субтекстов репрезентируемой песни в структуре художественного текста по отношению к субтексту вербальному.

Методология исследования может быть охарактеризована как комплексная. Это посвященные концепции диалога труды М. М. Бахтина, развитые такими исследователями, как Г. А. Левинтон, Н. Д. Тamarченко, И. В. Фоменко, Н. В. Семенова, Е. А. Козицкая и др.; работы Ю. М. Лотмана, М. С. Кагана, М. Маклюэна, И. П. Ильина, Е. Фарыно, В. П. Руднева, И. П. Смирнова и др., посвященные проблеме коммуникационных процессов культуры, а также исследований А. Ханзен-Лёве, П. Фридриха, С. П. Шера, В. Вольфа, А. Гира, Н. В. Брагинской, Л. Геллера, Н. Е. Меднис, И. А. Есаулова, Г. Лунда, М. Нике, Ж. Хетени, И. Е. Борисовой, Н. В. Тишуниной, Н. Г. Морозовой, А. Ю. Криворучко, А. Г. Сидоровой, А. Ю. Тимашкова и др., направленных на изучение особенностей репрезентации одного вида искусства в текстах другого и межкультурных взаимодействий.

Теоретическая значимость работы связана с выявлением функциональной специфики инкорпорирования песни как вида синтетического искусства в структуру художественного текста. Представлена типология репрезентации песенного материала, позволившая по-новому взглянуть на природу и роль песни, включенной в литературный одномерный текст, в единстве составляющих ее субтекстов: вербального, музыкального и исполнительского.

Практическая значимость работы сводится к использованию её результатов в преподавании историко-литературных и теоретических дисциплин.

На защиту выносятся следующие положения:

- поскольку песня – явление многокомпонентное, изучение песенного произведения, включенного в структуру литературного художественного текста, нуждается в комплексном подходе;
- тот или иной способ репрезентации песни в структуре литературного художественного текста оказывает влияние на функциональную и

смысловую реализацию песенного материала в структуре текста-реципиента;

- каждый из субтекстов инкорпорированной в ткань литературного художественного текста песни выполняет определенную функцию, причем эти функции неавтономны и могут друг с другом пересекаться;
- разные способы передачи в литературе музыкального и исполнительского субтекстов, наряду с вербальной составляющей песни, играют важную роль в формировании смыслов текста-реципиента;
- в прозе А. Старобинец обращение к разного рода синтетическим видам искусства, в том числе к песне, имеет определяющее значение: песенные элементы в ткани художественных текстов писательницы всегда выполняют определенную функцию (от озвучивания художественного мира произведения до структурирования пространства текста и обозначения универсальной категории, описывающей семантику художественного мира автора);
- в прозе А. Старобинец прослеживается движение от инкорпорирования отдельных синтетических видов искусств в ткань литературного художественного текста к созданию целостных произведений, построенных по принципу медиа (роман «Живущий») и включенных в медиaprостранство (роман «Первый отряд. Истина»).

В соответствии с целью и задачами диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (включающего 249 наименования), в котором теоретические труды, словари, исследовательские работы и художественные произведения представлены в алфавитном порядке.

Во введении представлены тема, объект и предмет исследования; определяются цель и задачи, актуальность и степень изученности проблемы.

Первая глава посвящена определению объема понятий «цитата», «экфрасис» и «интермедиальность» на основе теоретических разработок вокруг

проблемы, связанной с вопросами диалогического бытия текста и взаимодействием текстов разных семиотических систем (живопись, скульптура, архитектура, музыка и др.).

Вторая глава посвящена проблеме передачи песни в структуре художественного текста. В данной главе делается краткий экскурс в историю формирования песни как музыкально-литературного жанра, а также в историю обращения к песне в качестве материала для использования его в ткани литературного текста. Особое внимание уделяется построению и систематизации типологии репрезентации песенного произведения в литературном тексте (преимущественно прозаическом эпическом) на основе ряда произведений XIX, XX, XXI вв., в которых присутствовало данное явление. Эти произведения послужили примером активного включения авторами песенного материала в структуру литературного художественного текста, а также примером многообразия способов этого включения. На основе анализа этих способов мы в данной главе попытались определить природу передачи песни как вида синтетического (текст + музыка + исполнение) искусства в структуре литературного одномерного текста.

Третья глава посвящена анализу прозы А. Старобинец, направленному на определение смыслового поля, порождаемого использованием в ней многообразия песенного материала. Более подробный анализ смысловых полей сделан на основе романов «Убежище 3/9» (2006 г.) и «Живущий» (2011 г.), повестей «Домосед» (2008 г.) и «Споки» (2013 г.), рассказа «Паразит» (2013 г.) данного автора.

Таким образом, в первой главе подготавливается теоретическая и методологическая база, связанная с вопросами диалогического бытия текста и взаимодействием текстов разных семиотических систем, во второй главе на основе теоретического материала, представленного в первой главе, на примере ряда произведений XIX, XX, XXI вв. составляется типология передачи

песенного произведения в литературном тексте, в третьей главе на основе прозы А. Старобинец представлена попытка определить функции инкорпорирования песни как вида синтетического искусства в ткань художественного текста и описать смысловое поле, порождаемое этим инкорпорированием.

В заключении подводятся итоги работы, делаются выводы и намечаются возможные перспективы исследования.

Апробация работы. Основные положения диссертации отражены в докладах на научных конференциях: фестиваль «Молодая наука. Литература XX-XXI веков: автор, текст, интерпретация» (ИвГУ, 2009 и 2010), ежегодная научно-практическая конференция студентов и аспирантов, секция «Поэтика текста» (ТвГУ, 2009, 2010, 2011 и 2014) – а также в 8-ми публикациях, три из которых представлены в сборниках из списка изданий, рекомендованных ВАК РФ.

ГЛАВА 1. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ С ДРУГИМИ ВИДАМИ ИСКУССТВА: ЦИТАТА, ЭКФРАСИС, ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ

В связи с тем, что изучение взаимодействия разных видов искусств как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении идет полным ходом, следует определиться с инструментарием этого изучения, поскольку точное использование терминов позволяет увидеть за каждым из них определённое и вполне конкретное явление, что необходимо при последующем анализе.

Чтобы определить природу феномена репрезентации песни как вида синтетического искусства в структуре литературного одномерного текста, необходимо установить, как это явление именовать. Для этого следует определить объем и соотношение понятий, входящих в парадигму диалогического бытия текста, таких как «цитата», «экфрасис» и «интермедиальность», которые будут рассмотрены в соответствующих параграфах.

Необходимо отметить, что помимо вышеперечисленных терминов в современном литературоведении активно вводятся и другие, однако мы сосредоточимся на трех основных понятиях – «цитата», «экфрасис» и «интермедиальность», – поскольку, во-первых, именно к ним чаще всего апеллируют исследователи, говоря о взаимодействии языков искусств, и, во-вторых, остальные термины являются своего рода лишь «производными» от них («парацитата», «интерсемиотичность», «интердискурсивность» и др.).

1.1. Объем понятия «цитата»

Несмотря на большое количество работ, посвященных проблеме цитации, в современном литературоведении понятие «цитата» до сих пор не имеет единого определения. Одни исследователи основываются на лингвистическом определении цитаты («точное воспроизведение какого-нибудь фрагмента

"чужого" текста»²¹ в другом), другие придерживаются более широкого литературоведческого толкования, говоря о цитате как об общекультурном феномене (цитата – любого вида переключка, соединяющая между собой литературные памятники, всякое реминисцентное содержание, извлекаемое нами из произведения; скрытая отсылка к другому произведению литературы или искусства, к личности или событию²²).

В современном литературоведении термин «цитата» (лат. cito – привожу, вызываю) используется как обобщающее, родовое понятие по отношению к терминам «собственно цитата» – «точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста»²³, «аллюзия» (лат. allusion – шутка, намек) – «намек на историческое событие, бытовой и литературный факт, предположительно известный читателю»²⁴, «реминисценция» (лат. reminiscencia – воспоминание) – «не буквальное, невольное или намеренное, воспроизведение чужих структур, слов, которое наводит на воспоминания о другом произведении»²⁵. Такое использование термина связано с тем, что точность цитирования в художественном тексте соблюдается очень редко, поэтому границы между собственно цитатой, аллюзией и реминисценцией весьма условны. Таким образом, под цитатой в широком смысле понимается «любой элемент чужого текста, включенный в авторский («свой») текст»²⁶.

²¹ Фоменко И. В. Цитирование как частный случай диалога // Фоменко И.В. Введение в практическую поэтику: Учебное пособие. – Тверь: Изд-во «Лилия Принт», 2003. С. 106.

²² См. подробнее: Козицкая Е. А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте: Пособие по спецкурсу. – Тверь: ТвГУ, 1999. С. 30-31.

²³ Фоменко И. В. Цитирование как частный случай диалога // Фоменко И.В. Введение в практическую поэтику: Учебное пособие. – Тверь: Изд-во «Лилия Принт», 2003. С. 106.

²⁴ Там же. С. 106-107.

²⁵ Там же. С. 107.

²⁶ Там же.

Представляя собой конкретное проявление диалогических отношений, цитата играет роль представителя «чужого» слова, с которым цитирующий автор вступает в диалог. Ее главная функция – формирование смыслов авторского текста. Необходимо только, чтобы читатель узнал этот элемент, независимо от степени точности его воспроизведения, как чужой. Лишь в таком случае у читателя возникнут ассоциации, которые и обогатят текст-реципиент смыслами цитируемого текста. Если читатель не узнал «чужое» слово, то у читателя не появятся ассоциации и, соответственно, ему не откроются дополнительные смыслы. Следовательно, важна не сама цитата как таковая, а та функция, которую она выполняет, вызывая определенные ассоциации у читателя.

Подключая текст-реципиент к тексту-источнику, цитата становится элементом сразу двух текстов. Именно это и определяет ее конструктивную роль: «...создавая на малой площади авторского текста огромное смысловое напряжение, она становится одним из "нервных узлов" произведения»²⁷. В связи с этим важно, в какой позиции находится цитата в тексте – в «сильной» (в начале – заглавие, эпиграф, посвящение, первая строка стихотворного или первый абзац прозаического текста; в финале – последняя строка стихотворного текста или последний абзац прозаического текста) или «между началом и финалом»²⁸.

Так, цитата в заголовочном комплексе подключает весь текст-реципиент к тексту-источнику и сразу же определяет установку на восприятие – понимание всего последующего под определенным углом зрения. Цитата в финале, также находясь в сильной позиции, заставляет читателя ретроспективно переосмыслить весь текст. А цитата в любом другом месте текста, то есть

²⁷ Там же. С. 111-112.

²⁸ Там же.

«между началом и финалом»²⁹, выполняет, как правило, не конструктивную, а обычную, основную свою функцию: «на малой площади текста создает смысловое напряжение»³⁰.

Для определения границ, содержания и объема понятия «цитата» исследователи выделили ее следующие признаки:

- двуплановость, то есть «способность одновременно принадлежать двум семантическим планам: тексту-источнику и новому тексту»³¹;
- узнаваемость/неузнаваемость, то есть способность быть воспринятой читателем или, напротив, не увиденной им³²;
- буквальность (точность/неточность цитирования), то есть «дословное/недословное воспроизведение фрагмента чужого высказывания»³³;
- дискретность, то есть «прерывание цитирующего текста чужеродным элементом»³⁴;
- эксплицитность/имплицитность, когда «инородность элемента, выполняющего цитатную, может быть резко подчеркнута, либо, наоборот, завуалирована, скрыта»³⁵;

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Семенова Н. В. Цитата в художественной прозе (на материале произведений В. Набокова): Монография. – Тверь: ТвГУ, 2002. С. 23.

³² Козицкая Е. А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте: Пособие по спецкурсу. – Тверь: ТвГУ, 1999. С. 34-35.

³³ Семенова Н. В. Цитата в художественной прозе (на материале произведений В. Набокова): Монография. – Тверь: ТвГУ, 2002. С. 23.

³⁴ Там же. С. 30.

- сознательность (интенциональность)/бессознательность цитирования³⁶;

Цитирование возможно на различных уровнях текста. Наиболее распространенной является лексическая цитата, то есть «воспроизведение хорошо известного читателю фрагмента»³⁷. Кавычки при подобной цитации не ставятся, так как автор рассчитывает на то, что читатель обязательно узнает цитату. Примером подобной цитаты, с точки зрения И. В. Фоменко, являются строки из «Поэмы без героя» А. А. Ахматовой:

Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале
Или все это было сном?³⁸

Если читатель готов к восприятию «Поэмы без героя», одного из самых сложных и зашифрованных произведений А. А. Ахматовой, то, как отмечает исследователь, не узнать строку из стихотворения А. А. Блока «В ресторане» он просто не может:

Я сидел у окна в переполненном зале.
Где-то пели смычки о любви.
Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого, как небо, аи.³⁹

³⁵ Козицкая Е. А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте: Пособие по спецкурсу. – Тверь: ТвГУ, 1999. С. 35.

³⁶ Там же. 46.

³⁷ Фоменко И. В. Цитирование как частный случай диалога // Фоменко И. В. Введение в практическую поэтику: Учебное пособие. – Тверь: Изд-во «Лилия Принт», 2003. С. 107.

³⁸ Ахматова А. А. Поэма без героя // Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. – Л.: Лениздат, 1989, С. 480.

Также выделяют мотивную цитату – это «использование мотива с чужой предикацией – автора или литературного направления»⁴⁰; стилевую цитату – «имитация "чужого" писательского стиля в контексте "своего"»⁴¹.

В стихотворных текстах цитаты могут быть еще и метрическими, строфическими, фоническими. Это связано с тем, что ритм в поэзии играет не менее важную роль, чем слово, поэтому определенные строфические, фонические или метрические формы закрепляются в сознании читателя как знак определенного поэта. Как отмечает И. В. Фоменко, «можно не знать, что в метрике Пушкина на долю ямбов приходится 83,4 % всех строк, а из них четырехстопным ямбом написано 65,7%, но интуитивно именно этот размер ощущается как знак пушкинского метра»⁴².

Цитируя, автор вступает в диалог с определенным произведением, творчеством определенного писателя и даже культурой. Именно поэтому необходимо определить объем понятия «текст-источник». В современном литературоведении традиционно под «текстом-источником» понимается «любой текст, известный определенному кругу людей и имеющий культурное значение»⁴³: то или иное конкретное произведение писателя, как национальное, так и иноязычное; собственное творчество писателя (автоцитирование), когда цитируя фрагмент из своего произведения, автор вступает в диалог с самим собой, воспринимает собственное творчество как бы со стороны; творчество

³⁹ Блок А. В ресторане // Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1968. С. 353.

⁴⁰ Семенова Н. В. Цитата в художественной прозе (на материале произведений В. Набокова): Монография. – Тверь: ТвГУ, 2002. С. 95.

⁴¹ Там же. С. 114.

⁴² Фоменко И. В. Цитирование как частный случай диалога // Фоменко И.В. Введение в практическую поэтику: Учебное пособие. – Тверь: Изд-во «Лилия Принт», 2003. С. 109.

⁴³ Там же. С. 110.

какого-либо автора, осознаваемое как идейно-эстетическая целостность, так как совокупность текстов писателя может восприниматься как единый текст, который явился важным этапом в развитии национальной культуры и стал осознаваться как авторитетный («пушкинский текст», «некрасовский текст»); определенные типы культуры, которые были осмыслены как тексты, сыгравшие важную роль в становлении национальной и мировой культуры (миф, фольклор как художественная система, тексты древности и средневековья, священные книги, литературные направления и стили).

Спорным в литературоведении считается вопрос о том, является ли воспроизведение в структуре литературного текста какого-либо фрагмента из текстов других семиотических систем (словесное описание произведений живописи, скульптуры, архитектуры, музыки и др.) цитатой.

Так, Е. А. Козицкая, понимая термин «цитата» широко, утверждает, что «источниками цитат могут служить невербальные тексты, начиная от произведений других видов искусств (Икона "Нечаянная радость" для А. Блока) и кончая "текстами жизни", из которых автор может привносить в свой текст элементы "внехудожественной цитатности" (биографические реалии, известные ограниченному кругу людей)»⁴⁴.

С точки зрения Стефана Моравского, знаки-заместители произведений несловесных искусств являются цитатами. Для них исследователь вводит термин «парацитата»⁴⁵.

Согласно Н. В. Семеновой, невербальные тексты не могут служить источниками цитат, так как взаимодействие первичных (архитектура, живопись

⁴⁴ Козицкая Е. А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте: Пособие по спецкурсу. – Тверь: ТвГУ, 1999. С. 57.

⁴⁵ См.: Семенова Н. В. Цитата в художественной прозе (на материале произведений В. Набокова): Монография. – Тверь: ТвГУ, 2002. С. 14.

и др.) и вторичных (литература) семиотических систем на одном уровне не возможно⁴⁶.

Как раз для такого явления, как включение в структуру текста описания других произведений искусства, в литературоведении введен термин «экфрасис», или «экфраз» (от греч. «высказывать», «выражать») – «риторическая фигура, означающая описание визуальных произведений искусства (живопись, архитектура, скульптура), <...> включенное в какой-либо литературный жанр»⁴⁷, который в последнее время стал расширять свое значение.

Этому понятию и будет посвящен следующий параграф нашей исследовательской работы.

⁴⁶ Там же С. 15.

⁴⁷ Шкаренков П. П. Экфрасис // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Изд-во «Кулагиной», Intrada, 2008. С. 301-302.

Объем понятия «экфрасис»

В античной риторике экфрасисом называли «описательную речь, отчетливо являющую глазам то, что она поясняет»⁴⁸. При таком понимании экфрасисом могло считаться любое словесное описание, направленное на создание зримого образа, вне зависимости от предмета описания: битва, храм, чаша, щит, портрет и проч., – главное, чтобы оно было настолько ярким и исчерпывающим, чтобы «визуализировать» описываемые объекты и «превратить слушателей в зрителей»⁴⁹. В позднейших толкованиях термина область экфрастического описания сузилась до произведений изобразительного искусства (архитектура, скульптура, живопись), однако требование жизнеподобия, живости так и осталось основополагающим.

Первые попытки теоретического осмысления экфрасиса относятся к весьма раннему периоду. Так, еще Платон в своем диалоге «Федр» обращает внимание на парадоксальное сходство столь разных искусств – живописи и словесного сочинительства: «...в этом дурная особенность письменности, поистине сходной с живописью: ее порождения стоят, как живые, а спроси их – они величаво и гордо молчат»⁵⁰, – и задает возможные границы экфрасиса, «позволяющего всякий раз вести речь лишь в рамках уже ранее всеми "увиденного" визуального произведения, как бы еще раз воскрешая его смыслы»⁵¹. В дальнейшем Гораций в «Науке поэзии» развивает это

⁴⁸ Шкаренков П. П. Экфрасис // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий под ред. Н. Д. Тamarченко. – М.: Изд-во «Кулагиной», Intrada, 2008. С. 301-302.

⁴⁹ Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской литературы», 1996. С. 69.

⁵⁰ Платон. Федр / перевод Егунова А. Н. // Платон. Собр. соч.: в IV т. М.: Изд-во «Мысль», 1993. Т. II. С. 187.

⁵¹ Иоффе Д. К вопросу о текстуальности репрезентации художественной акции московского концептуализма. (От «отца» Кабакова к «пасынку» Пепперштейну). // «Невыразимо

платоновское наблюдение и вводит уже новую формулу *ut pictura poesis* (лат. «поэзия как живопись»): «Художникам, как и поэтам, // Издавна право дано дерзать на все, что угодно!»⁵².

В современном литературоведении термин «экфрасис» может толковаться двояко: в узком смысле это «риторическая фигура, означающая **описание визуальных произведений искусства** (живопись, архитектура, скульптура), <...> включенное в какой-либо литературный жанр»⁵³; «словесное изображение визуального изображения»⁵⁴; в широком – «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого»⁵⁵. Исходя из приведенных выше определений можно сделать вывод, что независимо от того, в широком или узком смысле понимается термин «экфрасис», его следует рассматривать в двух аспектах: на уровне описываемого предмета и на уровне самого описания.

Примерами экфрасиса являются описания статуи Перетты работы П. П. Соколова в стихотворении А. С. Пушкина «Царскосельская статуя»; ледяного дома в романе И. И. Лажечникова «Ледяной дом»; картины кисти

выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и научная редакция Д. В. Токарева. – М.: Изд-во «Новое литературное обозрение», 2013. С. 211.

⁵² Гораций Наука поэзии / перевод М. Гаспарова // Гораций Оды. Эподы. Сатиры. Послания. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1970. С. 383.

⁵³ Шкаренков П. П. Экфрасис // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Изд-во «Кулагиной», Intrada, 2008. С. 301-302.

⁵⁴ Геллер Л. Экфрасис, или обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и научная редакция Д. В. Токарева. – М.: Изд-во «Новое литературное обозрение», 2013. С. 46.

⁵⁵ Геллер Л.М. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. – М.: Издательство «МИК», 2002. С. 13.

Рафаэля «Спаситель, благословляющий детей» в повести Н. Полевого «Живописец», картин Тинторетто «Чудо святого Марка», Тициана «Вознесение» и архитектуры Венеции в романе И. С. Тургенева «Накануне», картины Ганса Гольбейна «Тело Христа во гробе» («Мертвый Христос в гробу») в романе Ф. М. Достоевского «Идиот», картин О. Кипренского и И. Левитана в повестях К. Паустовского «Орест Кипренский» и «Исаак Левитан» и др.

Понятие «экфрасис» считается изобретением поздней древнегреческой риторической науки, которая активно использовала его в качестве специального упражнения для развития риторических способностей. Вскоре это понятие вышло за пределы одной науки и распространилось на сочинения философов, историков, поэтов. Так, уже позднеантичные риторы говорили о том, что «учиться составлению ярких, "цветистых" описаний следует у писателей...»⁵⁶. Яркими примерами экфрасиса в античной литературе являются описания щита Ахилла в гомеровской «Илиаде», картины, изображающей похищение Европы, в «Левкиппе и Клитофонте» Ахилла Татия, описание щита Энея в «Энеиде» Вергилия и др.

Экфрасис в античной риторике был тесно связан с жанром эпитафии («надпись на предмете»), представлявший собой стихотворение, говорящее о какой-нибудь вещи. Возник он в литературе, согласно С. С. Аверинцеву, сначала как «общее место»⁵⁷, которое было «инструментом абстрагирования, упорядочивания и систематизации пестроты действительности, делающим ее легко обозримой для рассудка»⁵⁸. Возникновение его связано, прежде всего, с

⁵⁶ Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Изд-во «Наука», 1981. С. 234.

⁵⁷ Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Изд-во «Наука», 1981. С. 16.

⁵⁸ Там же.

особым отношением в Древней Греции к пространственному миру, «который сам по себе не имел истории»⁵⁹, в отличие от «библейской традиции мистического историзма ("олам")»⁶⁰, и именовался «космосом»⁶¹. «Поскольку в качестве идеала трактовалось круговое движение, лучше всего представленное в движениях небесного свода, постольку движения человека и человеческой истории в идеальном плане тоже мыслились как круговые. Это значит, что человек и его история все время трактовались как находящиеся в движении, но это движение всегда возвращалось к исходной точке. Таким образом, вся человеческая жизнь как бы топталась на месте... Этому удивляться нечего уже потому, что исконно проповедуемое в античности круговращения вещества и перевоплощение душ, то ниспадающих с неба на землю, то восходящих с земли на небо, также есть циклический процесс»⁶². Поэтому мир как «космос» оказался адекватно схвачен через статичное описание: «...литературный экфрасис в античном вкусе»⁶³.

Кроме того, необходимо учитывать, что в античном понимании, экфрасис был описанием вторичным («описание описания»⁶⁴): «описание уже изображенной одним из видов ремесла вещи – чего-то сотканного, нарисованного, вытканного, слепленного»⁶⁵, – и одновременно

⁵⁹ Аверинцев С. С. Порядок космоса и порядок истории // Образцы изучения текста. Вып. I. – Ижевск: Издательство Удмуртского университета, 1995. С. 171.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же. С. 172.

⁶² Там же.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Фрейденберг О. М. О происхождении литературного описания / Цит. по: Олейников А. Теория наррации О. М. Фрейденберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа // Русская теория: 1920-1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений. – М.: РГГУ, 2004. С. 131.

⁶⁵ Там же. С. 131.

первоочередным, поскольку «описание, в своих первых формах, вовсе не являлось словесным воспроизведением...»⁶⁶. В связи с тем, что Логос был сутью бытия, написать означало создать. Поэтому описание мира было его сотворением⁶⁷.

Затем, как отмечают Ш. Лабре и П. Солер, экфрасис стал представлять собой «украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление»⁶⁸. В эпоху поздней античности экфрасис, по замечанию И. А. Протопоповой, выполнял функцию «вспомогательного» жанра, когда риторы «в изощренную словесную имитацию живописного произведения»⁶⁹ привносили аллегорические, метафорические смыслы и тем самым достигали художественности гностических текстов. В эпиграммах и эпической поэзии позднего эллинизма описания рукотворных предметов стали появляться довольно часто, при этом автор стремился передать и подчеркнуть схожесть искусственного с подлинным, неотличимость словесного изображения от описываемого. Мотив «как живое» или «живое искусственное»⁷⁰ был основным топосом всех экфрасисов, так как имя вещи (слово) в античности мыслилось неразрывно связанным с самой вещью, ее неотъемлемой частью. Каждая вещь представлялась единым целостным комплексом, в связи с этим имя не могло существовать вне вещи: совершая

⁶⁶ Там же. С. 132.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Labre Chantal, Soler Patrice *Methodologie litteraire*, Paris, PUF, 1995. (Цит. по: Л. Геллер *Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 5.*

⁶⁹ Протопопова И. А. Иносказательные приемы греческих романистов (Экфраза и аллегория) // Протопопова И. А. *Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания. – М.: РГГУ, 2001. С. 302.*

какие-либо операции над словом, человек, согласно античным философам, воздействовал на вещь, подчиняя ее своей воле. Так, описание произведений искусства, например, картин, превращалось в подвижное повествование: «...на картине всякий раз что-то не "изображено", а "происходит"»⁷¹ и перед нами, по сути дела, предстает не статический миг, а целая серия событий. Как отмечает Н. В. Брагинская, яркой чертой таких описаний является постоянная апелляция к слуху, зрению, обонянию: «...от картины исходят ароматы и звуки, вздохи, шепот, скрежет, крики, музыка и пение»⁷².

Таким образом, предмет экфрастического изображения обладал скрытым смыслом, который перелагался в слова. Этот смысл осознавался как более важный, нежели живописное мастерство, композиция и др. Иначе говоря, внимание было сосредоточено не на описываемом произведении искусства, а на самом предмете и «словесном смысле» изображенного.

Введение в художественное произведение беседы, связанной с изображением и содержащей в себе его описание, Н. В. Брагинская называет «диалогическим экфрасисом»⁷³, указывая на сакральное, мистериальное его происхождение. Согласно гипотезе исследователя, диалогический экфрасис явился как «отражение в литературном тексте некоторых структур архаичного долитературного театра, где в зрелищной функции выступает живой актер, подобный изображению, и изображение, которое мыслится живым; зрелище разгадывается, поясняется, толкуется устами ведущего<...>, который поет стихи, описывая действующих лиц, давая пояснения и обращаясь к аудитории;

⁷⁰ Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Изд-во «Наука», 1981. С. 232.

⁷¹ Там же. С. 258.

⁷² Там же.

⁷³ Там же. 226.

повествование, действие, косвенная характеристика заменены здесь непосредственным показом и словесным пояснением»⁷⁴.

Во II-III вв. н. э. архитектура, скульптура и живопись приобрели особенное значение. Они стали осознаваться как самостоятельная ценность, но выражалось это в приравнивании их к другим областям деятельности, прежде всего словесным. В визуальных произведениях искусства видели красоту, которую непременно надо было объяснить, так как «постыдно молчать перед столь великолепным домом, статуей, картиной»⁷⁵. Интересно отметить, что одни и те же авторы склонялись то в сторону всемогущества словесного искусства, которое может все, на что способна архитектура, скульптура, живопись, и даже обладает более яркими красками, то в сторону скромных надежд приблизиться к красоте изобразительных искусств через слово. Данный факт дает возможность поставить вопрос о своего рода универсальности слова, которое стремится передать многообразие разных видов искусств многообразием сугубо вербальных возможностей.

В III-IV вв. н. э. в ткань литературного текста как постоянное украшение авторы стали включать описания выдуманных картин и произведений пластических искусств. В таких описаниях намного ярче, чем в описаниях точных, проявлялось понижавание словесного искусства живописью и пластикой. Ведь одно дело, как считали античные авторы, описывать реальные достопримечательности, и совсем другое – создавать их в воображении. В эту эпоху, как отмечает П. П. Шкаренков, экфрасис представлял собой «обособленный отрывок»⁷⁶, который «не зависел от какой-либо функции в рамках целого и был посвящен описанию места, времени, тех или иных лиц или

⁷⁴ Там же. С. 235, 244.

⁷⁵ Там же. С. 271.

⁷⁶ Шкаренков П. П. Экфрасис // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Изд-во «Кулагиной», Intrada, 2008. С. 302.

произведений искусства»⁷⁷. Эта традиция сохранялась и на протяжении средних веков, когда описание не подчинялось никаким установкам и была мало существенна его правдивость. Такие выражения, как «живопись словом», «создать словесную картину», «речь, которая рисует», в этот период еще не были стертыми метафорами⁷⁸.

В эпоху Ренессанса благодаря интересу к античному искусству художники вновь обратились к экфрасису. Стремясь приблизиться к эстетическому идеалу, они использовали в качестве программ написания картин словесные описания визуальных произведений искусства времен античности.

Представляется необходимым оговорить, что так же как и на определение понятия «экфрасис», так и на историю его развития в современном литературоведении существует несколько точек зрения. Одни исследователи, среди которых Н. В. Брагинская, говорят об экфрасисе как о сугубо античном явлении, ограничивая его историю концом эпохи Ренессанса, другие, в том числе, М. Кригер⁷⁹, Л. М. Геллер⁸⁰ и др., считают, что и позднее экфрасис продолжал оставаться неотъемлемой частью литературы. Примером тому, с точки зрения последних, могут служить произведения писателей-романтиков, для которых тема человека-творца была центральной и которые проповедовали идею синтеза искусств: Э. Т. А. Гофман, В. Гюго и др. В результате этого экфрасис стал лучшим воплощением авторского этического и эстетического идеала. Таким образом, после античной литературы произведения, созданные в

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Изд-во «Наука», 1981. С. 272.

⁷⁹ Krieger Murray. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.

⁸⁰ Л. Геллер Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 5-22.

первой половине XIX в. писателями-романтиками, заложили основу традиции уже современного экфрасиса и определили его дальнейшее развитие.

В русской литературе история экфрасиса, с точки зрения таких исследователей, как Л. М. Геллер⁸¹, И. А. Есаулов⁸², А. Лебедев⁸³, Р. Мних⁸⁴, С. Франк⁸⁵ и др., началась с рассказов о паломничествах по святым местам, то есть истоком экфрасиса явились описания сакральных изображений, предметов, построек, представленные, прежде всего, в жанре хождения. Таким образом, экфрасис в русской литературе изначально несет в себе высший, священный смысл. В связи с этим лозаннский профессор Л. Геллер в статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» вводит понятие «религиозный экфрасис»⁸⁶, не как сугубо богословское, а как филологическое, и говорит о том, что экфрастический «религиозный принцип может быть приглашением-побуждением к духовному видению как высшему восприятию мира и

⁸¹ Л. Геллер Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 5-22.

⁸² Есаулов И. А. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 167-179.

⁸³ Лебедев А. Экфрасис как элемент проповеди. На примере проповедей Филарета (Дроздова) // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 42-52.

⁸⁴ Мних Р. Сакральная символика в ситуации экфрасиса (стихотворение Анны Ахматовой «Царскосельская статуя») // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 87-96.

⁸⁵ Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность» pathos и ekphrasisy у Гоголя // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 32-41.

⁸⁶ Л. Геллер Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 19.

восприятию высшего мира, и вместе с тем – принцип сакрализации художественности как гарантии целостности восприятия»⁸⁷. Вслед за Л. Геллером И. А. Есаулов пишет, что экфрасис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своем «иконном сакральном прообразе»⁸⁸ и «за описанием картины в русской литературе мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения "чужого" небесного "своему" земному»⁸⁹.

Однако, как утверждает Н. В. Брагинская, такая черта экфрасиса, как сакральность, вовсе не является особенностью только русского экфрасиса, так как еще в античности ею был наделен не только объект, но и его экфрастическое описание. С точки зрения исследователя, представляется весьма вероятным, что элементы экфрасиса, в частности, диалогического, связаны с раскрытием тайного смысла священного изображения, с говорящим кумиром божества, с обстановкой святилища и указывает на посвятельные ритуалы: «...при посвящении показывались священные предметы и изображения <...>, сообщались некоторые сакральные священные формулы, а основное содержание посвящения подавалось в форме показа, демонстрации»⁹⁰.

Затем к экфрасису в русской литературе стали обращаться такие авторы, как Г. Р. Державин, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский и др. Особый интерес к экфрасису в русской культуре возник на рубеже XIX-XX веков. Для этой эпохи свойственно стремление к

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Есаулов И. А. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 178.

⁸⁹ Там же. С. 167.

⁹⁰ Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Изд-во «Наука», 1981. С. 237.

синтезу различных видов искусств. Взаимодействие литературы с другими видами искусств характерно для творчества В. Я. Брюсова, А. А. Блока, А. А. Ахматовой, О. Э. Мандельштама. Обращались к экфрасису и А. М. Горький, И. А. Бунин, И. Э. Бабель, В. В. Набоков и др. Периодом большого интереса к экфрастическим описаниям стал и рубеж XX-XXI веков: творчество Т. Н. Толстой, Д. Рубиной, Л. Петрушевской и др. В связи с этим, можно говорить о существовании на русской почве литературной традиции экфрасиса, опирающейся во многом на западноевропейскую⁹¹.

Освоение термина «экфрасис» в России началось достаточно поздно, несмотря на то, что описания украшенных предметов и произведений пластических искусств в русской литературе бытуют с древних времен. Одними из первых к нему обратились исследователи, занимающиеся античной литературой. Так, не занимаясь данным понятием специально, О. М. Фрейденберг⁹² рассмотрела его в контексте генезиса древнегреческой метафоры и наметила некоторые пути его изучения, развитые затем ее ученицей Н. В. Брагинской⁹³, чьи работы наряду с трудами С. С. Аверинцева⁹⁴ составили основу отечественного изучения античного экфрасиса.

⁹¹ Шкаренков П. П. Экфрасис // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Изд-во «Кулагиной», Intrada, 2008. С. 302.

⁹² Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – М.: Изд-во «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.

⁹³ Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Изд-во «Наука», 1981. С. 224-289; Брагинская Н.В. Жанр Филостратовых «Картин» // Из истории античной культуры / МГУ им. М.В. Ломоносова, Совет молодых ученых МГУ; под ред. В.В. Соколова, А.Л. Доброхотова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. С. 143-169; Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста: (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики – М.: Наука, 1977. С. 259-283.

Сам термин «экфрасис» в русскую филологию вошел довольно поздно: до сих пор многие литературоведческие словари и справочники не содержат статей, посвященных этому понятию. Н. В. Брагинская объясняет этот факт «острой неспецифичностью»⁹⁵ экфрастического материала для литературы Нового времени, которая автоматически переносилась и на античный экфрасис. Л. Геллер считает, что это связано с тем, что исследователи долгое время были сосредоточены на «глубинных и общих структурах, взаимовлиянии разных сфер культуры и взаимообмене между разными искусствами на уровне идей, тематики, топики, иконографии...»⁹⁶.

В тот период, когда в отечественной науке термин «экфрасис» использовался при анализе сугубо античных текстов, в трудах исследователей стало использоваться такое понятие, как «интермедиальность». В узком смысле это «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусств»⁹⁷, в широком – «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного "метаязыка"

⁹⁴ Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской литературы», 1996; Аверинцев С. С. «Цветики милые братца Франциска – итальянский католицизм русскими глазами / Аверинцев С. С. // Православная община. - № 38. – 1997. С. 97-105; и др.

⁹⁵ Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста: (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики – М.: Наука, 1977. С. 262.

⁹⁶ Л. Геллер Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 6.

⁹⁷ Тишунина Н. В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филологические науки № 1. 2003. С. 23.

культуры)»⁹⁸. Более детально данный термин будет рассмотрен в параграфе, посвященному раскрытию объема понятия «интермедиаальность».

Необходимо заранее оговорить, что от цитаты и связанного с ней понятия «интертекстуальности», введенного Ю. Кристиевой⁹⁹, интермедиаальность отличается тем, что «в системе интертекстуальных отношений связи выстраиваются внутри одного семиотического ряда»¹⁰⁰, когда как интермедиаальность, как и собственно экфрасис, предполагает включение в работу различных семиотических систем.

В качестве примера интермедиаальности исследователь Н. В. Тишунина приводит сказку О. Уайльда «День рождения инфанты»: описание инфанты у писателя в точности повторяет портрет инфанты Маргариты работы Веласкеса. Таким образом, интермедиаальность представляет собой «понимание искусства как *источника* творчества»¹⁰¹: это могут быть образы, мотивы, навеянные реально существующим произведением искусства, тогда как экфрасис представляет собой «*выделенное место текста*, где текст силится превозмочь собственную текстуальность <...> и "реализовать стремление знака к естественности, к преодолению своего статуса знака"»¹⁰². Иными словами, экфрасис, в отличие от интермедиаальности, *описывая* визуальные произведения искусства (реальные или вымышленные), маркирует себя. Выделенность,

⁹⁸ Там же. С. 23.

⁹⁹ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1995. № 1. С. 97-124; Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. – М.: Изд-во «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. -656 с.

¹⁰⁰ Тишунина Н. В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филологические науки № 1. 2003. С. 23-24.

¹⁰¹ Там же. С. 25.

¹⁰² Зенкин С.Н. Новые фигуры: Заметки о теории 3 // Новое литературное обозрение. М., № 57, 2002. С. 347.

визуальность является принципиальным отличием экфрасиса от других понятий, связанных с взаимодействием различных видов искусств. Ж. Хетени определяет визуализацию как «прием сотворения виртуальной, второй действительности, которая создается автором из элементов, заимствованных из первой действительности»¹⁰³. В связи с этим было бы ошибкой называть «экфрасисом» взаимодействие разных искусств только на уровне идей, образов, тематики, топики и др. Как отмечает С. Зенкин, экфрасис «применим не к любым "трансформациям" искусств, а лишь к тем, где транспонируемый эстетический объект имеет континуальную природу, а транспонирующий – дискретную, то есть экфрасис есть способ «словесно-творческой "оцифровки" непрерывного образа: живописного, музыкального, театрального»¹⁰⁴, а противоположный процесс, с точки зрения исследователя, следует называть «иллюстрацией»¹⁰⁵. Таким образом, мы отграничиваем экфрасис от рода близких понятий: цитаты, интертекстуальности и интермедиальности.

Экфрасис, *описывая* визуальные произведения искусства (реальные или вымышленные), а также зачастую процесс создания и восприятия их героями, выполняет ряд функций:

- моделирующая функция, когда экфрасис, включенный в литературный текст «выступает моделью искусства»¹⁰⁶;

¹⁰³ Хетени Ж. Экфраза о двух концах – теоретическом и практическом. Тезисы несостоявшегося доклада // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 162.

¹⁰⁴ Зенкин С.Н. Новые фигуры: Заметки о теории 3 // Новое литературное обозрение. М., № 57, 2002. С. 348.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Криворучко А. Ю. Функция экфрасиса в русской прозе 1920-х годов (на примере произведений И. А. Бунина, Б. А. Лавренева, В. А. Каверина) [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. филолог. наук: 10.01.01 – Тверь.: ТвГУ, 2009. С. 150.

- эстетическая функция, когда экфрасис выступает в качестве «украшенного описания произведения искусства внутри повествования»¹⁰⁷;

- функция создания «эффекта реальности»¹⁰⁸, правдоподобия, то есть стремление стереть границы между описываемым предметом и самим описанием: когда важны не качество предмета, не его пластичность и цвет, а именно присутствие;

Так, включения одного вида искусства в другое играют важную роль в формировании художественного мира произведения – «уникального самодостаточного мира, созданного писателем и воплотившегося в его творчестве»¹⁰⁹. Их роль во многом аналогична роли других текстовых фактов: «...они дают информацию об этом мире и о герое, они могут интерпретировать для читателя данный мир или ситуацию героя»¹¹⁰.

- смыслообразующая функция;
- сюжетообразующая функция, когда экфрасис работает на всю нарративную структуру текста¹¹¹;
- характерологическая, когда описание предмета искусства является средством создания образа героя¹¹²;

¹⁰⁷ Л. Геллер Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 5.

¹⁰⁸ Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд-во «Прогресс», 1994. С. 392.

¹⁰⁹ Фоменко И. В., Фоменко Л. П. Художественный мир и мир, в котором живет автор // Литературный текст: проблемы и методы исследования. – Тверь: ТвГУ, 1988. С. 3.

¹¹⁰ Л. Геллер Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 7.

¹¹¹ Морозова Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. филолог. наук: 10.01.01 –Новосибирск, 2006. С. 31.

- маркирующая функция, когда описываемый предмет, а также указанное имя автора в тексте «выступают в роли эмблемы, этики эпохи, философии, кода»¹¹³;
- экспрессивная функция, которая позволяет автору добиться более непосредственного воздействия на читателя¹¹⁴;
- символическая функция, проявляющаяся в способности экфрасиса «"концентрировать" идею художественного текста посредством изменения степени условности или метафорического использования языка искусства»¹¹⁵;
- метапоэтическая функция, когда экфрасис актуализирует эстетическую проблематику, затрагивающую, например, эстетические отношения искусства к действительности, вопросы «мастерства художника»¹¹⁶ и др.
- медиативная функция, когда экфрасис становится «своеобразным Эзоповым языком»¹¹⁷.

Относительно живописного экфрасиса А. Ю. Криворучко называет и такую функцию, как мифологизирующая функция, заключающуюся в возможности «преодоления времени, которое достигается совмещением

¹¹² Там же.

¹¹³ Хетени Ж. Экфраза о двух концах – теоретическом и практическом. Тезисы несостоявшегося доклада // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 165.

¹¹⁴ Криворучко А. Ю. Функция экфрасиса в русской прозе 1920-х годов (на примере произведений И. А. Бунина, Б. А. Лавренева, В. А. Каверина) [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. филолог. наук: 10.01.01 – Тверь.: ТвГУ, 2009. С. 149.

¹¹⁵ Там же.

¹¹⁶ Там же. С. 150.

¹¹⁷ Там же. С. 139.

одномоментности пространственного (изобразительного) искусства в континуальности временного (литературы) в рамках одного произведения»¹¹⁸.

С нашей точки зрения, характерологическая, маркирующая, экспрессивная, символическая, метапоэтическая и медиативная функции являются частными случаями функции смыслообразующей, поскольку все они участвуют в формировании смыслов авторского текста. Иными словами, смыслообразующая функция находится принципиально на ином уровне относительно прочих функций.

Несомненно, смыслообразующая функция является одной из самых важных, поскольку, описание какого-либо вида искусства, включенное в литературное произведение и представляющее собой своеобразный «текст в тексте», вступает в диалогические отношения с данным литературным произведением, что обогащает его дополнительными смыслами. Важно отметить, что, подобно тому, как цитата способна формировать дополнительные смыслы сразу у двух текстов (текста-реципиента и текста-источника), так и экфрасис способен повлиять на совершенно новое «прочтение» описываемых произведений искусства. Так, архитектурный памятник – Собор Парижской Богоматери, – многими уже воспринимается в контексте «Собора Парижской Богоматери» В. Гюго. Таким образом, можно говорить о двуплановости экфрасиса (способности одновременно принадлежать двум семантическим планам: произведению искусства, описываемого в тексте и самому тексту).

Говоря о внутритекстовых функциях экфрасиса, Л. Геллер отмечал, что к изображаемым предметам искусства приложима схема, используемая для литературных героев: «...по аналогии с персонажем-знаком картина-знак будет вести себя как референция (картина историческая, бытовая, аллегорическая и т.

¹¹⁸ Там же. С. 150.

д.), как шифтер (указание на инстанцию говорения), как анафора»¹¹⁹. В качестве экфрасиса в функции анафоры исследователь приводит картину в «Княгине Лиговской» М. Ю. Лермонтова, «драматизм которой предваряет события романа»¹²⁰. Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что формирование смыслов авторского текста зависит и от того, в какой позиции находится экфрасис в произведении.

М. Нике предлагает подходить к экфрасису в рамках литературных тропов: сравнения и символа. Согласно исследователю, в основе экфрасиса-сравнения лежит уподобление, когда у литературного героя или ситуации, в которой он находится, есть аналог в живописи. В основе же экфрасиса-символа находится проекция того или иного живописного полотна на изображаемую автором действительность, при этом «живопись <...> служит ключом для ее познания»¹²¹.

В связи с разными подходами к пониманию термина «экфрасис» и его функциям в литературном художественном тексте принято различать экфрасисы:

- **по объему:** экфрасисы, содержащие развернутое описание визуального объекта/экфрасисы с нулевой степенью, отсылающие к тому или иному визуальному произведению искусства, но не описывающие его;

¹¹⁹ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 7.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» // Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 127.

