

TATIANA KOPAC

Музыка в романе Евгения Водолазкина *Брисбен*

Music in the novel *Brisbane* by Evgeny Vodolazkin

Abstract. The author of the article examines the role of music in Evgeny Vodolazkin's novel *Brisbane*, analyzing individual manifestations of the widely understood intermediacy. The musical code of the text is expressed in audibility of the sounds the world of the novel is filled with, and in musical ecphrasis (the profession of the protagonist, professional vocabulary and slang, references to musical compositions; descriptions of the world of music through the prism of the characters' perception). These techniques perform plot and semantic functions, combine two equal plot plans, and constitute the image of the protagonist and other important characters. Fragments with musical ecphrasis have a vivid narrative, emotionally saturated ("moments of explosion"). The main emotional codes (or affects) find expression in the selection of musical compositions that assert the dramatic direction of the narrative. Music in the novel expresses the hero's inner state, his relationship to the world, and symbolizes the metaphysical breakthrough experienced by the hero: from love and sound, to silence and eternity.

Keywords: music descriptions, audibility, sound, affect, eternity

Tatiana Kopac, University of Gdańsk, Gdańsk – Poland, tatiana.kopac@ug.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0001-9105-2137>

[...] Больше не было различия между чувством и мыслью: и то, и другое становилось музыкой.

Евгений Водолазкин, *Брисбен*

Типологические модели взаимодействия музыки и литературы активно разрабатываются в рамках компаративистики. Одним из проявлений музыки в художественных текстах являются упоминания или описания; по классификации Вернера Вольфа, такое взаимодействие – это интермедальность в узком понимании, или „интермедальная тематизация” (цит. по: Bruzgene 97–98). Указанный уровень предполагает репрезентацию в тексте элементов или изображение персонажей, связанных с музыкой. В этой же плоскости лежит рассмотрение образного (семантического) поля „музыка”, лексики данной семантической сферы в контексте метафоры. В науч-

ном обиходе функционируют и такие определения, как „вербальная/речевая музыка”, „музыкальный код” (на базе понятия „художественный код”), „музыкальный экфрасис” (на базе античной теории экфрасиса), „словесная музыка”. Следует добавить, что нередко „сущность музыки описывается с помощью лексики, относящейся к области графики, телевидения, кинематографа” (Sidorova 17).

Понятие „вербальная музыка”, связанное с именем Стивена Пола Шера, включает, в частности, описания исполнения музыкальных сочинений (также вымышленных) или их восприятия и пересекается с указанным компонентом классификации Вольфа (Scher 147–156). Музыкальный код, по наблюдениям Елены Соловьевой, понимается прежде всего как „использование писателем образов, мотивов, понятий, реалий, связанных с музыкой как искусством в качестве культурно и эстетически значимых единиц создаваемого текста” (Solov'eva 121). Понятие „экфрасис” в современных исследованиях распространяется также на его музыкальный вариант. Так, Леонид Геллер обобщенно называет экфрасисом „всякое воспроизведение одного искусства средствами другого” (Geller 8). Обращаясь к термину „словесная музыка”, Александр Махов в рамках методологии делает разграничение понятий „музыка” и „музыкальное” („трансмузыкальное”). Второе и является, по мнению ученого, посредником между словом и музыкой, содержащим „комплекс идей и представлений о музыке, который распылен по огромному массиву текстов [...]” (Mahov 5). Ссылаясь на Бозэция, Махов отмечает двувекторность „музыкального”, которое и космично (*musica mundana*), и субъективно (*musica humana*): „Соответственно и словесная музыка понимается либо как отражение внешнего космического порядка, либо как выражение внутренней, «душевной» музыки” (Mahov 6).

Разнообразие классификаций и мобильность проблематики осложняет методологическую ориентацию, и это склоняет к определенной эклектике приемов в анализе. В рамках настоящей статьи предлагается сосредоточиться на тексте романа Евгения Водолазкина *Брисбен* (2018) в ключе интермедиальной тематизации, т. е. проследить описания музыки и отсылки к ней, ставшие смысло- и сюжетообразующими элементами повествования. „Музыка” в качестве образного поля, выполняющего текстообразующую функцию, подробно анализируется Наталией Николиной и Зоей Петровой. Выделенные ими музыкальные компоненты „объединяют разные контексты и отражают развитие сквозных тем романа” (Nikolina, Petrova 117), включая тему времени; участвуют в драматургии временных планов, составляющих композицию сочинения. Соглашаясь в целом с представленными наблюдениями, остановлюсь на роли музыки в концептуальном, смысловом плане романа, образовании его „ценностного слоя” (Koponova 139). И в этом кон-

тексте выводы упрощает понятие „музыкального” как пересечение внутренней и вселенской музыки в портрете главного героя. Отдельно затрагивается аудиальный аспект (элемент музыкального кода) как один из уровней художественного образа музыканта.