- **по полноте репрезентируемой информации:** экфрасис одного отдельно взятого произведения/«сводный экфрасис», дающий целостное представление о творчестве художника;
- **по предмету описания:** описание произведения архитектуры/скульптуры/живописи и др.;
- **по происхождению:** описание реально существующего/вымышленного произведения искусства;
- **по способам подачи в тексте:** монологические (принадлежащие одному герою или автору)/диалогические (реализующиеся в диалоге героев)/ цельные/дискретные (прерываемые повествованием)/ атрибутированный (явный, т.е. с указанием на автора и название описываемого произведения)/ неатрибутированный (неявный, т.е. без указания автора и названия описываемого произведения);
- **по тексту-реципиенту:** экфрасис в художественном/искусствоведческом тексте¹²².

Традиционно как в отечественном, так и зарубежном литературоведении выделяют живописный, скульптурный и архитектурный экфрасис. В связи с расширением данного понятия, когда под экфрасисом стали понимать «не только "застывшие" пространственные объекты, но и "временные": кино, танец, пение, музыка»¹²³, начали появляться работы, посвященные кино-экфрасису¹²⁴, музыкальному экфрасису¹²⁵ и даже экфрасису целой культурной эпохи¹²⁶.

¹²² Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии – М.: Наука, 2011. № 11. С. 47–57.

¹²³ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 5–22.

¹²⁴ Березовчук Л. Актуализация аудиовизуального синтеза в полифоносемантической поэтике А. Горнона // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в

В связи с этим интересно обратиться к такому понятию, как «интермедиальность», в рамках которого взаимодействие разных видов искусства рассматривается на еще более широком уровне.

художественном тексте: Сб. ст. / Под ред. Токарева Д.В.. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 230 – 241.

¹²⁵ Куляпин А. "Интермедиальность" Михаила Зощенко: от звука к цвету // Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 135 – 144.

¹²⁶ Рубинс М. Стиль арт-деко и его литературные репрезентации (Гайто Газданов «Призрак Александра Вольфа») // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. ст. / Под ред. Токарева Д.В.. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 508 – 532.

1.3. Объем понятия «интермедиальность»

Вопрос о взаимодействии различных видов искусств, как известно, ставился задолго до появления термина «интермедиальность». Первые попытки теоретического осмысления его были предприняты в рамках общей эстетики, на базе классификаций видов искусства, ведущих свое начало еще от «Поэтики» Аристотеля. Среди имен тех, кто обращался к данному вопросу, можно назвать древнегреческого поэта Симонида, считавшего, что «поэзия – это поющая живопись, так же как живопись – молчащая поэзия»¹²⁷; Секста Эмпирика (трактат «Против музыкантов»), писавшего об оценочном значении понятия «музыкальность» и о возможности перенесения этого понятия на другие виды искусства, например, живопись¹²⁸; Г. Э. Лессинга («Лаокоон, или о границах живописи и поэзии»¹²⁹), который в описательной поэзии узрел перенос «живописности» в словесный текст и затронул вопрос связи поэзии и музыки, введя такое понятие, как «музыкальное изображение» (*musikalisches malen*)¹³⁰; русских и европейских романтиков, составивших целую эпоху в истории этого вопроса и др.

Как самостоятельная сфера исследований интермедиальность сформировалась в контексте компаративистики в 50–60-е годы XX века. Именно в это время появляются исследования, «обращающиеся с позиций

¹²⁷ Харламова Н. О. Симонид Кеосский как ранний представитель гражданской лирики // Город и государство в античном мире. Проблемы исторического развития. Межвузовский сборник под ред. проф. Э.Д.Фролова. Ленинград, 1987, С. 164.

¹²⁸ Сэкст Эмпирик. Книга VI. Против музыкантов / перевод. А. Ф. Лосева // Сэкст Эмпирик. Собр. соч. в II т. – М.: Изд-во «Мысль», 1976, Т. II. С. 192.

¹²⁹ Лессинг Г. Ф. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / перевод Е. Эдельсона // Лессинг Г. Ф. Избранное. Перевод с немецкого. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1980.

широкого культурологического сознания к вопросу различения специфики искусств и их общности, к проблеме текста в тексте/ искусства в искусстве и опытам взаимодействия различных языков»¹³¹: работы О. Вальцеля («Проблема формы в поэзии»¹³²), Кельвина С. Брауна («Музыка и литература. Сравнение искусств»¹³³), Теодора В. Адорно («Философия новой музыки»¹³⁴) и др.

Разработки в области взаимодействия различных видов искусств составили важную часть и отечественных исследований. Так, уже в 20-е годы XX века к вопросам художественного синтеза обратился М. П. Алексеев, возглавивший сектор взаимосвязей русской и зарубежных литератур Института русской литературы Академии наук СССР (ныне Российской Академии наук). В своих работах он утверждал, что «взаимодействие литературы с другими видами искусства<...> подлежит обязательному научному изучению»¹³⁵, так как «отдельные искусства движутся по путям последовательных и периодических сближений и расхождений: эти искусства взаимно действуют друг на друга, реформируют творческие приемы друг друга, давая тем самым неожиданные

¹³⁰ Ингарден Р. «Лаокоон» Лессинга // Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 266.

¹³¹ Борисова И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. культурол. наук: 24. 00. 01 – М.: РГБ, 2005. С. 3.

¹³² Вальцель О. Проблема формы в поэзии / перевод М. Л. Гурфинкель. – Петроград: Изд-во ACADEMIA, 1923.

¹³³ Brown C.S. Music and Literature: A Comparison of the Arts. Athens: University of Georgia Press, 1948.

¹³⁴ Адорно Т. В. Философия новой музыки / перевод Б. Скуратова. – М.: Изд-во «Логос XXI век», 2001.

¹³⁵ Алексеев М. П. Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения // Русская литература и зарубежное искусство. Ленинград, 1986. С. 19.

импульсы для дальнейшего развития и самостоятельного роста каждого из "встречающихся" искусств»¹³⁶.

Идеи М. П. Алексеева в дальнейшем получили свое развитие в исследованиях Н. А. Дмитриевой («Изображение и слово»¹³⁷), В. Н. Альфонсова («Слова и краски»¹³⁸), К. В. Пигарева («Русская литература и изобразительное искусство: очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в.»¹³⁹), А. И. Мазаева («Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма»¹⁴⁰) и др.

Немаловажную роль в поисках путей взаимодействий различных видов искусств сыграло открытие явления синестезии¹⁴¹, «при котором эффект восприятия, свойственный одному виду искусства, возникает в рамках другого»¹⁴², благодаря необычно тесной «связи мышления и органов чувств, выходящей за рамки сложившейся в психофизиологии схемы "стимул-реакция"»¹⁴³. Согласно А. А. Потебне («Мысль и язык» 1862), именно

¹³⁶ Алексеев М. П. Из истории английской литературы: Этюды. Очерки. Исследования. М. – Л., 1960. С. 421-422.

¹³⁷ Дмитриева Н. А. Изображение и слово. – М.: Изд-во: «Искусство», 1962.

¹³⁸ Альфонсов В. Н. Слова и краски: Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. – М.; Л.: Изд-во: «Советский писатель», 1966.

¹³⁹ Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство: очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. – М.: Изд-во «Наука», 1972.

¹⁴⁰ Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. – М.: Изд-во «Наука», 1992.

¹⁴¹ См. подробнее: Величковский Б. М. Зинченко В. П., Лурия А. Р. Психология восприятия. М.: Изд-во Московского университета, 1973. С. 54-58.

¹⁴² Алексеева М. В. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике: автореф. ... канд. философ. наук. Москва, 2010. С. 3.

¹⁴³ Кубракова Е. А. Феномен синестезии в лирике М. И. Цветаевой // Вестник РГГУ №20. М., 2013. С. 237.

интермодальные ассоциации способствовали появлению языка: «В славянских языках, как и во многих других, вполне обыкновенны сближения восприятий зрения, осязания и вкуса, зрения и слуха»¹⁴⁴.

Хрестоматийным примером синестезии является так называемый «цветной слух». Современные исследователи наряду с «цветным слухом» выделяют тактильно-слуховую, тактильно-звуковую, вкусо-звуковую, визуально-звуковую и др. синестезии¹⁴⁵.

Согласно теории синестезии, сформулированной в 1930-х гг. К. Коффкой¹⁴⁶, любое воспринимаемое и передаваемое явление, как зрительное, так и звуковое, кодируется в тройной системе координат: 1) качества, присущие объекту и не зависящие от субъективного восприятия (форма, вес и др.); 2) качества, обусловленные органами чувств (запах, вкус и др.); 3) качества, отсылающие к индивидуальному опыту, определяющему восприятие объекта, – благодаря чему «художники начинают слышать музыку живописного пространства, музыканты видеть цвета рождающихся звуков или их пластическое выражение. И тут оказываются возможными два пути: 1) обогащение языка одного искусства за счет другого искусства; 2) стремление к синтезу нескольких искусств в одном произведении»¹⁴⁷. Эти два пути и объединил термин «интермедиальность».

¹⁴⁴ Потебня А. А. Мысль и язык. – М.: Лабиринт, 1999. С. 96.

¹⁴⁵ Кубракова Е. А. Феномен синестезии в лирике М. И. Цветаевой // Вестник РГГУ №20. М., 2013. С. 241-242.

¹⁴⁶ Коффка К. Основы психического развития // Основные направления психологии в классических трудах. Гештальт-психология. В.Келер. Исследование интеллекта человекоподобных обезьян. К.Коффка. Основы психического развития. – М.: ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1998. С. 279-657.

¹⁴⁷ Бобылева А. Театральная утопия А. Аппиа // А. Аппиа Живое искусство: сб. статей. – М., 1993. С. 10.

Сам термин в научное употребление ввел в 1983 году немецкий ученый А. Ханзен-Лёве (статья «Проблема корреляции словесного и изобразительного искусств на примере русского модерна»¹⁴⁸). Под интермедиаальностью исследователь понимал «организацию текста посредством взаимодействия разных видов искусств»¹⁴⁹.

В отечественном литературоведении, как отмечает Н. В. Тишунина, впервые данный термин появился в книге И. П. Смирнова «Порождение интертекста»¹⁵⁰. В качестве примера интермедиаальности исследователь приводил процесс превращения иконических знаков в предмет вербального общения. Сам же термин Смирнов в работе использовал периферийно и связывал с ним такие понятия, как «интерсемиотичность» и «интердискурсивность».

В современном литературоведении существует несколько подходов к понятию «интермедиаальность»: в узком смысле это «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусств»¹⁵¹, в широком – «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или

¹⁴⁸ Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hg. von W.Schmid und W.D.Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). – Wien, 1983. – s. 291-360.

¹⁴⁹ Тишунина Н. В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филологические науки № 1. 2003. С. 24.

¹⁵⁰ Смирнов И. П., Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака – СПб.: Издательский отдел Языкового центра СПбГУ, 1995.

¹⁵¹ Тишунина Н. В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филологические науки № 1. 2003. С. 23.

создание художественного "метаязыка" культуры)»¹⁵². Под «интермедиаальностью» понимается также «специфическая методология анализа как отдельного художественного произведения, так и языка художественной культуры в целом, опирающаяся на принципы междисциплинарных исследований»¹⁵³.

Теоретическая база интермедиаальной компаративистики складывалась в рамках структурализма и постструктурализма, в которых разрабатывалась идея о том, что «весь мир есть текст»¹⁵⁴ («энциклопедия», «словарь», «космическая библиотека») и «вне текста не существует ничего»¹⁵⁵. Таким образом, под «текстом» стало пониматься не только литературное письмо, а все знаковые системы: «как словесные, так и несловесные сообщения (ритуал, музыка, кинематограф, живопись, город как архитектурный "текст", составленный градостроителем, ментальность и т.д.)»¹⁵⁶. В связи с этим многие зарубежные и отечественные исследователи стали работать над анализом не только литературного текста, но и «текста» картины (Л. Ф. Жегин¹⁵⁷;

¹⁵² Там же.

¹⁵³ Тишунина Н.В. Методология интермедиаального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: Материалы международной научной конференции. – СПб., 2001. С. 149-154.

¹⁵⁴ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд-во «Прогресс», 1989. С. 390.

¹⁵⁵ Деррида Ж. О грамматологии / перевод Н.С. Автономовой. – М.: Изд-во AD MARGINEM, 2000. С. 318.

¹⁵⁶ Миловидов В. А. От семиотики текста к семиотике дискурса: Пособие по спецкурсу. – Тверь: ТвГУ, 2000. С. 10.

¹⁵⁷ Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения: Условность древнего искусства. — М.: Изд-во «Искусство», 1970.

Б. А. Успенский¹⁵⁸), «текста» фильма (Ю. М. Лотман¹⁵⁹) и, наконец, «текста культуры»¹⁶⁰. Так, согласно И. П. Ильину, с семиотической точки зрения, все знаковые системы «являются равноправными средствами информации, будь то слова писателя, цвет, тень и линия художника, звуки (и ноты как способ их фиксации) музыканта, организация объемов скульптором и архитектором, и, наконец, аранжировка зрительного ряда на плоскости экрана – все это в совокупном плане представляет собой те медиа, которые в каждом виде искусства организуются по своему своду правил – коду, представляющему собой специфический язык каждого искусства. Все вместе эти языки образуют «большой язык» культуры любого конкретного исторического периода»¹⁶¹. Большое значение в развитии теории языка культуры имела вышедшая в 1964 г. книга М. Маклюена «Понимание Медиа. Внешние расширения человека», включающая и подробно описывающая все существовавшие в то время медиа: от языка (речь; письмо) до средств массового уничтожения (оружие и др.)¹⁶².

Принципы интермедиального анализа разрабатывались на основе теории интертекстуальности. Не случайно, как отмечает А. Г. Сидорова, «существует ряд исследований, в которых интермедиальность рассматривается как частный

¹⁵⁸ Успенский Б. А. Семиотика искусства. — М.: Изд-во «Языки русской культуры», 1995.

¹⁵⁹ Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Изд-во «Ээсти Раамат», 1973.

¹⁶⁰ Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Изд-во «Александра», 1992.

¹⁶¹ Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. – М.: ИНИОН, 1988. С. 8.

¹⁶² Маклюен М. Понимание Медиа. Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. – М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003.

случай интертекстуальности»¹⁶³. Среди них исследователь называет труды Х. Ф. Плетта¹⁶⁴, П. Вагнера¹⁶⁵ и др.

Развивая идеи М. М. Бахтина¹⁶⁶ о «диалогичности» и текстовом «полифонизме», Р. Барт¹⁶⁷ и Ю. Кристева¹⁶⁸ в конце 60-х годов XX в. выдвигают положение об интертекстуальной природе любого дискурса (от *discourse* – последовательное изложение; беседа, разговор, диалог – «с одной стороны, практика текстопостроения, процесс создания, развертывания текста во времени и пространстве; с другой стороны, процедура осмысливания текста в акте художественной коммуникации, когда текст становится объектом чтения»¹⁶⁹): «Текст — поле методологических операций <...> размещается в языке, существует только в дискурсе <...> Отсюда следует, что Текст не может неподвижно застыть (скажем, на книжной полке), он по природе своей должен *сквозь что-то* двигаться — например, сквозь произведение, сквозь ряд произведений <...> прочтение Текста — акт одноразовый (оттого иллюзорна

¹⁶³ Сидорова А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы : Литература, живопись, музыка [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. филолог. наук: 10. 01. 01 – Барнаул: ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет», 2006. С. 10.

¹⁶⁴ Plett H. F. Intertextualities // Intertextuality. Research in Text Theory. – Berlin: de Gruyter, 1991. P. 3 – 29.

¹⁶⁵ Wagner P. Introduction Ekphrasis, Iconotext, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) // Wagner P. Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality. – Berlin, New York: W. de Gruyter, 1996.

¹⁶⁶ См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики разных лет. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1975.

¹⁶⁷ См.: Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд-во «Прогресс», 1989.

¹⁶⁸ См.: Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. – М.: Изд-во «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. -656 с.

¹⁶⁹ Миловидов В. А. От семиотики текста к семиотике дискурса: Пособие по спецкурсу. – Тверь: ТвГУ, 2000. С. 23.

какая бы то ни было индуктивно-дедуктивная наука о текстах — у текста нет "грамматики"), и вместе с тем оно сплошь соткано из цитат, отсылок, отзвуков; все это языки культуры (а какой язык не является таковым?), старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию. Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту...»¹⁷⁰.

Однако интертекст, с точки зрения постструктурализма, — это не простое собрание цитат: поскольку любой текст, по определению, есть поле пересечения разнообразных дискурсов¹⁷¹, его следует понимать как «место *пересечения* текстовых *плоскостей*, как диалог различных видов письма — письма самого писателя, письма получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом»¹⁷². Поэтому при выявлении и анализе интертекста следует говорить не о заимствовании и влиянии, а о своеобразной трансформации разнообразных языковых структур и образований, включающихся в новый смысловой и языковой контекст. Как отмечает Н. В. Тишунина, «...именно здесь и возникает представление о "полиглотизме" любой культуры (термин Лотмана) и вместе с этим представление о "полиглотизме" любого художественного произведения. "Культура в принципе полиглотична, и тексты ее всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем. Слияние слова и музыки, слова и жеста в едином ритуальном тексте было отмечено академиком Веселовским, как "первобытный синкретизм". Но представление о том, что расставшись с первобытной эпохой, культура начинает создавать тексты моноязыкового типа, реализующие строго законы какого-либо одного жанра

¹⁷⁰ Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Изд-во «Прогресс», 1989. С. 415; 418.

¹⁷¹ Миловидов В. А. От семиотики текста к семиотике дискурса: Пособие по спецкурсу. — Тверь: ТвГУ, 2000. С. 76.

¹⁷² Там же. С. 76-77.

<...> вызывает возражения. <...> Зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры»¹⁷³.

Лотмановская идея «полиглотизма»¹⁷⁴ была развита в трудах В. П. Руднева, который, анализируя природу художественного высказывания, утверждал, что «...почти каждый текст, сколь бы примитивным он ни был, всегда стремится к тому, чтобы инкорпорировать в свою структуру элементы другого художественного языка, как правило, более примитивно организованного. Делается это для того, чтобы создать иллюзию собственной правдоподобности»¹⁷⁵, чтобы читатель/слушатель забыл, что перед ним условное по своей природе искусство. Именно с этой целью, как утверждает исследователь, герои классической оперы XIX века «еще и "поют" в интенциональном смысле, то есть в ткань оперы вводятся номера (арии, дуэты), как правило, организованные более жестким художественным языком, или как цитаты из других хронологически более ранних художественных языков. Так, в «Пиковой даме» П. И. Чайковского исполняется дуэт "Мой маленький дружок...", воспроизводящий тему Allegro моцартовского клавирного концерта № 25 до мажор»¹⁷⁶. Что касается литературы, то зачастую «соотношение основного и дочернего дискурсов строится не как простое включение, а скорее как сложное пересечение: при этом не всегда понятно, где кончается текст

¹⁷³ Тишунина Н. В. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск №12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 151-152.

¹⁷⁴ Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3-х т. – Таллинн: Изд-во «Александра». 1992. Т. 1. С. 142-147.

¹⁷⁵ Руднев В. П. Природа художественного высказывания // Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. – М.: Изд-во «Аграф», 2000. С. 64.

¹⁷⁶ Там же.

первого порядка и начинается текст второго порядка»¹⁷⁷. В качестве примера В. П. Руднев приводит роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», в котором предложение «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город» одновременно является и фразой из романа Мастера, рукопись которого читается Маргаритой, и началом повествования о Пилате¹⁷⁸. С точки же зрения Ежи Фарыно, «искусство вводится в искусство еще по одной существенной причине. Этот прием позволяет дискредитировать (или наоборот – постулировать) те или иные "языки", т. е. системы моделирования мира. В произведениях этого типа как нельзя лучше раскрываются семиотические установки данного автора: его понимание отношения знака к обозначаемому, его понимание самой категории "произведение искусства"...»¹⁷⁹. Иными словами, перед нами два противоположных явления, которые по сути своей вовсе не взаимоисключают друг друга: с одной стороны, искусство, инкорпорированное в другое искусство, создает в нем иллюзию собственной правдоподобности/реальности, а с другой, – служит способом обнажения авторского приема создания этой самой правдоподобности.

Таким образом, «интермедиальность вписывается в широкое понимание интертекстуальности как любого случая "транспозиции" одной системы знаков в другую (Ю. Кристева), подразумевающей самые различные виды "интер<...>альных" отношений»¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Там же. С. 65.

¹⁷⁸ Там же. С. 62.

¹⁷⁹ Фарыно Е. Введение в литературоведение: Уч. пособ. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 373.

¹⁸⁰ Борисова И.Е. Перевод и граница: Перспективы интермедиальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. – 2004, No7 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>

Но, несмотря на близость понятий «интертекстуальность» и «интермедиаальность», данные явления необходимо разграничить: от интертекстуальности интермедиаальность отличается тем, что «в системе интертекстуальных отношений связи выстраиваются внутри одного семиотического ряда»¹⁸¹, тогда как интермедиаальность, предполагает включение в работу различных семиотических систем. В этой связи В. Вольф, предложил говорить не об «интертекстуальности» и «интермедиаальности» как таковых, а о «межсемиотических отношениях» (*intersemiotic relations*), где интертекстуальность представляет собой «мономедиаальный» (*mono-medial*), а интермедиаальность – «кроссмедиаальный» (*cross-medial*) вариант подобных отношений, поскольку в системе последних сначала осуществляется перевод одного художественного кода в другой, а только уже затем происходит взаимодействие на смысловом уровне¹⁸².

С точки зрения Н. В. Тишуниной, при включении элементов одних видов искусств в структуру нехарактерных для них семиотических систем видоизменяется и сам принцип взаимодействия этих искусств: например, «...описание картины переносит в литературный текст образный смысл цвета, колорита, формы, композиции и т.д. В то же время "транспонирование" "визуальных" элементов в вербальный ряд порождает особый художественный эффект: утрачивается свобода зрительных ассоциаций, как при восприятии живописного полотна, и возникает цепь ассоциаций смысловых. Поэтому картина "вербальная" никогда не тождественна картине "живописной"»¹⁸³. Но

¹⁸¹ Тишунина Н. В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филологические науки № 1. 2003. С. 23-24.

¹⁸² Wolf W. *Intermediality and intertextuality as 'intersemiotic' forms* // Wolf W. *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. –Amsterdam: Rodopi, 1999. P. 46.

¹⁸³ Тишунина Н. В. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции.*

именно в результате таких взаимодействий и возникает принципиально новый художественный образ.

О становлении непосредственно интермедиального научного дискурса и его отделении от компаративистики можно говорить в связи с представленной в 1968 году литературно-музыкальной классификацией С. П. Шера¹⁸⁴, сделанной на материале немецкого романтизма.

В настоящее время существует несколько интермедиальных типологий.

Наиболее основательными из них считаются литературно-живописная классификация А. Ханзен-Лёве¹⁸⁵ и уже упомянутая литературно-музыкальная – Стивена П. Шера.

Интермедиальная типология А. Ханзен-Лёве составлена на материале русского авангарда начала XX века. В основе его классификации лежит семиотическая триада Ч. С. Пирса: «символ – икона (копия) – индекс»¹⁸⁶. Так, в работе исследователь разграничивает такие типы соотношения вербальных и визуальных знаков, как «*транспозиция* фабулы вербального текста в "нарративный" изобразительный текст (знак-символ с авторефлексивной,

18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск №12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 153.

¹⁸⁴ Scher St. P. Verbal Music in German Literature. – New Haven: Yale University Press, 1968; Scher St. P. Word and music studies : essays on literature and music (1967-2004). – Amsterdam; New York: Rodopi, 2004.

¹⁸⁵ Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hg. von W.Schmid und W.D.Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). – Wien, 1983. – s. 291-360.

¹⁸⁶ Пирс Ч. С. Икона, индекс, символ // Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. – М.: Изд-во «Логос», 2000. С 200-223.

автореферентной функцией)¹⁸⁷, «*трансфигурация* "пространственной семантики" вербального текста на основе семантического контраста или параллелизма (каламбур, игра слов, омонимия, синонимия, паронимия, анаграмматика) в визуальный текст, в результате чего образуется *иконический знак* с референтной функцией (предметный знак) или авторефлексивной функцией (метаметазнак)¹⁸⁸, «*проекция* концептуальных моделей визуальных искусств (монтаж, пространственная перспектива, беспредметность), которые в словесном тексте получают свойства *знака-индекса* с авторефлексивной или автореферентной функцией (метаметазнак)¹⁸⁹. В качестве примера исследователь приводит изобразительные аналоги отрывков из Ветхого Завета в работах нидерландского живописца XVI века Питера Брейгеля-старшего.

Интермедиаальная типология, представленная А. Ханзен-Лёве, во многом соотносима с типологией Г. Лунда¹⁹⁰, который разделяет *комбинацию* – включение разных художественных форм в произведение, например, текст и иллюстрации в книге; *интеграцию* – визуальное оформление слова, например, фигурные стихи и др.; *трансформацию* – словесное описание предмета изобразительного искусства¹⁹¹. Так, с точки зрения Л. Геллера, природа «экфрасиса» в классическом понимании данного термина как раз и

¹⁸⁷ Сидорова А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы: Литература, живопись, музыка [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. филолог. наук: 10. 01. 01 – Барнаул: ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет», 2006. С. 24.

¹⁸⁸ Там же.

¹⁸⁹ Там же.

¹⁹⁰ Lund H. Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures. – Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1992.

¹⁹¹ Геллер Л. Экфрасис, или обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и научная редакция Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 55.

представляет собой частный случай интермедиальности (трансформация по Гансу Лунду)¹⁹².

Как отмечает А. Г. Сидорова, А. Ханзен-Лёве также как и Ч. Пирс при разработке своей типологии, исходил из миметической природы знака и не учитывал звуковой (музыкальный) язык. Однако это, с точки зрения исследовательницы, не мешает перевести литературно-живописную концепцию в контекст взаимоотношений литературы и музыки: «...по модели транспозиции (текст-символ) организованы т.н. "музыкальные формы" в литературе, по модели трансфигурации (текст-икона) – литературная репрезентация музыкальных сочинений (музыкальный экфрасис), по модели проекции (текст-индекс) – литературные имитации звучания»¹⁹³.

В конце XX века был сделан ряд классификаций, освещающих проблему взаимодействий не только вербальных (литература) и визуальных (архитектура, скульптура, живопись), но и вербальных (литература) и аудиальных (музыка) видов искусств.

Отметим, что вопрос о взаимодействии литературы и музыки вызывал огромный интерес на протяжении многих веков, но, как отмечает Рута Брузгене¹⁹⁴, лишь только в XVIII веке, он стал отдельным объектом научного исследования. Среди подготовивших почву для дальнейших разработок литературно-музыкальной интермедиальности исследователь называет таких

¹⁹² Там же. С. 55.

¹⁹³ Сидорова А. Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы: Литература, живопись, музыка [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. филолог. наук: 10. 01. 01 – Барнаул: ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет», 2006. С. 25.

¹⁹⁴ Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 6., 2009. С. 93-99.

ученых, как Дж. Драйден, Х. Якоб, Ч. Ависон, Д. Вебб, Й. Г. Зульцер, Й. Н. Форкель, Й. Г. Гердер¹⁹⁵.

В XIX веке, по словам Р. Брузгене, «инициативу из рук критиков и теоретиков переняли поэты и музыканты»¹⁹⁶: стали появляться произведения писателей, которые любыми способами стремились к музыкальности литературы: Э. Т. Гофман, Л. Тик, С. Малларме, П. Верлен. Большой вклад в развитие вопроса литературы и музыки сделали такие ученые-теоретики, как А. Шопенгауэр¹⁹⁷, Э. Ганслик¹⁹⁸, А. В. Амброс¹⁹⁹, С. Ланьере²⁰⁰ и др. Так, С. Ланьере в работе «Наука английской поэзии» сделал попытку применить для английской метрики музыкальные обозначения²⁰¹.

В XX веке исследования связи литературы и музыки продолжились благодаря трудам О. Вальцеля²⁰², разрабатывавшего проблему «взаимного освещения искусств» и при изучении поэзии, ориентирующегося на

¹⁹⁵ Там же. С. 93.

¹⁹⁶ Там же.

¹⁹⁷ Шопенгауэр А. Введение в философию. Новые паралипомены. Об интересном: Сборник. – Мн.: ООО «Попурри», 2000.

¹⁹⁸ Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: опыт переосмысления музыкальной эстетики. – М.: ЛИБРОКОМ, 2012.

¹⁹⁹ Амброс А. Границы музыки и поэзии // Музыкальная эстетика Германии XIX века в 2-х томах / Сост. Михайлов А., Шестаков В. – М.: Изд-во «Музыка», 1982, Т. II. С.359-369.

²⁰⁰ Lanier S. The Science of English Verse – New York: Charles Scribner's Sons, 1880.

²⁰¹ Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 6., 2009. С. 93.

²⁰² Вальцель О. Проблема формы в поэзии / перевод М. Л. Гурфинкель. – Петроград: Изд-во ACADEMIA, 1923.

технические термины других искусств (музыки, живописи и др.)²⁰³; Б. М. Эйхенбаума, который подошел к поэзии с точки зрения музыкальности, установив «самый факт существования мелодических приемов в лирике»²⁰⁴; Я. Мукаржовского, который говорил о том, что проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства требует разработки общей основательной теоретической базы, поскольку вопрос, изначально кажущийся более или менее специальным, может представлять собой общехудожественный интерес²⁰⁵; Кельвина С. Брауна, благодаря которому исследования литературно-музыкальных взаимоотношений «словно получили второе дыхание – сформировалась целая школа этого направления»²⁰⁶. Именно в этот период начинают систематизироваться исследования, связанные с данной темой, создаваться классификации обоих видов искусств, появляться исследования, в которых анализировалась проблематика взаимоотношений литературы и музыки: текста и музыки, связи слова и тона, разнообразные аналогии форм и структур, взаимовлияние и др.²⁰⁷. Как отмечает Р. Брузгене, проблемы этой группы стали рассматриваться как в литературных, так и языковых, музыкологических, искусствоведческих, культурологических, эстетических и др. аспектах. В подтверждение исследовательница приводит факт, что в

²⁰³ Жирмунский В. М. К вопросу о «формальном методе» (Предисловие к книге О. Вальцеля «Проблема формы в поэзии» // Вальцель О. Проблема формы в поэзии / перевод М. Л. Гурфинкель. – Петроград: Изд-во АСADEMIА, 1923. С. 23.

²⁰⁴ Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. – Ленинград: Изд-во «Советский писатель», 1969. С. 327.

²⁰⁵ Мукаржовский Я. Структурализм в эстетике и в науке о литературе // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Изд-во «Искусство», 1994. С. 267.

²⁰⁶ Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 6., 2009. С. 94.

²⁰⁷ Там же.

библиографическом издании 1986 года «Музыка и речь. Библиография» опубликовано более 1500 позиций о связях поэтической речи и музыки.

Особого внимания заслуживают классификации литературно-музыкальных взаимодействий, освещающие проблему взаимоотношений вербальных и аудиальных видов искусств с разных точек зрения: типологии Ф. Стернфелда, С. П. Шера, А. Гира, П. Фридриха, В. Вольфа. Рассмотрим каждую из них.

Первая классификация музыкально-литературных корреляций была предложена Ф. Стернделдом. В статье «Поэзия и музыка в романе Д. Джойса "Улисс"»²⁰⁸ исследователь выделил три уровня музыкально-литературных взаимодействий:

1. создание нового текста на мелодию старой песни;
2. перенос способа выражения из музыкальной в словесную организацию;
3. использование музыкального произведения как аналогии или символа в литературном процессе.

Классификация Ф. Стернделда была уточнена С. П. Шером. Исследователь развел такие понятия, как «словесная музыка» (word music) и «вербальная музыка» (verbal music). Первое связано с музыкальностью художественного слова, второе – с вербализацией музыки, т. е. описанием музыкальных произведений и с ними связанных впечатлений средствами литературы, причем описываться может как существующее, так и вымышленное музыкальное сочинение. Главное отличие вербальной музыки от

²⁰⁸ Sternfeld F. W. Poetry and Music-Joyce's Ulysses // Sound and Poetry. English Institute Essays. 1956. Ed. by Frye. N. Y. 1957. p. 16.

словесной заключается в том, что она не имитирует звучание музыки, а стремится передать его²⁰⁹.

В общей сложности, С. П. Шер обозначил три группы литературно-музыкальных отношений:

- симбиоз музыки и литературы (вокальная музыка);
- литература и музыка (программная музыка);
- музыка в литературе.

Первая группа – симбиоз музыки и литературы (вокальное творчество), – связана с проблемой синтеза: объединение двух или нескольких видов искусства в единое, органичное целое. В данном случае речь идет о качественно новом произведении, возникающем для осуществления определенной художественной задачи (опера, песня, оратория, кантата и др.). Однако чтобы синтез состоялся, его участники должны иметь определенное родство и одновременно отличаться друг от друга. В противном случае взаимообогащение между искусствами просто не состоится и новое явление не получит возможности на реализацию²¹⁰.

Как отмечает Р. Г. Крауклис²¹¹, первая формулировка закона художественного синтеза была дана французом Ш. Батте (трактат «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» 1746 г.) еще в XVIII веке, в период осмысления художественных открытий XVII века, который считается веком оперы, возникшей именно как синтетический жанр, ориентированный на

²⁰⁹ Scher St. P. Notes Toward a Theory of Verbal Music // Scher St. P. Word and music studies : essays on literature and music (1967-2004). – Amsterdam; New York: Rodopi, 2004. P. 30.

²¹⁰ Там же.

²¹¹ Крауклис Р.Г. Типология литературно-музыкальных корреляций // Филологические записки: материалы герценовских чтений: Сб. ст. / Ред.-сост.: канд.филол.наук А.М.Новожилова. – СПб.: Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена, 2005. С. 13-19.

древнее синкретическое искусство. В качестве примера исследовательница приводит творчество К. Монтеверди, Ф. Ковалли, М.-А. Чести, Д. -Б. Пергалези, Д. Паезиэлло и др. Закон художественного синтеза по Ш. Батте, заключается в том, что каждый из видов искусств, будь то поэзия, музыка или танец, «становятся особенно прекрасными, когда они объединяются <...>, но в этом объединении одно искусство должно обязательно главенствовать, а другое ему подчиняться; например, в драматическом театре главенствует поэзия, в опере — музыка, в балете — танец»²¹². Иными словами, в любом синтетическом образовании один из компонентов должен играть роль структурной доминанты.

В связи с этим и возникает целый ряд специфических теоретических проблем. Так, например, проблемы приоритета слова или музыки в синтетическом произведении, взаимоотношений поэтического образа, слова и звука и др. Интересно отметить, что «обычно вокальное творчество <...> рассматривается не как словесное искусство, а как *музыкальные композиции* (курсив мой: С. А. А.), которые одновременно наделены и осмысленными словесными компонентами»²¹³.

Ко второй группе классификации С. П. Шера – литература и музыка (программная музыка), – относятся произведения, которые либо буквально написаны под влиянием литературного произведения (симфония «Фауст», соната «После прочтения Данте» Ф. Листа), либо являются попыткой воплощения конкретного литературного произведения (симфоническое скерцо П. Дюка «Ученик чародея», написанное по одноименной балладе Гетте «Ученик

²¹² Каган М. От Ш. Батте и М. Мендельсона к В. Кругу // Каган М. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. – Ленинград: Изд-во «Искусство», 1972. С. 43.

²¹³ Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник ПГУ, № 6, 2009. С. 94.

чародея»)²¹⁴. Она связана в большей степени не с теоретическими, а эстетическими вопросами: самобытность и взаимоотношения абсолютной и программной инструментальной музыки, возможность и способы реализации в музыкальном произведении литературных образов и др.

И, наконец, третья группа – музыка в литературе – отличается от вокальной и программной тем, что материалом ее исследования является не музыкальный, а литературный текст, который с помощью только использования языковых средств стремится приблизиться к музыке. С точки зрения С. П. Шера, существует множество вариантов существования музыки в литературе. Исследователь выделяет три основных направления:

- словесная музыка (имитация музыки словами);
- речевая музыка (традиционная музыкальность, фоника, ритм, динамика);
- аналоги музыкальной техники и структуры.

В случае вербальной музыки в прозаическом или поэтическом тексте делается попытка с помощью слов раскрыть конкретное реально существующее или вымышленное музыкальное произведение: его композиция, впечатление, которое оно оказывает на слушателя. В данную группу исследователь включает примеры и литературной имитации музыки посредством слов, что является не чем иным, как *transposition d'art*, т. е. «переносом искусств»²¹⁵.

Примером вербальной музыки может являться включение авторами в ткань литературного текста описаний музыкальных произведений (симфония Бетховена «Эгмонт» к драме Гете «Эгмонт» в рассказе В. Ф. Одоевского

²¹⁴ Scher St. P. Notes Toward a Theory of Verbal Music // Scher St. P. Word and music studies : essays on literature and music (1967-2004). – Amsterdam; New York: Rodopi, 2004. P. 29-30.

²¹⁵ Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник ПГУ, № 6, 2009. С. 95.

«Последний квартет Бетховена»²¹⁶; описание музыкальной композиции в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо»²¹⁷ (эпизод «Лаврецкий слушает сочинение Лемма»); 2 Son. (op. 2, №2). Largo Appassionato Бетховена в повести А. И. Куприна «Гранатовый браслет»²¹⁸ и др.), а также попытки воспроизведения музыки в тексте с помощью звукоподражательных слов («Полет шмеля» (опера Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане») в романе Виктории Платовой «STALINGRAD, станция метро»: «А лучше всего у Карлуши получался "Полет шмеля". Ну, ты знаешь ...Ту-ду-ду-ду, ту-ду-ду-ду... – она попыталась воспроизвести начальные такты «Полета...»²¹⁹; Son. № 2. Шопена, известная как «Похоронный марш» в романе Галины Щербаковой «Лизонька и все остальные»: «Когда живешь рядом с кладбищем, то развивается юмор. <...> А как выживешь, если по пять раз в день – трам-там-там-там... Тара, рам-пам-паппам...»²²⁰; произведения Мендельсона и Шопена в рассказе Л. Петрушевской «Шопен и Мендельсон»: «Одна женщина все жаловалась, каждый вечер за стеной та же музыка <...>шурум-бурум, татати-татата.<...> Короче, со временем эта соседка даже узнала их репертуар <...>: песня без слов из цикла Мендельсона и какая-то фантазия Шопена»²²¹; «Собачий вальс» в романе А. Архангельского «Цена отсечения»: «Чем ближе

²¹⁶ Одоевский В. Ф. Последний Квартет Бетховена // Одоевский В. Ф. Русские ночи. – Л.: Изд-во «Наука». 1975. С. 81.

²¹⁷ Тургенев И. С. Дворянское гнездо. // Тургенев И. С. Собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. VI. – М.: Изд-во «Наука», 1981. С. 106-107.

²¹⁸ Куприн А. И. Гранатовый браслет. // Куприн А. И. Полное собрание романов и повестей в одном томе. – М.: Изд-во «АЛЬФА-КНИГА», 2009. С. 175, 710-711.

²¹⁹ Платова В. STALINGRAD, станция метро. – М.: Изд-во «Астрель АСТ», 2008. С. 259.

²²⁰ Щербакова Г. Лизонька и все остальные // Щербакова Г. Смерть под звуки танго. – М.: Изд-во «Вигриус», 2007. С. 10.

²²¹ Петрушевская Л. Шопен и Мендельсон // Петрушевская Л. Жизнь это театр. – СПб.: Изд-во «Амфора», 2007. С. 80.

подступала современность, тем яростнее становились образы, а музыка мягче; "Лучеграмма" Ман Рэя – то ли поцелуй, то ли смерть, то ли сигаретный дым, то ли исход души – сама просилась в синтезатор, нервный, черный "Пик, Каулун, Гонконг" Захи Хадид звучал настоящей музыкой сфер, поздний Мондриан перекликался сам с собой, суповые банки Энди Уорхолла звенели весело и однообразно, как "Собачий вальс" – та-ра-рам там-там, та-ра-рам там-там, та-рам там там-там там там-там, и по новому кругу»²²²); музыкальных терминов, знаков, в том числе самих нот («Ми-ми-норный концерт» Шопена в повести Н. Рубановой «Эгосфера. Нероман вполоборота»: «Прошло лет двадцать с тех пор, когда она, большеглазая студентка в черном бархатном платье, играла ми-ми-норный концерт Шопена. Она помнит, как тогда звучало tutti и как она вступала со своим solo: ми- # ре-ми-соль-си-си-си... Арпеджато, пассаж вверх, к третьей октаве, два с половиной такта шестнадцатых, два такта покоя. А потом – тема, чудная, великолепнейшая тема, музыка всей ее жизни: мягкий бас "ми" и секстаккорды в левой, простые и строгие, а наверху – та-а-ам – сердце Шопена: си-соль-ля-си...»²²³ и др.). Нередко ноты не просто называются, а дается целая партитура, например, нотная запись в «Русских ночах» В. Ф. Одоевского:

«Однажды, чтоб отвязаться от нее, он (Бах – прим. С. А. А.) написал на листке известную тему, которой впоследствии воспользовался Гуммель:



но тотчас заметил, как удобно она может образоваться в фугу...»²²⁴.

²²² Архангельский А. Цена отсечения. – М.: Изд-во «Астрель», 2008. С. 219.

²²³ Рубанова Н. Эгосфера. Нероман вполоборота // Рубанова Н. Люди сверху, люди снизу. – М.: Изд-во «Время», 2008. С. 274.

²²⁴ Одоевский В. Ф. Русские ночи. – Л.: Изд-во «Наука». 1975. С. 130.

Под речевой или словесной музыкой С. П. Шер подразумевал поэтические попытки воссоздать акустические способности музыки, которые основаны на том, что «организованный <...> ритмом, акцентами, высотой, интонацией, тембром <...> тон является основным материалом для обоих искусств»²²⁵. В связи с этим писатели и поэты используют в произведении звукопись, которая вызывает у *слушателя* смысловые ощущения, аналогичные тем, которые возникают при прослушивании музыки. Здесь становится актуальной «установка на слушательское ухо и, как следствие этого, в поэте просыпается страстный «звуклюб», которого особенно заботит организация звуковой ткани стихотворения: фоника (тембр – в музыке), ритм и интонация»²²⁶.

Данный вид литературно-музыкальных взаимодействий наиболее характерен для поэзии, нежели для прозы. Исследованию музыкальности поэзии посвящены работы таких исследователей, как Б. В. Асафьев²²⁷, В. А. Васина-Гроссман²²⁸, М. Л. Гаспаров²²⁹, Б. М. Эйхенбаум²³⁰ и др.

Необходимо отметить, что виды музыкально-литературных корреляций в тексте могут присутствовать одновременно. В таком случае их необходимо

²²⁵ Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник ПГУ, № 6, 2009. С. 95.

²²⁶ Крауклис Р.Г. Типология литературно-музыкальных корреляций // Филологические записки: материалы герценовских чтений: Сб. ст. / Ред.-сост.: канд.филол.наук А.М.Новожилова. – СПб.: Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена, 2005. С. 17.

²²⁷ Асафьев Б. Русская поэзия в русской музыке. Петроград. 1921; Асафьев Б. Избранные статьи о русской музыке. Вып 1-2. М.: Музгиз. 1952.

²²⁸ Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч.1. Ритмика. М.: Изд-во «Музыка», 1972; Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч.2. Интонация. Ч.3. Композиция. М.: Изд-во «Музыка», 1978.

²²⁹ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. – М.: Изд-во «Фортуна лимитед», 2000.

²³⁰ Эйхенбаум Б. М. О поэзии. – Ленинград: Изд-во «Советский писатель», 1969. С. 327.

рассматривать в единстве, «поскольку они отражают единство семантического, синтаксического и прагматического аспектов языка»²³¹.

К концу XX века типология литературно-музыкальных отношений С. П. Шера была обработана А. Гиром²³² под семиотическим углом. В своей «семиотической коррекции»²³³ исследователь опирался на «логический треугольник»²³⁴ немецкого логика и основателя логической семантики Г. Фреге, согласно которому «связь, существующая, как правило, между знаком, его смыслом и значением, такова, что знаку соответствует определенный смысл, а этому последнему – определенное значение, тогда как одному значению (одному предмету) соответствует не единственный знак»²³⁵.

В соответствии с этим «логическим треугольником» А. Гир «соотнес (1) словесную музыку с функцией сигнификанта, означающего, (2) структурные параллели с функцией сигнификата, означаемого, (3) вербальную музыку с функцией денотата, референта»²³⁶.

²³¹ Крауклис Р.Г. Типология литературно-музыкальных корреляций // Филологические записки: материалы герценовских чтений: Сб. ст. / Ред.-сост.: канд.филол.наук А.М.Новожилова. – СПб.: Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена, 2005. С. 18.

²³² Gier A. Gruber G. W. Musik und Literatur: komparativistische Studien zur Strukturverwandschaft. Frankfurt am Main, 1995.

²³³ Сидорова А.Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы : Литература, живопись, музыка [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. филолог. наук: 10. 01. 01 – Барнаул: ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет», 2006. С. 121.

²³⁴ Там же.

²³⁵ Фреге Г. Логика и логическая семантика. Сборник трудов. – М.: Изд-во «Аспект пресс», 2000. С. 231.