Прежде чем приступить непосредственно к роману, представляется уместным вспомнить о барочной теории музыкальных аффектов, подготовленной трудами Рене Декарта (Dekart 593–701). В ее основе лежит соотнесение конкретных эмоций/чувств (состояний) и музыкальных средств выразительности: лада, тональности, интервалов, темпа, ритма, тембра (Šestakov 186–187). Несмотря на неоднозначность концепции, важна ее роль в становлении выразительных возможностей музыки и осмыслении ее коммуникативной функции, в том числе в контексте интермедиальности. Теория музыкальных аффектов вновь возвращается в XX веке; по замечанию Настасьи Хрущевой, аффект в эпоху метамодерна – это меланхолия и эйфория, сводимые к особой ностальгичности (Hruševa 21). Мерцание двух состояний как „новая сентиментальность” (холодная и отстраненная), или „новая искренность” (в литературе) наполнена „ностальгией по небывшему и одновременно эйфорией желая обрести новый смысл, эйфорией тоски по сверхсмыслу, зачастую приобретающей оттенок сакральности” (Hruševa 88, 128). Думается, что данные аффекты становятся для анализируемого романа во многом основополагающими, проявляясь в описаниях мироощущения главного героя-гитариста и роли музыки, своего рода сверхсмысла, в его судьбе.

Из опубликованных романов Водолазкина *Брисбен* может казаться текстом гораздо более обычным, а некоторым – даже скучным; по выражению критика, „в нем нет ровным счетом ничего экстраординарного” (Sohareva, электронный ресурс). Если в литературном опусе идет речь о музыке, не всякий читатель согласится быть сотворцом произведения (*Evgenij Vodolazkin: â stroû romany kak dialog s čitatelem*, электронный ресурс), потому что он не испытывает эстетического удовольствия от описаний (неоправданных длинот) неведомых ему произведений (см. Górski 282–283), не ощущает притягательной силы музыкального искусства, для многих элитарного. Однако Водолазкин берется за „рискованную” тему и пишет роман, возможно, только для музыкантов или любителей музыки. Отмечу, что сам автор *Брисбена* получил классическое начальное музыкальное образование, а музыка часто сопровождает его творческий процесс (*Evgenij Vodolazkin: „Muzyka – èto narkotik pokrepče kofe”*, электронный ресурс). Музыкальное „посвящение” писателя ощущается в ткани повествования, насыщенной разноуровневыми ссылками на мир музыки – от специальной терминологии, названий сочинений и фамилий композиторов до описания специфики музыкантского становления. Вместе с тем, по замыслу, музыка в романе „только предлог”

(профессия главного героя), но ее присутствие, собственно, и создает канву человеческой драмы¹. „Понимания нет. – Музыкального? – Скорее, человеческого... Я бы сказал так: нет понимания того, что музыкальное проистекает из человеческого” (Vodolazkin 2019: 11). Этим мини-диалогом главного героя, гитариста Глеба Яновского, с его будущим биографом писатель указывает на смысловые акценты в своей книге: „Есть вещи поважнее музыки...” (Vodolazkin 2019: 42).

Однако на музыкальную сторону романа критики обращают внимание прежде всего. В рецензиях отмечается важность читательского „умения слушать, замечать нюансы и полутона”, присутствие музыкальных метафор и фонетических сопоставлений („тремор” – „тремоло”) (Sohareva, электронный ресурс), „певучесть” текста и „филигранная работа с интонацией”, „стилистический диапазон в три октавы – от возвышенного пафоса и героики до мягкой иронии”, композиционная стройность и „бесконечная нюансировка основной темы” (Ūzefovič, электронный ресурс) и т. п.

Смелое предположение делает критик Галина Юзефович, отмечая, что „сам Глеб [главный герой] и его профессия нужны Водолазкину главным образом для того, чтобы извлечь из слова музыку, а роман превратить в классическую двухголосную фугу” (Ūzefovič, электронный ресурс). Действительно, полифоничность (диалогичность в бахтинском понимании) проявляется в романе достаточно открыто и на нескольких уровнях: в построении образа главного героя (две профессии, два инструмента, „двойной” талант) (Bukovskaâ, электронный ресурс), в соприкосновении языков (вкрапления певучих украинских фраз), а также на уровне композиции, которая основана на чередовании коротких разделов, представляющих попеременно две временные линии содержания. В дальнейшей части статьи будут затронуты особенности композиции романа, его аудиальный аспект (как „музыкальность” текста) и важнейшие проявления экфрасиса – описания выступлений и восприятия музыки.

Композиция

В одном из многочисленных интервью автор называет построение романа сочетанием двух разных текстов. Сопоставляются два голоса: 1) голос биографа (от третьего лица), излагающий „летописное повествование” о пе-

¹ Писатель видит цель романа, в частности, в поддержке людей, столкнувшихся с болезнью. Также можно воспринимать роман как часть метасюжета, который объединяет все книги писателя и заключается в поисках того, „каким образом соотносятся между собой жизнь и искусство” (Gorbenko 94).

риоде взросления главного героя, основанное на его дневниковых записях, охватывающих почти 30 лет (1971–2000); 2) рассказ от лица самого Яновского, т. н. линия современности (2012–2014/2018). Если говорить о фактуре обоих повествований, летописность первого подчеркнута отсутствием структурно оформленных диалогов и абзацев, что, наоборот, характерно для рассказа самого Глеба.

Отдельно стоит выделить заключение или постскрипtum. Сознательно или нет, на трех с лишним страницах писатель синтезирует оба типа повествования (полифония исчезает): появляются абзацы, небольшой диалог (оформленный в стилистике протокола), сочетаются разные виды чужой речи при сохранении авторской пунктуации. Напрашивается аналогия с кодой – заключительной частью крупной музыкальной формы, которая является характерным дополнением к основному корпусу сочинения: преимущественно сохраняет тональность и тематизм произведения, может выполнять функцию и обобщения-вывода, и послесловия, и развязки (*Koda* (1), электронный ресурс). Все они объединяются в постскриптуме, о котором будет сказано ниже.

Аудиальность

Музыка вызывает в человеке реакцию практически на подсознательном уровне – последовательность ритмично упорядоченных звуков, их интонационная игра может привлекать или отталкивать, и во многом это зависит от динамики и гармонии (лада), т. е. сочетаемости звуковых вибраций (согласно античной идеи пропорции) и обертонов. Аналогично в речи – сочетание звуков в слове доставляет нам чувства приятные или не очень, может коробить, смешить, пугать. Приходят ассоциации, образы, не зависящие от значения слов. Известен феномен синестезии, когда в восприятии возникают „ощущения определенной модальности при стимуляции другой модальности (стимулируется одна модальность, а ощущение одновременно возникает в другой)” (Lupenko, электронный ресурс). В своих интервью Водолазкин неоднократно утверждал, что в слове „Брисбен” его привлек звуковой ритм, т. е., выражаясь словами героини романа, это название „красиво звучит”. Оно серебрится и бренчит, как струны гитары, принесшей славу Яновскому. Если обратиться к эмоциональному фону, который сопровождает появление слова, Брисбен – символ радости, стремления, грез: в австралийский Брисбен мечтала уехать мать Глеба.

Интересным кажется также подбор звучных, раскатистых имен для персонажей, появляющихся рядом с Глебом: Фёдор – отец, Ирина – мать, Не-

стор – биограф, Арина – юная купальщица, Катарина – жена, Барбара – ее сестра, Вера – одаренная девочка, взятая музыкантом под опеку, Геральдина – домоправительница в мюнхенском доме Глеба, Бергамот – певец-любитель из криминальной среды, Егор – сводный брат и др. Основанием для наблюдения становится фонетический состав имен, в которых присутствует согласный *p*. Консонант относится к группе вибрантов („дрожащие“), что указывает на способ его образования и позволяет ассоциировать с колебанием струн инструмента. Звуковая структура имен интересна также с позиции фоносемантики. В женских именах, символизирующих три ипостаси любви (материнская – Ирина, идеальная – Арина, земная – Катарина), происходит смягчение и повышение сонорного *p* (благодаря гласному переднего ряда *u*); согласно фоносемантике, в таких сочетаниях слышится нежность, радость, светлое настроение, „субъективность“. Тогда как в мужских именах звук *p* лишен вокализации и оттенка эмоций, „объективен“, вносит энергию. Присутствие звонких имен (см. Gudín 2019) можно интерпретировать в ключе своеобразной звукописи, звуковой символики окружающего Глеба мира, резонирующего с колебаниями струн домры и гитары.