²³⁶ Борисова И.Е. Перевод и граница: Перспективы интермедиаальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. – 2004, No7 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>

В статье «Перевод и граница: перспективы интермедиаальной поэтики» И. Е. Борисова обращает внимание на тот факт, что не всегда автор предоставляет читателю возможность работать с конкретным, реально существующим музыкальным произведением, однако когда это возможно, «музыкальный текст может оказаться одним из ключей к словесному тексту <...> для этого он должен быть или программным, или притягивать к себе каким-то другим способом семантизацию»²³⁷. Так, музыкальное произведение, вступающее во взаимодействие с литературным текстом может иметь «либо символическое, категориальное значение, либо же включать историко-культурный (напр. биографический) код, осуществляя интертекстуальные связи»²³⁸. В связи с этим, с точки зрения исследовательницы, принципиальное значение имеет указание А. Гира на феномен «нулевой степени», когда автор не тратит времени на то, чтобы описывать музыку и ее воздействие на слушателя, «предполагая, что читатель знает и ценит эту музыку, причем по тем же самым причинам, что и он сам»²³⁹. Именно «нулевая степень», с точки зрения И. Е. Борисовой, и дает самые интересные перспективы образований смысловых полей, порождаемых использованием музыкальных произведений в структуре литературного текста.

Большой вклад в исследование литературно-музыкальных отношений сделал американский ученый П. Фридрих. В работе 1998 года «Музыка в

²³⁷ Там же.

²³⁸ Там же.

²³⁹ Борисова И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. культурол. наук: 24. 00. 01 – М.: РГБ, 2005. С. 35.

русской поэзии»²⁴⁰ он предложил следующую классификацию связи данных видов искусств²⁴¹:

А. Речевая, неметафорическая музыкальность:

I. Внешняя музыкальность, выражающаяся в «потенции стиха стать песней (народной или созданной профессиональным композитором) либо быть сочиненным специально с этой целью»²⁴²;

II. Внутренняя музыкальность:

- чистая музыкальность, зависящая «от системы ударений, формирующей динамику, которая является гораздо более важным элементом, чем высота тона или длительность»²⁴³;

- лингвистическая музыкальность, выражающаяся «такими признаками как эвфония, аллитерация, рифмы ритм, ассонансы»²⁴⁴;

- универсальная музыкальность, охватывающая «соответствия стоп и музыкальных тактов, многообразие музыкального темпа, высоты и динамики аналогично поэтической метрике и ритмике, синестетические ассоциации начальных согласных со светлыми оттенками или высокими музыкальными тонами»²⁴⁵;

- специфическая музыкальность, «раскрывающаяся через особенности конкретного языка и культурной системы»²⁴⁶;

²⁴⁰ Friedrich P. Music in Russian Poetry. N.Y., Washington, 1998.

²⁴¹ Классификация П. Фридриха приводится по статье: Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник ПГУ, № 6, 2009. С. 93-99.

²⁴² Там же. С. 96.

²⁴³ Там же.

²⁴⁴ Там же.

²⁴⁵ Там же.

²⁴⁶ Там же.

В. Метафорическая музыкальность, проявляющаяся «...в связи литературности и специфической техники. В искусстве звуков это была бы так называемая программная музыка, а в литературе метафорическая музыкальность наглядно присутствует в концепции "космической музыки" А. Блока»²⁴⁷.

Как отмечает Р. Бругнезе, классификация П. Фридриха сложнее типологии литературно-музыкальных взаимодействий, предложенной С. П. Шером, поскольку опирается на речевую музыкальность, однако и не столь фундаментальна.

Наиболее полной и универсальной признана классификация В. Вольфа²⁴⁸, которая охватывает все выше представленные типологии и одновременно обогащает их новыми понятиями. Исследователь предлагает разделять интермедиальные связи литературы и музыки в широком и узком смыслах.

Первый вариант предполагает включение нескольких «медиа» в один. В качестве классических примеров такого типа интермедиального объединения синтетические жанры (театральное представление, звуковой фильм, опера, песня, вставки иллюстраций или нотных фрагментов в литературный текст). Второй – предполагает не буквальное использование материала другого вида искусства (гетерогенная структура), а перевод одного вида искусства на язык другого (гомогенная структура).

I. Интермедиальность в широком понимании (экстракомпозиционная интермедиальность (extracompositional Intermediality)):

²⁴⁷ Там же. С. 97.

²⁴⁸ Wolf W. Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a Gen-eral Typology of Intermediality // Word and Music Studies, Vol.4: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amster dam-N.Y.: Rodopi, 2002. S.13-33.

1. трансмедиальность (transmediality), проявляющаяся в нарративности музыки и литературы, принципах вариаций, которые применимы не только к словесному тексту, но и к опере, балету, фильму и др.;

2. интермедиаальная транспозиция (Intermedial transposition), выражающаяся в процессе переноса определенных аспектов формы или содержания в произведения другой среды (например, экранизация литературного произведения или перенос новеллы в оперу);

II. Интермедиаальность в узком понимании (интракомпозиционная интермедиаальность (intracompositional Intermediality));

1. интермедиаальная референция (Intermedial reference), проявляющаяся во взаимодействиях на уровне одной семиотической системы:

1.1 имплицитная референция (explicit reference/intermedial themotization), проявляющаяся в переносе тех или иных моделей или схем, свойственных музыкальному произведению, в литературный текст):

- музыкализация произведения («музыка в литературе»);
- программная музыка («литература в музыке»);

1.2 эксплицитная референция (implicit reference/intermedial imitation), проявляющаяся в вербальной среде через репрезентацию в ней другой среды (музыка, живопись):

- дискуссии о музыке в литературе;
- отображение музыки в литературе («музыка в литературе»);

2. мульти- или плюральная медиаальность (plurimediality), проявляющаяся во взаимодействиях на уровне разных семиотических систем:

2.1 интермедиальное слияние (исполнение оперы, опера; «музыка и литература»);

2.2 интермедиальная комбинация (текстовая основа оперы; «музыка и литература»).

Все представленные выше типологии так или иначе легли в основу четырех основных подходов к пониманию интермедиальности²⁴⁹:

1. Интермедиальность как синтез различных языков искусств (Synthetische Intermedialität), например, кино, песня, опера и др.;
2. Интермедиальность как воплощение одного и того же средствами различных видов искусства (трансмедиальная интермедиальность/ Formale oder Trans-mediale Intermedialität), например, роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин», опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин», иллюстрации к роману «Евгений Онегин» Е. П. Самокиш-Судковской, британско-американский фильм «Онегин» (реж. Марта Файнс) и др.;
3. Интермедиальность как репрезентация одного вида искусства другим, предполагающая перевод одной знаковой системы в другую (трансформационная интермедиальность/Transformationale Intermedialität), например, Собор Парижской Богоматери в одноименном романе В. Гюго и Собор Парижской Богоматери в кинофильме «Горбун из Нотр-Дама» (реж. Питер Медак) и др.;
4. Интермедиальность как общность каких-либо черт различных языков искусств (онтологическая интермедиальность/ Ontologische Intermedialität), например, музыкальность поэзии и др.

²⁴⁹ См.: Schroter J. Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: montage/av, Jg. 7, Nr. 2, 1998. С. 129-154.

К настоящему времени как в зарубежном, так и отечественном литературоведении существует большое количество работ по всем направлениям литературно-музыкальных взаимодействий. Как отмечает Р. Г. Крауклис, наиболее всего распространена практика нахождения музыкальной формы, соответствующей структуре конкретного литературного текста (Е. Н. Азначеева²⁵⁰, Н. М. Фортунатов²⁵¹, Л. Л. Гервер²⁵² и др.). Однако продуктивным остается и направление «вербальной музыки», отыскивающее «музыкальные ключи» к литературным текстам (Б. А. Кац²⁵³, Т. В. Цивьян²⁵⁴, Р. Тименчик²⁵⁵, И. Борисова²⁵⁶ и др.).

²⁵⁰ Азначеева Е. Н. Фуга в поэтике Франца Фюмана // Филол. науки. 1988. № 3; Она же. О вербализации музыки средствами художественной прозы // Проблемы деривации: семантика, поэтика. Пермь, 1991; Она же. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. Пермь, 1994; Она же. К вопросу о музыкальности прозаических литературных текстов // Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование: Материалы междунар. науч.-практ. конф. Астрахань, 1997.

²⁵¹ Фортунатов Н. М. Музыка прозы («На пути» Чехова и фантазия Рахманинова) // Чехов и его время. М., 1977.

²⁵² Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX. М.: Индрик, 2001.

²⁵³ Кац Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997. Он же. «Скрытые музыки» в ахматовской «Поэме без героя» // Советская музыка. 1989. № 2. С. 69-75; Он же. Отзвуки творчества Шумана в ахматовской «Поэме без героя» // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 76-81.

²⁵⁴ Цивьян Т. В. Ахматова и музыка // Russian Literature, 1975, № 10-11.

²⁵⁵ Кац. Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка: Исслед. очерки. Л.: Советский композитор, 1989.

²⁵⁶ Борисова И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. культурол. наук: 24. 00. 01 – М.: РГБ, 2005. Она же. Музыкальные мифы русской романтической мистики (новелла В. Ф. Одоевского «Себастьян Бах») // Slavic Almanach. The South African Year Book for Slavic, Central and East

В последние десятилетия вновь обретает актуальность «словесная музыка» в связи с теорией поэтической интонации, которая долгое время оставалась в тени (В. Е. Холшевников²⁵⁷, К. Ф. Тарановский²⁵⁸, Е. В. Невзглядова²⁵⁹); мифопоэтическое направление (Л. Л. Гервер²⁶⁰, А. Е. Махов²⁶¹), «предметом которого стала музыка как некая мистическая философская (онтологическая) категория, а также мифы о композиторах, исполнителях, музыкальных произведениях, инструментах, закрепившиеся в культуре»²⁶².

Все перечисленные выше работы, так или иначе затрагивающие проблему диалогических отношений между искусствами, особенности воспроизведения одного вида искусства средствами другого и апеллирующие к довольно схожим, но, как мы могли убедиться, нетождественным понятиям – «цитата»,

European Studies. 2001. Vol. 7. № 10; Она же. Музыкальная лестница Бетховена: новелла В. Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена» // Интеллект, воображение, интуиция: размышления о горизонтах сознания. СПб., 2001.

²⁵⁷ Холшевников В. Е. Типы интонации русского классического стиха / Стиховедение и поэзия. Л., 1991.

²⁵⁸ Тарановский К.Ф. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М. 2000.

²⁵⁹ Невзглядова Е. В. Уменьше чувствовать и мыслить нараспев // Невзглядова Е. В. Блаженное наследство. Записки филолога. СПб: Изд. журнал «Звезда». 2013.

²⁶⁰ Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX. М.: Индрик, 2001.

²⁶¹ Махов А. Е. Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005; Он же. Ранний романтизм в поисках музыки. М.: Лабиринт, 1993.

²⁶² Крауклис Р.Г. Типология литературно-музыкальных корреляций // Филологические записки: материалы герценовских чтений: Сб. ст. / Ред.-сост.: канд.филол.наук

«экфрасис» и «интермедиальность» – как правило, направлены на изучение взаимодействия разных, но одномерных (несинтетических) видов искусств: живопись (визуальный вид искусства) – литература (вербальный вид искусства), архитектура (визуальный вид искусства) – литература (вербальный вид искусства), музыка (аудиальный вид искусства) – литература (вербальный вид искусства).

В нашей работе мы обратимся к такому феномену, как включение песни как вида синтетического искусства в структуру литературного одномерного текста. Данное явление находится на ином, более сложном, уровне относительно прочих, поскольку песня являет собой синтез слова, музыки и исполнения, и писатели не только фиксируют на письме слова песни, но и описывают манеру ее исполнения, а также при помощи использования звукоподражательных слов, музыкальных терминов и др. стремятся передать письменным словом ее музыкальное сопровождение.

Однако если денотативная способность слова по отношению, например, к живописи представляется почти безграничной: заключить в описание не только атмосферу картины, не только ее сюжет, но и стиль, и автора – все это, как кажется, под силу слову²⁶³, – то со взаимоотношением слова художественного текста и песни все гораздо сложнее. Поскольку музыка – одна из составляющих вокального произведения, – несмотря на свое языкоподобие, не является языком понятийным²⁶⁴.

Таким образом, возникает ряд вопросов:

А.М.Новожилова. – СПб.: Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена, 2005. С. 16.

²⁶³ Геллер Л.М. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 15-16.

²⁶⁴ Мышьякова Н. М. Литература и музыка в русской культуре XIX века [Электронный ресурс]: Дис. ...доктора. искусствовед. наук: 24. 00. 01 – СПб, 2003. С. 10.

- способна ли языковая система (а если способна, то в какой степени) передавать не только ощущение от восприятия вокального произведения, но и саму музыку: такт, тон, ритм и др.;
- какова природа передачи песни как вида синтетического искусства (текст + музыка + исполнение) в литературном одномерном тексте;
- каков механизм перевода аудиального вида искусства в визуально-вербальный;
- каковы функции включения музыкального фрагмента в ткань литературного текста;
- считать ли песню, включенную в структуру литературного текста, интермедийностью, или музыкальным экфрасисом, или же литературно-музыкальной цитатой, и считать ли песню, включенную в структуру художественного одномерного текста, интермедийностью, экфрасисом или цитатой вообще.

Все зависит, с одной стороны, от выбранных толкований таких понятий, как «цитата», «экфрасис» и «интермедийность», с другой, от подхода к феномену песни как таковой. Последнее неизбежно влечет за собой ряд вопросов связанных с проблемой взаимоотношения музыки и слова в песне: что первично – слово или мелодия.

В сфере современной науки проблема взаимоотношения слова и музыки наиболее разработана в музыковедческой традиции: научные работы Б. Асафьева²⁶⁵, В. Васиной-Гроссман²⁶⁶, А. Оголевца²⁶⁷, Е. Ручьевской²⁶⁸,

²⁶⁵ Асафьев Б. Русская поэзия в русской музыке. Петроград. 1921; Асафьев Б. Избранные статьи о русской музыке. Вып 1-2. М.: Музгиз. 1952.

²⁶⁶ Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. 1. Ритмика. М.: Музыка. 1972; Она же. Музыка и поэтическое слово. 2. Интонация. 3. Композиция. М.: Музыка. 1978.

²⁶⁷ Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Музгиз. 1960.

И. Степановой²⁶⁹, Б. Кац²⁷⁰ и др. В рамках театроведения она наиболее освещена в трудах Т. Бачелиса²⁷¹, В. Божовича²⁷², А. Образцовой²⁷³, В. Тасалова²⁷⁴, Н. Тишуниной²⁷⁵ и др.

В литературоведении наиболее полно история взаимоотношения слова и музыки, их фундаментальная двойственность, стремление музыки стать словом и желание слова превратиться в музыку были рассмотрены в работе А. Е. Махова «Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике»²⁷⁶. Обращаясь к трудам античных философов и европейских исследователей, а также музыкальным и литературным произведениям, исследователь ставил своей целью показать, что за два тысячелетия своего существования взаимоотношение музыки и слова в европейском сознании претерпевало самые радикальные изменения.

²⁶⁸ Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М., Л.: Изд-во Лен. гос. консерватории, 1960; Она же. Слово и музыка. Л.: Музгиз, 1960.

²⁶⁹ Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. Автореф. ... д-ра искусствоведения в виде монографии. М. 1999.

²⁷⁰ Кац Б. Стань музыкою, слово! Л.: Сов. композитор. 1983.

²⁷¹ Бачелис Т. Шекспир и Крэг. М.: Наука. 1986.

²⁷² Божович В. Традиции и взаимодействие искусств. Франция: конец XIX-XX века. М.: Наука 1987.

²⁷³ Образцова А. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX-начала XX веков. М.: Наука. 1984.

²⁷⁴ Тасалов В. Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства // Взаимодействие и синтез искусств. Л.: Наука. 1976.

²⁷⁵ Тишунина Н. Драматическая трилогия Стриндберга: «На пути в Дамаск» (к определению специфики стриндбергского символизма) // Август Стриндберг и мировая культура. СПб.: Левша. 1999.

²⁷⁶ Махов А. Е. Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada, 2005.

Далеко не всегда и не всеми они рассматривались как дружественные. Так, в музыкальной эстетике существует представление о том, что соединение слова и музыки означает разрушение словесного текста как целостности. «Когда слова входят в музыку, они перестают быть поэзией или прозой, но становятся элементами музыки, – утверждает Сьюзен Лангер в книге "Чувство и форма". – Песня – не компромисс между поэзией и музыкой, хотя бы текст ее сам по себе и был великой поэзией; песня – это музыка»²⁷⁷. С точки зрения другого подхода, «музыка разбивает синтаксическую цепь, выпуская на свободу "главные слова" текста, то есть "несколько слов" стихотворения, ради которых она существует»²⁷⁸, и таким образом служит слову. Своего рода компромиссом между этими противоположными точками зрения служит заключение Б. Асафьева: «Область Lied (с нем. «песня» – С. А. А.) никогда не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой. Это скорее "договор о взаимопомощи", а то и "поле брани", единоборство...»²⁷⁹.

Однако не всегда музыка и слово воспринимались как разные системы. Так, согласно воззрениям архаичных времен, музыка и слово были нерасчленимым целым, «и люди общались с помощью полуслов-полузвучков, значение которых лишь подразумевалось, рождаясь в контексте общения»²⁸⁰.

Гердер в трактате «О происхождении языка» (1770) отмечает общераспространенное представление о том, что речь первобытного человека изначально представляла собой пение: «...если первым языком человека было пение, то пение это было для него настолько же естественно и настолько

²⁷⁷ Цит. по: Махов А. Е. *Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике.* – М.: Intrada, 2005. С. 182-183.

²⁷⁸ Там же. С. 197.

²⁷⁹ Асафьев Б. В. *Музыкальная форма как процесс.* Л.: Музгиз. 1963. С. 233

²⁸⁰ Кирнарская Д.К. *Психология специальных способностей. Музыкальные способности* – М.: Таланты-XXI век, 2004. С. 60.

соответствовало его органам и природным инстинктам, насколько пение соловья — естественно для этой птицы <...> Даже позднее, когда язык стал более правильным, единообразным и упорядоченным, он все еще оставался своего рода пением, как это доказывает акцентирование в языках многих диких народов, а то, что из этого пения, впоследствии усовершенствованного и облагороженного, произошли древнейшая поэзия и музыка, теперь уже доказано многими»²⁸¹. Когда же у человечества началось осознание принципиального различия между словом и музыкой, утраченное единство сменилось отношением прямой аналогии. Но именно изначальные коммуникативные возможности музыки и слова стали впоследствии «определяющими для специфики музыкального искусства и художественной литературы»²⁸².

Разделившись и став двумя автономными системами, музыка и слово не утратили своих связей. Интересно в этой связи утверждение Е. Замятина: «Из всех искусств — искусство художественного слова сложнее, потому что оно включает в себя элементы всех видов искусства, потому что слово пользуется приемами разных родов искусства <...> искусство художественного слова является вершиной пирамиды, фокусом, сосредоточивающим в себе лучи всех остальных видов искусства <...> и, может быть, еще определенной других искусств в художественное слово входит элемент музыкальный»²⁸³. Подобное восприятие художественного слова как интегрального искусства и

²⁸¹ Гердер И. Г. Трактат о происхождении языка / перевод Бергельсона Г.Ю // Вступ. ст. Жирмунского В. М.. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. С. 149.

²⁸² Алексеева М. В. Слово и музыка: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике. Дис. ... канд. философских наук. М. 2010. С. 20.

²⁸³ Замятин Е. И. О стиле // Замятин Е. И. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. Трудное мастерство. — М.: Изд-во «Республика», 2011. С. 369, 370-371.

предоставляет большую свободу в разного рода литературно-музыкальных взаимодействиях.

Споры исследователей на тему различия музыкального и вербального языка не мешают композиторам и литературоведам пользоваться одними и теми же терминами. Так, например, в теории музыки ее синтаксис описывается в таких понятиях, как «предложение», «фраза», а в теории литературы активно используются такие музыкальные термины, как «полифония», «мелодика», «сонатная форма», «оркестровка», «лейтмотив» и др. Мы нередко используем словосочетания «говорить музыкой», «музицировать словами», «музыкальный текст», «музыкальная проза» и др.

Примечательны в этой связи слова французского композитора и музыкального критика А. Онеггера: «Я охотно сравнил бы симфонию или сонату с романом, в котором музыкальные темы выполняли роль персонажей...»²⁸⁴.

Все вышесказанное доказывает, что слово и музыка имеет множество точек соприкосновения: «от определенной генетической общности до сознательных взаимообогащений»²⁸⁵.

Таким образом, мы сталкиваемся с рядом проблем:

- неоднозначные толкования и близость терминов «цитата», «экфрасис» и «интермедиальность»;
- споры о возможности воспроизведения в структуре литературного текста какого-либо фрагмента из текстов других семиотических систем;

²⁸⁴ Онеггер А. Я Композитор // Онеггер А. О музыкальном искусстве. — Л.: Музыка, 1979. С. 132.

²⁸⁵ Алексеева М. В. Слово и музыка: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике. Дис. ... канд. философских наук. М. 2010. С. 17.

- специфика включения авторами аудиального вида искусства в ткань визуально-вербального текста;
- разные точки зрения на взаимоотношения музыки и слова в песне;

Все это неизбежно подводит к вопросу об универсальности слова:

- все ли можно передать словом;
- какова степень, полнота подобной передачи.

В связи с этим интересно рассмотреть особенности передачи песни как вида синтетического искусства в структуре литературного одномерного текста.

Необходимо сразу оговорить, что песня как таковая является примером интермедиальности: симбиоз музыки, литературы и исполнения (С. П. Шер, В. Вольф и др.). Согласно терминологиям других исследователей, она может быть названа «поликодовым»²⁸⁶ (Г. В. Ейгер, В. Л. Юхт), «креолизированным»²⁸⁷ (Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов), «полиструктурным»²⁸⁸ (Ю. М. Лотман), «полисемиотическим»²⁸⁹ (С. В. Свиридов), «полиполярным»²⁹⁰ (Т. В. Цвигун) текстом.

Выше нами был приведен ряд типологий, составленный такими исследователями, как А. Ханзен-Лёве, С. П. Шер, А. Гир, П. Фридрих, В. Вольф,

²⁸⁶ Ейгер Г. В., Юхт В. Л. К построению типологии текстов // Лингвистика текста: мат. науч. конф. при МГПИИЯ им. М. Тореза в 2 ч. М., 1974. Ч. 1. С. 107.

²⁸⁷ Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизированные тексты и их коммуникативная функция // оптимизация речевого воздействия. – М.: Изд-во «Наука», 1990. С. 180.

²⁸⁸ Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3-х т. – Таллинн: Изд-во «Александра». 1992. Т. 1. С. 146.

²⁸⁹ Свиридов С. В. Пикник на обочине. Песня как таковая в современном высококоведении // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007-2009 гг. Воронеж, 2009. С. 168.

²⁹⁰ Цвигун Т. В. Логоцентрические тенденции в русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста) // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 104.

которые неоднократно обращались к особенностям взаимодействий внутри вокальной музыки и музыки в литературе.

Отметим также, что в последнее десятилетие исследователи стали обращать пристальное внимание на смысловые корреляции между литературным художественным текстом и песней. Причем появляются работы, посвященные не только «чужому» слову в песенной поэзии, в частности, рок-поэзии²⁹¹, но и песенной поэзии в литературном художественном тексте²⁹². Что касается последнего, то песня, включенная в структуру литературного художественного текста, в основном рассматривалась либо с позиции лексической цитаты (цитирование слов той или иной песни), либо наряду с чисто музыкальными взаимодействиями, как очередной пример музыкальности текста-реципиента. Вместе с тем, как не раз уже отмечалось, песня – явление многокомпонентное, состоящее из нескольких субтекстов: вербального (собственно слова песни), музыкального (аккомпанемент) и исполнительского (манера исполнения, особенности голоса, акцент, дефект речи, пластика тела и др.). Поэтому изучение песенного произведения, включенного в структуру литературного художественного текста, нуждается в комплексном подходе.

²⁹¹ Гавриков, В. А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева / В. А. Гавриков. – Брянск: Ладомир, 2007. – 292 с.; Гавриков, В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст / В. А. Гавриков. – Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. – 634 с.; Козицкая, Е. А. Статус автора в русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь: ТвГУ, 2002. – С. 139–145; Козицкая, Е. А. «Чужое» слово в поэтике русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 1. – Тверь: ТвГУ, 1998. – С. 49-56 и др.

²⁹² Смирнова А. И. В. П. Астафьев и музыка // Вестник ВолГУ, С. 8, Вып. 12, 2013, С. 14-19; Пономарева О. А. Диалогизм романа «Кысь» Т. Толстой (Фольклорный, литературный и историко-культурный аспекты) // Дис. ...канд. филолог. наук. Майкоп. 2008. и др.; Степанова В. А. Художественные функции музыкальных аллюзий в прозе В. Ф. Одоевского [Электронный ресурс]: Автореф. ...канд. филолог. наук: 10. 01. 01 – М. 2003 и др.

В данной работе мы на примере ряда литературных произведений XIX, XX, XXI вв. попытались рассмотреть способы и специфику передачи вокальных произведений (песня, романс, ария и др.) как вида синтетического искусства (музыка+текст+исполнение), составить типологию и описать функции передачи их в художественном тексте.

ГЛАВА 2. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПЕСНИ В СТРУКТУРЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА

Для того, чтобы определить природу взаимодействия песни как вида синтетического искусства с литературным художественным текстом и определить, считать ли песню, включенную в структуру литературного одномерного текста, интермедийностью или музыкальным экфрасисом, или же литературно-музыкальной цитатой, и считать ли песню интермедийностью, экфрасисом или цитатой вообще, необходимо, во-первых, рассмотреть существующие способы репрезентации песни и, во-вторых, определить, каковы функции этой репрезентации. Этому и посвящены соответствующие параграфы данной работы.

2.1. К проблеме построения типологии передачи песенного произведения в литературном тексте

Интерес к песне в русской литературе, как отмечает Л. А. Левина²⁹³, возникает в XVIII веке. Вторая половина XVIII века характеризуется настоящим песенным «бумом»: к песенной лирике обращаются М. М. Херасков, В. В. Капнист, И. Ф. Богданович, Г. Р. Державин и др.; издаются разнообразные сборники, песенники («Собрание русских простых песен с нотами» В. Ф. Трутовского (1776); «Собрание народных русских песен с их голосами» Прача (1790); «Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса» Г. Н. Теплова (1759)), песни с нотами активно печатают всевозможные журналы («Полезное увеселение» (1760), «Доброе намерение» (1764), «Лекарство от скуки и забот» (1786), «Приятное и

²⁹³ Левина Л. А. Грани звучащего слова (эстетика и поэтика авторской песни): монография. – М.: Изд. «Нефть и газ» РГУ нефти и газа им. И. М. Губкина, 2002.

полезное препровождение времени» (1794-1798) и др.). К концу XVIII века многие любовные стихотворения самими поэтами осознаются не иначе, как песня. Особенно популярной становится «песня на голос», которая предполагала не только поэтический текст, но и определенную мелодию уже известных песен (от народной до модной французской).

Законы лирики, в том числе и песенной, пытаются определить многие поэты XVIII века, среди которых Г. Р. Державин («О песне»²⁹⁴); А. П. Сумароков («Эпистола о стихотворстве»):

Слог песен должен быть приятен, прост и ясен,
Витийств не надобно, он сам собой прекрасен,
Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть,
Не он над ним большой – имеет сердце власть²⁹⁵.

Уже в конце XVIII начале XIX века, когда песня практически сформировалась как музыкально-литературный жанр, авторы сентиментальных повестей начинают включать ее в ткань своих произведений. Примером может являться повесть С. П. К. Ф. Сибирского «Лина», напечатанная в журнале «Иппокрена, или Утехи любословия» (1800): «Одним вечером, сидя под окном своей комнаты и предавшись меланхолии, любезная Лина для разогнания своего уныния играла на фортепьяно и напевала песенку:

Скучно жить в уединенье,
И любви совсем не знать!
Не иметь и утешенья,
Чтоб от нежности вздыхать<...>

²⁹⁴ Державин Г. Р. О песне / Рассуждение о лирической поэзии или об оде. // Державин Г. Р. Избранная проза. – М.: Изд-во «Советская Россия». 1984. С. 350.

²⁹⁵ Сумароков А. П. Эпистола о стихотворстве // Ломоносов М. В., Сумароков А. П., Тредиаковский В. К. Стихотворения. Письма. – М.: Изд-во «Олимп», 1999. С. 162.

Когда она кончила последний куплет своей песенки, вдруг взглянула в окошко и увидела молодого офицера приятного виду, который стоял в задумчивости и слушал мелодию голоса ее»²⁹⁶.

Эту традицию продолжают писатели XIX и XX вв., активно используя накопленный песенный материал.

Перед тем, как непосредственно перейти к описанию специфики и способов репрезентации песни как вида синтетического искусства в структуре литературного текста, необходимо оговорить следующее: под «песней» и «песенным произведением» мы понимаем любое вокальное произведение, представляющее собой словесно-музыкальное образование, предназначенное для пения или распевной речитации (Ср.: песня – «наиболее распространенный жанр вокальной музыки, а также общее обозначение поэтического произведения, *предназначенного для пения или распевной речитации*»²⁹⁷). Приведенная ниже типология носит условный характер, так как основания для ее выделения могут быть совершенно разные, и один тот же пример по разным критериям может входить в ту или иную группу или подгруппу, поэтому, прежде всего, сосредоточимся на основаниях для типологии.

За основу выделения типов можно взять:

1. расположение текста на плоскости страницы;
2. эксплицитность/имплицитность песни в структуре авторского текста;
3. собственно графическую организацию текста песни в структуре художественной прозы (использование разных шрифтов);
4. вид письма (кириллица, латиница и др.);

²⁹⁶ Цит. по: Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. М.: Музгиз, 1952. С. 327.

²⁹⁷ Семенов Ю. Е. Песня // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: «Советская энциклопедия», 1990. С. 420.

5. границы цитируемого фрагмента (заглавие песни, какой-либо куплет, припев, вся песня целиком и др.);
6. месторасположение фрагментов чужого текста в структуре авторского текста;
7. точность/неточность цитируемых слов песни;
8. полнота транслируемой информации (репрезентация не только одной взятой песни, но и ряда других вокальных произведений какого-либо определенного автора, исполнителя, музыкального направления и даже культуры в целом, воспринимаемые как идейно-эстетическая целостность);
9. непрерывность/прерывание цитируемого текста вокального произведения;
10. происхождение репрезентируемой песни (репрезентация реально существующего вокального произведения (авторского или фольклорного)/репрезентация песни придуманной самим автором художественного текста);
11. сам способ передачи песни как вида синтетического искусства в ткани литературного, то есть одномерного текста;
12. реализация/нереализация песни в художественном мире произведения;
13. сознательность (интенциональность)/бессознательность включения песни в структуру художественного текста.

Остановимся подробнее на выделенных нами основаниях. Тип передачи песни, основанный на расположении текста песни на плоскости страницы, представлен следующими вариантами:

- Текст песни, записанный в столбик;
- Текст песни, записанный в строчку;

Особый интерес представляют случаи, когда текст одной и той же песни фиксируется на плоскости страницы в пределах одного и того же произведения разными способами:

«Песня плыла ко мне с иглистого неба, с левой стороны от солнца, там, где с иглами кружилась прохладная синева и такое же прохладное облако...

Выхожу один я на дорогу.

Сквозь туман кремнистый путь блестит...

А дальше они утонули, добрые слова, растаяли в мельтешении прохлады и света. Издали на смену им просились другие...

В небесах торжественно и чудно

Спит земля в сиянье голубом.

Что же мне так больно и так трудно?

Жду ль чего, жалею ли... <...>

Я побежал на звуки, я спешил к ним. Кажется, другая мелодия звала меня... Скрипка сливала в один зеленый гуд лесные шорохи, лесные блики. А во мне повторялись и повторялись те слова... Что же мне так больно и так трудно?... Что же мне так больно и так трудно»²⁹⁸ (Ю. Дружков «Кто по тебе плачет»);

«Низкий, исполненный подземного трагизма бас затянул похоронный мотив:

Дымилась роща под горою,
И вместе с ней горел закат.
Нас оставалось только трое
Из восемнадцати ребят.
Как много их друзей хороших,
Лежать осталось в темноте

²⁹⁸ Дружков Ю. Кто по тебе плачет. – М.: Изд-во «Время», 2007. С. 122-123.

У незнакомого поселка,
На безымянной высоте.<...>

– Как будто сно-о-ва вместе с ни-и-ми стою на огненна-а-ай черте! У незнакомого поселка, на безымя-а-нной высоте... – тоскливо басил голос слова рефрена»²⁹⁹ (М. Елизаров «Библиотекарь»);

«Ольга Михайловна спросила меня, запевалу классного хора, что я буду петь. Я назвала «Родина слышит», хотя хотела сказать «Подснежник». Хорошо.

Рродина слышит.

Рродина знает,

Где в облаках ее сын пролетает, –

заливалась я на репетициях. <...>

А к Новому году у нас в школе был концерт, и я в коричневых бантах (ленты выстирать и намотать на горячую трубу батареи) вышла на сцену актового зала перед всеми четвертыми классами. И нимало не волновалась – Рродина слышит – Рродина знает!.. Как Высоко ее сын пролета-ает»³⁰⁰ (Л. Петрушевская «Подснежник») и др.

Тип передачи песни в структуре художественного текста, основанный на **эксплицитности/имплицитности** цитируемых слов песни, представлен следующими вариантами:

- Включение песни в структуру авторского текста с использованием определенных маркеров, которые облегчают ее узнавание (кавычки, шрифтовое выделение, особое расположение текста на площади страницы, перифрастические наименования (имена исполнителей песен и др.);

²⁹⁹ Елизаров М. Библиотекарь. – М.: Изд-во «Ад Маргинем», 2008. С. 351-353.

³⁰⁰ Петрушевская Л. Подснежник // Петрушевская Л. Жизнь это театр. – СПб.: Изд-во «Амфора», 2007. С. 217, 222.

- Завуалированность песни, включенной в структуру авторского текста за счет отсутствия маркирования;

Особый интерес представляет последний вариант инкорпорации песни в структуру художественного текста, поскольку немаркированное цитирование слов вокального произведения сложнее определить, как чужеродный элемент в тексте-реципиенте. Примером подобного включения может являться песня «От героев былых времен» из кинофильма «Офицеры» режиссеров В. Рогового и В. Златоустовского, инкорпорированная в роман А. Старобинец «Первый отряд. Истина»: «Никто не может явиться в плоти и крови с той стороны. Особенно те, чьи тела были сожжены на ритуальном огне. Чьи тела стали просто золой, и землей, и травой, и кустиками земляники...»³⁰¹, а также песня Б. Окуджавы «А мыс тобой, брат, из пехоты», включенная в рассказ А. Антоновской «Ромео мертв!»: «Настенные часы дин-донят десять раз. Всё. Последний урок окончен. Бери шинель, иди домой»³⁰².

В основе собственно **графической организации текста** песни в структуре художественной прозы лежат типы с использованием различных шрифтов:

«Аннушка попала на пьянку, регулярно практиковавшуюся в их комнате. "КТО СКАЧЕТ, КТО МЧИТСЯ ПОД ХЛАДНОЮ МГЛОЙ? – непрерывно пульсирующая триолями музыка Шуберта стучала у Аннушки в висках, заглушая голоса. – ЕЗДОК ЗАПОЗДАЛЫЙ, С НИМ СЫН МОЛОДОЙ..."»³⁰³ (Н. Рубанова «Люди сверху, люди снизу: текст, распадающийся на пазлы»); «Но ни разу еще Мальчику не удалось сразу, быстро и целеустремленно, пройти по

³⁰¹ Старобинец А. Первый отряд. Истина. – М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 199.

³⁰² Антоновская А. Ромео мертв! // Двойная радуга: сборник рассказов. – М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб., 2013. С. 19.

³⁰³ Рубанова Н. Люди сверху, люди снизу: текст, распадающийся на пазлы // Рубанова Н. Люди сверху, люди снизу. – М.: Изд-во «Время», 2008. С. 56-57.

аллее до самого конца – туда, к своей цели. К летающим по воздуху креслам, к пронизывающему ветру, от которого слезятся глаза, к оглушительно громкой попсе... *а-а-а он тибя цылу-ует, га-ва-рит, что любит, и на-чами обнима-а-ет, к сердцу прижимает, а-а-а я му-чи-юсь от бо-оли, са сва-ей любовью, фа-та-графии в альбо-о-ме*...к бездонным воздушным ямам, к визжащим девчонкам, к вертящемуся миру»³⁰⁴ (А. Старобинец «Убежище 3/9») и др.

Как отмечают А. Н. Баранов и Б. Б. Паршин, шрифты апеллируют к весьма абстрактным и необязательно зрительным образам и чаще всего описываются в искусствоведческих категориях ритма, легкости/тяжеловесности, пестроты/монотонности, динамичности. Существует точка зрения, что размер шрифта способен передавать громкость звука, определенная гарнитура – тембр, сочетание гарнитур – интонацию, пробелы – ритм³⁰⁵.

Типы передачи песни, в основе которых лежит **вид письма** (кириллица, латиница и др.), представлены следующими вариантами:

- Текст русской песни, переданный на письме кириллицей;
- Текст иностранной песни, записанный на языке оригинала;
- Текст иностранной песни, переданный на письме кириллицей;

Первый вариант наиболее распространенный в русской литературе, для нас же особый интерес в данный момент представляют два последних вида: текст иностранной песни, переданный на языке оригинала, например,

³⁰⁴ Старобинец А. Убежище 3/9. – СПб.: Изд-во «Лимбрус Пресс», 2006. С. 34.

«...включаю чужую магнитола, и она начинает лениво пережевывать чужую старую музыку. "We all live in a yellow submarine, yellow submarine, yellow submarine..." Делаю десяток неторопливых кругов и возвращаюсь домой»³⁰⁶ (А. Старобинец «Живые»); и текст иностранной песни, переданный на письме кириллицей, например, «...потом Ив Монтан. Я слушал его по радио немножко не в себе. И уже как следует не в себе я пел безостановочно – беззвучно и вслух, на улице, на уроке, в очередях – *Ma шамбр у ля фнэтр донн сюр эн куан дэ сьель...Дум э парвьенн ком эн апель...Тут ан рюмёр, тут ан люёр – д'монд аншантёр...ДЭ ГРАН БУЛЬВАР!!!* И вот это первая причина почему я ехал на подержанном автобусе “вольво” с незнакомой женской ягодицей, горячей через миллиметр тканей, отделявших ее от моей»³⁰⁷ (А. Найман «Немного красивой свободы»);

«Тогда-то этот человек и пел на афганском – всегда одно и то же. Мелодия песни той была заунывна, а слова неясны и оттого казались сказочными:

Мароби бо
Бароие ойхерим бор,
Гузаштахор, гузаштахор,
Дарджо мани ту джое сарнавейс,
Ла-ла-ла-ла...

³⁰⁵ Баранов А. Н., Паршин Б. Б. Воздействующий потенциал варьирования в сфере метаграфемии // Проблемы эффективности речевой коммуникации. М.: ИНИОН, 1989. С. 80-85.

³⁰⁶ Старобинец А. Живые // Старобинец А. Переходный возраст – СПб.: Изд-во «Лимбрус Пресс», 2005. С. 116.

³⁰⁷ Найман А. Немного красивой свободы // Найман А. Убить -\--\--\--а. – М.: Исд-во АСТ, 2009. С. 196.

Так пел Сергей, и так подпевала ему Аннушка, как подпевала когда-то одному богатенькому мальчику Гене...»³⁰⁸ (Н. Рубанова «Люди сверху, люди снизу: текст, распадающийся на пазлы»);

Частным случаем передачи иностранной песни на письме кириллицей является перевод:

«У нас была песня. Такая забавная добрая песенка Бобби Дарена – "Вещи" <...> "По вечерам я сажусь у окна и смотрю, как на пустынных улицах влюбленные держатся за руки и смеются. И вспоминаю все вещи, которые мы делали вместе с тобой: прогулки в парках, поцелуи в темноте, морские путешествия и еще ночь, когда мы оба плакали, помнишь? Все, что мы делали вместе. Все, чего нет сейчас»³⁰⁹ (Л. Чарлин «Равнодушие») или «Мне не пластинки нравятся, а музыка. Вот с "Meddle", например, нравится первая. Про эхо. Я даже без слез слушать не могу. Со словарем переводил. Аль-ба-трос над го-ло-вой, па-ра-рам со мной... And help me understand the best I can... Дима сглотнул и замолчал»³¹⁰ (В. Пелевин «Омон Ра») и др.

Перевод той или иной песни может быть дан на разных уровнях (поэтический перевод, подстрочник), в том числе и на уровне сюжета:

«Хаджи-Мурат остановился и стал слушать. В песне говорилось о том, как джигит Гамзат угнал с своими молодцами с русской стороны табун белых коней. Как потом его настиг за Терекон русский князь и как он окружил его своим, как лес, большим войском. Потом пелось о том, как Гамзат порезал лошадей и с молодцами своими засел за кровавым завалом убитых коней и бился с русскими до тех пор, пока были пули в ружьях и кинжалы на поясах и

³⁰⁸ Рубанова Н. Люди сверху, люди снизу: текст, распадающийся на пазлы // Рубанова Н. Люди сверху, люди снизу. – М.: Изд-во «Время», 2008. С. 58.

³⁰⁹ Чарлин Л. Равнодушие // Двойная радуга: сборник рассказов. – М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб., 2013. С. 238.

³¹⁰ Пелевин В. О. Омон Ра. // Пелевин В. О. Омон Ра. – М.: Изд-во «ВАГРИУС», 2003. С. 125.

кровь в жилах. Но прежде чем умереть, Гамзат увидел птиц на небе и закричал им: "Вы, перелетные птицы, летите в наши дома и скажите вы нашим сестрам, матерям и белым девушкам, что умерли мы все за хазават. Скажите им, что не будут наши тела лежать в могилах, а растаскают и оглодают наши кости жадные волки и выключают глаза нам черные вороны". Этими словами кончалась песня, и к этим последним словам, пропетым заунывным напевом, присоединился бодрый голос веселого Хан-Магомы...»³¹¹ (Л. Н. Толстой «Хаджи-Мурат»)

Или: «Песня иссякла, и все захлопали.

– О чем это, Юсуп? – спросила Гуля, не знавшая аварского языка.

– О взятии Ахульго. О штурме главной твердыни имама Шамиля. Это я тебе примерно перевожу... Значит, много недель отражали мюриды атаки русских на неприступных скалах Ахульго, но врагов и вражеских пушек было слишком много... И тогда горянки надевали черкески и сражались наравне с мужчинами <...> Примерно так»³¹² (А. Ганиева «Вечер превращается в ночь»).

Тип передачи песенного произведения в структуре художественного текста, в основе которого лежат **границы цитируемого фрагмента** песни, наиболее вариативен: заглавие песни, какая-либо строчка из песни, куплет, припев/рефрен, вся песня целиком и др.

Самыми распространенными видами данного типа являются цитирование заглавия или припева песни:

³¹¹ Толстой Л. Н. Хаджи-Мурат // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в двадцати двух томах. Т. XIV. – М.: Художественная литература. 1983. С. 122-123.

³¹² Ганиева А. Вечер превращается в ночь // 14. Женская проза «нулевых»: рассказы. – М.: Изд-во: «Астрель», 2012. С. 131-132.

«Попутчик слушал музыку так громко, что можно было узнать песню – "Besa me Mucho". Она показалась Степе малоросской жалобой на мучающих душу чертей – в пору было начать подвывать»³¹³ (В. Пелевин «Числа»);

«Мы даже m-lle Филиппо не можем заставить спеть "L'amour – ce n'est que cela" ("Любовь – это вот что"), ежели этой песенки не значится в афишах. Да если бы и имели возможность заставить – что же потом? Или, быть может, есть у нас, кроме m-lle Филиппо и ее песенок, и другие какие-нибудь интересы?»³¹⁴ (М. Е. Салтыков-Щедрин «Дневник провинциала в Петербурге») и др.

В последнем примере М. Е. Салтыков-Щедрин приводит припев из песенки "L'Amour", исполняемой шансонетной певицей Луизой Филиппе, которая была знаменита тем, что сумела три года подряд привлекать ежедневно тысячи поклонников, распевая всегда одну песню "L'Amour"³¹⁵, где слов, кроме "Oh Robin! oh la la, ola li! oh la la...", почти не было.

Но если с популярностью цитирования слов припева песни все более-менее понятно, поскольку припев – повторяющаяся и благодаря этому самая запоминающаяся часть песни с неизменным текстом, обычно заключающая в себе основное содержание ее³¹⁶, то с заглавием все гораздо сложнее. Дело в том, что песенное заглавие – категория достаточно нестабильная и вариативная: песня может иметь авторское название, но его может никто не помнить и называть песню по запомнившейся строчке, по словам рефрена, по первой строчке и др. Популярность же инкорпорирования песни по ее названию

³¹³ Пелевин В. О. Числа // Пелевин В. О. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда: Избранные произведения. – М.: Изд-во «Эксмо», 2004. С. 164.

³¹⁴ Салтыков-Щедрин М. Е. Дневник провинциала в Петербурге // Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений в двадцати томах. Т. X. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1970. С. 293.

³¹⁵ Там же. С. 293.

³¹⁶ Музыкальный энциклопедический словарь. М.: «Советская энциклопедия», 1990. С. 440.

связана, прежде всего, с метонимическим характером песенного произведения, а точнее, с метонимическим характером самого его названия, когда целое (песня как синтетическое искусство) обозначается через его часть (номинацию). Таким образом, за названиями песен «свёрнуто» присутствует все песенное произведение.

Ярким примером подобной репрезентации песни является рассказ М. Зощенко «Рассказ певца», в котором фигурируют песни «про любовь и про ласточек»³¹⁷, «и рабочие песни, и чисто босяцкие, и немецкие, и про революцию»³¹⁸. Но ни одна из песен не представлена не только целиком, но и даже в виде фрагментов: в рассказе приводятся лишь названия, среди которых «Кари глазки», «Славное море, священный Байкал», «Интернационал» и голос восьмой «Господи помилуй».