Следует согласиться с Анной Сидоровой, что „акустические приемы в музыкализованной прозе используются, прежде всего, как дополнительный способ смыслообразования“ (Sidorova 21). Описания разнообразных звуков – важнейшие моменты романа. С их помощью воссоздается аудиальный образ личного времени героя, которое благодаря этому утрачивает линейность, ведь звуки прошлого живут в памяти Глеба, а значит, в его настоящем. Как сетует Иннокентий Платонов, главный герой романа *Авиатор*, история о звуках умалчивает: „О словах можно прочесть в учебнике истории, а о звуках – нельзя“ (Vodolazkin 2021: 162). Однако в каждой конкретной судьбе, тем более судьбе музыканта, звуками пишется образ действительности. Самые обыденные вещи оставляют в памяти Глеба звучание времени, омузыкаливаются: ритмичный стук отцовских пальцев „паба-паба, паба-паба“; звяканье посуды в буфете и трезвон трамваев за окном; громыханье ручек и карандашей в пенале в первый школьный день, напоминающее оркестровую погремушку мараку (Vodolazkin 2019: 12, 16); фанерный звук первой домры (Vodolazkin 2019: 21); стрекот кузнечиков и цикад, „[...] играющий в унисон оркестр. Апофеоз пиления, торжество смычковых. Предельная преданность музыке: инструментом является тело музыканта“ (Vodolazkin 2019: 59); поразившая Глеба „изысканная мелодия“ русского языка (Vodolazkin 2019: 170) и др.

В своеобразную партитуру повседневности складываются и звуки коммуналки. Музыкальное ухо Глеба чутко реагировало на шкалу звучания обычного квартирника: „тявканье щенка“, звук робкий или скандальный,

воздушное стаккато, сирена, „образцовые восьмушки” (Vodolazkin 2019: 36–37). Мальчик улавливал звуковой диапазон дверей от „тихого щелканья” замка до „ураганного удара”, слышал звучание вонзившейся в дверь ножовки, которая „раскачивалась с короткой грустной мелодией [...] доминировала там малая секста, на которой построена [...] *История любви* Франсиса Лея (до-ми-ми-до-до и т. д.)” (Vodolazkin 2019: 37). Во время мальчишеских озорных забав слышал „глуховатое пиццикато” слетевшего с дерева каштана и „звонкий форшлаг” упавшей палки. А звук обычных жестяных кружек станет для Глеба в будущем неотъемлемым знаком счастья, уюта, жизни (знакомство с женой Катариной в общежитской комнате – воспоминания об этом в альпийском доме). Именно пронзительное ощущение жизни как „долгое привыкание к смерти” (Vodolazkin 2019: 363) испытывает Яновский, мчась на велосипеде по мюнхенским улицам, вбирая в память картинки и звуки погожего апрельского дня (шуршание шин, удары теннисной ракетки по мячу, шум воды в искусственных водопадах, пение птиц) – и вновь слыша музыку:

Под машиной лежал человек с радиоприемником (канал классической музыки) и набором инструментов. Симфония для скрипки и гаечных ключей: каждый звякал по-особому, в соответствии с номером. [...] Послушать, классику, клас-си-ку, без всяких там баварских тирлим-бом-бом, заколебало уже народное творчество, в особенности, блин, волынка, хуже, чем гвоздем по стеклу [...] (Vodolazkin 2019: 363–364).

Интерпретировать такого рода отблески памяти можно в границах ностальгирования, меланхолии, отстранения и остранения, несмотря на юмор (разговор с кошкой), сленговое словечко и звукоподражание. Читатель ощущает тоску, смешанную с радостью, одновременно дистанцию героя, который как будто просматривает кадры киноленты („Память, как [...] видеокамера, сама собой наводилась на резкость и начинала снимать”, Vodolazkin 2019: 363).

Описание музыки – состояния/аффекты

Яновский начинает свое музыкальное образование в раннем возрасте, поступив в киевскую музыкальную школу в класс четырехструнной домры, более популярной в Украине, чем распространенная в России трехструнная. Судьба Глеба связана не только с Киевом (детство и юность), но и с Ленинградом/Петербургом (университет), и – временно – с Мюнхеном. Топография – отражение жизненных вех самого писателя Водолазкина, который „подарил” своему герою многое из своей жизни вплоть до мелочей: лица и события из детства и юности, а что особенно важно – свою причастность

к музыке. Писатель родился в Киеве, окончил детскую музыкальную школу по классу домры и гитары, позже получил диплом филолога в Киевском государственном университете. Однако Яновский не становится alter ego писателя, его жизнь пойдет по иному пути; удивительная музыкальность и виртуозное владение гитарой станут для молодого словесника источником как жизненного успеха, так и жизненной драмы. Виртуоз заболевает и теряет возможность выступать из-за тремора рук. Для музыканта, покорившего мировые концертные сцены, такой поворот судьбы – драматическое испытание; наступает переоценка достигнутого, поиск новых смыслов. Но музыка возвращается к нему в образе одаренной девочки Веры (она также больна!), которую чета Яновских берет под опеку.