Вполне обоснованным является вопрос: какова же в таком случае степень участия музыкального и исполнительских субтекстов песенных произведений, инкорпорированных в данный рассказ, в смыслообразовании? Попытаемся ответить на этот вопрос на примере того же рассказа М. Зощенко.

Сюжет его довольно прост: рассказчик – певец «со стажем», который «...много пел. Может, Федор Иванович Шаляпин столько не пел»³¹⁹ – приходит в один из дворов на Гончарной улице, дабы «найти свою публику», определить, «какой *мотив* (здесь и далее курсив мой – А. С.) доходит до ее сердца»³²⁰ и немного подзаработать.

Рассказ певца строится по законам жанра физиологического очерка – бытового нравоописательного произведения, главная задача которого состояла в

³¹⁷ Зощенко М. М. Рассказ певца // Зощенко М. М. Рассказы и повести. Ашхабад: Туркменистан, 1988. С. 37.

³¹⁸ Там же.

³¹⁹ Там же.

³²⁰ Там же.

строгой классификации общественных типов на основе какой-либо одной характерной черты³²¹. А точнее, как пародия на него, поскольку рассказчик вовсе не ставит себе цель «дать характеристику человеческим типам»³²². Все гораздо проще: он хочет немного «подзаработать». И именно исходя из этих целей он пытается характеризовать социальные типы за счет их песенных пристрастий:

«Спрашиваю дворника:

– Ответь, говорю, любезный кум, какой тут *жилец живёт?*

– Жилец разный. Есть, говорит, и *мелкий буржуй. Свободная профессия* тоже имеется. Но всё больше *из рабочей среды: мелкие кустари и фабричные.*

«Ладно, думаю. *Кустарь*, думаю, завсегда на «*Кари глазки*» отзывается. Спою «Кари глазки» <...> Может, думаю, в этом доме *рабочие преобладают*. Спою им «*Славное море, священный Байкал*» <...> «Фу ты, думаю, дьявол! Неужели, думаю, в рабочей среде такой сдвиг произошёл в сторону *мелкой буржуазии?* Если, думаю, сдвиг, то надо петь чего-нибудь про любовь и про ласточек. Потому *буржуй и свободная профессия предпочитают такие тонкие мотивы*»³²³.

Остановимся подробнее на репертуаре песен, названия которых представлены в рассказе. Поскольку главная задача рассказчика все-таки «подзаработать» («Гляжу, кто-то бумажную копейку скинул. До чего обидно стало – сказать нельзя. Голос, думаю, с голосовыми связками дороже стоит»³²⁴),

³²¹ Кулешов В. И. Знаменитый альманах Некрасова // Физиология Петербурга. – М.: Наука, 1991. С. 222.

³²² Там же.

³²³ Зоценко М. М. Рассказ певца // Зоценко М. М. Рассказы и повести. Ашхабад: Туркменистан, 1988. С. 37.

³²⁴ Там же. С. 38.

то начинается он с репертуара едва ли не самого популярного исполнителя первой половины XX века – Ф. И. Шаляпина.

Известно, что и городской романс «Кари глазки», и удалая песня «Славное море, священный Байкал», в основу которой были положены стихи поэта Дмитрия Павловича Давыдова («Думы беглеца на Байкале»), «представляли собой фольклор среднего класса на рубеже веков»³²⁵ и пользовались большим успехом у широкой публики. Общеизвестными были и «Интернационал» – международный пролетарский гимн, официальный гимн РСФСР (1918–1944) и СССР (1922–1944), – и голос восьмой «Господи помилуй». Последнее вокальное произведение заслуживает особого внимания. «Господи помилуй» – один из припевов ектении – (с греч. «усердие»), «ряд прошений о нуждах христианской жизни <...> молитва всех присутствующих в храме»³²⁶. Она произносится на литургии, панихидах, при погребении, совершении таинств и др. В зависимости от этого выделяют великую, просительную, сугубую и малую ектении.

Необходимо оговорить, что если за песенными произведениями, представленными в рассказе, такими как «Кари глазки», «Славное море...», «Интернационал», закреплено свое мелодическое оформление (вспомним: «В какую бы страну ни попал сознательный рабочий, куда бы ни забросила его судьба, каким бы чужаком ни чувствовал он себя, без языка, без знакомых, вдали от родины, он может найти себе товарищей и друзей по знакомому напеву "Интернационала"»³²⁷), то напев «Господи помилуй» зависит от вида

³²⁵ Левина Л. А. Грани звучащего слова (эстетика и поэтика авторской песни): монография. – М.: Изд. «Нефть и газ» РГУ нефти и газа им. И. М. Губкина, 2002. С. 17.

³²⁶ Полный православный энциклопедический словарь. Т. I. Издательство П. П. Сойкина, СПб., 1992. С. 854.

³²⁷ Ленин В. И. Евгений Потье (к 25-летию его смерти) // Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 22 – М.: Издательство политической литературы, 1968. С. 273.

ектении. Узнать, какую ектению исполнял рассказчик помогает указание на голос, которое, согласно канонам, во всех богослужебных книгах обозначается в заголовке, т. е. по своей сути является частью названия – «Начал петь «Господи помилуй» – голос восьмой»³²⁸. Голос или глас – «диатоническая гамма, в которой тоны или полутоны чередуются по известным правилам <...> греко-российская церковь приняла от греческой восемь гласов, или музыкальных ладов, на которых и основаны все песнопения, называемые ангелоподобным пением или изрядным осмогласием»³²⁹. Так, номинация части ектении, исполняемой рассказчиком, содержит указание на музыкальный субтекст, который в свою очередь дает предпосылку к диалогу между «усердно просящим» исполнителем и его публикой:

«Так, думаю, клюнуло. Открываются. <...> И гляжу, какая-то гражданка без платка в этаже хохочет.

– Чего, говорит, панихиды тут распушаешь?»³³⁰.

На основе анализа репертуара, представленного в рассказе, можно сделать вывод, что перед нами не что иное, как реализация маркирующей функции песни, которая в данном случае не просто характеризует определенный круг слушателей, но и затрагивает разные сферы человеческой жизни: «Кари глазки» и «Славное море, священный Байкал» – бытовая сфера, «Интернационал» – общественно-политическая, «Господи помилуй» – духовная. Примечательно, что репертуар, представленный рассказчиком, действительно соответствует эстетическим вкусам среднего класса первой четверти или даже трети XX

³²⁸ Зоценко М. М. Рассказ певца // Зоценко М. М. Рассказы и повести. Ашхабад: Туркменистан, 1988. С. 38.

³²⁹ Соловьев Н. Ф. Глас // Христианство. Энциклопедический словарь. Т. I. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. С. 414.

³³⁰ Зоценко М. М. Рассказ певца // Зоценко М. М. Рассказы и повести. Ашхабад: Туркменистан, 1988. С. 38.

века³³¹. Однако для рассказчика, несмотря на то, что именно он задает подобное восприятие песен, данная функция оказывается «провальной»:

«Дотянул до середины – слышу, окно кто-то открывает. «Так, думаю, клюнуло. Открываются». Окно, между тем, открылось, и хлесь кто-то в меня супом. Обомлел я, уважаемые товарищи. Стою совершенно прямой и морковку с рукава счищаю. И гляжу, какая-то гражданка без платка в этаже хохочет»³³².

Причина тому – качество исполнительского субтекста: «В чём, говорю, вопрос и ответ? Какие же, говорю, песни петь, ежели весь репертуар вообще спет, а вам не нравится? А она говорит: – Да нет, говорит, многие песни ваши хороши и нам нравятся, но только квартирные жильцы насчёт голоса обижаются. *Козлетон* (Курсив мой – С. А.) ваш им не нравится»³³³.

Козлетон – неприятный, фальшивый голос у певца. Именно это слово, относящееся к исполнительскому субтексту, и объясняет отсутствие попыток передачи песни как вида синтетического искусства (в единстве вербального, музыкального и исполнительского субтекстов), как, например, это делается в рассказе М. Зощенко «Серенький козлик».

Благодаря этому минус-приему (фактическое отсутствие передачи музыкального субтекста) исполнительский субтекст, а точнее, одно единственное слово, к нему относящееся, становится пуантом «Рассказа певца», разрешающим его сюжетную коллизию.

Что касается музыкального субтекста представленных в рассказе М. Зощенко песен, то отсутствие передачи мелодического оформления песенных произведений в структуре данного текста вовсе не исключает его

³³¹ См. подробнее: Левина Л. А. Грани звучащего слова (эстетика и поэтика авторской песни): монография. – М.: Изд. «Нефть и газ» РГУ нефти и газа им. И. М. Губкина, 2002.

³³² Зощенко М. М. Рассказ певца // Зощенко М. М. Рассказы и повести. Ашхабад: Туркменистан, 1988. С. 38.

³³³ Там же.

реализации в художественном мире произведения («уникальном самодостаточном мире, созданном писателем и воплотившимся в его творчестве»).

Поскольку песня – «наиболее распространенный жанр *вокальной музыки*, а также общее обозначение *поэтического произведения, предназначенного для пения или распевной речитации*»³³⁴, будучи синтетическим видом искусства, предполагает наличие как минимум вербального, музыкального и исполнительского субтекстов, то упоминание вербального субтекста, а точнее, только упоминание номинации песни, которое благодаря своему метонимическому характеру автоматически подключает музыкальный и исполнительский субтексты. В данном случае за названиями песен, представленных в рассказе, присутствует песенное произведение в единстве всех субтекстов, то есть стоит упомянуть название, как сразу вспоминается вся песня целиком, включая и слова, и музыку, и даже самого исполнителя, как в случае с «Карими глазками» и «Славным морем...» из репертуара Ф. И. Шаляпина.

Подобное явление и есть феномен «нулевой степени» А. Гира, когда автор не тратит времени на описание музыки и ее воздействия на слушателя, «предполагая, что читатель знает и ценит эту музыку»³³⁵.

Сложнее дело обстоит с исполнительским субтекстом, т. к., в отличие от вербального и музыкального, он наиболее вариативен. На этом и строится «Рассказ певца». Отсутствие ожидаемого эмоционального воздействия песен из репертуара рассказчика на «требовательную» публику («Спел. Верчу головой

³³⁴ Семенов Ю. Е. Песня // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: «Советская энциклопедия», 1990. С. 420.

³³⁵ Борисова И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. культурол. наук: 24. 00. 01 – М.: РГБ, 2005. С. 35.

по этажам – чисто. Окна закрыты, и никто песней не интересуется»³³⁶) в итоге объясняется особенностью исполнительского субтекста: «козлетоном» рассказчика. Примечательны в этой связи слова русского композитора и музыкального критика Ц. Кюи, который на первое место в вокальной музыке ставил именно особенность ее исполнения: «В вокальной музыке поэзия и звук – равноправные державы, – они помогают друг другу. Слово сообщает определенность выражаемому чувству, музыка усиливает его выразительность, дополняет недосказанное. Он (певец) должен обладать не столько прекрасным голосом, сколько прекрасной дикцией, фразировкой, отчетливым произношением слов, выразительностью, музыкальностью, тонким вкусом и чувством меры»³³⁷. Иными словами, всем тем, чем наш рассказчик не обладает. Впрочем, как и прекрасным голосом. Не случайным в данном случае кажется и вид ектении, выбранный рассказчиком, который, сам того не осознавая, справляет панихиду по своему голосу.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что именно исполнительский субтекст, несмотря на наличие в тексте рассказа только вербального компонента песен, который представлен лишь заглавиями и краткими описаниями песен, реализуясь в художественном мире произведения за счет лишь одного слова – «козлетон», – становится пуантом рассказа, разрешающим его сюжетную коллизию. Фактическое отсутствие одного из компонентов вокального произведения (будь то исполнительский или музыкальный субтекст) в структуре литературного художественного текста не исключает его присутствия в художественном мире произведения; реализуясь в котором за счет метонимического характера заглавия песни, он (субтекст) играет важную роль в

³³⁶ Зоценко М. М. Рассказ певца // Зоценко М. М. Рассказы и повести. Ашхабад: Туркменистан, 1988. С. 38.

³³⁷ Левина Л. А. Грани звучащего слова (эстетика и поэтика авторской песни): монография. – М.: Изд. «Нефть и газ» РГУ нефти и газа им. И. М. Губкина, 2002. С. 16.

смыслообразовании текста-реципиента, становится основным его элементом, нередко вытесняя значение вербальной составляющей песенного произведения.

Вернемся вновь к нашей типологии.

Типы передачи песни, основанные на **местоположении фрагментов чужого текста** в структуре авторского текста, представлены следующими вариантами:

- В заголовочно-финальном комплексе;
- Внутри самого текста;

Так, например, рассказ М. Зощенко «Шумел камыш» назван по первой строчке известного романа; в рассказе Н. Садур «Цыган» в качестве эпитафии приводится фрагмент из цыганской песни: «Ай нэ-нэ нэ-нэ нэ-нэ нэ-нэ...»³³⁸; а в рассказе Т. Толстой «Туристы и паломники» отрывок из песни Бориса Гребенщикова «Дубровский» выступает как в качестве эпитафии, так и абсолютного конца текста:

«Туристы и паломники

"Небесный град Иерусалим

Горит сквозь холод и лед,

И вот он стоит вокруг нас,

И ждет нас, и ждет нас..."

Борис Гребенщиков

Туристу интересно все понемногу, паломнику – только те святыни, ради которых он снялся с места и отправился в свой долгий путь»³³⁹ и «...но как мы

³³⁸ Садур Н. Цыган // Садур Н. Вечная мерзлота. – М.: Изд-во АСТ, 2004, С. 147.

³³⁹ Толстая Т. Туристы и паломники // Толстая Т. Река Оккервиль. – М.: Изд-во «Эксмо-Пресс», 2002. С. 373.

смеем судить, и как заглянуть в чужую душу, и кто бросит хоть наималейший камушек в этот райский сад, с любовью, с такой любовью – с другой любовью – возделанный самыми непонятными, самыми таинственными существами: другими людьми? Теми, ради которых, собственно, Он и потрудился прийти?..

...И вот он стоит вокруг нас,

И ждет нас, и ждет нас»³⁴⁰.

Особого внимания заслуживают случаи, когда название песни становится названием художественного произведения. Примером подобного обращения к песне могут служить рассказы В. Шукшина «Жена мужа в Париж провожала», «Шумел камыш» и «Серенький козлик» М. Зощенко. Остановимся подробнее на рассказе М. Зощенко «Серенький козлик» из цикла рассказов о Ленине.

Л. С. Выготский в работе, посвященной рассказу И. А. Бунина «Легкое дыхание»³⁴¹, отмечал, что название произведения несет в себе раскрытие самой важной темы, намечает ту доминанту, которая определяет собой все построение произведения. Подобной доминантой в рассказе М. Зощенко и становится песня, вынесенная автором в заглавие. В рассказе говорится о младшем брате Ленина – Мите, который горько плакал, когда он вместе с ребятами пел песню про серенького козлика. Но автор не просто делает заглавием рассказа название песни. В произведении представлено несколько уровней обращений к ней. Остановимся на них подробнее.

Во-первых, на уровне цитируемых слов: «А когда Митя доходил до грустных слов: "Напали на козлика серые волки", – он всякий раз заливался в

³⁴⁰ Там же. С. 390.

³⁴¹ Выготский Л.С. Легкое дыхание // Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Изд-во «Искусство», 1986. С. 330-335.

три ручья»³⁴². Во-вторых, на уровне сюжета: «Многие дети знают эту песенку – о том, как у бабушки жил серенький козлик. В этой песенке говорится, что бабушка очень любила этого серенького козлика. И не велела ему в лес ходить. Но козлик не послушался бабушку – пошел в лес погулять. А там на него напали серые волки, растерзали его, съели. И оставили бабушке рожки да ножки. Несомненно, песенка грустная. Но плакать, конечно, не надо было. Ведь это песня. Это нарочно, а не на самом деле»³⁴³. В-третьих, на уровне ее интерпретации, комментарий: «Безусловно, козлика жалко. Но только он отчасти сам виноват: зачем без спросу пошел в лес гулять»³⁴⁴.

В рассказе используются и разные способы передачи песни как вида синтетического искусства: когда при цитировании слов песни параллельно подключается исполнительский субтекст (манера исполнения, особенности голоса), словно в единстве слова и музыки (попытка передачи мелодии песни посредством растягивания гласных в цитируемых словах, разделения слов на слоги): «В общем, у Мити всегда дрожал голосок и дергались губенки, когда он вместе с ребятами пел эту песню»³⁴⁵ или «Маленький Володя, увидев это, обернулся к Мите, сделал страшное лицо и нарочно ужасным и громким голосом запел: "На-па-али на коз-ли-ка серые вол-ки"..."»³⁴⁶.

Можно сделать вывод, что заданное в заглавии название песни делает детскую песню о сереньком козлике главным элементом, на котором строится рассказ. Песня реализуется в рассказе на уровне заглавия, куплетов, рефрена, сюжета, интерпретации, комментариев и др., причем происходит это

³⁴² Зощенко М. Серенький козлик // Зощенко М. Избранное в двух томах. Т. I. Л.: Художественная литература, 1978. С. 319.

³⁴³ Там же.

³⁴⁴ Там же.

³⁴⁵ Там же.

³⁴⁶ Там же. С. 320.

постепенно: по мере реализации в тексте отмеченных уровней. Таким образом, песня, на разных уровнях и разными способами включенная в ткань рассказа, начинает выполнять диаметрально противоположные функции: с одной стороны, выступая в качестве заглавия рассказа, она представляет своеобразную свернутую модель его, оставаясь при этом и названием песни; с другой, будучи включенной в рассказ, песня задаёт свой собственный сюжет, инкорпорированный в сюжет рассказа, тем самым разворачивая заглавие и как название рассказа, и как название песни.

В этой связи интересен пример инкорпорирования романса «Белой акации гроздя душистые» (слова – М. Матусовский, музыка – В. Баснер) в рассказ А. Матвеевой «Жемымо», название которого изначально воспринимается как окказионализм. Однако по мере прочтения оказывается, что «таинственное слово»³⁴⁷ «"жемымо" – это слуховая обманка»³⁴⁸, рождаемая исполнением романса: «... я бежал к пустой площадке у качелей и напевал вначале тихо, а потом всё громче и громче любимый романс тетки Иры, который она исполняла после первой бутылки:

Сад весь умыт был весен-ни ми ливнями,

В тем-ных овра-гах стоя-ла вода.

Боже какими мы бы-ли наив-ны-ми,

Как жемымо-лоды были тогда!»³⁴⁹.

Подобную «слуховую обманку» в качестве заглавия встречаем в рассказе А. Старобинец «Неуклюжи»:

«– Пусть бегут неуклюжи... Пусть бегут неуклюжи... – голос звучал грустно и как-то даже обреченно.

³⁴⁷ Матвеева А. Жемымо // Матвеева А. Девять девяностых. – М.: Изд-во «АСТ», 2014. С.

³⁴⁸ Там же. С. 9.

³⁴⁹ Там же. С. 8-9.

Сева ловко вырулил к противоположной стене, чтобы взглянуть на невидимого певца. Им оказался маленький кособокий заводной щенок»³⁵⁰ (А. Старобинец «Неуклюжи»).

Так, наречие «неуклюже» (от прил. «неуклюжий» – «неловкий в движениях, неповоротливый, нескладный») из «Песенки крокодила Гены» (слова – А. Тимофеевского, музыка – В. Шаинского), помещенное в название рассказа, будучи вырванным из контекста, становится авторским неологизмом («неуклюжи» – сущ. мн. ч.), возникшим из-за редукции гласного на конце слова при произнесении, а в данном случае «звучании» детской песни. В результате звукового обмана герои рассказа становятся теми самыми «неуклюжами», которые постоянно тщетно куда-то торопятся. Не случайно местом действия рассказа выбрано метро. Таким образом, в рассказе делается попытка дать ответ на вопрос: «Кто такие неуклюжи и куда они бегут?». И, казалось бы, озорной детский вопрос становится вопросом философским.

На подобной игре построен эпизод из рассказа М. Горького «Вечер у Панашкина»: «Дочь Панашкина тоненьким голоском поет:

Люблю ять...

– А еры – не любишь? – спрашивает отец, покашливая.

– Отстаньте, папаша

Люблю я т-тебя бесконечно-о...

– Дурочка бесконечная! Ты лучше упражняйся в добродетели, а любовью себя не беспокой...»³⁵¹ (М. Горький «Вечер у Панашкина»).

³⁵⁰ Старобинец А. Неуклюжи // Старобинец А. Резкое похолодание: зимняя книга. – СПб.: Изд-во «Амфора», 2008. С. 117.

³⁵¹ Горький М. Вечер у Панашкина // Повесть. Рассказы 1912-1917. Художественные произведения в двадцати пяти томах. Т. 14. – М.: «Наука». 1972. С. 400-402.

Уже упомянутая нами реализация песни в художественном тексте на уровне ее содержания может быть проиллюстрирована следующими примерами:

«Возьмите лагерные песни. Вот один из наиболее распространенных песенных сюжетов. Мать-одиночка с ребенком. Папаша в бегах. Ребенок становится вором. (А если дочь, то проституткой.) Дальше – суд. Прокурор, опуская глаза, требует высшей меры наказания. Подсудимый кончает жизнь самоубийством, У могильной ограды часами рыдает прокурор. Это, как вы уже догадались, – незадачливый отец покойного.

Разумеется, все это чушь, лишенная минимального жизненного правдоподобия. Прокурор вообще не может осудить собственную родню. Такого не позволяют советские законы. И лагерники прекрасно это знают. Но продолжают вовсю эксплуатировать лживый, дурацкий сюжет...»³⁵² (С. Довлатов «Зона»);

«Его эстрадные репризы были лучше. Например, выходит конференсье и объявляет:

– Сейчас Рубина Калантарян исполнит мексиканскую песенку "Алый цветок". Вот ее содержание. Хуанито подарил мне алый цветок. Я бедняк, сказал Хуанито, и не могу подарить тебе жемчужное ожерелье. Так возьми же хотя бы этот цветок!.. Хуанито, сказала я, ты подарил мне нечто большее, чем жемчужное ожерелье. Ты подарил мне свою любовь!.. И так – Рубина Калантарян! Мексиканская песенка "Алый цветок"! Песня исполняется НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!..

В зале смеялись, я это помню...»³⁵³ (С. Довлатов «Наши»);

« – Как там дальше-то? – вспомнила первая голова. – С Хазбулатом-то.

³⁵² Довлатов С. Зона // Заповедник. – СПб.: Изд-во «Азбука», 2003. С. 117.

³⁵³ Довлатов С. Наши // Заповедник. – СПб.: Изд-во «Азбука», 2003. С. 332.

– Он его убил, – покорно сказал Иван.

– Кого?

– Хаз-булата.

– Кто убил?

– М-м... – Иван мучительно сморщился. – Молодой любовник убил Хазбулата. Заканчивается песня так: "Голова старика покатила на луг".

– Это тоже не надо. Это жестокость, – сказала голова»³⁵⁴ (В. Шукшин «До третьих петухов») и др.

Передача песни внутри самого текста – самый распространенный вид включения песни в структуру литературного произведения данного типа:

«Запели втроем, Бенедикт басом, Никита Иваныч больше хрипом, а Лев Львович – высоким таким голосом, душевным, распрекрасным, со слезой. Даже Николай во дворе удивился, бросил щипать травку и уставился на поющих.

Ты, товарищ мо-о-й,

Не попо-о-о-омни злаааааааааааааааа

В той степи глухо-о-о-о-оой

Схо-о-рони меняаааааааа!

Так пелось, такая томность, легкость такая вступила, такое согласие, крылья такие, будто и прокуренная избушка – не избушка, а поляна, будто вся природа голову подняла, обернулась, удивилась, рот разинула и слушает, а слезы у ей так и текут, так и текут!»³⁵⁵ (Т. Толстая «Кысь») и др.

Тип передачи песни в структуре художественного текста, основанный на **точности/неточности** цитируемых слов песни, представлен следующими вариантами:

³⁵⁴ Шукшин В. М. До третьих петухов // Шукшин В. Собрание сочинений в трех томах. Т. III. – М.: Изд-во «Молодая гвардия», 1985. С. 511.

³⁵⁵ Толстая Т. Кысь. – М.: Изд-во «Эксмо», «Олимп», 2007. С. 308-309.

- Цитирование слов песни без каких-либо изменений;
- Цитирование слов песни с какими-либо изменениями.

Наибольший интерес здесь представляет последний способ передачи песенного произведения. Так, знаменитая сентиментальная песенка Петруши Гринева из «Капитанской дочки» А. С. Пушкина:

Мысль любовну истребляя,
 Тщусь прекрасную забыть,
 И ах, Машу избегая,
 Мышлю вольность получить!
 Но глаза, что мя пленили,
 Всеминутно предо мной;
 Они дух во мне смутили,
 Сокрушили мой покой.
 Ты, узнав мои напасти,
 Сжался, Маша, надо мной;
 Зря меня в сей лютой части,
 И что я пленен тобой³⁵⁶, –

как доказал В. Чернышев, с небольшими изменениями заимствована из песенника Новикова³⁵⁷.

Цитирование слов песни с какими-либо изменениями может быть также проиллюстрировано следующими примерами:

³⁵⁶ Пушкин А. С. Капитанская дочка // Пушкин А. С. Собрание сочинений в десяти томах. Т. VI. – Ленинград: Издательство «Наука», 1978. С. 281.

³⁵⁷ Чернышев В. И. Заметка к Пушкину: (Происхождение песенки Гринева: «Мысль любовну истребляя») // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Повременное издание Комиссии для издания сочинений Пушкина при Отделении Русского языка и словесности Императорской Академии Наук. СПб., 1904. Вып. 2. XVI. С. 25-26.

«... утром, как только в огороде появились бабы-работницы и запели модную песню:

Некрасива я, бедна,

Плохо я одета,

Никто замуж не берет

Девушку за это!

– на дворе Хлебникова зазвенел высокий тенор, передразнивая огородниц:

У верблюда есть гнездо,

У коровы – дети,

У меня нет никого,

Никого на свете!

Сначала бабы, согнувшись в три погибели и ползая между гряд, пели жалобную песню, не обращая внимания на ядовитые четверостишия бондаря, но он надоедал им, точно овод.

Я с пятнадцати лет,

По людям ходила

– тянут они свою панихиду, а Тимка, постукивая молотком, дразнит:

Мне, девице, сорок лет,

Я вполне невинна»³⁵⁸ (М. Горький «Тимка»);

« – Когда нечаянно нагрязя-я-я-нет, – громко запела она, – пойдем с тобой в лесок, погово-о-о-о-рим!

– И весь лесок, конечно, ста-а-а-нет, – подхватили костлявые парни, – вдруг окончательно родны-ы-ы-м!»³⁵⁹ (И. Муравьева «Жена из Тайланда») и др.

³⁵⁸ Горький М. Тимка // Повесть. Рассказы 1912-1917. Художественные произведения в двадцати пяти томах. Т. 14. – М.: «Наука». 1972. С. 484.

³⁵⁹ Муравьева И. Жена из Таиланда: повести и рассказы // Муравьева И. Жена из Таиланда. – М.: Изд-во «Эксмо», 2009. С. 22.

В первом примере представлена переделанная популярная дореволюционная песня «Сиротой я росла» на слова И. З. Сурикова; в последнем – переделка песни «Как хорошо на свете жить!» на стихи В. Лебедева-Кумача.

Подобный способ введения песни в структуру художественного текста может быть представлен вариантами, когда текст песни-источника и вовсе заменяется другим; получают своего рода «песни на мотив»:

«Мой спутник мурлычет, точно кот, какую-то песню. Мелодия знакома – «Спрятался месяц за тучку», но – я слышу другие слова:

Удивительная Валентина –
Вы прекрасней всех цветов!
Горит сердце нянькина сына,
И на все он для вас готов...
– Что это за песня?

Калинин разогнулся, завозился, гибкий, точно ящерица, крепко повел ладонями по лицу.

– Это – сочинение. Военный писарь один сочинил...»³⁶⁰ (М. Горький «Калинин»).

Интересны случаи, когда песня вводится в структуру художественного текста на уровне интерпретации, например:

«Игнат задумчиво уперся руками в подбородок и замолчал, вслушиваясь в пение:

Ой-да подули ветры злы-ы-е
Да-а с восточной стороны-ы
И сорвали желту шапку

³⁶⁰ Горький М. Калинин // Повесть. Рассказы 1912-1917. Художественные произведения в двадцати пяти томах. Т. 14. – М.: Изд-во «Наука». 1972. С. 340-341.

С моей буйной головы...

Я некоторое время ожидал комментария, но его не последовало. Тогда я сам решился нарушить молчание.

– Насчет ветров с востока я еще понять могу, – сказал я, – как говорится, ex orientis lux. Но почему шапку-то срывает?

– А чтоб привязанностей не было.

– А почему шапка желтая?

– Так мы ж Гелугпа. Вот и шапки у нас желтые. Были бы Кармапа, так шапка была бы красная. А если бы были Бон-по, как на Дону, так она бы черная была. Но сущность за всем этим одна. Как голова пропадать будет, так какая ей тогда разница, какая на ней была шапка? А с другой стороны подойти – там, где воля начинается, никакие цвета уже ничего не значат»³⁶¹ (В. Пелевин «Чапаев и Пустота») и др.

Тип передачи песни в ткани художественного текста, основанный на **полноте транслируемой информации** может быть представлен следующими вариантами:

- Репрезентация одной взятой песни;
- Репрезентация ряда вокальных произведений какого-либо определенного автора, исполнителя или даже музыкального направления, воспринимаемые как идейно-эстетическая ценность;
- Репрезентация вокальных произведений, относящихся к определенным типам культуры (песни фольклорного происхождения, богослужебные песни, советские песни, песни 90-х и др.);
- Репрезентация вокальных произведений определенной национальной культуры;

³⁶¹ Пелевин В. Чапаев и пустота. – М.: Изд-во «ВАГРИУС», 2002. С. 250.

Репрезентация одной конкретной песни – наиболее узнаваемый источник репрезентации. Зачастую это какое-либо знаковое, «программное» вокальное произведение, которое в тексте-реципиенте обыкновенно маркируется: выносится в заголовочно-финальный комплекс, выделяется кавычками, шрифтами и др. Например, ария «Casta diva» из оперы «Норма» В. Беллини в романе И. А. Гончарова «Обломов»³⁶², романс «Очи черные» в рассказе А. П. Чехова «Шампанское (рассказ проходимца)³⁶³» песня про серенького козлика в рассказе М. Зощенко «Серенький козлик»³⁶⁴ и др.

Примером репрезентации песен из творчества какого-либо автора/исполнителя может служить повесть А. Старобинец «Домосед»³⁶⁵, в которой все инкорпорированные песни – это песни из репертуара одного исполнителя – А. Вертинского.

Иллюстрацией инкорпорирования в структуру художественного текста вокальных произведений, относящихся к определенным типам культуры, могут служить повести «После обеда в гостях», «Из провинциальной галереи портретов» Н. С. Соханской (Кохановской), которая в качестве песенного материала использовала исключительно песни фольклорного происхождения.

Особый интерес представляют случаи репрезентации вокальных произведений определенной национальной культуры. Это могут быть песни как одной, так и нескольких культур одновременно. Причем иноязычная культура в контексте текста-реципиента может выступать в роли «другой» культуры в

³⁶² Гончаров И. А. Обломов. – Ленинград.: Изд-во «Наука», 1987.

³⁶³ Чехов А. П. Шампанское (рассказ проходимца) // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. VI. – М.: Наука. 1976. С. 12-17.

³⁶⁴ Зощенко М. Серенький козлик // Зощенко М. Избранное в двух томах. Т. I. – Ленинград: Изд-во «Художественная литература», 1978.

³⁶⁵ Старобинец А. Домосед // Старобинец А. Резкое похолодание: зимняя книга. – СПб.: Изд-во «Амфора», 2008.

оппозиции к «своей» (песни русских солдат/горские песни в повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат»³⁶⁶) и в роли духовно близкого начала (творчество (в том числе музыкальное и песенное) немецких романтиков в произведениях В. Ф. Одоевского)³⁶⁷.

Тип репрезентации песни в структуре художественного текста, основанный на **непрерывности/прерывании** цитируемых слов песни элементами художественного текста, представлен следующими вариантами:

- Непрерывное цитирование слов песни целиком или ее фрагмента;
- Цитирование слов песни с какими-либо прерываниями.

Последний вариант может быть проиллюстрирован следующими примерами:

«...черти, особенно те, которые пели, сделались вдруг прекрасными существами, умными, добрыми, показалось вдруг, что смысл истинного их существования не в шабаше и безобразиях, а в ином – в любви, в сострадании.

Бродяга к Байкалу подходит,
Рыбачью он лодку берет,
Унылую песню заводит,
О родине что-то поет.

Ах, как они пели! Как они, собаки, пели! Стражник прислонил копьё к воротам и, замерев, слушал песню. Глаза его наполнились слезами, он как-то даже ошалел. Может быть, даже перестал понимать, где он и зачем.

³⁶⁶ Толстой Л. Н. Хаджи-Мурат // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в двадцати двух томах. Т. XIV. – М.: Художественная литература. 1983.

³⁶⁷ См. подробнее: Степанова В. А. Художественные функции музыкальных аллюзий в прозе В. Ф. Одоевского [Электронный ресурс]: Автореф. ...канд. филолог. наук: 10. 01. 01 – М. 2003.

Бродяга Байкал переехал, –
Навстречу родимая мать.
Ой, здравствуй, ой, здравствуй, родная,
Здоров ли отец мой и брат?

Стражник подошел к поющим, сел, склонил голову на руки и стал покачиваться взад-вперед, – М-мх... – сказал он.

А в пустые ворота пошли черти»³⁶⁸ (В. Шукшин «До третьих петухов»).

Подобный вариант данного типа цитирования слов песни наиболее частотен, поскольку для включения вокальной музыки в структуру литературного текста авторы обращаются к различному роду комментирования:

«Помню только во внутреннем дворе тюрьмы старую белую клячу, запряженную в телегу, на которой стояли две бочки с квашеной капустой, и – высокий сильный голос, вначале даже показавшийся мне женским, из зарешеченного окошка на третьем этаже:

Те-чет ре-еченька по песо-очечку,
Бережочки мо-оет,
Воровской парень, городской жулик
Начальника про-осит...

То ли акустика закрытого пространства сообщала этому голосу такую льющуюся силу, то ли и впрямь невидимый певец обладал незаурядными голосовыми связками, но только тронула меня в те мгновения эта песня, сентиментальная до слюнявости (как все почти блатные песни).

Ты начальничек, винтик-чайничек,
Отпусти до до-о-му...

³⁶⁸ Шукшин В. М. До третьих петухов // Шукшин В. Собрание сочинений в трех томах. Т. III. – М.: Изд-во «Молодая гвардия», 1985. С. 518-519.

Видно, скурвилась, видно, ссучилась

Милая зазно-оба...

Несколько минут, задрав головы, мы с Сашей слушали эту песню, удивительно кинематографически вмонтированную в кадр с грязным двором»³⁶⁹ (Д. Рубина «Камера наезжает») и др.

Тип передачи песни в структуре художественного текста, основанный на **происхождении репрезентируемой песни**, представлен следующими вариантами:

- репрезентация реально существующего вокального произведения (фольклорного, богослужебного или авторского);
- репрезентация песни придуманной самим автором художественного текста.

Если с авторскими песнями все более-менее понятно, так как они в большинстве своем находятся на слуху или записаны на музыкальных и других видах носителей, то с песнями фольклорного происхождения не все так просто.

Во-первых, не всякая народная песня исполнялась под аккомпанемент. Во-вторых, фольклорный напев – «мелодию, предназначенную для вокального исполнения»³⁷⁰, – как бы авторы ни пытались передать его в структуре художественного текста, даже опытному фольклористу восстановить будет достаточно сложно. И если тот или иной жанр народной песни можно опознать по мелодике (мы без труда можем определить лирическую песню от плясовой, шуточную от хороводной, поскольку в фольклоре характер напева «программирует» ситуация, в которой рождается и исполняется песня³⁷¹), то

³⁶⁹ Рубина Д. Камера наезжает. // Рубина Д. Высокая вода венецианцев. – М.: Изд-во «ВАГРИУС», 2002. С. 71.

³⁷⁰ Музыкальный энциклопедический словарь. М.: «Советская энциклопедия, 1990. С. 370.

³⁷¹ Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. Автореф. ... д-ра искусствоведения в виде монографии. М. 1999. С. 11.

саму мелодику практически невозможно дифференцировать из описания ее в художественном произведении, поскольку музыкальная интонация фольклорных песен, устная по своей природе, не сводима как к нотной записи, так и любой другой вербальной фиксации³⁷².

Таким образом, имея дело с фольклорными песнями, инкорпорированными в структуру литературного художественного текста, можно говорить лишь о характере их мелодики, если, конечно, это не общеизвестные напевы, например, «Камаринская» или «Сени»:

«– Где Столярный переулочек? – спросил он нерешительным голосом у порожнего извозчика, который в эту минуту проезжал мимо его шагом, закрывшись по шею мохнатою полостью и насвистывая камаринскую»³⁷³ (М. Ю. Лермонтов «Штосс»); «Поезд подходит к станции. Пассажиры, обезумев от радости, высыпают на площадки. Пляшут на подножках и потрясают котелками и чайниками. Хор на мотив "Камаринской":

Полно, братцы, будет злиться.

Славно в жаркий день напиться

Жи-ви-тель-ною водой,

Хо-ло-дною ключевой!»³⁷⁴ (М. Булгаков «Пустыня Сахара») или «Баба-

Яга и дочь запели:

Ох, вы сени, мои сени,

Сени новые мои...»³⁷⁵ (В. Шукшин «До третьих петухов»).

³⁷² Восточнославянский фольклор: Слов. науч. и нар. терминологии. Мн.: Навука і тэхніка, 1993. С. 158.

³⁷³ Лермонтов М. Ю. Штосс. // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в шести томах. Т. VI. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 356.

³⁷⁴ Булгаков М. Пустыня Сахара // Булгаков М. Собрание сочинений в десяти томах. Т. II. – М.: Изд-во «Голос», 1995. С. 121.

То же можно сказать и о богослужебных песнопениях, если мы имеем дело с православной традицией.

Особого внимания заслуживают случаи, когда в художественном произведении представлен текст, придуманный самим автором данного художественного произведения и позиционируемый в качестве песни.

Обычно текст подобной «песни» всячески маркируется: вводится со словами «запел», «заголосил», «стал распевать» и др. помещается в кавычки или выделяется особым шрифтом. Иными словами акт пения, независимо знает ли читатель данное песенное произведение или нет, в художественном мире свершается. Но если со словами песни, ее спецификой исполнения у читателя есть возможность познакомиться собственно через сам текст, в котором она репрезентируется, то с мелодическим оформлением ее, как бы автор ни пытался его передать, «радости узнавания»³⁷⁶ песни как вида синтетического искусства (в единстве слова, музыки и специфики исполнения) не будет.

Примером может служить «новый романс» Паншина в «Дворянском гнезде» И. С. Тургенева:

«...я написал вчера новый романс, слова тоже мои. Хотите я вам спою? <...>

Луна плывет высоко над землею
Меж бледных туч;
Но движет с вышины волной морскою
Волшебный луч.
Моей души тебя признало море
Своей луной,

³⁷⁵ Шукшин В. М. До третьих петухов // Шукшин В. Собрание сочинений в трех томах. Т. III. – М.: Изд-во «Молодая гвардия», 1985. С. 512.

³⁷⁶ Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. Изд-е 3-е, стереотипное. М.: Изд-во «КомКнига», 2007. С. 11.

И движется – и в радости и в горе –
Тобой одной.
Тоской любви, тоской немых стремлений
Душа полна;
Мне тяжело... Но ты чужда смятений,
Как та луна.

Второй куплет был спет Паншиным с особенным выражением и силой; в бурном аккомпанементе слышались переливы волн. После слов: "Мне тяжело..." – он вздохнул слегка, опустил глаза и понизил голос – *morendo*³⁷⁷ (И. С. Тургенев «Дворянское гнездо»), или «гимн пяти» в романе К. Паустовского «Романтики»:

«– А теперь, Максимов, спой наш гимн, – попросил Сташевский. Гарибальди глухо взял отрывистую мелодию:

Нам жизнь от таверны до моря,
От моря до новых портов.
Мы любим бессонные зори,
Мы любим разгул кабаков
И топим налипшее горе
У залитых водкой столов...»³⁷⁸ (К. Паустовский «Романтики») и др.

Нередки случаи, когда текст, представленный в художественном произведении в качестве песни, спустя какое-то время кладется на музыку и становится песней настоящей. Такова судьба многих стихов А. Грина, включенных в прозаические произведения автора: песня Е. Аграновича «Кто

³⁷⁷ Тургенев И. С. Дворянское гнездо. // Тургенев И. С. Собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. VI. – М.: Изд-во «Наука», 1981. С. 16-17.

³⁷⁸ Паустовский К. Романтики. // Паустовский К. Романтики: авторский сборник. Калининград, 1989. С. 53.

спит на вахте у руля» (контаминация из стихов рассказов «Остров Рено»³⁷⁹ и «Капитан Дюк»³⁸⁰), песня М. Анчарова «Не шуми, океан, не пугай» (контаминация из стихов рассказов «Корабли в Лиссе»³⁸¹ и «Пролив бурь»³⁸²), песня П. Беспрозванного «Песня Джона Манишки» (песня «Джона Манишки» из рассказа «Корабли в Лиссе») и др. Таким образом, современный читатель, будет/может воспринимать «песни» гриновских героев через известные ему бардовские песни.

Особый интерес представляет сам **способ передачи песни как вида синтетического искусства** в ткани литературного, то есть одномерного текста, поскольку данный способ является примером того, как авторы пытаются передать в структуре художественного текста синтез музыки и слова песни в системе. Он представлен следующими вариантами:

- Цитирование только слов песни. При этом допускается описание специфики исполнения.
- Цитирование слов песни с параллельным включением исполнительского субтекста (манера исполнения, особенности голоса, акцент, дефект речи и др.), словно в единстве слова и музыки (попытка передачи мелодии песни посредством растягивания гласных в цитируемых словах, разделения слов на слоги).

³⁷⁹ Грин А. Остров Рено. // Грин. А. Новеллы. – М.: Изд-во «Московский рабочий», 1984. С. 31.

³⁸⁰ Грин А. Капитан Дюк. // Грин. А. Новеллы. – М.: Изд-во «Московский рабочий», 1984. С. 173.

³⁸¹ Грин А. Корабли в Лиссе. // Грин А. Собрание сочинений в пяти томах. Т. III. – М.: Изд-во «Художественная литература». 1991. С. 231.

³⁸² Грин А. Пролив бурь. // Грин А. Алые паруса. – М.: Изд-во «Пресса», 1995. С. 265.

- Цитирование слов песни с попытками совместной передачи их мелодического оформления (использование звукоподражательных слов, музыкальных терминов).

Первый вариант передачи песни является одним из самых распространенных:

«Итак, рядчик выступил вперед, закрыл до половины глаза и запел высочайшим фальцетом. Голос у него был довольно приятный и сладкий, хотя несколько сиплый; он играл и вилял этим голосом, как юлою, беспрестанно заливался и переливался сверху вниз и беспрестанно возвращался к верхним нотам, которые выдерживал и вытягивал с особенным старанием, умолкал и потом вдруг подхватывал прежний напев с какой-то залихватской, заносистой удалью. Его переходы были иногда довольно смелы, иногда довольно забавны <...> Это был русский *tenore di grazia*, *tenor leger*. Пел он веселую, плясовую песню, слова которой, сколько я мог уловить сквозь бесконечные украшения, прибавленные согласные и восклицания, были следующие:

Распашу я, молода-молоденька,

Землицы маленько:

Я посею, молода-молоденька,

Цветика аленька»³⁸³ (И. С. Тургенев «Певцы»);

«Соня сидела за клавирами и играла прелюдию той баркаролы, которую особенно любил Денисов. Наташа собиралась петь. Денисов восторженными глазами смотрел на нее.

Николай стал взад и вперед ходить по комнате.<...>И вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты, следующей фразы, и все в мире сделалось разделенным на три темпа: "Oh mio crudele affetto... Раз, два,

³⁸³ Тургенев И. С. Певцы. // Тургенев И. С. Собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. III. – М.: Изд-во «Наука», 1979. С. 219.

три... раз.<...>Ну, Наташа, ну, голубчик! Ну, матушка! Как она этот si возьмет... Взяла? Слава богу! – и он, сам не замечая того, что он поет, чтобы усилить этот si, взял втору в терцию высокой ноты. – Боже мой! как хорошо! Неужели это я взял? как счастливо!" – подумал он.

О, как задрожала эта терция и как тронулась что-то лучшее, что было в душе Ростова»³⁸⁴ (Л. Н. Толстой «Война и мир»);

«Нилушка точно тёплым облаком окутан и поёт детским голосом, пришепётывая, заикаясь:

О-осподи, помилуй!

Во-олоки б'егут,

Шоба-баки б'егут,

Ок'отники стоят,

Волоков стелегут!..

Осподи, помилуй...

Поёт и – весь светится тёплым светом всему чужого веселья, лёгкий такой, приятный, внутренне чистый, легко вызывающий добрые улыбки, мягкие чувства»³⁸⁵ (М. Горький «Нилушка») и др.

Цитирование слов песни с параллельным включением исполнительского субтекста (манера исполнения, особенности голоса, акцент, дефект речи и др.), словно в единстве слова и музыки (попытка передачи мелодии песни посредством растягивания гласных в цитируемых словах, разделения слов на слоги) может быть проиллюстрировано следующими примерами:

«Очень настойчиво с залихватской ловкостью играли за двумя стенами на балалайке, и звуки хитрой вариации "Светит месяц" смешивались в голове

³⁸⁴ Толстой Л. Н. Война и мир // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в двадцати двух томах. Т. V. – М.: Художественная литература. 1980. С. 64-65.

³⁸⁵ Горький М. Нилушка // Повесть. Рассказы 1912-1917. Художественные произведения в двадцати пяти томах. Т. 14. – М.: «Наука». 1972. С. 214.

Филиппа Филипповича со словами заметки в ненавистную кашу. Дочитав, он сухо плюнул через плечо и машинально запел сквозь зубы:

– Све-е-етит месяц... Све-е-етит месяц... Светит месяц... Тьфу, прицепилась, вот окаянная мелодия!»³⁸⁶ (М. А. Булгаков «Собачье сердце»);

«Было очень смешно, что они убегали.

Где даже смерть легка-а-а

В краю желанном, на тебя похо-ожем.

Катя прижималась щекой к его сердцу, а Костя очень поэтично и вдохновенно говорил, что без Москвы уже не может»³⁸⁷ (Д. Рубина «На Верхней Масловке»); «Папа запел, резко вдыхая в конце каждой строки, отчего они как бы вдруг подпрыгивали и зависали:

*Там вдали за
рекой за
горались огни
в небе ясном
заря до
горала
сотня юных бой-цов
из буденовских войск
на разведку
в поля по
скакала...*

Идка знала всю песню наизусть, знала каждый акцент, который сделает папа, мелодию, то ускоряющуюся, то замедляющуюся, в зависимости от того,

³⁸⁶ Булгаков М. Собачье сердце // Булгаков М. Собрание сочинений в десяти томах. Т. III. – М.: Изд-во «Голос», 1995. С. 94.

³⁸⁷ Рубина Д. На Верхней Масловке. – М.: Изд-во «Эксмо», 2007. С. 132.

что происходило в песне, и от этого еще больше ее любила»³⁸⁸ (И. Богатырева «Вернуться в Итаку») и др.

Данные примеры есть не что иное, как зафиксированная в художественном тексте вокальная речь – «синтетическое явление, образованное на стыке вербального и музыкального языков, компоненты которых вступают во взаимодействие на всех уровнях ее организации и обуславливают ее специфику»³⁸⁹. Синонимом «вокальной речи» является «пение» – «особый вид произнесения текста»³⁹⁰, «исполнение музыки голосом»³⁹¹. Причем это пение как таковое, безотносительно к тому, есть ли у исполнителя музыкальный аккомпанемент. «Музыкальное сопровождение» создает сам исполнитель своим голосом во время пения. Отсюда и характерное внимание к акустико-фонетическим параметрам вокальной речи: особенностям реализации гласных фонем, проявляющихся в тексте посредством продления гласных, делением слов на слоги и др.

Остановимся подробнее на цитировании слов песни с попытками совместной передачи их мелодического оформления (использование звукоподражательных слов, музыкальных терминов). Данный тип представляет для нас особый интерес, так как он является примером того, как авторы пытаются передать в структуре художественного текста через языковую систему не только ощущение от восприятия музыкального произведения, но и

³⁸⁸ Богатырева И. Вернуться в Итаку // 14. Женская проза «нулевых»: рассказы. – М.: Изд-во «Астрель», 2012. С. 104.

³⁸⁹ Ильинов Ю. М. Фонетические характеристики вокальной речи [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. филолог. наук: 10. 02. 01 – Волгоград, 2007. С. 85.

³⁹⁰ Комарова И. А. Просодия текста в пении [Электронный ресурс]: Автореф. ...канд. филолог. наук: 10. 02. 19 – М., 2004. С. 3.

³⁹¹ Дмитриев Л. Б. Пение // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: «Советская энциклопедия, 1990. С. 417.

саму музыку, то есть пытаются перевести аудиальный вид искусства в визуальный. Он может быть проиллюстрирован следующими примерами:

«Напряженно вытянув шеи и глядя на стоявшего в центре цветущего мужчину, старухи пели:

Слышен звон бубенцов издалека.

Это тройки знакомый разбег...

А вдали простирался широко-о-ко

Белым саваном искристый снег!..

Предводитель хора, в серой толстовке из того же туалъденора и в туалъденоровых брюках, отбивал такт обеими руками и, вертясь, прикрикивал:

– Дисканты, тише! Кокушкина, слабее! <...>

Хор с усилием загремел, как сквозь подушку:

Та-та-та, та-та-та, та-та-та,

То-ро-ром, ту-ру-рум, ту-ру-рум...»³⁹² (И. Ильф и Е. Петров «Двенадцать стульев»);

«– *Vu-ona sera! Vu-ona sera!* – напевал Райский из "Севильского цирюльника".

– Странный ты человек! – говорила с досадой бабушка. – Зачем приехал сюда, говори толком! <...>

– После, после, бабушка. – Ти, ти, ти, та, та, та, ля, ля, ля... – выделял он опять мотив из "Севильского цирюльника".

– Полно тебе: ти, ти, ти, ля, ля, ля! – передразнила она <...>»³⁹³ (И. А. Гончаров «Обрыв»).

³⁹² Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Горький, 1989. С. 38-29.

³⁹³ Гончаров И. А. Обрыв. // Гончаров И. А. Собрание сочинений в восьми томах. Т. V. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1953. С. 168.

На то, что звукоподражательные слова («ти, ти, ти, та, та, та, ля, ля, ля») являются ни чем иным как попыткой именно воспроизведения мелодии, указывают слова: «выделывал он тщательно опять мотив из «Севильского цирюльника»³⁹⁴.

Интересно отметить, что мелодия, как и слово, становится средством общения героев, возникает диалог: «Полно тебе: ти, ти, ти, ля, ля, ля! – передразнила его она»³⁹⁵.

Примеры подобной репрезентации песенного произведения можно встретить не только в эпике, но и в драме. Так, в пьесе А. П. Чехова «Три сестры» находим:

«Вершинин: <...> (*поет*) Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны... (*смеется*).

Маша: Трам-там-там...

Вершинин: Трам-там...

Маша: Тра-ра-ра?

Вершинин: Тра-та-та (*смеется*)»³⁹⁶.

Мелодия, которую воспроизводят герои пьесы, является для них таким же средством общения как и слово, а по значимости играет чуть ли не большую роль. Не случайно звукоподражательные слова, воспроизводящие на письме мелодию, оформлены в самостоятельные предложения со знаками препинания, передающими интонацию («Тра-ра-ра?»³⁹⁷).

В. Я. Звиняцковский в статье «Если б ты меня не слышал, я б с тобой не говорил» отмечает, что в творчестве Чехова «намечается тенденция, до конца

³⁹⁴ Там же.

³⁹⁵ Там же.

³⁹⁶ Чехов А. П. Три сестры // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. XIII. – М.: Наука. 1978. С. 163-164.

³⁹⁷ Там же.

проведенная им в драматургии: чем меньше произнесено слов, тем больше сказано по сути дела»³⁹⁸. Пределом этой тенденции, с точки зрения исследователя, и оказывается переход арии в музыкальное сопровождение в сцене объяснения Маши и Вершинина. В. Я. Звьянцковский доказывает, что, когда Вершинин напевает знаменитую арию Гремина из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин», Маша не отвечает ему музыкой, не смотря на то, что все мужчины в пьесе восхищаются ее музыкальностью, а просто «подпевает Вершинину, а точнее – аккомпанирует голосом: "Трам- там- там"»³⁹⁹.

Эта сцена интересна еще и тем, что режиссеры при театрализации могут интерпретировать ее по-разному. Наиболее частотной интерпретацией, как отмечает В. Я. Звьянцковский, является аккомпанирование Маши Вершинину на рояле.

Примером подобного способа передачи песни может служить и сцена II из стихотворной драмы «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина:

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него «Тарара» сочинил,
Вещь славную. Там есть один мотив...
Я все твержу его, когда я счастлив...
Ла ла ла ла... Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?⁴⁰⁰

³⁹⁸ Звьянцковский В. Я. Если бы ты меня не слышал, я б с тобой не говорил (Структурообразующий прием драматургии Чехова как предугаданный им принцип современной культуры) // Чеховские чтения в Оттаве: Сб. науч. тр. Тверь, Оттава: Лилия Принт, 2006. С. 186-187.

³⁹⁹ Там же.

⁴⁰⁰ Пушкин А. С. Моцарт и Сальери // Пушкин А. С. Собрание сочинений в десяти томах. Т. V. – Ленинград: Издательство «Наука», 1978. С. 314.

Здесь представлен эпизод из «Тарара» Бомарше, а именно эпизод, когда закованные в цепи негры из Зангебара обретают благодаря Тарару свободу:

Все негры:

(встают на колени и восклицают)

Хвала! Хвала! Хвала!

Молодой негр:

(в экстазе)

Хвала! Хвала!

Негр черный бедная была!

Терпела горькая удел.

Но добрый белый пожалел!

За тебя, о добрый белый,

Негр отдаст душу и тело!

Кровь прольет!

Жизнь дает!

Будет негр работать дело,

За тебя, о добрый белый,

За твоя народ – моля

Наша бога Урбаля!

Урбаля! Урбаля!

(обращаясь к зрителям)

Ля-ля-ля, ля-ля-ля!

(Живописная пляска негров и негритянок,
выражающая их восторг)⁴⁰¹

⁴⁰¹ Цит. по: Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Там есть один мотив...»: («Тарар» Бомарше в «Моцарте и Сальери» Пушкина) // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. – Л.: Наука. Вып. 23, 1989. С. 41-42.

Особенность данного примера заключается в том, что «ла ла ла ла» пушкинского Моцарта, как утверждают Н. В. Беляк и М. Н. Виролайнен в статье «Там есть один мотив («Тарар» Бомарше в «Моцарте и Сальери» Пушкина)»⁴⁰² является не только словесной, но и музыкальной цитатой из данной сцены «Тарара».

Таким образом, примеры цитирования слов песни с попытками совместной передачи их мелодического оформления (использование звукоподражательных слов, музыкальных терминов) можно найти не только в эпике, но и в драме – как прозаической, что мы увидели на примере Чехова, так и стихотворной (в частности, «Моцарт и Сальери» Пушкина). Для нас же особый интерес представляет специфика передачи песенного произведения в эпическом тексте.

Заслуживают внимания немногочисленные случаи, когда, включенная в ткань художественного текста, песня никаким образом **не реализуется (не звучит) в художественном мире произведения** («уникальном самодостаточном мире, созданном писателем и воплотившимся в его творчестве»⁴⁰³). Это происходит в том случае, когда она вводится в литературный текст с помощью условного наклонения. Так, например, песня добровольцев корниловской армии в романе А. Н. Толстого «Хождение по мукам»:

«Обманула и надежда на радушие Кубани.<...>На что теперь могла рассчитывать Добровольческая армия? На то ли, чтобы кубанские казаки, – выходцы с Украины, – или черкесы, вспоминая древнюю вражду к русским,

⁴⁰² Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Там есть один мотив...»: («Тарар» Бомарше в «Моцарте и Сальери» Пушкина) // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. – Л.: Наука. Вып. 23, 1989. С. 32-46.

⁴⁰³ Фоменко И. В., Фоменко Л. П. Художественный мир и мир, в котором живет автор // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 4. – Тверь: ТвГУ, 1998. С. 3.

или застрявшие на богатой Кубани эшелоны кавказской армии – вдруг запели бы вместе с золотопогонным офицерством и безусыми юнкерами: "Так за Корнилова, за родину, за веру мы грянем дружное "ура"!"»⁴⁰⁴.

Примером нереализации песни в художественном мире произведения являются и случаи, когда песня вводится с помощью таких формул, как «хотел запеть..., но...» и др., или когда одна песня заменяется другой:

«Батя, как ему полагалось, шел впереди. Вдруг родственники не без ужаса слышат, что вместо "со святыми упокой" батюшка затянул что-то несообразное. И вдруг все замечают, что он поет песню:

Шумел камыш, деревья гнулись,
А ночка темная была.
Одна возлюбленная пара
Всю ночь сидела до утра –

Родственники остолбенели, когда услышали эти слова»⁴⁰⁵ (М. Зощенко «Шумел камыш») и др.

Интересны случаи, когда песня в структуру художественного текста вводится один раз, а в художественном мире реализуется многократно:

«Гремела атака, и пули звенели,
И ровно строчил пулемет...
И девушка наша проходит в шинели,
Горящей Каховкой идет...
Ты помнишь, товарищ, как вместе сражались.
Как нас обнимала гроза?
Тогда нам обоим сквозь дым улыбались
Ее голубые глаза...

⁴⁰⁴ Толстой А. Н. Хожение по мукам. М.: Изд-во «Известия», 1983. С. 324.

Отец *прослушал песню несколько раз* (курсив мой: С. А.), потом некоторое время сидел молча и только тогда уже высказался...»⁴⁰⁶ (В. Аксенов «Остров Крым»).

Особого внимания заслуживают случаи, когда в тексте реализуются не все песенные субтексты. Так, например, в романе В. Астафьева «Прокляты и убиты» реализуется лишь мелодия народной песни, которую насвистывает немец Янгель: «Сухозадый, что летошный кузнечик, нагулявший брюшко в лугах, немец по имени Янгель, лапками и выпуклыми глазами тоже похожий на прыткую насекомую, насвистывая мотив полюбившейся ему русской песни "Ах ты, душечка, красна девица", – мыл в речке посуду и, несмотря на фиркающие над ним пули, на рвущиеся неподалеку мины, думал о разных разностях»⁴⁰⁷,

Подобный пример мы находим и в рассказе современного автора К. Букши: «Верник удаляется, насвистывая песню "День победы"»⁴⁰⁸ (К. Букша «Ночи нет»).

Отсутствие того или иного субтекста песни в структуре текста-реципиента вовсе не исключает реализацию песни как вида синтетического искусства (в единстве текста, музыки и исполнения) в художественном мире произведения. Так, в повести А. П. Чехова «Степь» Егорушка – «мальчик лет девяти»⁴⁰⁹, ехавший с благословления отца Христофора «куда-то поступать в гимназию»⁴¹⁰, – слушает песню, ни название, ни текст которой в произведении

⁴⁰⁵ Зошенко М. Шумел камыш // Зошенко М. Собрание сочинений в семи томах. Т. IV. – М.: Изд-во «Время», 2006. С. 299-303.

⁴⁰⁶ Аксенов В. Остров Крым. – М.: Изд-во «Эксмо», 2006. С. 14.

⁴⁰⁷ Астафьев В. Прокляты и убиты. – М.: Изд-во «Эксмо», 2009. С. 588.

⁴⁰⁸ Букша К. Ночи нет // 14. Женская проза «нулевых»: рассказы. М.: Астрель, 2012. С. 114.

⁴⁰⁹ Чехов А. П. Степь (история одной поездки) // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. VII. – М.: Наука. 1977. С. 14.

⁴¹⁰ Там же.

не приведены. Они становятся излишними по отношению к тому впечатлению, которое на героя произвело само пение незнакомой женщины (исполнительский субтекст): «В то время, как Егорушка смотрел на сонные лица, неожиданно послышалось тихое пение. Где-то не близко пела женщина, а где именно и в какой стороне, трудно было понять. Песня тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом, слышалась то справа, то слева, то сверху, то из-под земли, точно над степью носился невидимый дух и пел»⁴¹¹ (А. П. Чехов «Степь»).

Необходимо отметить, что нереализация песни или какого-либо ее субтекста в художественном мире произведения вовсе не говорит о том, что песня не принимает участия в обогащении дополнительными смыслами текста-реципиента.

Примером может служить уже упомянутый нами рассказ М. Зощенко «Шумел камыш», где так и не прозвучавший Кондак глас 8-й панихиды («Со святыми упокой»), замененный жестоким романсом «Шумел камыш», намечает те несоответствия, которые лежат в основе всего произведения.

Так, в рассказе говорится о том, как родственники одной недавно помершей старухи, которая «придерживалась религии – говела и так далее»⁴¹², решили устроить старухе «соответствующее захоронение»⁴¹³ (курсив мой – А. С.). Вначале все отвечает ожиданиям: «...приглашенный поп явился в назначенный час на квартиру, облачился в парчовую ризу и, как говорится, приступил к исполнению своих прямых обязанностей»⁴¹⁴. На этом соответствия заканчиваются: сначала батюшка оказывается «выпивши и немного

⁴¹¹ Там же. С. 24.

⁴¹² Зощенко М. Шумел камыш // Зощенко М. Собрание сочинений в семи томах. Т. IV. – М.: Изд-во «Время», 2006. С. 299.

⁴¹³ Там же.

⁴¹⁴ Там же.

качается»⁴¹⁵, затем вместо того, чтобы начать обряд, ему жарят яичницу, поскольку он «с утра не жравши»⁴¹⁶. Апогеем всего становится то, что «вместо "со святыми упокой" батюшка затынул что-то несообразное»⁴¹⁷: романс «Шумел камыш».

Несоответствие инкорпорирования песенного произведения ситуации, воссоздаваемой в художественном мире произведения, происходит на нескольких уровнях: во-первых, на уровне сюжета рассказа (во время обряда отпевания батюшка поет жестокий романс, а пришедший на похороны милиционер вообще не против того, чтобы пьяный «служитель культа» спел «чижика»); во-вторых, на уровне сюжета самого романа (романс о совращении девушки коварным соблазнителем, после которого она вынуждена покончить жизнь самоубийством, и плясовая песня про чижика, который на Фонтанке водку пил, никак не соответствуют умершей благочестивой старухе).

Все эти песенные несоответствия, будучи по природе своей диалогическими, несколько неожиданным образом рождают переключку христианского и славянского языческого погребальных обрядов. Так, А. Котляревский в работе «О погребальных обычаях языческих славян» отмечает, что древнему языческому погребальному обряду была свойственна атмосфера своеобразного религиозного веселья: «Поминки по усопшему, кроме игры [joca profana], состояли в попойке, переряживаниях и пляске <...> поминки, как бы вопреки естественному характеру грустного празднества, в старину, да кое-где и теперь – отличаются весельем и даже разгулом»⁴¹⁸.

⁴¹⁵ Там же.

⁴¹⁶ Там же. С. 300.

⁴¹⁷ Там же. С. 301.

⁴¹⁸ Котляревский А. А. О погребальных обычаях языческих славян. М., 1868. С. 140. Цит. по: Ишук-Фадеева Н. И. Драма и обряд: пособие по спецкурсу. Тверь, 2001, С. 9.

С данной точки зрения пьяный поп и упоминание песни под танец не кажутся парадоксальными. Интересно в этой связи и исполнение жестокого романса, рассказывающего о близости героев на лоне природы. Налицо упоминание «брачного ложа на смертном одре»⁴¹⁹, что, согласно А. Котляревскому, обусловлено в понимании языческих славян «символическим уподоблением смерти – браку»⁴²⁰.

В связи с этим подобные несоответствия в рассказе, основанные на замене одного песенного произведения другим, уже не кажутся парадоксальными, и сочетаемость на первый взгляд несочетаемого, в конечном счете, восходит к таким первоначалам всех понятий, как жизнь и смерть.

Особого подхода требует такое основание выделения типов включения вокальной музыки в структуру художественного текста, как **сознательность (интенциональность)/бессознательность**, о котором можно говорить лишь при условии наличия метатекстов или каких-либо других источников, раскрывающих историю написания того или иного произведения, в структуру которого вокальная музыка включена. Примером может служить рассказ М. Горького «Как сложили песню», о написании которого автор сообщал в одном из писем от 15 февраля 1929 г. литературоведу и биографу И. А. Груздеву: «У меня есть рассказ "О том, как сложили песню", это сделано с "натуры" в Арзамасе, песню сложила прислуга соседа моего...»⁴²¹.

Интересен в качестве примера и рассказ Ю. Казакова «Трали-вали». Остановимся на нем подробнее.

⁴¹⁹ Там же.

⁴²⁰ Там же.

⁴²¹ Горький М. Повесть. Рассказы 1912-1917. Художественные произведения в двадцати пяти томах. Т. 14. – М.: «Наука». 1972. С. 619.

Главный герой рассказа – бакенщик Егор. Работа бакенщика, «легкая стариковская, развратила, избаловала его окончательно»⁴²²: он молод, но уже пьяница, и все ему «трали-вали». Однако есть в нем природный талант: Егор великолепно поет:

«Совсем осоловевший, он садится вдруг на лавку, приваливается к стене, двигает лопатками, шебаршит ногами, устраиваясь поудобнее, откашливается, поднимает лицо и запевает.

И при первых же звуках его голоса мгновенно смолкают разговоры непонятно, с испугом все смотрят на него! Не частушки поет он и не современные песни, хоть все их знает и постоянно мурлычет, – поет он на старинный русский манер, врасстяжку, как бы неохотно, как бы хрипловато, как, слышал он в детстве, певали старики. Поет песню старую, долгую, с бесконечными, за душу хватающими "о-о-о..." и "а-а...". Поет негромко, чуть играя, чуть кокетничая, но столько силы и пронзительности в его тихом голосе, столько настоящего русского, будто бы древне-былинного, что через минуту забыто все – грубость и глупость Егора, его пьянство и хвастовство, забыта дорога и усталость, будто сошлись вместе и прошлое и будущее, и только необычайный голос звенит, и вьется, и туманит голову, и хочется без конца слушать, подпершись рукой, согнувшись, закрыв глаза, и не дышать и не сдерживать сладких слез»⁴²³ или «Он набирает полную грудь воздуха, напрягается и начинает заунывно и дрожаще чистейшим и высочайшим тенором:

Вдо-о-оль по морю...

Мо-о-орю си-и-инему...

⁴²² Казаков Ю. П. Трали-вали // Казаков Ю. Во сне ты горько плакал: рассказы. – М.: Изд-во «Современник», 2000. С. 185.

⁴²³ Там же. С. 191.

Аленка зажмуривается, мучительно сотрясается, выжидая время, и вступает низко, звучно и точно – дух в дух:

Плывет ле-ебедь со лебе-едушкой...

Но себя, но своего низкого, матового, страстного голоса она и не слышит уже – где уж там! Чувствует она только, как мягко, благородно давит, сжимает ее плечо рука Егора, слышит только его голос.

Ах, что за сладость – песня, что за мука! А Егор, то обмякая, то напрягаясь, то подпуская сиплоты, то, наоборот, металлически-звучно, все выговаривает дивные слова, такие необыкновенные, такие простонародные, будто сотню лет петье:

Плывет ле-ебедь, не всколо-о-охнется,

Желтым мелким песком

Не взворо-о-охнется...

Ах да что же это? И как больно, как знакомо все это, будто уж и знала она всю-то свою жизнь заранее, будто уж и жила когда-то, давным-давно, и пела вот так же и дивный голос Егора слушала!

Откуль взялся сизо-о-ой орел...

Стонет и плачет Егор, с глубокой мукой отдается пению, приклонив ухо, приотвернувшись от Аленки. И дрожит его кадык, и скорбны губы.

Ах, этот сизой орел! Зачем, зачем кинулся он на лебедя белого, зачем поникла трава, подернулось все тьмою, зачем попадали звезды! Скорей бы конец этим слезам, этому голосу, скорей бы конец песне!»⁴²⁴.

В приведенных нами эпизодах представлены различные способы включения песни в структуру художественного текста: от формального (расположение текста песни на плоскости страницы, графическая организация текста песни и др.) до способа передачи песни как вида синтетического

⁴²⁴ Там же. С. 192-193.

искусства. Использование стольких техник для передачи вокальной музыки в рассказе не случайно. Будучи по первому образованию музыкантом, Ю. Казаков, по его собственным словам, в рассказе «Трали-вали» попытался «профессионально – как музыкант – описать песню»⁴²⁵, избежав таких штампов, как «песня взмывала ввысь и др.»⁴²⁶. Данный факт является яркой иллюстрацией одной из функций инкорпорирования одного искусства в другое, которую Л. Геллер обозначил как «"обнажение приема" – правило авторефлексии, а заодно и правило авторегулировки»⁴²⁷, которое «лежит глубоко в основе творческого действия, нарушая иллюзию реальности, и предопределяет работу механизмов, динамизирующих искусство»⁴²⁸.

Сознательность инкорпорирования того или иного песенного произведения в структуру литературного текста может подкрепляться контекстом всей творческой деятельности автора. Примером тому могут служить повести автора-беллетриста XIX в. Н. С. Соханской (Кохановской). Будучи первой женщиной-собираательницей и исследовательницей русского фольклора⁴²⁹, она все записанные ею старинные песни делала материалом своих произведений. Каждая включенная в ту или иную повесть песня, как это

⁴²⁵ Казаков Ю. Для чего литература и для чего я сам. Вопросы литературы. 1979. №2. С. 186.

⁴²⁶ Там же.

⁴²⁷ Геллер Л. Экфрасис, или обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и научная редакция Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 58.

⁴²⁸ Там же. С. 58.

⁴²⁹ Н. С. Соханская издает два сборника русских старинных песен «Несколько русских песен» (1860), «Остатки боярских песен» (1860), а также публикует ряд научных статей, среди которых «Сличение нескольких русских песен», где исследователь сравнивает и комментирует несколько народных песен и поднимает проблему постепенного угасания народного творчества.

показала С. Н. Лебедева⁴³⁰, не просто строго вписана в описываемый в произведении обряд, но и несет определенную смысловую нагрузку, «помогая передать состояние персонажей и организуя идейную структуру произведения»⁴³¹. Кроме того, в тех ситуациях, когда герои не имеют возможности общаться напрямую, именно песня выбирается как способ передачи сообщения, посредством которого и совершается диалог.

Примером может служить повесть «После обеда в гостях». Сюжет произведения довольно прост: главную героиню – Любовь Архиповну, – насильно выдают замуж за незнакомого несимпатичного коммивояжера Никанора Семеновича. В повести представлен еще один «жених» героини – молодой человек по имени Черный. Это так называемый «игровой жених» (в фольклористике этим термином обозначают «молодого человека, который выбирает себе в играх одну и ту же девушку»⁴³²). Черный – неизменная пара героини во всех играх и хороводах, ее помощник в пении: именно он подхватывает и продолжает песни, когда девушка устает петь. Примечательно, что нигде в тексте нет явного указания на то, что между этими героями существуют иные, не только игровые отношения. Однако, именно исполняемые песни и поведение героев во время пения, будучи неотъемлемой частью любовного народного этикета, иллюстрируют особые отношения между Черным и Любовью Архиповной. Таким образом, перед нами уже не просто повесть о героине, которую насильно выдали замуж за несимпатичного молодого человека, а произведение, в основу которого положен классический любовный треугольник.

Так, тяжело переживая утрату любимой, Черный поет песню:

⁴³⁰ Лебедева С. Н. Фольклорно-этнографическая основа творчества Н. С. Соханской [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. филолог. наук: 10. 01. 01 – Тверь, 2006.

⁴³¹ Там же. С. 86.

⁴³² Там же. С. 99.

Воздохну, Дунай всколыхну,
Всколыхну ли я Дунай-реку.
Что не к морю вода подымалася,
По желтым пескам расплескалася,
В зеленых лугах разливалася:
По девушке душа встосковалася...⁴³³

Данная песня интересна тем, что «в любовной лирике очень мало образцов песен, где речь ведется от лица мужчины, так как любовная грусть считалась прерогативой женской»⁴³⁴. Она настолько дорога герою, что когда его просят спеть на заказ, он отвечает: «Что ж, братцы! Не продажная. Самому дорого стоит»⁴³⁵. И лишь перед смертью, Черный, наконец, произносит то, что благодаря песенным текстам, включенным в структуру повести, уже давно было понятно всем: «Я Любовь Архиповну крепко, как свою душу, любил»⁴³⁶.

О сознательности использования песенного материала в структуре литературного текста свидетельствуют также и размышления о возможности и технике подобного использования, включенные в художественное произведение. Примером может служить повесть Ч. Айтматова «Джамиля»: «Когда мы миновали брод, Данияр подстегнул коней и неожиданно запел скованным, прыгающим на выбоинах голосом:

Горы мои, сине белые горы,
Земля моих дедов, моих отцов! <...>

⁴³³ Кохановская Н. С. После обеда в гостях. Цит. по: Лебедева С. Н. Фольклорно-этнографическая основа творчества Н. С. Соханской [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. филолог. наук: 10. 01. 01 – Тверь, 2006. С. 101-102.

⁴³⁴ Там же. С. 102.

⁴³⁵ Там же.

⁴³⁶ Там же.

Если бы я только мог хоть в какой-то мере воспроизвести песню Данияра»⁴³⁷; или роман Т. Соломатиной «Коммуна, студенческий роман»:

«Затем обернулся, сделал еще глоток, закурил, объявил:

– "Голова"!

И запел...

Пел он отменно. "Если у вас на гитаре стерто три лада – значит, вы душа компании!" – его любимая присказка. Бардовско-высоцкий репертуар, популярные песенки – на любой вкус и заказ. Да хоть ламбаду! Но вот о том, что он сам сочиняет, даже Полина не знала <...> В общем, спеть на страницах не удастся, как бы автор того не хотел. Изображать здесь аккорды? Ну так в песне Примуса их было далеко не три, композиция была весьма джазовая, и неискушенного читателя они будут только раздражать, как раздражает всех неискушенных то, в чем они таки не искушены. Читатель правильно: не "не искусаны", а "не искусны" <...>

Так что просто текст и ничего более.

отлетела голова

покатилась по ступеням

и едва-едва

примятая трава

обагрилась кровью

на весеннем

круге солнца

появился кто-то в черном

брызги крови замерцали

на рубиновых тонах

⁴³⁷ Айтматов Ч. Джамия. // Айтматов Ч. Тавро Кассандры: Роман, повести. – СПб.: Изд-во «Азбука-классика», 2007. С. 305-307.

с оттенком стали
Семеро
ждут дождя
Трое
спешат уснуть
Камни лежат на камнях
и это смерть моя
Я вижу
покатилась голова
все дальше, дальше
по дорогам
по весенним <...>

– Для глухих для глухих, два раза два раза, не повторяем не повторяем! – Примус отложил гитару. – Но тебе, Антонина, я расскажу, "что хотел сказать автор" этой песни. Он, собственно говоря, ничего такого необыкновенного сказать не хотел. Это всего лишь песня про откоцанную голову.

– А кто этот "кто-то в черном"? И почему "безмятежность дремлет"?..»⁴³⁸.

В данном примере присутствуют разные виды включения песни в структуру художественного произведения (использование разных шрифтов; текст песни, записанный в сточку/столбик; прерывание/непрерывность цитирования слов песни и др.), за исключением самого способа передачи песни как вида синтетического искусства в ткани литературного, то есть одномерного текста, поскольку в самом произведении фиксируется отказ от подобного инкорпорирования: «...спеть на страницах не удастся»⁴³⁹. Однако, несмотря на данное указание, песня все же реализуется в художественном мире

⁴³⁸ Соломатина Т. Коммуна, студенческий роман. – М.: Изд-во «Эксмо», 2011. С. 443-444.

⁴³⁹ Там же.

произведения, ведь герой так или иначе ее поет: речь здесь идет просто о выборе техники песенного инкорпорирования.

Приведенный пример иллюстрирует принцип: репрезентация песни в литературном художественном тексте, апеллирующая к слуху читателя, направлена на то, чтобы ее не просто прочли, но, так или иначе, услышали. Ведь акт пения, а, следовательно, и реализации в художественном мире произведения, независимо от выбора техники инкорпорирования песни в литературный текст, уже свершился. Эта формула аналогична той, которую предложила Мике Баль касаясь изучения взаимодействия литературы и живописи: произведения визуальных искусств нуждаются в прочтении, когда литературные писания, обращаясь к зрению читателя, в разглядывании⁴⁴⁰.

Приведенные нами примеры говорят об активном включении авторами песни в структуру литературного художественного текста, а представленная выше типология свидетельствует о многообразии способов этого включения. В связи с чем, вполне целесообразным является вопрос: каковы функции песни как вида синтетического искусства в структуре литературного одномерного текста?

В ходе рассмотрения способов репрезентации песенных произведений в литературном тексте мы, так или иначе, касались данного вопроса, не раз среди прочих (создание «эффекта реальности»; обнажение авторского приема и др.) называя смыслообразующую функцию.

Поскольку смыслообразующая функция, с нашей точки зрения, находится принципиально на ином уровне относительно прочих функций, остановимся на ней более подробно.

⁴⁴⁰ Геллер Л. Экфрасис, или обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и научная редакция Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 50.

2.2. Смыслообразующая функция песни в структуре литературного текста

Основная функция песни, включенной в структуру художественного текста, подобна основным функциям цитаты, экфрасиса и интермедиальности: формирование смыслов авторского текста, для чего необходимо, чтобы читатель узнал этот элемент как чужой, независимо от степени точности его воспроизведения. Если же «радости узнавания»⁴⁴¹ не случилось, то у читателя не появятся ассоциации и, соответственно, ему не откроются дополнительные смыслы. Поскольку песня представляет собой синтетическое образование, то будучи включенной в структуру художественного текста и неузнанной в качестве вокальной музыки, она может реализоваться в качестве стихотворного текста. Так, если читатель не знает романса «Выхожу один я на дорогу», включенного в структуру романа Ю. Дружкова «Кто по тебе плачет», то он воспримет его не как музыкальное произведение, а, прежде всего, как стихотворение М. Ю. Лермонтова:

«Песня плыла ко мне с иглистого неба, с левой стороны от солнца, там, где с иглами кружилась прохладная синева и такое же прохладное облако...

Выхожу один я на дорогу.

Сквозь туман кремнистый путь блестит...

А дальше они утонули, добрые слова, растаяли в мельтешении прохлады и света. Издали на смену им просились другие...»⁴⁴².

Знание читателем песни, включенной в литературный художественный текст, принципиально важно. На это указывает и А. Ф. Лосев применительно к любому музыкальному произведению: «Прослушавши какое-нибудь <...> музыкальное произведение <...> мы желаем передать такое же музыкальное

⁴⁴¹ Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. Изд-е 3-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2007. С. 11.

суждение другому лицу, не знакомому с только что прослушанной нами пьесой, и делаем это самым простым способом <...> Наиболее часто встретится тот факт, что наш собеседник совсем не разделит нашего восторга...»⁴⁴³. Иными словами, «немузыкальному читателю»⁴⁴⁴, в сущности, бесполезно описывать музыкальное произведение, объяснять «тональности до # минор и ми мажор (хотя с точки зрения герменевтики, интересно именно то, как это можно делать)»⁴⁴⁵, а музыкальный читатель и так все поймет.

Интересно замечание А. Ф. Лосева относительно способов передачи музыкального суждения: если в живом общении это будет попытка напеть или наиграть на инструменте музыкальный отрывок, то в художественном тексте «"содержание" музыки мы часто пытаемся передать образами»⁴⁴⁶, а также через «изображение музыкального чувства»⁴⁴⁷. Подобные попытки исследователь иллюстрирует на примерах не только музыкальных, но и вокальных произведений в структуре литературного текста, например песня Якова в «Певцах» И. С. Тургенева. Согласно А. Ф. Лосеву, подобные попытки передачи музыкального содержания являются элементами «феноменологии абсолютной или чистой, музыки с точки зрения абстрактно-логического знания»⁴⁴⁸. Иными

⁴⁴² Дружков Ю. Кто по тебе плачет. – М.: Изд-во «Время», 2007. С. 122-123.

⁴⁴³ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М.: Изд. «Правда», 1990. С. 249-250.

⁴⁴⁴ Термин Борисовой И. Е.: Борисова И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. культурол. наук: 24. 00. 01 – М.: РГБ, 2005. С. 17.

⁴⁴⁵ Там же. С. 17-18.

⁴⁴⁶ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Изд. «Правда», 1990. С. 234.

⁴⁴⁷ Там же. С. 233.

⁴⁴⁸ См. подробнее: Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Изд. «Правда», 1990.

словами, авторы в своих попытках передать музыкальное или вокальное произведения в ткани литературного художественного текста отчасти пользуются инструментарием феноменологии. Таким образом, примеры включение песни или любого другого музыкально произведения служит отчасти примером опыта описания «подлинного художественного феномена музыки»⁴⁴⁹ с одной оговоркой, что поэтическое или художественное изображение в словах сущности отдельных музыкальных произведений «может быть подлинным описанием подлинного музыкального феномена <...> но художественное воспроизведение музыки в слове не есть феноменологическое узрение в понятии»⁴⁵⁰.

Будучи включенной в структуру художественного текста и узнанной читателем, песня формирует особое «игровое пространство» текста-реципиента. А. К. Жолковский на примере рассказов М. Зощенко показал, как автору удается «иронически соотносить описываемые "мелкие случаи" с классическими образцами»⁴⁵¹. Причем это могут быть как малые музыкальные жанры (например, жестокий романс «Шумел камыш», песня «Серенький козлик» и др.), так и крупные классические образцы (например, опера «Руслан и Людмила» и др.). Так, в рассказе «Монтер»⁴⁵² далеко не безразличным к сюжету оказывается опера «Руслан и Людмила», мельком упоминаемая в рассказе: «Сегодня, для примеру, играют "Руслана и Людмилу". Музыка Глинки.

⁴⁴⁹ Там же. С. 331.

⁴⁵⁰ Там же. С. 206-207.

⁴⁵¹ Жолковский А. К. «Монтер» или сложный театральный механизм // Жолковский А. К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М.: Школа "Языки Русской Культуры". 1999. С. 134.

⁴⁵² Такое название рассказ получил лишь в 1930-е гг. Изначально он печатался под названиями «Сложный механизм» и «Театральный механизм» (1926 г.).

Дирижер – маэстро Кацман»⁴⁵³. Рассмотрев взаимоотношение двух сюжетов – склока монтера и тенора и «вставная» история Руслана и Людмилы, – исследователь приходит к выводу, что Зощенко ориентируется не столько на Пушкинский текст (построение конфликта вокруг женщины, оппозиция свет/тьма, реминисценции⁴⁵⁴), сколько на оперу Глинки как таковую: «Судя по тексту рассказа, тенор является главным, чуть ли не единственным, исполнителем в опере. Между тем, опера "Руслан и Людмила" менее всего предрасполагает к такому раскладу. Заглавный герой Руслан – это баритон, его волшебный противник Черномор – статист без собственной партии, его земной антагонист Фарлаф – бас, амбивалентная отцовская фигура Светозар – бас, союзник Ратмир – контральто. Тенорами оказываются более или менее эпизодические персонажи: певец Баян, появляющийся только в I действии, волшебный помощник Финн, выступающий во II и кратко в V, а также враждебный даритель меча Голова, за которого поет хор теноров (II действие). Тем самым в сюжет рассказа вносится еще одна нарочито нелепая нота, заметная, впрочем, лишь знатокам. Но к числу таких знатоков скорее всего как раз и принадлежал Зощенко, бывший человеком утонченной культуры, друживший с Шостаковичем и охотно посещавший концерты и спектакли, в частности, в обществе женщин, за которыми ухаживал»⁴⁵⁵. Таким образом, игровое пространство «Монтёра» строится не только на вербальном уровне (переключки с Пушкинским текстом), но и на музыкальном и исполнительском: когда несоответствие партий (голосов) в рассказе партиям оперы Глинки привносит в него комическую несообразность.

⁴⁵³ Зощенко М. Театральный механизм // Зощенко М. Собрание сочинений в семи томах. Т. II. – М.: Изд-во «Время», 2006. С. 276.

⁴⁵⁴ См. подробнее: Жолковский А. К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М.: Школа "Языки Русской Культуры". 1999.

⁴⁵⁵ Там же. 137.

Приведенный выше комментарий А. К. Жолковского также подтверждает тот факт, что вокальное произведение как вид синтетического искусства будет принимать участие в формировании смыслов авторского текста лишь в том случае, если будет узнано читателем как таковое (в единстве слова, музыки и исполнения). В противном случае в смыслообразовании будет участвовать только его вербальный компонент. В данном случае лишь текст «Руслана и Людмилы» А. С. Пушкина.

Иногда песня является не только текстом-источником, формирующим дополнительные смыслы текста-реципиента, но и выступает в роли «посредника», отсылающего к произведению, которое и будет эти смыслы формировать. Такова, например, песенка «Малютка Кармен» из романа В. Набокова «Лолита», написанная самим автором:

«Тут позволю себе заодно привести слова вышеупомянутой модной песенки или, по крайней мере, то из нее, что мне запомнилось – я, кажется, никогда не знал ее по-настоящему. Так вот:

О Кармен, Карменситочка, вспомни-ка там

Таратам – таратунные струи фонтана,

И гитары, и бары, и фары, тратам,

И твои все измены, гитана!

И там город в огнях, где с тобой я бродил,

И последнюю ссору тарам – таратуя,

И ту пулю, которой тебя я убил,

Кольт, который – траторы – держу я...

(Выхватил, верно, небольшой кольт и всадил пулю крале в лоб)»⁴⁵⁶

Эта песня проходит через всю структуру романа. Как отмечает Карл Р. Проффер («Ключи к "Лолите"»⁴⁵⁷), Гумберт часто называет Лолиту

⁴⁵⁶ Набоков В. Лолита. – М.: Изд-во «Пресса», 1994. С. 202.

«Кармен» или «Карменситочка», аргументируя это тем, что, во-первых, это имя фигурирует в словах выше упомянутой глупой песенки, которая была в моде, во-вторых, это была любимая песня Лолиты, в-третьих, «граммофонная запись о маленькой Кармен аккомпанирует его иступленному самоудовлетворению и становится прочной аналогией сексуальных контактов с Ло»⁴⁵⁸. Однако основная функция этой незатейливой песенки, с точки зрения исследователя, – прямая отсылка к новелле «Кармен» Проспера Мериме.

Песня, включенная в структуру художественного текста, может отсылать читателя не только к литературным текстам, но и к произведениям других видов искусства, например, кинематографу. В этом заключается полигенетичность песенных включений – способность восходить к нескольким источникам, не всегда даже связанным между собой. Так, в романе А. Старобинец «Первый отряд», посвященном пионерам-героям Великой Отечественной войны, слова «Здесь птицы не поют, деревья не растут, и только мы, плечом к плечу, вырастаем в землю тут...»⁴⁵⁹ из песни Булата Окуджавы «Мы за ценой не постоим» отсылают нас к кинофильму о бывших однополчанах «Белорусский вокзал» Андрея Смирнова, для которого и была написана в 1970 году. Таким образом, песня не только участвует в смыслообразовании, но и подключает исторический и культурологический контексты.

На основе анализа способов и функций передачи песенного произведения как вида синтетического искусства в структуре литературного одномерного текста можно сделать вывод, что феномен включения песни в структуру литературного текста и схож, и одновременно не вписывается в рамки одного из таких смежных понятий, как «цитата», «интермедальность», «экфрасис»,

⁴⁵⁷ Проффер К. Ключи к «Лолите». – СПб.: Изд-во «Симпозиум», 2000.

⁴⁵⁸ Там же. С. 87.

поскольку специфика и сложность его заключается в том, что песня является собой синтез словесного и музыкального видов искусств, и авторы не только фиксируют на письме слова песни, но и стремятся передать письменным словом их музыкальное сопровождение.

Таким образом, песня как таковая, будучи синтетическим видом искусства (слово + музыка + исполнение), представляет собой не что иное, как интермедальность. При анализе же включения вокальной музыки в структуру художественного текста мы сталкиваемся с рядом проблем. Неслучайно исследователи при типологизации литературно-музыкальных взаимодействий определяют песню в особую категорию⁴⁶⁰, обосновывая это тем, что «в литературном произведении песня не сводима к ее словесному тексту»⁴⁶¹ и «вместе с тем это и не типично интермедальная структура»⁴⁶², поскольку она «в литературном тексте представляет собой "текст в тексте", границей между которыми служит *verbal music* – словесное воссоздание аккомпанемента, а также манеры исполнения и голоса»⁴⁶³. Кроме того, в связи с тем, что часто имеет значение именно сам факт пения, можно сказать, что в таком случае «удельный вес музыкального превышает возможный предел в словесном тексте, музыка становится самодовлеющей»⁴⁶⁴.

Здесь-то и возникают вопросы, связанные с терминологическим аппаратом: как подобное явление (включение песни как вида синтетического

⁴⁵⁹ Старобинец А. Первый отряд. Истина. – М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 382.

⁴⁶⁰ См. подробнее: Борисова И. Е. Интермедальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. культурол. наук: 24. 00. 01 – М.: РГБ, 2005. С. 173.

⁴⁶¹ Там же. С. 173.

⁴⁶² Там же. С. 173.

⁴⁶³ Там же. С. 173.

⁴⁶⁴ Там же.

искусства в структуру художественного одномерного текста) именовать: «цитата песни», «песенный экфрасис» или «интермедиальность»?

Если даже мы будем понимать экфрасис широко: как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого»⁴⁶⁵, – и допустим, что описание музыкального произведения в литературном тексте является экфрасисом, то, говоря о природе передачи песенного произведения, мы зайдем в тупик, поскольку «экфрасис – это род словесно-творческой "оцифровки" непрерывного образа: живописного, музыкального, театрального», но «словесному описанию поддается лишь такое произведение, у которого есть денотируемая им фигура, *литературный же текст описать нельзя, а можно только изложить, поскольку у него, вообще говоря, нет фигуры – тема текста не есть его фигура (Курсив мой – С. А.)*»⁴⁶⁶. Следовательно, говоря о песне, мы имеем дело со сложным интермедиальным образованием, при разложении которого можно увидеть, что попытка *описать, передать* музыку и исполнительский субтекст по своей структуре представляет собой экфрастическое образование, а включенный в произведение текст песни, так как он по своей природе не может являться экфрасисом, представляет собой собственно цитату.