Музыкальная линия пронизывает оба условных текста романа, скрепляя их, что создает полифонию уже на уровне смысла. Музыка – камертон внутреннего состояния героя. Автор выстраивает сюжет романа таким образом, что она маркирует судьбоносные и поворотные моменты жизни Глеба, и это находит выражение как в канве событий, так и в художественных деталях романа: первые влюбленности (учительницы сольфеджио и музыкальной литературы) и первый эротический опыт (виолончелистка), любовное разочарование и длительная болезнь (бросает музыкальную школу), крещение (возвращается в музыкальную школу), знакомство с будущей женой (гимн СССР на Новый год, советская эстрада, игра на гитаре, *История любви* Франсиса Лея), смена профессии (предложение продюсера Штефана Майера), первый знак заболевания (невозможность сыграть на концерте любимое тремоло), встреча с Верой (одаренная юная пианистка), смерть девочки (*Токката* Иоганна Себастьяна Баха), завершение романа (два фрагмента из воспоминаний – трагическая музыка, *Lacrimosa* Вольфганга Амадея Моцарта, Герберт фон Караян, музыка вечности).

Отмеченные события не сосредоточены только в одной сюжетной линии, однако хотелось бы выделить три „крутых” поворота, размещенных в „летописном” тексте. 1) Возвращение в музыкальную школу наступает после встреч с дедом и крещения. Тогда рождается внутреннее, обновленное осмысление времени, страдания и музыки. „Музыка – это не вечность. Но она напоминает о вечности – глубокая музыка” (Vodolazkin 2019: 146), – слышит в ответ от священника Глеб, начиная внимать „новым слухом” и „видеть в музыке не отражение жизни, а ее продолжение, высшую, что ли, часть” (Vodolazkin 2019: 160–161). 2) Встреча с продюсером Майером происходит в тот момент, когда налаженная мюнхенская жизнь начинает тяготить, и „преодолеть неподвижность” (Vodolazkin 2019: 370) возможно только в звуковом прыжке. Открывается путь к успеху: исполнительская особенность Глеба, т. н. „гудение”, „умопомрачительная симфония голо-

са и инструмента”, „сверхмелодия Яновского” (Vodolazkin 2019: 372, 162), дает толчок музыкальной карьере. 3) Подготовка к первому концерту Глеба и выступление. Музыка в голове и при пробуждении. Слияние с залом – электрические разряды (Vodolazkin 2019: 381). Влияние духовного опыта – „печать одухотворенности” (Vodolazkin 2019: 383) – на выбор репертуара и исполнительскую манеру (напутствие отца: „грають не рукою – душею” [Vodolazkin 2019: 22]).

В „современной” сюжетной линии размещены важнейшие сцены-описания трех концертных выступлений – выстраивается пространная трехчастная форма. В ее драматургии отмечается пространственно-временное „сужение”: Нью-Йорк, Карнеги-холл, июнь 2013; Мюнхен, июнь 2014; Лондон, Альберт-холл, ноябрь 2014 – как отражение возрастающего в герое напряжения, движения к кульминации и развязке.

Выступление 1. С целью упрощения программы Глеб решает исполнять в Карнеги-холле народные песни: звучат белорусская *Купалінка*, русские *Липа вековая*, *Летят утки*, *Как на речке было на Фонтанке*, украинская *Ніч яка місячна*. Событию писатель посвящает четыре страницы, проводя героя через все этапы концертного действия. Диалоги отсутствуют, рассказчик (сам главный герой) описывает происходящее и свои переживания. И вот на сцене „резкий яркий круг, в центре которого – музыкант. Он одинок, а песня его грустна” (Vodolazkin 2019: 187). Традиционно программа строится по возрастанию сложности сочинений, однако Глеб начинает со сложных вещей, удерживая накал слушательских эмоций на высочайшей точке напряжения:

Играя *Ніч яка місячна*, с болью сердечной наблюдаю, как босиком по холодной росе аудитория Корнеги-холла бредет в неизвестном направлении. Беру ее на руки и несу. Вспыхивающие в партере искры собираются в полноценную шаровую молнию. Не отрываясь слежу за тем, как сияющий сгусток электричества медленно проплывает над залом. Вариация меняет тональность, и это как вираж на американских горках – публика охает (Vodolazkin 2019: 188–189).

После антракта герой выступает уже с оркестром („чувство и мощь”), практически без остановки, задаваясь вопросом: „Способен ли зал на такую неутомимую любовь?”. Последний абзац раздела „раскадрован”, визуализирует динамику (бегут по проходу, поднимают, привязывают, движение к выходу, зал не садится, раскачивается); ощущается кульминационный взлет (единый ритм, единое тело) и завершение (используется парцелляция: „И теперь никто не знает, чем все у нас может закончиться. Просто даже не догадывается. Никто” [Vodolazkin 2019: 189]).

Выступление 2. Перед мюнхенским концертом в Олимпия-Халле царит нервная обстановка, потому что это первое серьезное выступление одарен-

ной больной девочки совместно с именитым музыкантом, роль которого здесь совсем иная – подпевать (используя знаменитое гудение), сопровождая Верину игру. Он сам больше не может играть, а зал напряжен в ожидании нового Яновского: „Ждет хоть какого-то, потому что не хочет еще прощаться. Знает, что со мной выступает больная девочка, и заранее сострадательно ее любит” (Vodolazkin 2019: 377). Описание концерта во фрагментах растягивается на две главы: само событие и возвращение к нему в воспоминании. Описание первое: короткие предложения, динамика кадра, типичные внешние детали (свет, овация, оркестр, гул зала, условные знаки между артистами). И музыкальный образ – *Токката и fuga ре-минор* Баха:

С последней нотой Токкаты наступают секунды тишины. [...] Пространство не успевает заполниться другими звуками. В такие секунды на поверхность выходит домозыкальная, дозвуковая природа Земли. Этому безмолвию исполнитель знает цену: оно предшествует ураганным овациям (Vodolazkin 2019: 379).

Описание второе: снижен уровень динамики, событийность перемежается рефлексией. Образ музыки в представлении Веры: *Времена года* Антонио Вивальди (*Лето*) – два водопада, никогда не звучат в унисон: „Выходя утром из-за скалы, их янтарно подсвечивает солнце, а мелкие брызги образуют радугу. Водопады несутся вниз в непосредственной близости друг от друга” (Vodolazkin 2019: 384).

Очередной музыкальный образ: *Вальс* Арама Хачатуряна – разворот мелодии над залом словно бесконечные круги лайнера, не желающего „покидать небо” (Vodolazkin 2019: 385–386); бушующий океан сотрясает ряды кресел, рояль и голос фортиссимо „как две стрелы одной ослепительной молнии” (Vodolazkin 2019: 386). Моменты наивысшего напряжения слушателей писатель передает при помощи световых (физических: электричество) метафор: „В покоренных мною залах я разбрасывал, бывало, снопы искр, по электрической части я был большим умельцем, но молнии с небес не сводил прежде никогда” (Vodolazkin 2019: 386). Создается ощущение, что и две стрелы, и два водопада – это Глеб и Вера, у которых болезнь отнимает силы взлететь. А пока их жизнь тот самый „лайнер”, которому вскоре придется приземлиться.

Выделю еще один музыкальный символ, вплетенный в словесную игру и выражающий общее эмоциональное состояние близких Вере людей. Еще не опали волны концертных эмоций, когда приходит информация, что Верочку ждет трансплантация: „Барбара [сестра жены Глеба] берет ноту *до*. Поворачивается к Вере: пересадка – это хорошо [...] Молчание. Еще одно *до* Барбары. Только – *до*. Будет ли *после*?” (Vodolazkin 2019: 387). Тонкая

деталь – намек на неотвратимость ситуации и конец музыки, она остается *до* всего, что случится потом.

В композиции романа происходит смысловое сцепление двух сюжетных линий именно через „концертные” разделы: главы с описанием первого концерта Веры окружают главу с описанием первого концерта Глеба. Если учесть, что на концерте Веры он выступил в новом амплуа, то это выступление для него также стало дебютом. Символично то, что для обоих оно явилось в равной степени последним, хотя Глеб выйдет на сцену еще раз через несколько месяцев.

Выступление 3. Лондонский Альберт-Холл. Попытка исполнить песню, написанную Верой². „Две четверти молчания” – Глебу отказывает голос. Окончание музыкальной карьеры.