Если же мы любое взаимодействие различных видов искусств будем определять термином «интермедиальность», то в случае с вокальной музыкой, которая сама по себе является примером интермедиальности, мы при включении ее в структуру художественного текста будем иметь дело уже с мультиинтермедиальностью.

⁴⁶⁵ Геллер Л.М. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. – М.: Издательство «МИК», 2002. С. 13.

⁴⁶⁶ Зенкин С.Н. Новые фигуры: Заметки о теории 3 // Новое литературное обозрение. М., № 57, 2002. С. 348.

Более подробно специфика и функции инкорпорирования песни как вида синтетического искусства в структуру литературного одномерного текста, а также особенности смыслового поля, порождаемого данным инкорпорированием, будет рассмотрен в следующей главе на материале художественной прозы А. Старобинец.

ГЛАВА 3. ПЕСНЯ В ПРОЗЕ А. СТАРОБИНЕЦ

Художественная проза А. Старобинец – журналиста, писателя и киносценариста, – по своей природе «кинематографична»⁴⁶⁷: ей свойственен «монтаж»⁴⁶⁸ (сочленение) разного рода вставных конструкций, например, дневниковые записи (рассказ «Резкое похолодание», повесть «Переходный возраст», роман «Первый отряд. Истина»); отрывки из школьных учебников (повесть «Переходный возраст»); исторические документы (листовка с обращением «Сбросить фашистского диктатора и его клику...» М. А. Кореца и Л. Д. Ландау от 23 апреля 1938 г. в повести «Домосед»; открытое письмо Ганса Гербиргера к ученым Германии и Австралии в романе «Первый отряд. Истина» и др.); протоколы допросов (роман «Первый отряд. Истина»); тесты (рассказ «Икарова железа»); сказки (романы «Убежище 3/9» и «Первый отряд. Истина»); письма и интернет-переписка (рассказ «Резкое похолодание», романы «Живущий» и «Первый отряд. Истина» и др.); русская и зарубежная классика (стихи С. Есенина в рассказе «Резкое похолодание» и романе «Первый отряд», А. С. Пушкина в повести «Споки» и др.) и др.

Наряду с вышеперечисленными вставными элементами автор обращается и к текстам других (невербальных) семантических систем: экфрасис в традиционном смысле (описание архитектуры Москвы в повести «Домосед»; описание «немецкого Колизея» – территории съездов НСДАП и Доку-центра в Нюрнберге, плаката «Nürnberg, die deutsche Stand», изображения на бубне саамского шамана в романе «Первый отряд. Истина»); интермедиальные виды искусств (теле- и радиопередачи в рассказах «Живые» и «Яшина вечность»,

⁴⁶⁷ Фаустов А. А. Монтаж в литературе // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий под ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2008. С. 130; Хализев В. Е. Монтаж // Хализев Е. В. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. С. 311-314.

⁴⁶⁸ Там же. С. 130.

романе «Живущий»; кинофильмы и сериалы в романах «Живущий» и «Первый отряд. Истина» и др.).

Особое место в художественной прозе А. Старобинец занимает песня как вид синтетического искусства. Отметим, что будучи журналистом, Старобинец в своих статьях также обращается к песенным произведениям: например, «Барсук и хипстеры», «Не волнуйтесь, мы не вернемся», «Внутренняя сторона Ежика» и др. Нас же будет интересовать художественная проза писателя, в которой представлено большинство способов передачи песни как вида синтетического искусства в ткани литературного художественного текста, выделенные и систематизированные нами на основе ряда произведений XIX, XX, XXI вв., в которых присутствовало данное явление, что позволяет нам определить функции инкорпорирования песенного материала на примере одного автора.

3.1. Типология передачи песенного произведения в литературном тексте: проза А. Старобинец

Итак, большинство выделенных нами в предыдущей главе способов передачи песни как вида синтетического искусства в ткани художественного текста представлено в творчестве современного писателя А. Старобинец. Проиллюстрируем это конкретными примерами.

Типы песенной репрезентации, основанные на **визуальном признаке** (расположение текста на плоскости страницы) можно проиллюстрировать следующими примерами из произведений данного автора:

- Текст песни, записанный в столбик:

«Маше казалось, что так скучно и заунывно поют сами огоньки. Однако же вскоре она разглядела, что это были просто зажженные свечи в руках у приближавшихся к ней людей.

– ...Пойдут девки травку рвать,

Сестру с братом поминать:

Ой, где же травица –

Что братец с сестрицей.

На братце – синий цвет,

На сестрице – желтый цвет.

На поля роса упала,

Сестру с братом повенчала.

Ой, на Ивана!

Ой, на Купала!..

Помахивая свечками и беспрерывно подвывая, толпа людей – впрочем, не только людей – вышла из лесу»⁴⁶⁹ (А. Старобинец «Убежище 3/9»).

- Текст песни, записанный в строчку:

«Она просто мотала головой из стороны в сторону и подпрыгивала, раскинув руки, чтобы сохранять равновесие.

– Я чоколядный заяц! И губ твоих касаясь, я таю так легко! О! О! О!»⁴⁷⁰
(А. Старобинец «Убежище 3/9»).

В репрезентации песни, основанной на **эксплицитности/имплицитности** песни вокального произведения в структуре авторского текста, особый интерес представляют случаи «завуалированного» инкорпорирования песенного материала, например, «На противоположных сиденьях, трех сразу, спит негр, довольно лиловый. Манто на нем нет, зато есть широкополая шляпа...»⁴⁷¹ (отсылка к песне А. Вертинского «Лиловый негр» в романе «Первый отряд. Истина») или «Она шепчет:

⁴⁶⁹ Старобинец А. Убежище 3/9. – СПб.: ООО «Издательство Лимбрус Пресс», 2006. С. 396-397.

⁴⁷⁰ Там же. С. 358.

⁴⁷¹ Старобинец А. Первый отряд. Истина. – М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 82.

– Можно было сковать нас одной невидимой цепью. Можно было сделать нас почти всемогущими. Можно было вложить в наши головы героический бред, а в руки – оружие»⁴⁷² (отсылка к песне «Скованные одной цепью» группы Nautilus Pompilius в романе «Первый отряд. Истина») и др.

Способ включения песни в структуру художественной прозы на основе **графической организации текста** (использование различных шрифтов) может быть проиллюстрирован следующим примером:

«Но ни разу еще Мальчику не удалось сразу, быстро и целеустремленно, пройти по аллее до самого конца – туда, к своей цели. К летающим по воздуху креслам, к пронизывающему ветру, от которого слезятся глаза, к оглушительно громкой попсе...*а-а-а он тибя цылу-ует, га-ва-рит, что любит, и на-чами обнима-а-ет, к сердцу прижимает, а-а-а я му-чи-юсь от бо-оли, сва-ей любовью, фа-та-графиш в альбо-о-ме...*к бездонным воздушным ямам, к визжащим девчонкам, к вертящемуся миру»⁴⁷³ (А. Старобинец «Убежище 3/9»).

Типы инкорпорирования песни, в основе которых лежит **вид письма** (кириллица, латиница и др.), представлены в творчестве А. Старобинец следующими вариантами:

- Текст русской песни, переданный на письме кириллицей:

«Жители нашего городка очень любят петь. Вот и сейчас они поют в караоке. Две тетушки из района БВ громко горланят в микрофон:

...Все мы бабы – стервы,
Милый, бог с тобой,
Каждый, кто не первый,
Тот у нас второй!..

⁴⁷² Там же. С. 174.

⁴⁷³ Старобинец А. Убежище 3/9. – СПб.: ООО «Издательство Лимбрус Пресс», 2006. С. 34.

Из-за столика им на помощь выбираются еще три тетки»⁴⁷⁴
(А. Старобинец «Резкое похолодание»).

- Текст иностранной песни, записанный на языке оригинала

«Включаю чужую магнитола, и она начинает лениво пережевывать чужую старую музыку. “We all live in a yellow submarine, yellow submarine, yellow submarine...” Делаю десяток неторопливых кругов и возвращаюсь домой»⁴⁷⁵. (А. Старобинец «Живые»).

- Перевод иностранной песни, записанный на письме кириллицей

«... А вот Rammstein мне действительно нравится, тут я был искренен. "Я целую твои холодные губы и сжимаю тебя в объятиях, но твоя кожа рвется, ты разваливаешься на куски, ты снова оставляешь меня..." Heirate mich! – Он рычит и шипит, подражая солисту группы Rammstein. –! Выходи за меня!»⁴⁷⁶
(А. Старобинец «Первый отряд. Истина»).

- Текст иностранной песни, переданный на письме кириллицей:

«Она остается одна, она танцует в красных сполохах света...
... Heirate mich! Хайль! Хайль! Хайль! Heirate mich!...»⁴⁷⁷ («Хайль» – нем. Heil – рус. пер. «да здравствует») (А. Старобинец «Первый отряд. Истина»).

Типы песенного включения, в основе которых лежат **границы цитируемого фрагмента** песни-источника, представлены во всем своем многообразии: от названия вокального произведения до всей песни целиком, например, «Душ занят. Там плещется двоюродный дедушка, с молодецким напором Соловья-Разбойника насвистывая мотивчик из "Крестного отца" Speak

⁴⁷⁴ Старобинец А. Резкое похолодание: Зимняя книга // Старобинец А. Резкое похолодание. – СПб.: ТИД Амфора, 2008. С. 193.

⁴⁷⁵ Старобинец А. Живые // Старобинец А. Переходный возраст – СПб.: Изд-во «Лимбрус Пресс», 2005. С. 116.

⁴⁷⁶ Старобинец А. Первый отряд. Истина. – М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 93.

⁴⁷⁷ Там же. С. 91.

softly love, в народе более известный как «Давай покрасим холодильник в желтый цвет»⁴⁷⁸ (А. Старобинец «Первый отряд. Истина») или

«– «Пять фей».

Сwirели, скрипка, хрустальные колокольчики...

Каждая фея обнимет сестер

Вместе они разведут костер...

Женя поцеловала Тасю в лоб, потом в кончик носа и встала.

Вместе в котле приготовят еду.

Вместе веночки сплетут в саду.

Вместе купаться пойдут в пруду»⁴⁷⁹ (А. Старобинец «Споки»).

Типы песенной реперезентации, основанные на **местоположении фрагментов чужого текста** в структуре авторского текста, представлены следующими вариантами:

- В заголовочном комплексе:

Так, в пятой части романа А. Старобинец «Убежище 3/9» в качестве эпиграфа приводятся слова из песни Зисе Ландау «Кто ведет все корабли»:

«Часть 5

Ver shpilt zikh mit di kinder
un teyl nemt tsu zikh?

Кто играет с детьми
и забирает их к себе? (*идиш*)

Из песни Зисе Ландау

⁴⁷⁸ Там же. С. 363.

⁴⁷⁹ Старобинец А. Споки // Икарова железа. Книга метаморфоз: рассказы. – М.: АСТ: Астрель, 2013. С. 237.

I

ДЕТЕНЬШ

– Ты уже совсем большой мальчик, – сказал Тот. – Ты научился всему, что мы сами умеем и знаем... Кстати, ты в курсе, сколько лет тебе на днях исполняется?»⁴⁸⁰.

- Внутри самого текста:

« – Du bist da fuer schooner denn je, – мурлычет Эрвин мне в ухо, подпевая динамикам. – Тебе нравится Element of Crime?

– Очень, – шепчу я в ответ»⁴⁸¹ (А. Старобинец «Первый отряд»).

Часто одна и та же песня может быть инкорпорирована как в заголовочно-финальный комплекс, так и в основной текст. Так, песни «Священная война» на слова В. И. Лебедева-Кумача и «Мы за ценой не постоим» Булата Окуджавы представлены в романе «Первый отряд» и в качестве эпиграфа, и в виде реплик героев:

*«"Как два различных полюса, во всем враждебны мы:
за свет и мир мы боремся, они – за царство тьмы".*

песня "Священная война" на стихи

В. И. Лебедева-Кумача»⁴⁸²;

«В ответ старческие голоса привычно затягивают:

– Вста-а-а-вай, страна огромная, встава-а-ай на смертный бой!..<...>

– ...С фаши-и-и-стской силой темною, с проклятою ордой...»⁴⁸³; или

⁴⁸⁰ Старобинец А. Убежище 3/9. – СПб.: ООО «Издательство Лимбрус Пресс», 2006. С. 406.

⁴⁸¹ Старобинец А. Первый отряд. Истина. – М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 92.

⁴⁸² Там же. С. 70.

⁴⁸³ Там же. С. 17.

«"Здесь птицы не поют, деревья не растут, и только мы,
плечом к плечу, вырастаем в землю тут..."

Песня Булата Окуджавы»⁴⁸⁴;

« – Не понимаю, к чему этот спектакль. Вы прекрасно знаете, о чем идет
речь.

– И о чем же?

– Нас ждет огонь смертельный.

– Объяснитесь.

– Здесь птицы не поют, деревья не растут, и только мы, плечом к плечу,
вырастаем в землю тут...»⁴⁸⁵.

Тип передачи песни в структуре художественного текста, основанный на
точности/неточности цитируемых слов песни, представлен следующими
вариантами:

- Цитирование слов песни без каких-либо изменений;

«Из колонок бодро выплескивается ритмичный мотивчик, по экрану
бежит строка.

*Батька Махно смотрит в окно На дворе темным-темно На посту стоит
монах Еле-еле на ногах Спит монастырь дремлет село Мошки бьются о стекло
Звезды светят и луна А в округе тишина...*

– Мертвые с косами, – фальшиво затягивает Леночкин отец, – вдоль
дорог... дело рук... дьяволят...

Он не успевает за музыкой»⁴⁸⁶ (А. Старобинец «Резкое похолодание»).

- Цитирование слов песни с какими-либо изменениями

⁴⁸⁴ Там же. С. 374.

⁴⁸⁵ Там же. С. 382.

⁴⁸⁶ Старобинец А. Резкое похолодание: Зимняя книга // Старобинец А. Резкое похолодание. –
СПб.: ТИД Амфора, 2008. С. 194.

« – Росияни, ладь из нашей земли! Москали, ладь из нашей земли! Це наша земля! Це наш гхород!!!

– ...С фаши-и-и-стской силой темною, с *ора-а-а-нжевой чумой* (курсив мой С. А.)! Пусть ярость благородная!!!...»⁴⁸⁷ (А. Старобинец «Первый отряд. Истина»).

Тип репрезентации песенного произведения, основанный на **полноте транслируемой информации**:

- Репрезентация одной взятой песни (Например, отрывок из песни «Yellow Submarine» группы «The Beatles» в рассказе «Живые»);
- Репрезентация ряда вокальных произведений какого-либо определенного автора, исполнителя или даже музыкального направления, воспринимаемые как идейно-эстетическая ценность (Например, песни А. Вертинского в повести «Домосед»);
- Репрезентация вокальных произведений, относящихся к определенным типам культуры: песни фольклорного происхождения, богослужебные песни, советские песни, песни 90-х и др. (Например, песни военных лет в романе «Первый отряд»);
- Репрезентация вокальных произведений определенной национальной культуры (шаманские песни лопарей-саамы в романе «Первый отряд»);

Тип передачи песни в структуре художественного текста, основанный на **непрерывности/прерывании цитируемых слов** песни элементами художественного текста, представлен следующими вариантами в творчестве писателя:

- Непрерывное цитирование слов песни целиком или ее фрагмента:

⁴⁸⁷ Старобинец А. Первый отряд. Истина. – М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 17.

«На ночь она всегда пела мне колыбельную – ну, ту, старинную, про зверей, она еще входит в комплект программ "Детство Живущего». Инсталлируется года, кажется, в три. Ты наверняка ее помнишь:

Спит косуля, спит баран,
Спит овца и спит варан,
Спят корова, тигр и слон,
Снится им печальный сон.
Снится темная вода,
Снится горькая беда,
Снится лодка без гребца,
Снятся тени без лица...

Мне было уже почти девять, но я всегда просил песню»⁴⁸⁸ (А. Старобинец «Живущий»).

- Цитирование слов песни с какими-либо прерываниями

« – ...Ты расслабься, планетарник, не зажимайся... Тут важно расслабиться, – она торопливо лапает мой лоб в разных местах. – Давай я тебе песню спою... Спит косуля, спит баран, у-у-у... Спит овца и спит варан, у-у-у... *если это ошибка будет повторяться, приложение будет закрыто...*

– ...Снится темная вода, у-у-у... Снится горькая беда, у-у-у... Вот так, хорошо, сейчас я посчитаю до трех... На счет "три" мы все узнаем...»⁴⁸⁹ (А. Старобинец «Живущий»).

Типы репрезентации песни, основанные на **происхождении репрезентируемого вокального произведения**, в прозе А. Старобинец также представлены во всем своем многообразии (от фольклорных до современных песен). Особого внимания заслуживают тексты самой А. Старобинец

⁴⁸⁸ Старобинец А. Живущий. – М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 26.

⁴⁸⁹ Там же. С. 117.

репрезентируемые в ее прозе, как песни (Например, колыбельная «Спит косуля, спит баран», песня «Прогуляемся в первом слое», «Двигайся в ритме...» в романе «Живущий»).

И, наконец, сам способ **передачи песни как вида синтетического искусства** в ткани литературного, то есть одномерного текста, заключающийся в попытке передать синтез музыки и слова в системе, представлен в творчестве А. Старобинец следующими вариантами:

- Цитирование только слов песни, при котором допускается описание специфики исполнения:

« – ...На Купала!

Девка Марья во броду стояла.

На Ивана!

Во броду стояла, перевоз держала.

На Купала!

Во броду стояла, перевоз держала.

На Ивана!

Пришли до ней хлопцы-молодцы.

На Купала!

Пришли до ней хлопцы-молодцы.

На Ивана!

– Девка Марья, ты перевези нас.

На Купала!

– Девка Марья, ты перевези нас.

Пение постепенно приближалось – унылое, протяжное, на одной ноте.

Оно было настолько однообразным, что понять, где кончалась одна песня и начиналась другая, Маша решительно не могла»⁴⁹⁰ (А. Старобинец «Убежище 3/9»).

- Цитирование слов песни с параллельным включением описания исполнительского субтекста (манера исполнения, особенности голоса и др.), словно в единстве слова и музыки (попытка передачи мелодии песни посредством растягивания гласных в цитируемых словах):

« – Па-а-ажа-а-рный выдал мне справку, что дом твой сга-а-арел! Но я-я-я-уу!..

– Пусть бегут неуклюжи, – тихо и меланхолично вмешался кто-то, скрытый людским потоком.

– ...Ха-а-чу быть с та-а-бой!

– Пусть бегут неуклюжи...

– Я-я-я-уу!..

– Пусть бегут неуклюжи... Пусть бегут неуклюжи... – голос звучал грустно и как-то даже обреченно»⁴⁹¹ (А. Старобинец «Неуклюжи»).

- Цитирование слов песни с попытками совместной передачи их мелодического оформления (использование звукоподражательных слов, музыкальных терминов):

«У отца в голове целая куча всяких стихотворных и песенных обрывков. Но петь он не умеет. Зря он поет:

⁴⁹⁰ Старобинец А. Убежище 3/9. – СПб.: Изд-во «Лимбус Пресс», 2006. С. 396.

⁴⁹¹ Старобинец А. Неуклюжи // Старобинец А. Резкое похолодание: зимняя книга. – СПб.: Изд-во «Амфора», 2008. С. 117.

– ... Он был мне больше чем родня... Он ел с ладони у меня... Тра-та-та-та, тра-та-та-та, тра-та-та-та...

Это фальшивое пение в зимнем лесу звучит так глупо и беспомощно, что мне сразу становится его жалко – но я все равно не отвечаю, молчу»⁴⁹². (А. Старобинец «Резкое похолодание»).

Заслуживают внимания немногочисленные примеры в прозе А. Старобинец, когда включенная в ткань художественного текста песня никаким образом **не реализуется (не звучит) в художественном мире произведения**, например, «Заунывно и фальшиво загундосила колыбельную Багира...<...> Ну почему эта дура всегда горланит под нашими окнами?.. <...> Там, в саду, Багира вовсе не пела...»⁴⁹³ (А. Старобинец «Живущий»).

Итак, большая часть выделенных нами в предыдущей главе способов передачи песни как вида синтетического искусства в ткани художественного текста представлена в творчестве современного писателя А. Старобинец, что позволяет нам определить функции инкорпорирования песенного материала, а также описать смысловое поле порождаемое подобным инкорпорированием на примере одного автора.

3.2. Смыслообразующая функция песни в прозе А. Старобинец

Прозе А. Старобинец свойственно обширное инкорпорирование разного рода вставных конструкций, относящихся как к одномерным (живопись, архитектура, музыка и др.), так и синтетическим (кино, телепередача, клип, песня и др.) видам искусства. И особое место среди них занимает именно песня. Герои произведений данного автора, как кажется, не имеющие никакого

⁴⁹² Старобинец А. Резкое похолодание // Старобинец А. Резкое похолодание: зимняя книга. – СПб.: Изд-во «Амфора», 2008. С. 145.

⁴⁹³ Старобинец А. Живущий. – М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 282.

прямого отношения к музыке и музыкальным профессиям, постоянно слушают, поют и даже разговаривают строчками из известных песен.

О сознательности инкорпорирования большинства песен в структуру художественных текстов А. Старобинец свидетельствуют: эксплицитность текстов-источников, которые сопровождаются определенными маркерами (кавычки, шрифтовое выделение, особое расположение текста на площади страницы и др.), вводятся в качестве эпиграфов; введение цитат-имен и перифрастических наименований (имена авторов, исполнителей, названия кинофильмов, в которых та или иная песня прозвучала и др.); обращение к вокальному творчеству определенных исполнителей (например, А. Вертинского) и др. Все это облегчает их узнавание и атрибуцию. Следовательно, автор уже заранее рассчитывает на узнавание песни, что предполагает выполнение главной функции ее – смыслообразующей функции, поскольку песня, включенная в литературное произведение и представляющая собой своеобразный «текст в тексте», вступает в диалогические отношения с данным литературным произведением, что обогащает его дополнительными смыслами.

На примере ряда произведений А. Старобинец: романов «Убежище 3/9» (2006 г.) и «Живущий» (2011 г.), повестей «Домосед» (2008 г.) и «Споки» (2013 г.), рассказа «Паразит» (2013 г.), – мы попытались определить функции инкорпорирования песни в ткань литературного художественного текста, определить смысловое поле, порождаемое данным инкорпорированием, а также ответить на вопросы:

- в какой степени графическая словесная система способна передавать не только ощущение от восприятия вокального произведения, но и саму музыку: такт, ритм, тон и др.;
- какова роль каждого из субтекстов песни как вида синтетического текста в структуре художественного произведения;

- определить функции исполнительского и музыкального субтекстов репрезентируемой песни в структуре художественного текста по отношению к субтексту вербальному.

3.2.1. Песни А. Вертинского в повести А. Старобинец «Домосед»

Выбор повести А. Старобинец «Домосед» (2008 г.) в качестве материала исследования не случаен, поскольку все вокальные произведения, включенные в структуру данной повести, – это песни одного исполнителя – А. Вертинского, что говорит об интенциональности (сознательности) выбора писателя.

Итак, в повести А. Старобинец «Домосед» источниками всех вокальных инкорпораций являются песни А. Вертинского, среди которых «Танго магнолия», «Джонни», «Лиловый негр» – одни из самых известных песен исполнителя. При всех возможных способах включения песенного произведения, выделенных нами в предыдущей главе, в данной повести используется способ передачи песни как вида синтетического искусства в ткани литературного, то есть одномерного текста, когда автор, во-первых, цитируя слова песни, параллельно подключает исполнительский субтекст (манера исполнения, особенности голоса и др.): «Потом поставил пластинку, уселся в кресло и зажмурился от удовольствия, вслушиваясь в сладкое патефонное потрескивание.

– Где вы теперь? Кто вам теперь целует пальцы? – вкрадчиво поинтересовался кокаинист Пьеро.

Стало тепло и уютно – как будто кто-то тихонько гладил по голове или угощал кусочками песочного печенья»⁴⁹⁴ и др.

⁴⁹⁴ Старобинец А. Домосед // Старобинец А. Резкое похолодание: зимняя книга. – СПб.: «Амфора», 2008. С. 52-53.

Во-вторых, стремиться передать мелодическое оформление слов песни с помощью использования звукоподражательных слов: «А еще я часами выстукивал для него разные мелодии, а он их угадывал. Тук-тук-тук-тук, тук-тук-тук, тук-тук-тук-тук... Тук-тук... Это действовало на старика успокаивающе... В бананово-лимонном Сингапуре... В бурю... С моей помощью ему удавалось хоть ненадолго заснуть»⁴⁹⁵ и др.

В-третьих, стремиться передать песню в единстве слова и музыки (попытка передачи мелодии песни посредством разделения слов на слоги, растягивания гласных в цитируемых словах): «Ну как же?! У ма-лень-ко-го Джон-ни, – я застучал по зеркалу в такт песне, – го-ря-чи...»⁴⁹⁶ или «... Куда ушел ваш китайчонок Ли? Вы, кажется, потом любили португальца? А может быть с мала-а-йцем в... с мала-а-йцем в... мала-а-йцем в...»⁴⁹⁷ и др.

Остановимся подробнее на особенностях передачи и функционирования подобного способа песенного включения в данном тексте. Особый интерес здесь представляют примеры, в которых автор стремится передать мелодическое оформление слов песни с помощью использования звукоподражательных слов. Специфика их состоит в том, что мелодия песни воспроизводится не за счет пропевания ее героями, как это было представлено в «Обрыве» И. А. Гончарова, «Двенадцати стульях» И. Ильфа и Е. Петрова и др., а за счет отстукивания ее:

«Так он заснул – навсегда – под мой стук. Когда он умирал, кроме меня рядом с ним никого не было. Я настукивал его любимую песенку. Та-та-та -та-та-та-та... Та-та-та-та-та-та-та... Та-та-та-та-та-та... У маленького Джонни... горячие ладони... и зубы, как миндаль...

И зубы, как миндаль...

⁴⁹⁵ Там же. С. 6-7.

⁴⁹⁶ Там же. С. 77.

И что б не говорили о баре Пикадили...но это славный бар!...»⁴⁹⁸.

Необходимо обратить внимание на особенность оформления звукоподражательных слов: их графическая разбивка совпадает с ритмической организацией мелодии песни, при этом автор использует два вида знаков (дефис и многоточие), которые выполняют определенные функции. Дефис между звукоподражательными словами соответствует слоговому делению слов, многоточие – ритмическим паузам в песенной строке. Кроме того, когда тот же самый фрагмент песни цитируется без использования звукоподражательных слов, автор ритмически разбивает слова песни так же, как и звукоподражательные слова, передающие ее такт и ритм: «Ну как же?! У ма-лень-ко-го Джон-ни, – я застучал по зеркалу в такт песне, – го-ря-чи...»⁴⁹⁹, – благодаря чему достигается эффект звучащей песни.

В данном способе передачи песни в структуре художественного текста на первое место по значимости выходит непосредственно передача мелодии, точнее, то, что получается за счет отстукивания ее. А слова песни играют второстепенную роль, они словно комментируют мелодию, указывают, из какого музыкального произведения она взята. Не случайно слова песни цитируются вслед за мелодией.

В русской литературе существуют примеры, когда мелодия песни приводится в качестве пояснения к словам или названию известной читателю песни. Так, например, в повести Г. Щербаковой «Мандариновый год»:

«И тут он понял: не может он звонить Анне в это своем состоянии ожидания. Все могло сочетаться с этим преферанс, к примеру, или там танцы

⁴⁹⁷ Там же. С. 53.

⁴⁹⁸ Там же. С. 7.

⁴⁹⁹ Там же. С. 77.

под "Белфаст" ("Та-та! Та-та! Та-та – тата, тата-тата – тира-рам-пам - пам...")»⁵⁰⁰.

Не случайно звукоподражательные слова здесь даются в скобках как дополнительная информация. Важно отметить, что в данном примере инкорпорированная мелодия подобна лексической цитате: как и лексическая цитата, она эксплицирована, так как звукоподражательные слова, передающие мелодию на письме, заключены в кавычки.

Таким образом, при включении песни как вида синтетического искусства в структуру литературного, то есть по природе своей одномерного текста, важны не только ее слова, но и мелодия, передача которой также обогащает текст-реципиент новыми смыслами, вызывая определенные ассоциации у читателя.

Так, включение песен А. Вертинского в повести А. Старобинец «Домосед» может отсылать читателя не просто к текстам песен данного исполнителя, а ко всему его творчеству. Не случайно в произведении цитируются песни А. Вертинского не только на его собственные стихи, но и на слова других поэтов, например, «Джонни» на стихи Веры Инбер. На то, что автор обращается ко всему творчеству и к личности А. Вертинского непосредственно, указывает использование перифрастического наименования поэта, композитора, исполнителя и артиста – «кокаинист-Пьеро»⁵⁰¹. Как известно, Пьеро или Брат Пьеро (Пьероша) – своего рода псевдоним, под которым Вертинский в Первую мировую войну записался в санитарный поезд Всероссийского союза городов имени М. Морозовой, а потом и его сценический образ. Сначала это был белый Пьеро, одетый в белый балахон, затем черный

⁵⁰⁰ Щербакова Г. Мандариновый год, или индивидуальный вариант // Щербакова Г. Мандариновый год. – М.: Изд-во «Эксмо», 2008. С. 12.

⁵⁰¹ Старобинец А. Домосед // Старобинец А. Резкое похолодание: зимняя книга. – СПб.: «Амфора», 2008. С. 52.

Пьеро в мистически темном одеянии, на фоне которого особенно неподвижной была маска из белил: «Собственно говоря, это был мой титул, ибо на нотах и афишах всегда писали: "Песенки печального Пьеро". И вообще на "Пьеро" у меня была, так сказать, монополия!»⁵⁰². Что касается перифрастического наименования – «кокаинист», то в начале своего творческого пути у молодого Вертинского был «роман с кокаином»⁵⁰³: «Кто первый начал его употреблять? Откуда занесли его в нашу среду? Не знаю. Но зла он наделал много... Короче говоря, кокаин был проклятием нашей молодости. Им увлекались многие... Не помню уже, кто дал мне первый раз понюхать кокаин, но пристрастился я к нему довольно быстро. Сперва нюхал понемножку, потом все больше и чаще»⁵⁰⁴.

Обращение к творчеству и к личности А. Вертинского в данном произведении не случайно. В повести «Домосед» речь ведется от лица словоохотливого домового, который рассказывает об истории «погибшей» старой московской семьи. Действие повести разворачивается в двух временных пластах: 20 – 40-е годы XX века и начало XXI века. Герои романа, относящиеся к поколению 20–40-х годов XX века, – Николай Матвеевич Вишневецкий и его сын Лев слушают пластинки А. Вертинского, а затем мифологический персонаж Домовой, который в славянской мифологии считается покровителем рода, имеющим лицо главы семейства, напевает и настукивает песни Вертинского умирающему хозяину дома. Таким образом, А. Вертинский становится маркером времени, эпохи. И действительно, песни Вертинского в 20–40-х годы XX века были удивительно популярны. Это был поэт, композитор, исполнитель, артист, на выступления которого везде и всегда трудно было достать билет; его любили самые разные люди – от рабочих до академиков. Люди узнавали себя в

⁵⁰² Вертинский А. Дорогой длиною. – М.: АСТ Астрель, Транзиткнига, 2006. С. 87.

⁵⁰³ Там же. С. 69-70.

персонажах «ариевок» Вертинского: «поэзия его низводилась до уровня потребителей, применялась к их судьбам и вкусам»⁵⁰⁵.

Необходимо отметить, что наряду с «песенной» цитатой в повести встречается и собственно лексическая цитата:

«Маяковского я в свое время читал много – в домашней библиотеке имелось полное собрание сочинений, – так что цитаты узнал <...>

"И небо, в дымах забывшее, что голубо", – гласила центральная надпись.

"Прочел я зовы новых губ" – чуть сбоку. Рядом с "зовами" разместилась почему-то аршинная буква "Я". "На чешуе жестяной рыбы" уехало в противоположный конец потолка. Гигантское "ХОРОШО!", вообще ни к чему, кажется не относящееся, растянулось на несколько метров <...>

На самом видном месте располагались строки:

Серьезно.

Занято.

Кто тучи чинит

Кто жар надбавляет солнцу в печи

И чуть ниже:

Все в страшном.

Этого стихотворения я не знал»⁵⁰⁶.

Интересно, что данное цитирование включено в описание станции метро «Маяковская»:

«Я прислонился к мраморному парапету и запрокинул голову.

⁵⁰⁴ Там же.

⁵⁰⁵ Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века. – М.: Изд-во «Молодая гвардия», 2005. С. 435.

⁵⁰⁶ Старобинец А. Домосед // Старобинец А. Резкое похолодание: зимняя книга. – СПб.: «Амфора», 2008. С. 44-45.

Потолок был очень странный. Этаким купол, выстланный мелким желтым кафелем. В центре купола красовался большой круг с примитивной, точно сделанной умственно отсталым ребенком, мозаичной картинкой: грязно-бурые облака на грязно-синем фоне. В другом конце потолка из кружка поменьше вылезала радуга совершенно невообразимых цветов: с правилом "каждый охотник желает знать..." ребенка явно никто не ознакомил. Еще там был треугольник с каким-то совсем уж абстрактным сине-красным не то небом, не то извержением вулкана... Но самое главное – по потолку были разбросаны, абсолютно бессистемно, отрывки из стихов Маяковского и просто отдельные слова»⁵⁰⁷.

Данное описание станции есть не что иное, как в строгом смысле экфрасис. Включенная в него лексическая цитата приобретает статус «визуальной» цитаты, так как строки из произведений Маяковского становятся лишь оформлением потолка и стен одной из станций московского метрополитена. Подобное взаимодействие экфрасиса и лексической цитаты играет важную роль в формировании новых смыслов.

Заметим, что В. Маяковский и А. Вертинский – современники: яркие представители Серебряного века, популярные среди широкой публики, успех которых нередко граничил со скандалом. Однако вследствие того, что автор использует разные способы цитирования: лексическую цитату, включенную в описание визуального произведения искусства (Маяковский), и «песенную» (Вертинский) – источники цитат позиционируются по-разному. Так, В. Маяковский представлен в повести как поэт урбанистический, включенный в городскую культуру, а А. Вертинский как поэт семейный, домашний, не случайно песни его слушают в семейном кругу, дома; напеваает и отстукивает их мелодию и хранитель рода – Домовой.

⁵⁰⁷ Там же.

Через оппозицию Вертинский/Маяковский возникает своеобразная оппозиция «дом»/«вне дома». Но если в мифологическом представлении «вне дома» – это лес, «...который воспринимался как враждебное и чуждое человеку пространство, одно из воплощений иного мира и место скопления нечистой силы»⁵⁰⁸, то в современном представлении семантикой опасности наделяются город, улицы:

«На самом видном месте располагались строки:

Серьезно.

Занято.

Кто тучи чинит

Кто жар надбавляет солнцу в печи

И чуть ниже:

Все в страшном.

Этого стихотворения я не знал. Все в страшном? Как это понять – в страшном?..

Я пошарил глазами по потолку и наконец обнаружил одиноко висящее "порядке".

– Все в страшном, – повторил я про себя и выбрался наружу.

—

– ...Мне страшно, страшно, когда ты так говоришь! – взвизгнула Валя. – И вообще, я не пойду теперь никуда! Плевала я на твою "Маяковскую", и на колонны, и на глубокое залегание»⁵⁰⁹.

Таким образом, можно сделать вывод, что песня – это не просто еще один элемент фона, на котором разворачивается основное действие произведений. Она становится маркером времени, эпохи, определенного круга слушателей.

⁵⁰⁸ Левкиевская Е. Мифы древнего народа. – М.: АСТ: Астрель, 2003. С. 278.

Инкорпорирование песни как вида синтетического искусства в структуру литературного текста подобно другим видам цитации участвует в формировании смыслов текста-реципиента за счет смыслов текста-источника (музыкально-вокального произведения). А попытки авторов с помощью словесной системы, а также визуальной организации текста и др. передать не только ощущение от восприятия музыкального произведения, но и саму музыку: такт, ритм свидетельствуют о том, что слово стремится к определенному роду универсальности, пытаясь передать многообразие, скажем, песни многообразием сугубо вербальных письменных (графических) возможностей.

3.2.2. Песни в романе А. Старобинец «Убежище 3/9»

Роман А. Старобинец «Убежище 3/9» (2006 г.) – одно из самых «музыкальных» произведений современного автора. В отличие от повести «Домосед» в романе используется множество песенного материала: начиная с обрядовых фольклорных песен, песен Б. Окуджавы, В. Высоцкого, заканчивая песнями группы «Руки вверх» и «Шоколадным зайцем» Пьера Нарцисса и др.

Главная героиня романа – фотокорреспондент Маша. Брошенная мужем, она отдает своего ребенка, после несчастного случая превратившегося в «семилетнего полутрупа»⁵¹⁰, в приют и уезжает в Париж. С этого момента границы между реальным и ирреальным миром («Яви» и «Нави») стираются: персонажи начинают путешествовать между этими пространствами в ожидании Убежища 3/9, которое должен построить машин сын и куда он сможет взять всех, кого захочет, чтобы пережить конец времен. Роман имеет сложную

⁵⁰⁹ Старобинец А. Домосед // Старобинец А. Резкое похолодание: зимняя книга. – СПб.: «Амфора», 2008. С. 47.

⁵¹⁰ Старобинец А. Убежище 3/9. – СПб.: Изд-во «Лимбрус Пресс», 2006. С. 170.

структуру: в нем несколько нарраторов, множество сюжетных линий, вставных элементов (сказки, заговоры и др.), среди которых преобладает именно песня.

Мир литературного произведения («уникальный самодостаточный мир, созданный писателем и воплотившийся в его творчестве»⁵¹¹) выполняет, с точки зрения Е. Фарыно, функцию моделирования внешнего по отношению к себе мира. Артикуляция, звучание, грамматические формы, синтаксические конструкции и др., как отмечает исследователь, строя слово и фразу, одновременно строят и мир художественного произведения. Они «"являют" мир наподобие того, как целую массу свойств мира (предмета) являет зрителю живопись, скульптура, фильм или сцена в один и тот же момент»⁵¹². А наши представления об окружающем мире приписывают нам соответственное восприятие мира литературного произведения, который подвергается в нашем сознании категоризации и систематизации. Так, например, пространственные параметры членят мир на «верх»/«низ», «широкое»/«узкое», «свободное»/«несвободное»; предметное заполнение делит его на «материальное»/«нематериальное», «легкое»/«тяжелое», «светлое»/«темное», «тихое»/«шумное»; ценностная шкала лексики – на «сакральное»/«профаническое», «возвышенное»/«вульгарное»; фонетический состав лексики – на «благозвучное»/«неблагозвучное»; артикуляция той же лексики – на «членораздельное»/«нечленораздельное», «легкое, плавное»/«трудное, косноязычное»⁵¹³ и др.

Уровни, на которых может быть рассмотрен мир литературного произведения, не иерархичны и потому все они могут выступать как

⁵¹¹ Фоменко И. В., Фоменко Л. П. Художественный мир и мир, в котором живет автор // Литературный текст: проблемы и методы исследования. – Тверь: ТвГУ, 1988. С. 3.

⁵¹² Фарыно Е. Введение в литературоведение: Уч. пособ. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 39.

⁵¹³ Там же. 38.

одновременно, так и отдельно, безотносительно к активности и пассивности других. Так, «с этой точки зрения, самый низкий лингвистический фонетико-артикуляционный уровень может быть связан непосредственно, скажем, с самым высоким – событийным...»⁵¹⁴. Так и в романе А. Старобинец звуковой уровень тесно связан с событийным.

Мир литературного произведения, как отмечает Е. Фарыно, «безразличен в звуковом отношении – он ни звучащ, ни безмолвен»⁵¹⁵, в связи с этим звуки в литературный мир вводятся с помощью упоминаний о звучании или беззвучии, введения объектов, которым свойственно звучание или безмолвие, звуковой организации текста, «призванной озвучивать создаваемый мир»⁵¹⁶, использования звукоподражательных слов (тьфу, тра-та-та, тук, бом), слов с семантикой звучания (проскрипел, стук, звенящий) и др. Все указанные выше способы озвучивания художественного мира представлены и в романе «Убежище 3/9».

Мир, окружающий героев, характеризуется в основном в звуковом отношении. В данном случае можно говорить мире художественного произведения, звуки которого дифференцированы на природные (пение птиц, шум ветра и др.), искусственные (скрип двери, скрежет шестеренок аттракциона и др.), человеческие и нечеловеческие, в свою очередь подразделяющиеся на членораздельные и нечленораздельные; речевые и физиологические, которые могут быть контролируемые или неконтролируемые, добровольные или вынужденные.

Важно, что герои познают окружающий мир преимущественно через звуки, благодаря которым они ориентируются в пространстве: «Что-то

⁵¹⁴ Там же.

⁵¹⁵ Там же.

⁵¹⁶ Там же.

скрипнуло – кажется, входная дверь – и в помещение вошел еще кто-то»⁵¹⁷; «По ту сторону засуетились, удивительно зашаркали; кто-то покорно поволочил тапочки к двери; наконец шарканье стихло»⁵¹⁸, «Быстро перебирая дрожащими лапками, паук пополз по стене влево; туда на голос»⁵¹⁹ и др.

Особое внимание уделяется в романе голосу и звучащему слову: «Голос у незнакомца был весьма неприятный – срывался почти с девического визга на какое-то глухое горловое бульканье»⁵²⁰, «Я знаю этот голос <...> я узнал бы его из сотни, из тысячи других. От одного только звука этого голоса брюшко мое напрягается, вздергивается, наливается прозрачным ядом»⁵²¹; «Она говорила именно так – с такой скоростью, – как надо. Самые простые, примитивные, казалось бы, средства – слова – она превращала в мощнейшее оружие»⁵²² и др. Примечательно, что в конце романа колдунья Люсифа создает новый мир с помощью слов: «Пока никакого мира нет. Ничего нет. Но она уже тихо бормочет – она создает себе мир. Неторопливо. Спокойно. Ритмично. Совсем не вдаваясь в смысл. Словами, словами, словами»⁵²³.

Большой интерес представляют характеристики языков разных национальностей (герои говорят то на английском, то на французском, то на немецком, то на итальянском языках):

«– Che succede, bastardo? (В чем дело, ублюдок? – ит.) – спрашивает он и подходит ближе.

⁵¹⁷ Старобинец А. Убежище 3/9. – СПб.: Изд-во «Лимбрус Пресс», 2006. С. 64.

⁵¹⁸ Там же. С. 51.

⁵¹⁹ Там же. С. 307.

⁵²⁰ Там же. С. 259.

⁵²¹ Там же. С. 207.

⁵²² Там же. С. 443.

⁵²³ Там же. С. 291.

Нет, ну все-таки какой красивый язык! Даже теперь, когда я прекрасно понимаю значения слов, мне по-прежнему, как в первые дни, кажется, что он громко декламирует вслух Данте... Ну, или репетирует вечернюю серенаду»⁵²⁴.

Между тем, художественный мир романа представлен не только звуковыми категориями. Он распадается на два противопоставленных полюса: на мир, наполненный звуками, и мир, лишенный их. Причем последний воспринимается как чужой, опасный, замкнутый в себе, некоммуникативный: «Что, ядовитый газ? Какое-то химическое воздействие? Не похоже... Переползаю с одного пассажира на другого – все они, безусловно живые: теплые, дышат ровно, кожа нормального цвета. Только очень уж какие-то тихие – и это самое странное. Ночью-то они храпели. Храпели, хрюкали, кашляли, чихали, рыгали, сморкались. Издавали звуки. А теперь тишина»⁵²⁵.

Мир тишины создается через отрицание слов с семантикой звучания:

«Только вот...чего-то в этом лесу не хватало.

Звуков.

Птицы не пели. Не стрекотали кузнечики. А ветер не шевелил ветки деревьев...Тихо и неподвижно стояли березы, осины и елки»⁵²⁶.

Звучащий мир, таким образом, воспринимается как открытый, безопасный:

«Он еще не успел толком устать, когда услышал справа от себя далекий, но отчетливый плеск воды. Мальчик повернулся и побежал на этот единственный звук. К реке, к ручью, к болоту – не важно»⁵²⁷; «Мальчик инстинктивно прикрылся рукой. Перевернулся на бок, поджал под себя ноги, а потом уже открыл глаза. В комнате было довольно темно – он даже не мог

⁵²⁴ Там же. С. 292.

⁵²⁵ Там же. С. 384.

⁵²⁶ Там же. С. 204.

⁵²⁷ Там же.

понять какого она размера<...>"Закричать, – подумал Мальчик, – кричать, кричать, кричать"»⁵²⁸.

Таким образом, звуковая организация художественного мира романа (упоминания о звучании, введения объектов, которым свойственно звучание, использования звукоподражательных слов, слов с семантикой звучания и др.) играет важную смыслообразующую роль. Не случайно наряду с такими вставными элементами, как сказки, заговоры и др. в данном романе преобладает именно песня.

Источники песенного материала в данном произведении разнообразны: начиная с обрядовых фольклорных песен, песен Б. Окуджавы, В. Высоцкого, заканчивая песнями группы «Руки вверх» и «Шоколадным зайцем» Пьера Нарцисса. Объединяет же все эти песни то, что это в основном песни известные и популярные среди определенного круга людей и в определенную эпоху. Так, песня становится чем-то большим, нежели просто фон, на котором разворачивается основное действие: она, также как и ее исполнитель, маркирует определенный круг слушателей, выступает в роли своеобразной эмблемы эпохи, знака времени:

«Мои родители эмигрировали в Германию в начале девяностых – несмотря на мои пламенные протесты. Они говорили о нищенской пенсии, об отсутствии перспектив, о том, что надо "сматываться из этой страны". Смотрелись<...>Вечерами они смотрели канал РТР, транслировавшийся на Германию, слушали пластинки Окуджавы...»⁵²⁹.