Заключение

Итак, последний выход героя романа на сцену – это уже только молчаливое прощание, „ностальгия по небывшему”, своего рода смерть для музыки и для слушателей. Страдание, отчаяние, невозвратность – как знак из прошлого, когда Глеб, возможно впервые, ощутил груз этого чувства, услышав из ванной игру отца на скрипке под шум бегущей воды. Позднее он написал несколько композиций для гитары с дождем (архетип плача, слез), в которых ощущалась острая меланхолия. Но в то же время можно говорить о том, что происходит преодоление того высокого *фа* (кульминации в судьбе), которое уже достигнуто. И, выражаясь словами Глеба, „тут не в музыке дело. Не музыку нужно записывать, а жизненный опыт музыканта” (Vodolazkin 2019: 23), потому что „идеальная музыка – это молчание” (Vodolazkin 2019: 409). Если принять во внимание пошатнувшиеся основы самоидентичности Глеба как музыканта и „проблематичность будущего” (Sidor 87), представляется логичным оценивать музыкальные „включения” романа в качестве самостоятельной линии *любви – смерти – катарсиса*. Упомянутые Водолазкинским музыкальные сочинения, таким образом, не случайны и, несомнен-

² Интересным приемом экфрасиса представляется решение писателя разместить в тексте романа графическую иллюстрацию – нотный отрывок песни об утках (Vodolazkin 2019: 335). В ней также сквозят отголоски драматизма: утки покидают озеро, отправляясь в дальний путь, и доберутся до цели не все. Надломленность передается и на уровне содержания текста („взмыли, безголосые”, „Поплывут в безветрии те, что добрались”, „головами вниз”, „то, что бросили, всё оплачут”), и на уровне музыкальных средств выражения: минорный лад, умеренный темп, тихая динамика (Vodolazkin 2019: 336).

но, рожают богатую интерпретационную палитру, участвуя в организации „целостного унифицированного эстетического пространства” (Sidorova 22).

Из проанализированного выше можно сделать следующие выводы. Музыка в романе Водолазкина *Брисбен* проявляет себя на двух уровнях:

- 1) в аудиальности (художественный мир наполнен звуками);
- 2) в элементах музыкального экфрасиса, или интермедиальной тематизации: в тексте фигурирует профессиональная лексика и сленг, многочисленные отсылки к конкретным музыкальным сочинениям; даются описания мира музыки сквозь призму перцепции музыкантов и немужыкантов.

Данные приемы выполняют сюжетоструктурирующую и смыслообразующую функции, объединяют два равноправных сюжетных плана, конституируют образ главного героя и других важнейших персонажей (отец, Вера). Фрагменты с музыкальным кодом обладают яркой нарративностью, вызывают эффект воображаемого присутствия и сильное эмоциональное воздействие – „момент взрыва”, по Юрию Лотману (описание концертов). Основные эмоциональные коды (аффекты) находят выражение в выборе музыкальных сочинений, упомянутых в романе, которые преимущественно минорные, любовного или метафизического содержания. Согласно теории музыкальных аффектов и устоявшейся музыкальной семантике, данный лад охватывает такие состояния, как сентиментальность, меланхолия, ностальгия, тоска, печаль, смерть, потрясение, катарсис. В „электрических” сценах выступлений и Глеба, и Веры передается катарсическое настроение, эйфория обретения сверхсмысла (из обновленной, метамодернистской шкалы состояний). Здесь же следует подчеркнуть сочетание двух семантических кодов – музыкального и визуального (кинематографического).

Начало и окончание романа создают смысловую арку, отмечены музыкальными штрихами и тоном драматизма как эмоциональной доминанты всего повествования. В самой первой фразе романа – „Выступая в парижской Олимпии, не могу сыграть тремоло” (Vodolazkin 2019: 9) – уже задан вектор развития и, практически, дана развязка (музыкант на всемирно известной сцене – невозможность реализовать во всей полноте). Примерно в середине текста главный герой вспоминает моцартовский *Реквием* как уход и страдание, а на последних страницах два раза призывает в памяти тревожную сцену из детства, в которой вновь появляется *Lacrimosa*. Таким образом, музыка в романе присутствует не только в описаниях, она выразитель внутреннего состояния и отношения к действительности, символизирует метафизический прорыв, переживаемый героем (любовь – смерть/ музыка – тишина), ведет его к вечности. По мнению Моника Сидор, в качестве метафоры вечности выступает пространство романа. Ученая выделяет