Категория времени здесь важна потому, что основное действие романа разворачивается в двух пространственно-временных пластах: реальном («Яви») и ирреальном («Нави»), последний из которых условно можно назвать

⁵²⁸ Там же. С. 63.

⁵²⁹ Там же. С. 45.

«сказочным», поскольку он населен героями русских народных сказок: Бабой-Ягой, Кощеем Бессмертным, Лешим, Игошей и др. Два этих мира пронизывает библейский контекст. Не случайно мать и отца мальчика, спасающего мир, зовут Маша и Сосо (Мария и Иосиф); новый мир, после конца времен, создается с помощью слов («Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог<...>Все через Него начало быть<...>В нем была жизнь, и жизнь была свет человеков»⁵³⁰) не случайны рассказы «шизофреника, алкоголика, убежденного христианина, патриота, монархиста, антисемита и философа дяди Леши»⁵³¹, который, в конечном счете, оказался Лешим о явлении девы Марии.

Пространства, в которых разворачивается действие романа, не существуют автономно:

« – Ты знаешь, что я видел деву Марию, а?<...>Я видел ее на березе.

– Да. Вы рассказывали.

– Нет. Об этом я не рассказывал. Я видел ее снова. Я видел ее сегодня. На этот раз мне удалось подобраться поближе...И...и...у нее был русалочий хвост.

– У девы Марии?

– У той твари, что сидела сегодня на березе. И еще у нее... у нее было твое лицо, с-сука! <...> Ты не дева Мария <...> Ты – Манья. Манья. Старуха с клюкой, которая бродит по свету и ищет своего загубленного сына»⁵³².

Герои на протяжении всего произведения путешествуют между этими пространствами в ожидании того самого Убежища 3/9. Песни в свою очередь маркируют эти пространства и служат своеобразным переходом от одного мира к другому. Так, например, глава, действие которой происходит в ирреальном («сказочном») мире, начинается обрядовой купальской песней:

⁵³⁰ От Иоанна святого благословение // Библия: книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: СП «Соваминко», 1991. С. 100.

⁵³¹ Старобинец А. Убежище 3/9. – СПб.: Изд-во «Лимбрус Пресс», 2006. С. 129.

⁵³² Там же. С. 134.

« –...На Купала!

Девка Марья во броду стояла.

На Ивана!

Во броду стояла, перевоз держала.

На Купала <...>

Пение постепенно приближалось – унылое, протяжное на одной ноте. Оно было настолько однообразным, что понять, где кончалась одна песня и начиналась другая, Маша решительно не могла»⁵³³, а в главах, в которых действие происходит в мире реальном, цитируются песни В. Высоцкого, группы «Руки вверх», Пьера Нарцисса, при этом особое внимание уделяется специфике исполнения, особенностям голоса:

« – Я чоколядный заяц! Я лясковый мерзавец! Я слядкий на все сто! О! О!
О!

– Тебе не надоело? – снова заорал Дима, стараясь перекричать музыку<...>

– Так то ж песня моего детства!»⁵³⁴.

Не случайно в романе в качестве эпитафии к последней части приводятся слова из песни Зисе Ландау «Кто ведет все корабли», которая также вводит тему двух миров:

Ver shpilt zikh mit di kinder

un teyl nemt tsu zikh?

Кто играет с детьми

и забирает их к себе? (*идиш*)⁵³⁵.

Часто автор стремится передать песню в романе в единстве слова и музыки посредством растягивания гласных в цитируемых словах, деления

⁵³³ Там же. С. 396.

⁵³⁴ Там же. С. 358.

слов на слоги, что играет важную роль в озвучивании художественного мира романа:

« – Я коней напою-ю-ю, хлоп, хлоп. – Я куплет допою-ю-ю...Хоть немного еще постою-у-у на краю-у-у...»⁵³⁶ или «*а-а-а он тибя цылу-ует, га-ва-рит, что любит, и на-чами обнима-а-ет, к сердцу прижимает, а-а-а я му-чи-юсь от бо-оли, са сва-ей любовью, фа-та-графии в альбо-о-ме...*»⁵³⁷.

Подобные способы передачи песни как вида синтетического искусства играют важную роль в озвучивании художественного мира романа.

Таким образом, можно сделать вывод, что песни, включенные в структуру романа Анны Старобинец «Убежище 3/9» являются предметом создаваемого в данном произведении художественного мира, и обладают определенными смыслами, ради которых и вводятся в этот мир. Будучи эксплицированными и в связи с этим легко узнаваемыми, они несут на себе моделирующую нагрузку и в неявной форме помогают читателю интерпретировать мир художественного произведения, ситуацию героя, а также, как и любые другие произведения внутри произведения» способны «создавать шкалу "реальный" – "фиктивный", "подлинный" – "поддельный", "настоящий" – "условный"<...>и вводить дополнительный тип пространства и времени»⁵³⁸.

Следовательно, песни в романе – не просто элемент фона: будучи разнородными по своим источникам, они, во-первых, маркируют временные пласты (реальный – «Явь» и ирреальный, сказочный – «Навь»), становясь своеобразной эмблемой их, во-вторых, вступая во взаимодействие со звуковой организацией романа (упоминания о звучании, введения объектов, которым

⁵³⁵ Там же. С. 106.

⁵³⁶ Там же. С. 230.

⁵³⁷ Там же. С. 34.

⁵³⁸ Фарыно Е. Введение в литературоведение: Уч. пособ. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 379.

свойственно звучание, использования звукоподражательных слов, слов с семантикой звучания), играют важную роль в озвучивании художественного мира романа, а также воскрешают древние мифопоэтическое представление о песне, голосе (о звуке в целом) как о мировой лестнице, соединяющей разные миры⁵³⁹.

3.2.3. Песни А. Старобинец в романе «Живущий»

Роман А. Старобинец «Живущий» нельзя назвать самым «музыкальным» произведением, несмотря на то, что автор неоднократно обращается к песне как виду синтетического искусства. Главная особенность использования песенного материала в романе заключается в том, что авторство «песен», так или иначе представленных в нем, принадлежит самой А. Старобинец, что объясняется временем и местом действия романа.

Время действия романа – 341 год от рождения Живущего. Это новая эра, наступившая после Великого Сокращения. С рождением Живущего человечество превратилось в единый, постоянно воспроизводящийся организм, неизменно равный трем миллиардам. Это дивный мир, в котором нет смерти, ведь человек – это его ячейка с неизменным инкодом, которая всегда подключена к Социо – Глобальной сети, держащей все и всех под контролем:

«Вас приветствует

Всемирный исторический банк данных

"Ренессанс"».

Внимание!

Данная ячейка содержит только частные письма и документы <...>

Введите Ваш инкод.

⁵³⁹ См: Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996; Мифологический словарь под ред. Мелетинского Е. М. – М.: Советская энциклопедия, 1991.

Спасибо,
инкод принят»⁵⁴⁰.

Роман построен по принципу интернет-сети: юзерпики, почтовые ящики, чаты, смайлики, ссылки, поисковики, реклама, онлайн-сериалы, ток-шоу и др.

Песни, включенные в структуру романа, также являются частью Глобальной сети. Будучи своеобразным маркером реальности новой социо-эры, «древним людям»⁵⁴¹ они оказываются неизвестными. Поэтому современный читатель может познакомиться с данными песенными произведениями, точнее с их вербальными составляющими, только через сам текст романа.

Вместе с тем, песня репрезентируется в романе именно как вид синтетического искусства. Автор использует разные способы передачи вокального произведения: от формальных (графическое и шрифтовое выделение) до репрезентации песни в единстве слова, музыки и исполнения (попытка передачи мелодии песни посредством растягивания гласных, разделения слов на слоги, описание специфики голоса и др.). Например,

«- Что петь?

- Давай что-нибудь из "Фестивальных страстей".

- У нас заблокированы "Фестивальные страсти", – поразмыслив, ответил Лисенок.

- А, ну да. Тогда из "Вечного убийцы".

- Кто охраняет твой всегда спокойный мирный со-о-он?.. – затянул Лисенок. – Это пла-нетарники! Кто не забудет никогда закон он есть закон? Это пла-нетарники! Кто больше всех всегда готов на помощь вдруг прийти-и-и? Это пла-нетарники! Кто видит семь слоё-о-ов и кто всегда готов стабильность и гармонию спасти-и-и?..

⁵⁴⁰ Старобинец А. Живущий. – М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 5.

⁵⁴¹ Там же. С. 83.

На "спасти" Лисенок взвизгнул и дал петуха. Охранник благодушно захлопал в ладоши»⁵⁴².

Таким образом, передача песни как вида синтетического искусства в «Живущем» используется в качестве приема создания «эффекта реальности»⁵⁴³, моделирующего художественный мир романа, и одновременно обнажает авторский прием создания этого мира.

Каждая песня, представленная в структуре романа, обслуживает определенную сферу социо-жизни и играет определенную роль на каждом этапе бытия социо-индивида: песня для фестивалей воспроизводства («перезагрузка инкода» – «рождение»), колыбельная (детство), песня для зоны Паузы – зоны временной остановки и перезагрузки человеческого индивида («пять секунд тьмы» – «смерть»), – и др. Таким образом, через песни как часть Глобальной сети раскрывается мироустройство всего Социо. Содержание их довольно примитивно, например, «слушай мой пульс пупсик // слушай свой пульс пупсик // дви-гай-ся в ритме // наше-го пульса // дви-гай-ся в ритме // слушай мой пульс слушай мой пульс // зна-ю одно // бу-дет родной // слушать мой пульс слушать мой пульс слушать мой пульс...»⁵⁴⁴ (песня для зоны воспроизведения). Однако за всей их примитивностью прочитывается идеология мира Живущего: стремление Социо сделать из человека разумного примитивного индивида, вынужденного мыслить и действовать в рамках «да/нет», «можно/нельзя»:

«Хотите прервать работу с документом №1?

да нет

Работа с документом прервана

Перейти к другому документу или завершить работу

⁵⁴² Там же. С. 138-139.

⁵⁴³ Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд-во «Прогресс», 1994. С. 392.

⁵⁴⁴ Старобинец А. Живущий. – М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 112-113.

с ячейкой?

Переход к документу №3...»⁵⁴⁵.

Социо стремится к полному контролю над всеми аспектами жизни общества: до 35 лет женщина обязана рожать Родных, чтобы поддерживать число Живущего, которое неизменно; как только ребенку исполнится 7 лет, мать должна отдать его в интернат; с 45 лет социо-индивид начинает получать сообщения из районного Центра по Контролю за численностью Населения с рекомендациями посетить зону Паузы; в 60 лет система принудительно прекращает временное существование индивида и др.

Отклонение от заданной системы недопустимо, поскольку это может привести к нарушению гармонии мира Живущего. Эти принципы касаются и песен, каждая из которых должна соответствовать определенной ситуации, и никак иначе: «... Эф копается в "сервисе" фестивальных настроек, надеясь отменить саундтрек *(вероятно, вы пытаетесь сделать что-то не совсем верное)*, Матвей корчится, обмякнув у них на руках. Столпившиеся в фойе предпаузыники озираются – кто возмущенно, кто радостно – и машинально отстукивают ногами ритм»⁵⁴⁶.

Несмотря на позиционирование песен, включенных в структуру романа, как песенных произведений «новой эры», они содержат аллюзии на песни «древних людей»⁵⁴⁷. Так, например, песня из программы «Прогуляемся в первом слое» воспроизводит структуру песни «На улице Каштановой...» (слова – И. Шаферан, музыка – Ю. Антонов):

«...Гулять отправляюсь сегодня я,
Меня ждет и манит Гармония,

| ...Пройду по Абрикосовой, сверну на
Виноградную

⁵⁴⁵ Там же. С. 11.

⁵⁴⁶ Там же. С. 114.

⁵⁴⁷ Там же. С. 83.

Пройдусь по бульвару Согласия,
И радость найду в одночасье я,
Сверну на Живущего улицу,
Не буду лениться и хмуриться,
Уверен(а), ждут приключения
На площади
– ...площади, площади, площа-а-а-ди
Золотого Сече-е-е-ния! – бодро
подпевает Цербер»⁵⁴⁸.

И на Тенистой улице я постою в тени.
Вишневые, Грушевые, Зеленые,
Прохладные,
Как будто в детство давнее ведут меня
они.
И, может, на Сиреновой, а может, на
Каштановой,
А не на этих улочках – тогда на
Луговой
С любовью встречу первую
негаданно, нежданно я
И вновь бродить до полночи я буду
сам не свой.

Подобные аллюзии неслучайны, поскольку песня приглашает на прогулку по первому слою – реальному миру, свободному от интернет-сети. Однако все, что осталось от него – это разрушенные памятники архитектуры, разграбленные магазины и «рыхлые тела» человеческих особей с отрешенным взглядом, блуждающим в доступных слоях Социо.

Именно в таком мире живет главный герой романа – Зеро – человек без инкода, который только фактом своего рождения внес сбой в неизменную систему Живущего:

«Сотрудник ПСП: Ноль. Зеро. У него нет инистории. Ваш Родной никогда не жил раньше.

⁵⁴⁸ Там же. С. 111.

Собеседница 3678: То есть... но... как же тогда... вместо кого он? Значит, кто-то из временно прекративших существование не воспроизвелся? Исчез? Так что ли?

Сотрудник ПСП: Отнюдь. Никто не исчез. Добавился новый.

Собеседница 3678: Это невозможно! Вы сотрудник Планетарной Службы, как вам ни стыдно? Вы что, сектант? Что за ересь вы говорите? Сказано ведь: «Число Живущего неизменно, Живущий есть три миллиарда живущих, и ни один не убудет от него, и ни один не прибудет, ибо в вечном перерождении заключена...»

Сотрудник ПСП: Не трудитесь, я тоже читал Книгу Жизни и учил ключевые места наизусть. Но факты есть факты. Количественный состав Живущего изменился и составляет теперь три миллиарда один. И этот один – ваш Родной с его нулевым инкодом. Боюсь, вы даже не представляете, насколько все это серьезно. Никто пока не представляет»⁵⁴⁹.

Даже не подключенный к виртуальному миру, Зеро нарушает миропорядок Социо. Проявляется это и на песенном уровне: «На ночь она (мать – С. А.) всегда пела мне колыбельную – ну, эту, старинную, про зверей, она еще входит в комплект программ «Детство Живущего». Инсталлируется года, кажется, в три. Ты наверняка ее помнишь <...> Мне было уже почти девять лет, но я всегда просил песню. Я отказывался без нее засыпать. Ханна говорила, что это неправильно, что таким большим детям не поют песни, такие большие дети вообще не должны жить с матерью, они должны жить в интернате, а там колыбельных нет»⁵⁵⁰.

Данная «старинная песня» стоит особняком среди песен, инкорпорированных в структуру «Живущего». Во-первых, это первая песня, с

⁵⁴⁹ Там же. С. 15.

⁵⁵⁰ Там же. С. 26.

которой знакомится читатель, во-вторых, в тексте она единственная представлена целиком, в-третьих, она неоднократно и разными способами репрезентируется в ткани романа. Кроме того, только эта песня имеет свое жанровое обозначение – колыбельная.

Приведем ее текст целиком:

Спит косуля, спит баран,
Спит овца и спит варан,
Спят корова, тигр и слон,
Снится им печальный сон.
Снится темная вода,
Снится горькая беда,
Снится лодка без гребца,
Снятся тени без лица...
Воют волки в тишине,
Тихо плачет кот во сне,
Конь храпит, и стонет слон,
Снится им печальный сон.
Снится темная вода,
Снится горькая беда,
На холодном берегу
Звери спят, а дни бегут...
Дни бегут, приходит ночь,
Мы не можем им помочь,
Для котов и для овец
Приближается конец...
Только ты спокойно спишь,
Мой Живущий, мой малыш,

Улыбаешься во сне,
Потому что смерти нет.

В романе колыбельная позиционируется как фольклорная: «старинная песня»⁵⁵¹. Вместе с тем это колыбельная литературная: автором ее является А. Старобинец. Таким образом, мы сталкиваемся с проблемой анализа ее в структуре романа, поскольку «культурные различия фольклорной и литературной колыбельной обуславливают необходимость применения принципиально разных методик»⁵⁵².

Имея фольклорные корни, авторские колыбельные песни в большинстве своем похожи на традиционные: они сохраняют их основной жанровый признак – обеспечение адресату песни перехода в состояние сна – и в большинстве своем воспроизводят мелодику, ритмический рисунок, сюжетные схемы, мотивы и речевые формулы⁵⁵³.

Так, в колыбельной, входящей «в комплект программ "Детство Живущего"», мы находим мотив «все спят и ты спи»:

Спит косуля, спит баран,
Спит овца и спит варан,
Спят корова, тигр и слон,
Снится им печальный сон.

Живой мир разделен на две группы: спящих (косуля, баран, овца, варан, корова, тигр, слон, кот) и неспящих (волки). Первые ведут дневную мирную

⁵⁵¹ Там же. С. 26.

⁵⁵² Головин В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. – Турку, Abo Akademi University Press, 2000. С. 264.

⁵⁵³ Тихомирова Л. Н. Литературная колыбельная песня как жанр «ночной» поэзии // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения И. А. Дергачева в 3-х т. Т. II. Екатеринбург. 2012. С. 367.

жизнь, вторые же – ночное, хищное существование и являются источником страха: «воют волки в тишине».

Данный мотив, не столь распространенный в фольклорной, очень популярен в литературной колыбельной. Например, у В. Я. Брюсова находим:

Спи, мой мальчик! Птицы спят;
Накормили львицы львят;
Прислонясь к дубам, заснули
В роще робкие косули;
Дремлют рыбы под водой;
Почивает сом седой <...>
Только волки, только совы
По ночам гулять готовы,
Рыщут, ищут, где украсть,
Разевают клюв и пасть⁵⁵⁴.

Мотив опасности и страха у А. Старобинец усиливается тем, что мирно спящим животным снится «печальный сон», «темная вода», «горькая беда», «лодка без гребца», «тени без лица»; они плачут и стонут во сне. Причем свойственный как для фольклорной, так и литературной колыбельной «успокоитель»⁵⁵⁵ так и не появляется. Вместо этого говорится, что для животных приближается конец, и никто не может им помочь.

Вместе с тем тема оберега убаюкиваемого ребенка в колыбельной все-таки реализуется: он проявляется через мотив «отношения к адресату»⁵⁵⁶, который обнаруживается через обращение: «мой малыш». Как и во многих

⁵⁵⁴ Брюсов В. Колыбельная // Брюсов В. Собрание сочинений в семи томах. Т. III. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1974. С. 40.

⁵⁵⁵ Головин В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. – Турку, Abo Akademi University Press, 2000. С. 283.

⁵⁵⁶ Там же. С. 290.

литературных колыбельных этот мотив появляется в конце⁵⁵⁷. В финал колыбельной выносятся и постулат, который должен полностью снимать мотив страха и предполагаемой беды: «смерти нет». Однако ощущение опасности не только не исчезает, а усиливается, что связано с обилием упоминаний слов с коннотацией страха, черного цвета, ночи⁵⁵⁸: «приходит ночь», «темная вода», «горькая беда» и др.

Нагнетание ужаса происходит и за счет заявленных, но так и нереализованных библейских мотивов. Так, в колыбельной упоминаются звери от кота до слона («Введи также в ковчег из всех животных, и от всякой плоти по паре, чтоб они остались с тобою в живых; мужского пола и женского пусть они будут»⁵⁵⁹), гребец («Ной, который был человеком праведным и непорочным в роде своём»⁵⁶⁰), лодка («Сделай себе ковчег из дерева гофер»⁵⁶¹) вода («Я наведу на землю потоп водный, чтоб истребить всякую плоть»), конец («всё, что есть на земле, лишится жизни»⁵⁶²). Но в отличие от ветхозаветного сюжета звери остаются спать на берегу, у лодки нет гребца, всех ожидает неминуемая смерть. Перед нами своего рода библейский сюжет наоборот.

В этой связи неслучайны в романе библейские аллюзии и реминисценции: Зеро, воспринимаемый всеми как Спаситель; полоумный Матвей, выступающий в роли пророка; главы построенные по принципу библейских («Откровение

⁵⁵⁷ Там же. С. 287.

⁵⁵⁸ Головин В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. – Турку, Abo Akademi University Press, 2000. С. 268.

⁵⁵⁹ Первая книга Моисеева. Бытие. Гл. 6. // Библия: книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: СП «Соваминко», 1991. С. 6.

⁵⁶⁰ Там же.

⁵⁶¹ Там же.

⁵⁶² Там же.

Мудрейшего в Доступном Саду»/«Ночь в Гефсиманском саду»), Новые Заповеди Мудрейшего и др.

Наличие в колыбельной А. Старобинец, традиционных для литературных (Ф. Сологуб «Жуткая колыбельная», А. А. Ахматова «Колыбельная» и др.), но несвойственных для фольклорных колыбельных песен, упоминаний слов с коннотацией страха, черного цвета, ночи, нереализация заявленного библейского сюжета превращают песню для укачивания ребенка в эсхатологический текст.

Но если «от содержания литературного текста реальная судьба ребенка отстранена»⁵⁶³, то использование в фольклорной колыбельной подобных мотивов, сюжетов и фраз, согласно народным представлениям, «могло бы фатально сказаться на адресате»⁵⁶⁴.

Вместе с тем, колыбельная в романе репрезентируется как фольклорная, в контексте его она воспринимается с установкой именно на жанр народной колыбельной песни со всеми характерными для него признаками.

Главная особенность фольклорной колыбельной, в отличие от литературной, заключается в том, что она «по своей природе, по форме своего функционирования становится "транслятором" традиционного мировоззрения»⁵⁶⁵, которое носитель «традиции» должен передать младенцу, как «недооформленному существу»⁵⁶⁶.

⁵⁶³ Головин В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. – Турку, Abo Akademi University Press, 2000. С. 264

⁵⁶⁴ Головин В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. – Турку, Abo Akademi University Press, 2000. С. 265.

⁵⁶⁵ Головин В. В. Тихвинские колыбельные 1852 года: опыт структурно-функционального анализа // Тихвинский Фольклорный Архив. Исследования и материалы I. – СПб.: ТФА Санкт-Петербургского Университета Культуры и Искусств. 2000. С. 6.

⁵⁶⁶ Там же. С. 7.

Переходное состояние ребенка, в течение которого исполнялась колыбельная, длилось до 2-х лет и подразумевало период, когда можно воздействовать на действительность и «заказать» человеку счастливое будущее. В этой связи характерно, что гадалка, предсказывающая судьбу героя романа, вспоминает слова именно из колыбельной.

Считалось, что правильное или неправильное поведение исполнителя во время пения, содержание колыбельной могло неизбежно повлиять на судьбу адресата: отсюда строгие пространственно-временные рамки, ограничения по цветовой лексике и др. В романе же мы наблюдаем нарушение традиций как на уровне ситуации исполнения (герой уже достиг 9-летнего возраста), так и на уровне содержания. Кроме того, в контексте романа происходит полное обезличивание адресата колыбельной: «мой Живущий, мой малыш», – получается, что Ханна – мать Зеро – обращается не к сыну, а к Живущему, т.е. социо-системе, на которую и проецируется будущее. В связи с этим характерен финал «Живущего»: смерть социо-чудовища. Не случайно в конце романа колыбельная, несмотря на репрезентацию ее в тексте, не реализуется в художественном мире произведения, поскольку истинного адресата (Живущего) больше нет: «Заунывно и фальшиво загундосила колыбельную Багира...<...> Ну почему эта дура всегда горланит под нашими окнами?.. <...> Там, в саду, Багира вовсе не пела...»⁵⁶⁷.

Таким образом, будучи колыбельной литературной, но репрезентируемой в качестве старинной народной, колыбельная песня в романе А. Старобинец относится одновременно к двум жанрам: являясь литературной колыбельной, она в контексте произведения выполняет функцию фольклорной, что, в свою очередь, влияет на ее смыслообразующую функцию. Песня не просто маркирует

⁵⁶⁷ Старобинец А. Живущий. – М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 282.

определенную ситуацию жизни героев, а начинает проецироваться на их действия и играть важную роль в сюжетообразовании.

Отметим, что обращение автора к жанру колыбельной песни, как литературной, так и фольклорной, не исчерпывается только романом «Живущий». В качестве песенного материала колыбельная песня используется в повести «Споки»; упоминается этот жанр и в рассказе «Паразит».

3.2.4. Детские песни в повести А. Старобинец «Споки»

Повесть А. Старобинец «Споки» (2013 г.) продолжает тему виртуального и реального миров, заданную в романе «Живущий» (2011 г.). В качестве материала исследования она интересна потому, что песенные произведения, репрезентируемые в ней, можно отнести к одной категории – детские песни.

Главная героиня повести – мать-одиночка Женя, работающая иллюстратором в глянцево-м журнале. Полностью погруженная в свою работу, она уже не помнит, «когда в последний раз пела ребенку на ночь. Год назад? Полтора?»⁵⁶⁸. Ситуацию исправляет образовательная игровая приставка «Споки»:

«Вам некогда заниматься ребенком?

Нет бабушек, чтобы помочь? Нет денег на няню?

Ребенок тяжело засыпает?

Ребенок часто болеет и легко устает?

Ребенок рассеян и невнимателен?

"Споки" решит все проблемы и принесет

в ваш дом праздник»⁵⁶⁹.

⁵⁶⁸ Старобинец А. Споки // Икарова железа. Книга метаморфоз: рассказы. – М.: АСТ: Астрель, 2013. С. 201.

⁵⁶⁹ Там же. С. 174.

На первый взгляд, жизнь, налаживается: «... действительно Тася совсем не мешала, а работы было так много. Это на время. На пару недель и все, потом она снова займется ребенком. Ну а сейчас – как будто она наняла Тасе няню»⁵⁷⁰. Даже некогда «без вести пропавший» муж внезапно возвращается домой – все снова, будто бы, наполняется смыслом.

Покупка игрового планшета разделяет жизнь героини на до и после и стирает границы между реальным и иллюзорным миром:

«- Ты сказал, Дани нет.

- Вопрос?

- Даня – мой муж. Тасин папа. Кто... *Что* он такое?

- Он ничто. То есть, наверное, он где-то и правда есть, а может быть, умер, об этом мы ничего не знаем. Но он не вернулся <...> Он просто элемент игры про волшебную фею, которая исполняет желания. Его создала Тася»⁵⁷¹.

В организации виртуального пространства, если прилагать к нему критерии восприятия в рамках пяти основных видов внешних ощущений (зрительные, слуховые, обонятельные, тактильные, вкусовые), принимают каждый из органов чувств, через которые человек получает информацию: «... это было волшебно. Так бывает. Как будто тебя завернули в тонкую, прозрачную пленку счастья, и ты как спелый экзотический фрукт в дорогом супермаркете, а эта пленка покрывает тебя целиком – глаза и уши, и ноздри, и кожу, и слизистую; и все, на что ты смотришь через свою пленку, прекрасно; и все, к чему ты через нее прикасаешься, золото»⁵⁷².

Важную роль здесь играют именно категории зрения (мир, воспринимаемый преимущественно зрительно, распадающийся на видимый/невидимый) и слуха (звук/тишина). С одной стороны, они формируют

⁵⁷⁰ Там же. С. 197.

⁵⁷¹ Там же. С. 248.

и являются частью идеального ирреального мира, с другой – помогают героине ориентироваться в нем и интерпретировать его как замкнутый, опасный: «Что-то было неправильно, неестественно и в самой комнате, и в спящем в ней человеке <...> Словно легкая асимметрия, едва заметное нарушение пропорций. Голова занимает чуть меньше места на цветастой подушке, чем ты ожидаешь. Кисть, расслабленная во сне, должна бы свисать немного иначе. Указательный палец не может быть вровень с мизинцем, на рисунке это бы было ошибкой... Указательный палец должен быть немного отставлен, он как бы продолжает ладонь. И все тени... о Господи, *неправильно* лежащие тени. Они все должны быть чуть короче, и угол неверный... Женя плотно закрыла глаза. Не бывает. Так не бывает. Это просто от нервов. Нарушение зрения. Сейчас все пройдет»⁵⁷³ или «Какой-то звук. Неправильный, неуместный, тревожный. Она выключила воду и замерла, в колючей измороси мгновенно остывших капель. Звук металлической палочки, аккуратно ковыряющейся в замке. В ее замке. Ни у кого нет ключа от их дома. Никто не может сейчас прийти...»⁵⁷⁴.

Выбор этих категорий неслучаен: героиня по своему образованию художник-иллюстратор, в силу своей профессии она тоже создает идеальные миры для читательниц глянцевого журнала. Даже детская песенка про овечку, которую героиня напевает во время работы, говорит о творчестве (рисовании) как о способе изменить окружающий мир:

«– Я наполню речку и построю мост, – загудела Женя, чтобы веселее работалось.

...Верхнее веко слегка прикрывает радужку, вот так... Под ним мягкая тень... Оживлю овечку, нарисую хвост, а ну-ка... Между нижним веком и радужкой как раз расстояние... Раз-два-три-четыре... Теперь наметим две

⁵⁷² Там же. С. 210.

⁵⁷³ Там же. С. 220.

светлые линии, от уголочков к зрачку, эффект «влажного глаза»... пять-шесть-семь... Немного детская техника, но редакторше нравится... Семь-шесть-пять-четыре...»⁵⁷⁵.

Особого внимания заслуживает еще одна песня, включенная в структуру повести:

Каждая фея обнимет сестер
Вместе они разведут костер...
Вместе в котле приготовят еду.
Вместе веночки сплетут в саду.
Вместе купаться пойдут в пруду...

Пятую фею попутает бес,
Четвертая фея спрячется в лес,
Третья фея притаится в саду,
Вторая фея почует беду,
А первую утопят в пруду.

Пятую фею попутает бес,
Четвертая фея спрячется в лес,
Третья укроется в чугунном котле,
А вторую вздернут в петле.

Пятую фею попутает бес,
Четвертая фея спрячется в лес,

⁵⁷⁴ Там же. С. 206.

⁵⁷⁵ Там же. С. 206.

Третья заплачет по мертвой сестре
И ее сожгут на костре.

Пятую фею попутает бес,
Четвертая фея спрячется в лес,
Будет завтракать там на полянке
И отравится черной поганкой.

Пятая фея будет одна,
Первую фею достанет со дна,
Второй фее с шеи след ототрет,
Третью сестру из золы соберет.
Четвертой сестре даст отвара мясного,
И пятеро будет их снова.

Каждая фея обнимет сестер,
Вместе они разведут костер,
Вместе в котле приготовят еду...
Вместе веночки сплетут в саду.
Вместе купаться пойдут в пруду...
Но пятую фею попутает бес...⁵⁷⁶

Эта «жуткая»⁵⁷⁷, «бесовская»⁵⁷⁸ песня без начала и конца представлена в повести как колыбельная песня.

⁵⁷⁶ Там же. С. 238-239.

⁵⁷⁷ Там же. С. 238.

⁵⁷⁸ Там же. С. 239.

Заявленная в тексте как колыбельная, песня полностью реализует свои жанровые функции: исполняется в «ситуации убаюкивания»⁵⁷⁹ в «переходный период» («я ее на ночь слушаю»⁵⁸⁰), имеет адресата – девочку Тасю – и исполнителя. Однако исполнителем является игровой планшет «Фэйри Роузи» (англ. «Фея Роза»). Именно он становится носителем и транслятором *Nomadic traditionalis*⁵⁸¹. Так, постепенно, начиная с комнаты Таси, квартира героини превращается в замок Розовой Феи: «Теперь все было. Был Даня, и была Тася, и был ремонт, и по Тасиной просьбе они превращали квартиру в замок...»⁵⁸², – и действительность становится сложно отличить от игры.

Таким образом, колыбельная в структуре повести реализует основную жанровую функцию: способность воздействовать на действительность. Такое свойство, по словам В. В. Головина, «присущее в непосредственной форме далеко не всем жанрам фольклора, привносит в колыбельную особые функциональные смыслы»⁵⁸³.

Обратимся непосредственно к тексту песни. С точки зрения сюжета, мотивов, героев, устойчивых формул и др., его довольно сложно отнести к

⁵⁷⁹ Головин В. В. Тихвинские колыбельные 1852 года: опыт структурно-функционального анализа // Тихвинский Фольклорный Архив. Исследования и материалы I. – СПб.: ТФА Санкт-Петербургского Университета Культуры и Искусств. 2000. С. 6.

⁵⁸⁰ Старобинец А. Споки // Икарова железа. Книга метаморфоз: рассказы. – М.: АСТ: Астрель, 2013. С. 201.

⁵⁸¹ Головин В. В. Тихвинские колыбельные 1852 года: опыт структурно-функционального анализа // Тихвинский Фольклорный Архив. Исследования и материалы I. – СПб.: ТФА Санкт-Петербургского Университета Культуры и Искусств. 2000. С. 7.

⁵⁸² Старобинец А. Споки // Икарова железа. Книга метаморфоз: рассказы. – М.: АСТ: Астрель, 2013. С. 211-212.

⁵⁸³ Головин В. В. Тихвинские колыбельные 1852 года: опыт структурно-функционального анализа // Тихвинский Фольклорный Архив. Исследования и материалы I. – СПб.: ТФА Санкт-Петербургского Университета Культуры и Искусств. 2000. С. 7.

колыбельной. По своей структуре он напоминает детские считалки-страшилки на выбывание. По такой же схеме построена детская считалочка «Десять негрятят» из одноименного детектива А Кристи:

Десять негрятят отправились обедать,
Один поперхнулся, их осталось девять.
Девять негрятят, поев, клевали носом,
Один не смог проснуться, их осталось восемь <...>
Последний негритёнок поглядел устало,
Он пошёл повесился, и никого не стало⁵⁸⁴.

Близость со считалкой не случайна. Будучи жанром детского игрового фольклора, она также вносит в художественный мир повести мотив игры.

Согласно Л. С. Выготскому, игра является формирующей сознание деятельностью и появляется в ответ на невозможность осуществить свои желания, выступая «воображаемой иллюзорной реализацией нереализуемых желаний»⁵⁸⁵, которая проявляется в создании «мнимой ситуации»⁵⁸⁶. Так, в повести А. Старобинец мы находим: «– И твоего папы нет. И никакого замка здесь нет. Егорка знает, в какую игру ты играешь...»⁵⁸⁷.

Особенность «мнимой ситуации» заключается в том, что она не столько даже отображает содержание игры, сколько сообщает ее правила, которые устанавливает игрок.

⁵⁸⁴ Кристи А. Десять негрятят // Кристи А. Восточный экспресс. Десять негрятят: Романы. – М.: Изд-во «Слово», 1990. С. 201.

⁵⁸⁵ Выготский Л. С. Игра и ее роль в развитии ребенка // Вопросы психологии. 1966, №6. С. 64.

⁵⁸⁶ Там же. С. 65.

⁵⁸⁷ Старобинец А. Споки // Икарова железа. Книга метаморфоз: рассказы. – М.: АСТ: Астрель, 2013. С. 223.

Считалка, являясь «игровой прелюдией» как раз и предназначена для распределения игровых ролей между участниками, после чего идет собственно игра со строго установленными правилами⁵⁸⁸. Первоначально роль «воды», игроком, устанавливающим эти правила, становится дочь героини – Тася:

«– Но это *его* проблемы. А ты привела его к нам. В *наш* замок. А он... а он... – голос у Таси дрожал, – привел с собой кого-то невидимого!

Женя с трудом сдержала улыбку. Какая же Тася еще все-таки маленькая! Такое трогательное отсутствие грани между реальной жизнью и вымыслом. Она ведь и правда верит, что к ним в дом пришел «невидимый кто-то»⁵⁸⁹.

Установка правил традиционно влечет за собой установление определенных границ. Неслучайно в повести появляются категории своего/чужого:

«– Вообще-то это решаю я, – разозлилась Женя. – Стучать или нет. Я устанавливаю правила в этом доме <...>

– Все ясно, – Тася спокойно чиркала пальчиком по экрану «Споки». – Но *моя* дверь должна быть закрыта.

– Тут нет никакой *твоей* двери! – взвизгнула Женя»⁵⁹⁰.

Запертая дверь в комнату дочери, чего не было до появления «Фэйри Роузи», становится обозначением чужого пространства, а следовательно, и чужой игры. Поэтому иллюзорный мир начинает восприниматься как закрытый, опасный: «Тася сразу же ушла к себе играть с «Фэйри», закрыла дверь. Появилась у нее такая привычка <...> Женя как-то пробовала с ней об этом

⁵⁸⁸ См. подробнее: Виноградов Г. С. Русский детский фольклор. Книга первая: Игровые прелюдии. М.: Academia, 1986. С. 65-156.

⁵⁸⁹ Старобинец А. Споки // ИкарOVA железа. Книга метаморфоз: рассказы. – М.: АСТ: Астрель, 2013. С. 219.

⁵⁹⁰ Там же. С. 226.

поговорить, в том духе, что не надо замыкаться в себе и заикливаться на «Споки» и что дверь закрывают, когда хотят что-то скрыть...»⁵⁹¹.

Игра, в которую играет Тася, можно обозначить как «игра в "страну-мечту"»⁵⁹². По словам С. М. Лойтера, «страна-мечта» есть не что иное, как «мифо-поэтическая модель», игра, которая основана на мифологической логике⁵⁹³. Девочка не просто создает замок для Феи Розы, но и подобно «пятой сестре» из песенки, которая воскрешает мертвых сестер, «возрождает» уже не существующую семью: «Даня и вправду спал: на спине, в одежде, на застеленной кровати. <...> Она наклонилась и осторожно коснулась губами его лба – не горячий. Скорее наоборот. Какой-то слишком холодный. Как будто она поцеловала кусок пластмассы. Как будто он неживой. Свою спальню они вместе с Тасей назвали рубиновым залом.

Стены цвета рубинов.

цвета крови

Стены цвета вина, которое пьют из старинного кубка.

*эти кубки бывают, кажется, в форме черепа»*⁵⁹⁴.

Однако иллюзорный мир («страна-мечта») начинает подчиняться логике жуткой колыбельной: «Она не кончалась, эта бесовская песня. Она текла и крутилась, постоянно возвращаясь к началу. Как речь сумасшедшего, как больная кровь в венах, как утопленник в водовороте. По кругу, по кругу»⁵⁹⁵.

С мотивом игры связан традиционный мотив русских народных сказок появления помощника, который за доброе дело готов дать три подсказки

⁵⁹¹ Там же. С. 195.

⁵⁹² Лойтер С. М. Феномен детской субкультуры. – Петрозаводск: КГПУ, 1999.

⁵⁹³ Там же. С. 34.

⁵⁹⁴ Старобинец А. Споки // Икарова железа. Книга метаморфоз: рассказы. – М.: АСТ: Астрель, 2013. С. 221.

⁵⁹⁵ Там же. С. 239.

(ответить на три вопроса). Таким помощником оказывается Егорка – невидимый друг Коли Виноградова – одноклассника Таси: «Воображаемый друг. Она когда-то читала о таком отклонении.

– Егор говорит, раз вы нам помогли, он тоже сделает вам доброе дело.

– Как в сказке, да? – как можно более мягко спросила Женя.

– Как в сказке, – Виноградов был очень серьезен. – Вы совершенно правильно поняли»⁵⁹⁶.

Как и подобает сказочному помощнику, Егорка говорит иносказаниями: поет колыбельную песню про фей. Примечательно, что мотив изобличения вредителя, также свойственный русским народным сказкам, может сопровождаться исполнением песни, повествующей о происходящем и разоблачающей того самого вредителя⁵⁹⁷:

«– Егорка хочет спеть вам песню про фей, – заявил Виноградов. – Каждая фея обнимет сестё-о-о-р, – загундосил он. – Вместе они разведу-ут костё-о-о-р, вместе в котле приготовят еду-у, вместе веночки сплету-ут в саду-у-у, вместе купаться пойду-ут в пруду-у-у... – Он пел, старательно вытягивая грязные губы в трубочку. – ...Но пятую фею попутает бе-е-ес, четвертая фея спрячется в ле-е-ес, третья фея притаится в саду-у-у, вторая фея почует беду-у-у, а первую утопят в пруду-у-у, пятую фею попутает бе-е-ес, четвертая фея спрячется в ле-е-ес, третья укроется в чугунном котле-е-е, а вторую вздернут в петле-е-е...»⁵⁹⁸.

С этого момента адресат «песни-считалки» меняется. Не случайны и слова Виноградова, обращенные к героине: «Сегодня что-то случится <...> Сегодня

⁵⁹⁶ Там же. С. 217.

⁵⁹⁷ Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки.– М.: Лабиринт. 2001. С. 58.

⁵⁹⁸ Старобинец А. Споки // Икарова железа. Книга метаморфоз: рассказы. – М.: АСТ: Астрель, 2013. С. 223.

вас попутает бес»⁵⁹⁹. Это своего рода новый кон игры, в котором выбирается новый водящий, новая «пятая фея»: «Женя погладила Тасю по голове, потом пальцем провела по теплому, согретому Тасиным телом корпусу «Споки». Теперь все будет иначе. Это будет совсем другая игра. Они придумают все правила вместе. Они сочинят красивые новые песни. И дверь всегда будет открыта»⁶⁰⁰.

Так, песня не просто становится частью художественного мира повести – она начинает его формировать. Вся структура его подчинена «бесовской песне»: повесть имеет 13 глав, из которых в 7-ой и 13-ой она выступает в качестве эпиграфа. Символика чисел здесь также не случайна: в славянской и европейской мифологии число 7 является магическим, поскольку характеризует универсально всё, что исчисляется в мифопоэтическом космосе. В свою очередь число 13 – число бесовское, именуемое «чертовой дюжиной»⁶⁰¹.

Таким образом, песня в повести А. Старобинец не только воскрешает мифопоэтическое представление о песне, звуке как о лестнице соединяющей разные миры, как это было в романе «Убежище 3/9», но и сама становится носителем бинарного (двоичного) начала: с одной стороны, она связана с актом творения/рождения, а с другой – с понятием смерти, вечной сменой бытия и небытия⁶⁰².

⁵⁹⁹ Там же. С. 249.

⁶⁰⁰ Там же. С. 253.

⁶⁰¹ Топоров В. Н. Числа // Мифы народов мира: энциклопедия в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2. С. 629-631.

⁶⁰² Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. С. 160-171.

3.2.5. Феномен пения в рассказе А. Старобинец «Паразит»: от песни к семантике исполнения

Рассказ А. Старобинец «Паразит» занимает особое место среди «музыкальных» произведений писателя. Дело в том, что в нем нет ни одной репрезентируемой песни.

Вместе с тем песня, несмотря на фактическое отсутствие в тексте вербального и музыкального субтекстов, реализуется в художественном мире рассказа, что происходит за счет исполнительского субтекста. Так, на первый план выходит не песня как таковая, но факт и специфика ее исполнения.

Рассказ ведется от лица немого лаборанта Степана Ивановича, волей случая ставшего участником научного эксперимента над человеком «Метаморфоза». В основе эксперимента лежит гипотеза, что в человеке сидит паразит, который блокирует ген, «очень напоминающий ген насекомых, отвечающий за выработку экдизона и метаморфоз, – однако он с самого рождения выключен. <...> Нужный гормон не выделяется, и человек просто растет, увеличивается в размерах <...> вместо того, чтобы в пубертатном возрасте пройти через превращение...»⁶⁰³. Испытания проводятся на смертельно больном мальчике Павлуше. Он, подобно насекомому, проходит три основных стадии: личинка – куколка – крылатое существо. С точки зрения научного эксперимента, метаморфоза проходит успешно: у мальчика вырастают «тонкие, полупрозрачные крылья, как у стрекозы или мухи, только большие»⁶⁰⁴; появляются «большие и выпуклые, в пол-лица глаза»⁶⁰⁵ и еще одна пара ног. Однако народные чаяния не оправдываются: от эксперимента люди ждали ангела с картин итальянских мастеров Возрождения («Для народа человек с

⁶⁰³ Старобинец А. Паразит // Икарова железа. Книга метаморфоз: рассказы. – М.: АСТ: Астрель, 2013. С. 116.

⁶⁰⁴ Там же. С. 120.

⁶⁰⁵ Там же. С. 122.

крыльями – равно ангел»⁶⁰⁶), Павлуша же в большей степени напоминает мотылька. «Существо», «оно», «тварь», – так называют его после метаморфозы.

Исключением является немой лаборант, который за внешностью насекомого видит божественную сущность «крылатого существа», которая заключена в сладостном, чудотворном пении: «Никто не понимает, не знает. Ведь как он поет! Когда он поет, я не просто становлюсь счастливым. Я чувствую, как будто раньше, до песни, я был мертвецом, а песня меня воскресила, и пока она звучит, я живой»⁶⁰⁷.

Павлушина песня, подобно песням других произведений А. Старобинец, способна влиять на действительность. Мы не можем знать, о чем говорится в песне, каков ее жанр. Возможно, это та же колыбельная, которую услышал немой лаборант, когда Павлуша находился в коконе – переходном состоянии, что принципиально важно для специфики данного жанра: «Вместо слов услышал я морской шум – я на море никогда не был, но однажды мне ракушку давали послушать – так вот там, под Павлушиной скорлупой, звучало похоже, словно волны гладят песок и нашептывают тихую *колыбельную* (Курсив мой – С. А.). А еще как будто бабочка шуршит крыльями»⁶⁰⁸.

Для Павлушиной песни, как для формирующей действительность, важен адресат: «В первый раз я Павлушину песню подслушал: *пел он не мне* (курсив мой – С. А.). <...> И вот ходил он по кругу, медленно, вокруг главного корпуса НЦИЦ, а потом остановился у свалки, рядом с местом, где я мышку похоронил, – я там палочку тогда воткнул, она так и торчала, – постоял-постоял, и запел, не открывая рта. Я тогда впервые услышал его стонущую сладкую песню – и почувствовал, будто плыву по медовой реке, и глотаю мед, и дышу им, и мед течет в моих венах. Но глаза мои оставались открыты, и сквозь

⁶⁰⁶ Там же. С. 117.

⁶⁰⁷ Там же. С. 119.

лучистую, янтарную пелену я увидел, как палочка, которую я когда-то воткнул, зашаталась и упала на землю, а из груды мусора, как из норки, вышла белая мышка. <...> Продолжая петь, Павлуша взял ее в руки, – я видел, как дрожат ее усики, – а потом впервые расправил свои полупрозрачные крылья»⁶⁰⁹.

Действия Павлуши, предваряющие исполнение: сначала он ходит по кругу, затем начинает петь, не открывая рта, – превращают песню в часть обряда. Так, согласно поверьям древних, произнесенный звук, слово, песнь заключали в себе образ тотема. Акт звукоизвлечения представлялся «не абстрактным, а конкретным "вещанием" жизни-смерти, их подачей»⁶¹⁰. Отсюда, как отмечает М. М. Маковский, связь инвокаций с богоявлением, с «оживлением» умерших⁶¹¹. Неслучайно в языковой этимологии слова со значением «издавать звуки» восходят со словами в значении «жить, оживать»⁶¹².

В связи с этим, закономерен выбор животного для «обрядов» – мышь. Мышь – хтоническое животное, символически соотносимое со змеей и со Вселенной («люди, народ, племя, Мир») ⁶¹³. Примечательно, что именно в образе многоголового змея предстает перед Степаном Ивановичем толпа людей, пришедшая к храму посмотреть на Павлушу. И последняя песня «крылатого существа» адресована этому змею: «Когда в полдень открываются двери храма и многоголовый человеческий змей врывается к нам, я понимаю: они не примут его. <...> Ты только пой, говорю я ему про себя. Когда ты поешь, свершается

⁶⁰⁸ Там же. С. 112.

⁶⁰⁹ Там же. С. 112.

⁶¹⁰ Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. С. 162.

⁶¹¹ Там же. С. 162.

⁶¹² Там же. С. 163.

⁶¹³ Там же. С. 226.

чудо. Они пощадят тебя, только если ты будешь петь! Он слышит меня. Не раскрывая рта, едва слышно, затягивает свою сладкую песню. Она как шелест крыльев бабочки-однодневки, она как нежные вздохи. Пой, пой! Когда ты поешь, рожденные в муках вспоминают блаженство материнской утробы. Когда ты поешь, из мужских сосков течет мед, а женщины его собирают в свои теплые соты. И он поет. Его песня – как стоны любви и боли. Не останавливайся, пой громче, иначе погибнешь! Когда ты поешь, старики молодеют, а мертвые наполняются жизнью...»⁶¹⁴.

Здесь также важны место и адресат исполнения песни: в стенах храма она тоже становится частью обряда. Только теперь это обряд жертвоприношения: «Он не спеша расправляет крылья, белые перья кружатся в воздухе. Его рот – как темная трубочка, через нее он трубит свою песню. Его рот – как хоботок гигантского слепня. В глубине хоботка я вижу тонкие черные иглы. И тогда я говорю толпе:

– На колени.

И все встают на колени, а я встаю рядом с ним. *Пусть возьмет их кровь и насытится* (Курсив мой – С. А.), мне их не жалко. *Он и так слишком долго отказывался от пищи*»⁶¹⁵.

Предложение насытится, причем кровью, также связано с мировоззрением древних: в ряде случаев слова со значением «издавать звуки»/«говорить»/«петь» могли использоваться в значении «культовый акт, сакральная трапеза»⁶¹⁶, после которой поэт/певец, являющийся «пророком» жизни-смерти, оживает вновь цельным.

⁶¹⁴ Старобинец А. Паразит // Икарова железа. Книга метаморфоз: рассказы. – М.: АСТ: Астрель, 2013. С. 134.

⁶¹⁵ Там же. С. 135.

⁶¹⁶ Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. С. 170.

Таким образом, для песни в рассказе принципиальны адресат, место и действия (поведение) исполнителя во время пения.

С точки зрения мифопоэтического представления, звукоизвлечение, пение может соотноситься и с актом исцеления. Так, в рассказе А. Старобинец находим: «Павлуша теперь открыл рот и поет все громче. Так громко, что его песня слышна во всех концах храма. Его вздохи напоминают жужжание, его стоны – гудение тысячи насекомых. Его песня сейчас прекраснее, чем когда-либо. *И я чувствую, как она жалит и оживляет мой мертвый язык. И тогда, перекрикивая толпу, перекрикивая его песню, я говорю* (курсив мой – С. А.):

– Всем молчать и слушать!

Мой голос сильный и чистый. Все умолкают. А Павлуша поет»⁶¹⁷.

Таким образом, песня (голос) в рассказе, независимо от своего содержания и жанра, заключает в себе бинарное начало жизни-смерти, а акт пения (звукоизвлечение) становится универсальным средством описания мироустройства. В этой связи вполне закономерен облик исполнителя песни: Павлуша, превратившийся в крылатое существо (бабочку, мотылька, слепня). Так, согласно мифопоэтическим представлениям, «божественное слово» могло воплощаться в насекомых, которые символизировали верхний мир, небо, душу.

На основе анализа прозы А. Старобинец мы убедились, что включение песни как вида синтетического искусства в структуру литературного текста выполняет смыслообразующую функцию, поскольку песня, включенная в литературное произведение и представляющая собой своеобразный «текст в тексте», вступает в диалогические отношения с данным литературным произведением, что обогащает его дополнительными смыслами.

⁶¹⁷ Старобинец А. Паразит // Икарова железа. Книга метаморфоз: рассказы. – М.: АСТ: Астрель, 2013. С. 135.

Кроме того, включенная в структуру литературного произведения, песня является предметом создаваемого в данном литературном произведении особого художественного мира, который она озвучивает, вступая во взаимодействие со звуковой организацией текста (упоминание о звучании, введение объектов, которым свойственно звучание, использование звукоподражательных слов, слов с семантикой звучания). Неся на себе моделирующую нагрузку, она в неявной форме помогает читателю интерпретировать мир художественного произведения и как любые другие произведения искусства, включенные в структуру литературного текста, помогает «создавать шкалу "реальный" – "фиктивный", "подлинный" – "поддельный", "настоящий" – "условный" <...> вводить дополнительный тип пространства и времени».

В прозе А. Старобинец песня – не просто еще один элемент фона, на котором разворачивается основное действие произведений, это маркер определенного круга слушателей, своеобразная эмблема эпохи, знак времени. Однако она не просто маркирует определенную ситуацию жизни героев, а в зависимости от способа репрезентации, жанра, реализации песенных субтекстов начинает проецироваться на их действия и играть важную роль в сюжетообразовании.

В текстах данного автора смыслообразующая роль песни не сводима только к ее словесному тексту: часто имеет значение именно сам факт пения.

На примере художественных текстов А. Старобинец можно проследить, как песня проходит этапы от формальных функций создания «эффекта реальности» и озвучивания художественного мира произведения до обозначения универсальной категории, описывающей семантику художественного мира данного автора.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, приведенные примеры включения песни как вида синтетического искусства в структуру художественного текста на основе ряда произведений XIX, XX, XXI вв., в которых присутствовало данное явление, говорят об активном использовании авторами песни в ткани литературного художественного текста. Представленные нами основания и типология свидетельствует о многообразии способов передачи песенного произведения в структуре литературного одномерного текста.

Рассмотрев многообразие способов репрезентации песни как вида синтетического искусства в структуре литературного художественного одномерного текста, мы пришли к следующим выводам:

- являясь по своей природе искусством синтетическим, песня, включенная в литературный художественный текст, не может считаться типично интермедиальной структурой; не сводима она и к таким близким, но нетождественным понятиям, как «цитата» и «экфрасис».
- поскольку песня сама по себе является примером интермедиальности, то при включении ее в структуру художественного текста мы будем иметь дело уже с мультиинтермедиальностью;
- тот или иной способ репрезентации песни в структуре литературного художественного текста оказывает влияние на функциональную и смысловую реализацию песенного материала в структуре текста-реципиента;
- основная функция песни, включенной в структуру художественного текста, подобна основным функциям цитаты, экфрасиса и интермедиальности: формирование смыслов авторского текста;

- песня, включенная в структуру художественного текста, может являться не только текстом-источником, формирующим дополнительные смыслы текста-реципиента, но и выступать в роли «посредника», отсылающего к тому произведению, которое и будет эти смыслы формировать;
- роль песни в структуре литературного художественного текста не сводима только к ее вербальному субтексту: каждый из них выполняет определенную функцию, причем эти функции неавтономны и могут друг с другом пересекаться;
- фактическое отсутствие одного из компонентов вокального произведения (будь то исполнительский или музыкальный субтекст) в структуре литературного художественного текста не исключает его присутствия в художественном мире произведения; реализуясь в котором за счет метонимического характера заглавия песни, он (субтекст) играет важную роль в смыслообразовании текста-реципиента, становится основным его элементом, нередко вытесняя значение вербальной составляющей песенного произведения.

На основе анализа романов «Убежище 3/9» (2006 г.) и «Живущий» (2011 г.), повестей «Домосед» (2008 г.) и «Споки» (2013 г.), рассказа «Паразит» (2013 г.), А. Старобинец, направленного на определение смыслового поля, порождаемого использованием однородного или, напротив, разнообразного песенного материала (обрядовые фольклорные песни, песни Б. Окуджавы, В. Высоцкого, группы «Руки вверх» и др.), мы пришли к следующим выводам:

- включенная в структуру литературного произведения, песня является предметом создаваемого в данном литературном произведении особого художественного мира, который она озвучивает, вступая во взаимодействие со звуковой организацией текста (упоминание о звучании, введение объектов, которым

свойственно звучание, использование звукоподражательных слов, слов с семантикой звучания);

- включение песни в структуру литературного художественного текста создает в нем «шкалу "реальное – фиктивное", "настоящее – условное", "подлинное – поддельное"»⁶¹⁸, тем самым не только создавая «эффект реальности» в художественном мире произведения, но и обнажая авторский прием создания этого мира;
- неся на себе моделирующую нагрузку, песня в неявной форме помогает читателю интерпретировать мир художественного произведения и как любые другие произведения искусства, включенные в структуру литературного текста, помогает «вводить дополнительный тип пространства и времени»⁶¹⁹.
- песня не просто маркирует определенную ситуацию жизни героев, а в зависимости от способа репрезентации, жанра, реализации песенных субтекстов начинает проецироваться на их действия и играть важную роль в сюжетообразовании;
- в текстах А. Старобинец смыслообразующая роль песни не сводима только к ее словесному тексту: часто имеет значение именно сам факт пения;
- песня в творчестве данного автора проходит этапы от формальных функций создания «эффекта реальности» и озвучивания художественного мира произведения до обозначения универсальной категории, описывающей семантику художественного мира автора;

⁶¹⁸ Фарыно Е. Введение в литературоведение: Уч. пособ. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 379.

⁶¹⁹ Там же.

- в прозе А. Старобинец прослеживается движение от инкорпорирования отдельных синтетических видов искусств в ткань литературного художественного текста к созданию целостных произведений, не только построенных по принципу медиа (роман «Живущий»), но и включенных в медиапространство (роман «Первый отряд. Истина»);
- попытки авторов, в том числе и А. Старобинец, с помощью словесной системы, а также визуальной организации текста и др. передать не только ощущение от восприятия музыкального произведения, но и саму музыку: такт, ритм, – свидетельствуют о том, что слово стремится к определенному роду универсальности, пытаясь передать многообразие песни как вида синтетического искусства (музыка + текст + исполнение) многообразием сугубо вербальных письменных (графических) возможностей.

В дальнейшем мы планируем расширить материал исследования особенностей инкорпорирования песни в структуру литературного художественного текста. Так, было бы интересно рассмотреть роль песенных произведений в структуре романа А. Старобинец «Первый отряд. Истина» (2010 г.), являющегося частью совместного анимационного проекта японских, канадских и российских авторов на тему Великой Отечественной Войны. Данный роман интересен тем, что будучи сам по себе «кинемотографичным» по своей структуре: использование разнообразных вставных конструкций (исторические документы, дневниковые записи, протоколы и др.), установка на зримое и слуховое восприятие, использование принципа монтажа, смена точек зрения, особый язык, отображающий стиль кинематографического письма (например, «...Он отплывает от меня на два метра, переворачивается вниз головой и снова берет в руки бубен. Потом кидает его к моим ногам. А сам

исчезает – не медленно растворяется в воздухе, а словно проваливается в бездонную монтажную склейку: вот кадр, в котором он есть, – а вот уже кадр без него»⁶²⁰), – он сам вписан синтетическое интермедийное медийное пространство. Поэтому анализ романа и рассмотрение специфики инкорпорирования песенных произведений в структуре его невозможно без исследования интермедийного контекста, в который он вписан: видеоклип, полнометражный фильм и манга.

В связи с кинематографичностью прозы А. Старобинец ряд произведений автора экранизированы (например, книга для детей «Страна хороших девочек»/фильм «Стана хороших деточек» режиссера О. Каптур). Причем сценаристом выступала сама А. Старобинец. В этой связи было бы интересно рассмотреть специфику песенных произведений инкорпорированных в структуру сначала художественного текста, далее сценария и затем воплощение песни в тексте кино; проследить этапы и способы перевода песенного произведения как вида синтетического искусства с одного языка искусства в другой.

Кроме того, мы также планируем усовершенствовать представленную типологию, расширив материал исследования: рассмотрим данную проблему с точки зрения родовой специфики текста-реципиента, отчасти уже затронутой в нашем исследовании.

⁶²⁰ Старобинец А. Первый отряд. Истина. – М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 286.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I.

1. Айтматов Ч. Джамиля. // Айтматов Ч. Тавро Кассандры: Роман, повести. – СПб.: Изд-во «Азбука-классика», 2007.
2. Аксенов В. Остров Крым. – М.: Изд-во «Эксмо», 2006.
3. Антоновская А. Ромео мертв! // Двойная радуга: сборник рассказов. – М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб., 2013.
4. Архангельский А. Цена отсечения. – М.: Изд-во «Астрель», 2008.
5. Астафьев В. Прокляты и убиты. – М.: Изд-во «Эксмо», 2009.
6. Ахматова А. А. Поэма без героя // Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. – Л.: Лениздат, 1989.
7. Блок А. В ресторане // Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1968.
8. Богатырева И. Вернуться в Итаку // 14. Женская проза «нулевых»: рассказы. – М.: Изд-во «Астрель», 2012.
9. Брюсов В. Колыбельная // Брюсов В. Собрание сочинений в семи томах. Т. III. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1974.
10. Букша К. Ночи нет // 14. Женская проза «нулевых»: рассказы. М.: Астрель, 2012.
11. Булгаков М. Пустыня Сахара // Булгаков М. Собрание сочинений в десяти томах. Т. II. – М.: Изд-во «Голос», 1995.
12. Булгаков М. Собачье сердце // Булгаков М. Собрание сочинений в десяти томах. Т. III. – М.: Изд-во «Голос», 1995.
13. Вертинский А. Дорогой длиною. – М.: АСТ Астрель, Транзиткнига, 2006.
14. Ганиева А. Вечер превращается в ночь // 14. Женская проза «нулевых»: рассказы. – М.: Изд-во: «Астрель», 2012.
15. Гончаров И. А. Обломов. – Ленинград.: Изд-во «Наука», 1987.

16. Гончаров И. А. Обрыв. // Гончаров И. А. Собрание сочинений в восьми томах. Т. V. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1953.
17. Горький М. Вечер у Панашкина // Повесть. Рассказы 1912-1917. Художественные произведения в двадцати пяти томах. Т. 14. – М.: «Наука». 1972.
18. Горький М. Калинин // Повесть. Рассказы 1912-1917. Художественные произведения в двадцати пяти томах. Т. 14. – М.: Изд-во «Наука». 1972.
19. Горький М. Нилушка // Повесть. Рассказы 1912-1917. Художественные произведения в двадцати пяти томах. Т. 14. – М.: «Наука». 1972.
20. Горький М. Повесть. Рассказы 1912-1917. Художественные произведения в двадцати пяти томах. Т. 14. – М.: «Наука». 1972.
21. Горький М. Тимка // Повесть. Рассказы 1912-1917. Художественные произведения в двадцати пяти томах. Т. 14. – М.: «Наука». 1972.
22. Грин А. Капитан Дюк. // Грин. А. Новеллы. – М.: Изд-во «Московский рабочий», 1984.
23. Грин А. Корабли в Лиссе. //Грин А. Собрание сочинений в пяти томах. Т. III. – М.: Изд-во «Художественная литература». 1991.
24. Грин А. Остров Рено. // Грин. А. Новеллы. – М.: Изд-во «Московский рабочий», 1984.
25. Грин А. Пролив бурь. // Грин А. Алые паруса. – М.: Изд-во «Пресса», 1995.
26. Державин Г. Р. О песне / Рассуждение о лирической поэзии или оде. // Державин Г. Р. Избранная проза. – М.: Изд-во «Советская Россия». 1984.
27. Довлатов С. Зона // Заповедник. – СПб.: Изд-во «Азбука», 2003.

28. Довлатов С. Наши // Заповедник. – СПб.: Изд-во «Азбука», 2003.
29. Дружков Ю. Кто по тебе плачет. – М.: Изд-во «Время», 2007.
30. Елизаров М. Библиотекарь. – М.: Изд-во «Ад Маргинем», 2008.
31. Зощенко М. Серенький козлик // Зощенко М. Избранное в двух томах. Т. I. – Ленинград: Изд-во «Художественная литература», 1978.
32. Зощенко М. М. Рассказ певца // Зощенко М. М. Рассказы и повести. Ашхабад: Туркменистан, 1988.
33. Зощенко М. Театральный механизм // Зощенко М. Собрание сочинений в семи томах. Т. II. – М.: Изд-во «Время», 2006.
34. Зощенко М. Шумел камыш // Зощенко М. Собрание сочинений в семи томах. Т. IV. – М.: Изд-во «Время», 2006.
35. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Горький, 1989.
36. Казаков Ю. П. Трали-вали // Казаков Ю. Во сне ты горько плакал: рассказы. – М.: Изд-во «Современник», 2000.
37. Кристи А. Десять негрятят // Кристи А. Восточный экспресс. Десять негрятят: Романы. – М.: Изд-во «Слово», 1990.
38. Куприн А. И. Гранатовый браслет. // Куприн А. И. Полное собрание романов и повестей в одном томе. – М.: Изд-во «АЛЬФА-КНИГА», 2009.
39. Ленин В. И. Евгений Потье (к 25-летию его смерти) // Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 22 – М.: Издательство политической литературы, 1968.
40. Лермонтов М. Ю. Штосс. // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в шести томах. Т. VI. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957.
41. Матвеева А. Жемымо // Матвеева А. Девять девяностых. – М.: Изд-во «АСТ», 2014.

42. Муравьева И. Жена из Таиланда: повести и рассказы // Муравьева И. Жена из Таиланда. – М.: Изд-во «Эксмо», 2009.
43. Набоков В. Лолита. – М.: Изд-во «Пресса», 1994.
44. Найман А. Немного красивой свободы // Найман А. Убить -\--\--\-- а. – М.: Изд-во АСТ, 2009.
45. Одоевский В. Ф. Последний Квартет Бетховена // Одоевский В. Ф. Русские ночи. – Л.: Изд-во «Наука». 1975.
46. От Иоанна святого благословение // Библия: книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: СП «Соваминко», 1991.
47. Паустовский К. Романтики. // Паустовский К. Романтики: авторский сборник. Калининград, 1989.
48. Пелевин В. О. Омон Ра. // Пелевин В. О. Омон Ра. – М.: Изд-во «ВАГРИУС», 2003.
49. Пелевин В. О. Числа // Пелевин В. О. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда: Избранные произведения. – М.: Изд-во «Эксмо», 2004.
50. Пелевин В. Чапаев и пустота. – М.: Изд-во «ВАГРИУС», 2002.
51. Первая книга Моисеева. Бытие. Гл. 6. // Библия: книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: СП «Соваминко», 1991.
52. Петрушевская Л. Подснежник // Петрушевская Л. Жизнь это театр. – СПб.: Изд-во «Амфора», 2007.
53. Петрушевская Л. Шопен и Мендельсон // Петрушевская Л. Жизнь это театр. – СПб.: Изд-во «Амфора», 2007.
54. Платова В. STALINGRAD, станция метро. – М.: Изд-во «Астрель АСТ», 2008.
55. Пушкин А. С. Капитанская дочка // Пушкин А. С. Собрание сочинений в десяти томах. Т. VI. – Ленинград: Издательство «Наука», 1978.

56. Пушкин А. С. Моцарт и Сальери // Пушкин А. С. Собрание сочинений в десяти томах. Т. V. – Ленинград: Издательство «Наука», 1978.
57. Рубанова Н. Люди сверху, люди снизу: текст, распадающийся на пазлы // Рубанова Н. Люди сверху, люди снизу. – М.: Изд-во «Время», 2008.
58. Рубанова Н. Эгосфера. Нероман вполоборота // Рубанова Н. Люди сверху, люди снизу. – М.: Изд-во «Время», 2008.
59. Рубина Д. Камера наезжает. // Рубина Д. Высокая вода венецианцев. – М.: Изд-во «ВАГРИУС», 2002.
60. Рубина Д. На Верхней Масловке. – М.: Изд-во «Эксмо», 2007.
61. Садур Н. Цыган // Садур Н. Вечная мерзлота. – М.: Изд-во АСТ, 2004.
62. Салтыков-Щедрин М. Е. Дневник провинциала в Петербурге // Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений в двадцати томах. Т. X. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1970.
63. Соломатина Т. Коммуна, студенческий роман. – М.: Изд-во «Эксмо», 2011.
64. Старобинец А. Домосед // Старобинец А. Резкое похолодание: зимняя книга. – СПб.: Изд-во «Амфора», 2008.
65. Старобинец А. Живущий. – М.: АСТ: Астрель, 2011.
66. Старобинец А. Живые // Старобинец А. Переходный возраст – СПб.: Изд-во «Лимбрус Пресс», 2005.
67. Старобинец А. Неуклюжи // Старобинец А. Резкое похолодание: зимняя книга. – СПб.: Изд-во «Амфора», 2008.
68. Старобинец А. Паразит // Икарова железа. Книга метаморфоз: рассказы. – М.: АСТ: Астрель, 2013.
69. Старобинец А. Первый отряд. Истина. – М.: АСТ: Астрель, 2010.

70. Старобинец А. Резкое похолодание: Зимняя книга // Старобинец А. Резкое похолодание. – СПб.: ТИД Амфора, 2008.
71. Старобинец А. Споки // Икарова железа. Книга метаморфоз: рассказы. – М.: АСТ: Астрель, 2013.
72. Старобинец А. Убежище 3/9. – СПб.: ООО «Издательство Лимбрус Пресс», 2006.
73. Сумароков А. П. Эристола о стихотворстве // Ломоносов М. В., Сумароков А. П., Третьяковский В. К. Стихотворения. Письма. – М.: Изд-во «Олимп», 1999.
74. Толстая Т. Кысь. – М.: Изд-во «Экскимо», «Олимп», 2007.
75. Толстая Т. Туристы и паломники // Толстая Т. Река Оккервиль. – М.: Изд-во «Эксмо-Пресс», 2002.
76. Толстой А. Н. Хожение по мукам. М.: Изд-во «Известия», 1983.
77. Толстой Л. Н. Война и мир // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в двадцати двух томах. Т. V. – М.: Художественная литература. 1980.
78. Толстой Л. Н. Хаджи-Мурат // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в двадцати двух томах. Т. XIV. – М.: Художественная литература. 1983.
79. Тургенев И. С. Дворянское гнездо. // Тургенев И. С. Собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. VI. – М.: Изд-во «Наука», 1981.
80. Тургенев И. С. Певцы. // Тургенев И. С. Собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. III. – М.: Изд-во «Наука», 1979. С. 219.
81. Чарлин Л. Равнодушие // Двойная радуга: сборник рассказов. – М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб., 2013.
82. Чехов А. П. Степь (история одной поездки) // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. VII. – М.: Наука. 1977.

83. Чехов А. П. Три сестры // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. XIII. – М.: Наука. 1978.
84. Чехов А. П. Шампанское (рассказ проходимца) // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. VI. – М.: Наука. 1976.
85. Шукшин В. М. До третьих петухов // Шукшин В. Собрание сочинений в трех томах. Т. III. – М.: Изд-во «Молодая гвардия», 1985.
86. Щербакова Г. Лизонька и все остальные // Щербакова Г. Смерть под звуки танго. – М.: Изд-во «Вигриус», 2007.
87. Щербакова Г. Мандариновый год, или индивидуальный вариант // Щербакова Г. Мандариновый год. – М.: Изд-во «Эксмо», 2008.

II.

88. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской литературы», 1996.
89. Аверинцев С. С. Порядок космоса и порядок истории // Образцы изучения текста. Вып. I. – Ижевск: Издательство Удмуртского университета, 1995. С. 171-174.
90. Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Изд-во «Наука», 1981.
91. Аверинцев С. С. «Цветики милые братца Франциска – итальянский католицизм русскими глазами / Аверинцев С. С. // Православная община. - № 38. – 1997. С. 97-105.
92. Адорно Т. В. Философия новой музыки / перевод. Б. Скуратова. – М.: Изд-во «Логос XXI век», 2001.

93. Азначеева Е. Н. О вербализации музыки средствами художественной прозы // Проблемы деривации: семантика, поэтика. Пермь, 1991.
94. Азначеева Е. Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. Пермь, 1994.
95. Азначеева Е.Н. Вербализация музыки средствами художественной прозы // Проблемы деривации: семантика и поэтика. Пермь, 1991. - С. 113-124.
96. Азначеева, Е.Н. К вопросу о музыкальности прозаических литературных текстов // Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование. Астрахань, 1997. - С. 80-86.
97. Алексеев М. П. Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения // Русская литература и зарубежное искусство. Ленинград, 1986.
98. Алексеев М. П. Из истории английской литературы: Этюды. Очерки. Исследования. М. – Л., 1960.
99. Алексеева М. В. Слово и музыка: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике. Дис. ... канд. философских наук. М. 2010.
100. Алексеева М. В. Слово и музыка: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике: автореф. ...канд. философ. наук. Москва, 2010.
101. Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Гослитиздат, 1957.
102. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз. 1963. С. 233
103. Асафьев Б. Избранные статьи о русской музыке. Вып 1-2. М.: Музгиз. 1952.

104. Баранов А. Н., Паршин Б. Б. Воздействующий потенциал варьирования в сфере метаграфематики // Проблемы эффективности речевой коммуникации. М.: ИНИОН, 1989. С. 80-85.
105. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд-во «Прогресс», 1989.
106. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд-во «Прогресс», 1989.
107. Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд-во «Прогресс», 1994.
108. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики разных лет. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1975.
109. Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Там есть один мотив...»: («Тарар» Бомарше в «Моцарте и Сальери» Пушкина) // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. – Л.: Наука. Вып. 23, 1989. С. 32-46.
110. Березовчук Л. Актуализация аудиовизуального синтеза в полифоносемантической поэтике А. Горнона // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. ст. / Под ред. Токарева Д.В.. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 230 – 241.
111. Бобылева А. Театральная утопия А. Аппиа // А. Аппиа Живое искусство: сб. статей. – М., 1993.
112. Божович В. Традиции и взаимодействие искусств. Франция: конец XIX-XX века. М.: Наука 1987.
113. Борисова И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. культурол. наук: 24. 00. 01 – М.: РГБ, 2005.

114. Борисова И. Е. Музыкальная лестница Бетховена: новелла В. Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена» // Интеллект, воображение, интуиция: размышления о горизонтах сознания. СПб., 2001.
115. Борисова И. Е. Музыкальные мифы русской романтической мистики (новелла В. Ф. Одоевского «Себастьян Бах») // Slavic Almanach. The South African Year Book for Slavic, Central and East European Studies. 2001. Vol. 7. № 10.
116. Борисова И.Е. Перевод и граница: Перспективы интермедиальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. – 2004, No7 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>
117. Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Изд-во «Наука», 1981.
118. Брагинская Н.В. Жанр Филостратовых «Картин» // Из истории античной культуры / МГУ им. М.В. Ломоносова, Совет молодых ученых МГУ; под ред. В.В. Соколова, А.Л. Доброхотова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. С. 143-169.
119. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста: (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики – М.: Наука, 1977. С. 259-283.
120. Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 6., 2009. С. 93-99.
121. Буров А. Оптическая возможность лика. Роман Достоевского «Идиот» // Литература и визуальность: Сб. ст. / Под ред. Анны Ханн

- и Жужи Хетени. – Будапешт: STUDIA RUSSICA XXI, 2004. С. 80 – 86.
122. Вальцель О. Проблема формы в поэзии / перевод М. Л. Гурфинкель. – Петроград: Изд-во ACADEMIA, 1923.
123. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч.1. Ритмика. М.: Изд-во «Музыка», 1972.
124. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч.2. Интонация. Ч.3. Композиция. М.: Изд-во «Музыка», 1978.
125. Величковский Б. М. Зинченко В. П., Лурия А. Р. Психология восприятия. М.: Изд-во Московского университета, 1973.
126. Виноградов Г. С. Русский детский фольклор. Книга первая: Игровые прелюдии. М.: Academia, 1986.
127. Восточнославянский фольклор: Слов. науч. и нар. терминологии. Мн.: Навука і тэхніка, 1993.
128. Выготский Л. С. Игра и ее роль в развитии ребенка // Вопросы психологии. 1966, №6.
129. Выготский Л.С. Легкое дыхание // Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Изд-во «Искусство», 1986.
130. Гавриков В. А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева / В. А. Гавриков. – Брянск: Ладомир, 2007.
131. Гавриков В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст / В. А. Гавриков. – Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011.
132. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 5 – 22.
133. Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы

- репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. ст. / Под ред. Д.В. Токарева – М.: Новое литературное обозрение, 2013.
134. Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX. М.: Индрик, 2001.
135. Гердер И. Г. Трактат о происхождении языка / перевод Бергельсона Г.Ю // Вступ. ст. Жирмунского В. М.. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007.
136. Головин В. В. Тихвинские колыбельные 1852 года: опыт структурно-функционального анализа // Тихвинский Фольклорный Архив. Исследования и материалы I. – СПб.: ТФА Санкт-Петербургского Университета Культуры и Искусств. 2000.
137. Головин В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. – Турку, Abo Akademi University Press, 2000.
138. Гораций Наука поэзии / перевод М. Гаспарова // Гораций Оды. Эподы. Сатиры. Послания. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1970.
139. Деррида Ж. О грамматологии / перевод Н.С. Автономовой. – М.: Изд-во AD MARGINEM, 2000.
140. Ейгер Г. В., Юхт В. Л. К построению типологии текстов // Лингвистика текста: мат. науч. конф. при МГПИИЯ им. М. Тореза в 2 ч. М., 1974. Ч. 1. С. 107.
141. Есаулов И. А. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002.
142. Женетт Ж. Фигуры. Изд-е в 2-х томах. Т 1. – М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998.
143. Жирмунский В. М. К вопросу о «формальном методе» (Предисловие к книге О. Вальцеля «Проблема формы в поэзии» // Вальцель О.

- Проблема формы в поэзии / перевод М. Л. Гурфинкель. – Петроград: Изд-во АСADEMIА, 1923. С. 23.
144. Жолковский А. К. «Монтер» или сложный театральный механизм // Замятин Е. И. О стиле // Замятин Е. И. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. Трудное мастерство. — М.: Изд-во «Республика», 2011.
145. Звиняцковский В. Я. Если бы ты меня не слышал, я б с тобой не говорил (Структурообразующий прием драматургии Чехова как предугаданный им принцип современной культуры) // Чеховские чтения в Оттаве: Сб. науч. тр. Тверь, Оттава: Лилия Принт, 2006.
146. Зенкин С.Н. Новые фигуры: Заметки о теории 3 // Новое литературное обозрение. М., № 57, 2002.
147. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. – М.: ИНИОН, 1988.
148. Ильинов Ю. М. Фонетические характеристики вокальной речи [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. филолог. наук: 10. 02. 01 – Волгоград, 2007.
149. Ингарден Р. «Лаокоон» Лессинга // Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962.
150. Иоффе Д. К вопросу о текстуальности репрезентации художественной акции московского концептуализма. (От «отца» Кабакова к «пасынку» Пепперштейну). // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и научная редакция Д. В. Токарева. – М.: Изд-во «Новое литературное обозрение», 2013.
151. Ищук-Фадеева Н. И. Драма и обряд: пособие по спецкурсу. Тверь, 2001.
152. Каган М. От Ш. Батте и М. Мендельсона к В. Кругу // Каган М. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование

- внутреннего строения мира искусств. – Ленинград: Изд-во «Искусство», 1972.
153. Казаков Ю. Для чего литература и для чего я сам. Вопросы литературы. 1979. №2.
154. Кац Б. А. «Скрытые музыки» в ахматовской «Поэме без героя» // Советская музыка. 1989. № 2. С. 69-75
155. Кац Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997.
156. Кац Б. А. Отзвуки творчества Шумана в ахматовской «Поэме без героя» // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 76-81.
157. Кац Б. А. Стань музыкою, слово! Л.: Сов. композитор. 1983.
158. Кац. Б. А., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка: Исслед. очерки. Л.: Советский композитор, 1989.
159. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности – М.: Таланты-XXI век, 2004.
160. Козицкая Е. А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте: Пособие по спецкурсу. – Тверь: ТвГУ, 1999.
161. Козицкая Е. А. «Чужое» слово в поэтике русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 1. – Тверь: ТвГУ, 1998. – С. 49-56.
162. Козицкая, Е. А. Статус автора в русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь: ТвГУ, 2002. – С. 139–145.
163. Комарова И. А. Просодия текста в пении [Электронный ресурс]: Автореф. ...канд. филолог. наук: 10. 02. 19 – М., 2004.
164. Котляревский А. А. О погребальных обычаях языческих славян. М., 1868.
165. Крауклис Р.Г. Типология литературно-музыкальных корреляций // Филологические записки: материалы герценовских чтений: Сб. ст. / Ред.-сост.: канд.филол.наук А.М.Новожилова. – СПб.: Российский

- государственный педагогический университет имени А.И.Герцена, 2005. С. 13-19.
166. Криворучко А. Ю. Функция экфрасиса в русской прозе 1920-х годов (на примере произведений И. А. Бунина, Б. А. Лавренева, В. А. Каверина) [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. филолог. наук: 10.01.01 – Тверь.: ТвГУ, 2009.
167. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1995. № 1. С. 97-124;
168. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. – М.: Изд-во «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004.
169. Кубракова Е. А. Феномен синестезии в лирике М. И. Цветаевой // Вестник РГГУ №20. М., 2013.
170. Кулешов В. И. Знаменитый альманах Некрасова // Физиология Петербурга. – М.: Наука, 1991.
171. Куляпин А. "Интермедиальность" Михаила Зощенко: от звука к цвету // Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 135 – 144.
172. Лебедев А. Экфрасис как элемент проповеди. На примере проповедей Филарета (Дроздова) // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002.
173. Лебедева С. Н. Фольклорно-этнографическая основа творчества Н. С. Соханской [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. филолог. наук: 10. 01. 01 – Тверь, 2006.
174. Левина Л. А. Грани звучащего слова (эстетика и поэтика авторской песни): монография. – М.: Изд. «Нефть и газ» РГУ нефти и газа им. И. М. Губкина, 2002.

175. Левинтон Г. А. К проблеме литературной цитации // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971, с. 52-54.
176. Левкиевская Е. Мифы древнего народа. – М.: АСТ: Астрель, 2003.
177. Лессинг Г. Ф. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / перевод Е. Эдельсона // Лессинг Г. Ф. Избранное. Перевод с немецкого. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1980.
178. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. М.: Музгиз, 1952.
179. Лойтер С. М. Феномен детской субкультуры. – Петрозаводск: КГПУ, 1999.
180. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М.: Изд. «Правда», 1990.
181. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Изд-во «Ээсти Раамат», 1973.
182. Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3-х т. – Таллинн: Изд-во «Александра». 1992. Т. 1. С. 142-147.
183. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Изд-во «Александра», 1992.
184. Маклюен М. Понимание Медиа. Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. – М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003.
185. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996;

186. Махов А. Е. *Musica literaria*: идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada, 2005.
187. Миловидов В. А. От семиотики текста к семиотике дискурса: Пособие по спецкурсу. – Тверь: ТвГУ, 2000.
188. Мифологический словарь под ред. Мелетинского Е. М. – М.: Советская энциклопедия, 1991.
189. Мних Р. Сакральная символика в ситуации экфрасиса (стихотворение Анны Ахматовой «Царскосельская статуя») // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 87-96.
190. Морозова Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. филолог. наук: 10.01.01 – Новосибирск, 2006.
191. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: «Советская энциклопедия», 1990.
192. Мукаржовский Я. Структурализм в эстетике и в науке о литературе // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Изд-во «Искусство», 1994.
193. Мышьякова Н. М. Литература и музыка в русской культуре XIX века [Электронный ресурс]: Дис. ...доктора. искусствовед. наук: 24.00.01 – СПб, 2003.
194. Неверович Г.А. Музыкальный код детства в рассказе В. П. Астафьева «Далекая и близкая сказка» // Творчество В.П. Астафьева в контексте мировой культуры: Всерос. конф. с междунар. участием, г. Красноярск, 26–27 апр. 2012 г. / Под. ред. А.М. Ковалева. – Красноярск: Краснояр. гос. пед. ун-т, 2012. С. 267 – 272.

195. Невзглядова Е. В. Уменье чувствовать и мыслить нараспев // Невзглядова Е. В. Блаженное наследство. Записки филолога. СПб: Изд. журнал «Звезда». 2013.
196. Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клим Самгина» // Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 127.
197. Олейников А. Теория нарации О. М. Фрейденберг и современная наратология: попытка сравнительного анализа // Русская теория: 1920-1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений. – М.: РГГУ, 2004.
198. Онеггер А. Я Композитор // Онеггер А. О музыкальном искусстве. — Л.: Музыка, 1979.
199. Платон. Федр / перевод Егунова А. Н. // Платон. Собр. соч.: в IV т. М.: Изд-во «Мысль», 1993. Т. II. С. 187.
200. Пономарева О. А. Диалогизм романа «Кысь» Т. Толстой (Фольклорный, литературный и историко-культурный аспекты) // автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Адыгейс. гос. ун-т. – Майкоп: 2008. – 23 с.
201. Потebня А. А. Мысль и язык. – М.: Лабиринт, 1999. С. 96.
202. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки.– М.: Лабиринт. 2001. С. 58.
203. Протопопова И. А. Иносказательные приемы греческих романистов (Экфраза и аллегория) // Протопопова И. А. Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания. – М.: РГГУ, 2001. С. 302.
204. Проффер К. Ключи к «Лолите». – СПб.: Изд-во «Симпозиум», 2000.
205. Рубинс М. Стиль арт-деко и его литературные репрезентации (Гайто Газданов «Призрак Александра Вольфа») // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в

- художественном тексте: Сб. ст. / Под ред. Токарева Д.В.. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 508 – 532.
206. Руднев В. П. Природа художественного высказывания // Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. – М.: Изд-во «Аграф», 2000.
207. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М., Л.: Изд-во Лен. гос. консерватории, 1960; Она же. Слово и музыка. Л.: Музгиз, 1960.
208. Свиридов С. В. Пикник на обочине. Песня как таковая в современном висоцковедении // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007-2009 гг. Воронеж, 2009.
209. Семенова Н. В. Цитата в художественной прозе (на материале произведений В. Набокова): Монография. – Тверь: ТвГУ, 2002.
210. Сидорова А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы: Литература, живопись, музыка [Электронный ресурс]: Дис. ...канд. филолог. наук: 10. 01. 01 – Барнаул: ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет», 2006.
211. Смирнов И. П., Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака – СПб.: Издательский отдел Языкового центра СПбГУ, 1995.
212. Смирнова А. И. В. П. Астафьев и музыка // Вестник ВолГУ, С. 8, Вып. 12, 2013, С. 14–19.
213. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // оптимизация речевого воздействия. – М.: Изд-во «Наука», 1990.

214. Степанова В. А. Художественные функции музыкальных аллюзий в прозе В. Ф. Одоевского [Электронный ресурс]: Автореф. ...канд. филолог. наук: 10. 01. 01 – М. 2003.
215. Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. Автореф. ... д-ра искусствоведения в виде монографии. М. 1999.
216. Сэкст Эмпирик. Книга VI. Против музыкантов / перевод. А. Ф. Лосева // Сэкст Эмпирик. Собр. соч. в II т. – М.: Изд-во «Мысль», 1976, Т. II.
217. Тамарченко Н. Д. Скрытая цитата как отсылка к жанровой традиции Искусство поэтики – искусство поэзии. К 70-летию И.В. Фоменко. Сб. науч. тр. Тверь, 2007. С. 303-321.
218. Тасалов В. Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства // Взаимодействие и синтез искусств. Л.: Наука. 1976.
219. Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века. – М.: Изд-во «Молодая гвардия», 2005.
220. Тихомирова Л. Н. Литературная колыбельная песня как жанр «ночной» поэзии // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения И. А. Дергачева в 3-х т. Т. II. Екатеринбург. 2012.
221. Тишунина Н. В. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск №12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001.
222. Тишунина Н. Драматическая трилогия Стриндберга: «На пути в Дамаск» (к определению специфики стриндбергского символизма) // Август Стриндберг и мировая культура. СПб.: Левша. 1999.

223. Тишунина Н. В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филологические науки № 1. 2003.
224. Топоров В. Н. Числа // Мифы народов мира: энциклопедия в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2. С. 629-631.
225. Успенский Б. А. Семиотика искусства. — М.: Изд-во «Языки русской культуры», 1995.
226. Фарыно Е. Введение в литературоведение: Уч. пособ. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004.
227. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. Изд-е 3-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2007.
228. Фаустов А. А. Монтаж в литературе // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008. С. 130; Хализев В. Е. Монтаж // Хализев Е. В. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. С. 311-314.
229. Фоменко И. В., Фоменко Л. П. Художественный мир и мир, в котором живет автор // Литературный текст: проблемы и методы исследования. – Тверь: ТвГУ, 1988.
230. Фоменко И. В. Цитирование как частный случай диалога // Фоменко И. В. Введение в практическую поэтику: Учебное пособие. – Тверь: Изд-во «Лилия Принт», 2003.
231. Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность» *pathos* и *ekphrasis* у Гоголя // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002. С. 32-41.
232. Фреге Г. Логика и логическая семантика. Сборник трудов. – М.: Изд-во «Аспект пресс», 2000.

233. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – М.: Изд-во «Восточная литература» РАН, 1998.
234. Nap Anna. Два типа визуальности в поэзии русского авангарда: Маяковский и Пастернак // Литература и визуальность: Сб. ст. / Под ред. Анны Ханн и Жужи Хетени. – Будапешт: STUDIA RUSSICA XXI, 2004. С. 368 – 381.
235. Харламова Н. О. Симонид Кеосский как ранний представитель гражданской лирики // Город и государство в античном мире. Проблемы исторического развития. Межвузовский сборник под ред. проф. Э.Д.Фролова. Ленинград, 1987.
236. Хетени Ж. Экфразы о двух концах – теоретическом и практическом. Тезисы несостоявшегося доклада // Экфразис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума // Под ред. Л. Геллера – М.: МИК, 2002.
237. Христианство. Энциклопедический словарь. Т. I. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1993.
238. Цвигун Т. В. Логоцентрические тенденции в русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста) // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002.
239. Цивьян Т. В. Ахматова и музыка // Russian Literature, 1975, № 10-11.
240. Чернышев В. И. Заметка к Пушкину: (Происхождение песенки Гринева: «Мысль любовну истребляя») // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Повременное издание Комиссии для издания сочинений Пушкина при Отделении Русского языка и словесности Императорской Академии Наук. СПб., 1904. Вып. 2. XVI.

241. Шкаренков П. П. Экфрасис // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Изд-во «Кулагиной», Intrada, 2008. С. 301-302.
242. Шопенгауэр А. Введение в философию. Новые паралипомены. Об интересном: Сборник. – Мн.: ООО «Попурри», 2000.
243. Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. – Ленинград: Изд-во «Советский писатель», 1969.
244. Яценко Е.В «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии – М.: Наука, 2011. № 11. С. 47–57.

III.

245. Labre Chantal, Soler Patrice Methodologie litteraire, Paris, PUF, 1995.
246. Scher St. P. Notes Toward a Theory of Verbal Music // Scher St. P. Word and music studies : essays on literature and music (1967-2004). – Amsterdam; New York: Rodopi, 2004. P. 30.
247. Schroter J. Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: montage/av, Jg. 7, Nr. 2, 1998. С. 129-154.
248. Wolf W. Intermediality and intertextuality as ‘intersemiotic’ forms // Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. –Amsterdam: Rodopy, 1999.
- 249.** Wolf W. Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a Gen-eral Typology of Intermediality // Word and Music Studies, Vol.4: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amster dam-N.Y.: Rodopi, 2002. S.13-33.