в тексте два важных момента: смерть Веры и эпилог. Оба характеризуются наложением времени и пространства, иллюзии и реальности (Sidor 89–90). Но следует добавить, что в обоих фрагментах выявляется маркировка музыкального: Вера попадает в больницу спустя неделю после кульминационного для романа концерта; в день ее смерти Глеб и Катя, едущие в Скалею, поют в машине Верину песню; всплывшая из памяти Глеба сцена грозного спуска в эпилоге сопровождается музыкой *mundana* – „слышна ли она кому-нибудь, кроме Глеба?” (Vodolazkin 2019: 411). Во многом благодаря осмыслению и перцепции музыки в романе нарушается хронотоп, возникают иллюзорные места-пространства, т. е. „неместа”: мысли о вечности во время авиаперелета, эйфорические „полеты” в опере и на концертах, ритмы „нелепого и грозного спуска” (Vodolazkin 2019: 411). Интересно заметить: в последней сцене сходятся маленький Глеб, мать Ирина и грозные ритмы *musica humana/mundana*, т. е. любовь, смерть и музыкальное как пение небес. Ключевым прозрением звучат слова самого автора романа, произнесенные скрипачом Федором Яновским, отцом Глеба: „[...] отличительная черта музыканта – это не беглость пальцев, а постоянная память о смерти, которая должна вселять не ужас, но оптимизм” (Vodolazkin 2019: 143)³.

Библиография

- Bruzgene, Ruta. „Literatura i muzyka: o klassifikaciáh vzaimodejstviáh”. *Vestnik Permskogo universiteta*, 6, 2009, s. 93–99.
- Bukovskaâ, Arina. *Recenziâ na knigu „Brisben” Evgeniâ Vodolazkina*. Web. 20.06.2021. <https://www.livelib.ru/critique/post/39714-arina-bukovskaya-retsenziya-na-knigu-brisben-evgeniya-vodolazkina>.
- Dekart, Rene. „Strasti dusi”. Rene Dekart. *Izbrannye proizvedeniâ*. Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo političeskoj literatury (Politizdat), 1950, s. 593–701.
- Evgenij Vodolazkin: *â stroû romany kak dialog s čitatelem [Interv'û]*. Web. 28.06.2021. <https://weekend.rambler.ru/items/34707114-evgeniy-vodolazkin-ya-stroyu-romany-kak-dialog-s-čitatelem/>.
- Evgenij Vodolazkin: „Muzyka – èto narkotik pokrepče kofe” [Interv'û v radio „Orfej”]. Web. 28.06.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=QJscveVXeW4>.
- Geller, Leonid. „Voskrešenie ponâtiâ, ili Slovo ob èkfrasisè”. *Èkfrasis v russkoj literature: sb. tr. Lozan. simp.* Red. Leonid Geller. Moskva, MIK, 2002, s. 5–22.

³ Значение цитаты раскрывается более полно в сюжетном контексте: подросток Глеб сталкивается со смертью и на какое-то время не видит смысла в дальнейших занятиях музыкой, потому что ее красота здесь бесполезна. Впоследствии он почти физически ощутит онтологичность любимого искусства: пульс жизни и тишину ухода, сиюминутность и вечность. И даже последняя звучащая нота какой-либо пьесы – это маленькая смерть. Однако не конец, потому что музыкант возрождается сам и возрождает образ чьей-то жизни (композитора?) в каждом последующем прикосновении к инструменту.

- Horbenko, Aleksandr. „Voskrešenie i ubijstvo slovom: metamorfozy žiznetvorčestva v proze Evgeniâ Vodolazkina”. *Wybitni pisarze współczesnej literatury rosyjskiej II*. Red. Anna Skotnicka, Janusz Świeży. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019, s. 83–95.
- Górski, Konrad. „Muzyka w opisie literackim”. *Muzyka w literaturze*. Red. Andrzej Hejmej. Kraków, Universitas, 2002, s. 259–283.
- Gudin, Denis. „Literaturnye istoki obraza utoplennicy v romanah E.G. Vodolazkina”. *Ėkologiâ âzyka i reči: materialy VIII Meždunarodnoj naučnoj konferenciji*. Red. Tat’âna Mahračeva. Tambov, Izdatel’skij dom „Deržavinskij”, 2019, s. 259–262.
- Hruševa, Nastas’â. *Metamodern v muzyke i vokrug neĭ*. Moskva, Gruppa Kompanij „RIPOL klassik”, 2021.
- Koda (1). Web. 28.06.2021. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/973306>.
- Koda (2). Web. 28.06.2021. <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/k/3788.html>.
- Kononova, Inna. „O tipah transformacii struktury lingvokul’turnyh konceptov v ramkah individual’no-avtorskoj konceptosfery teksta”. *Vestnik LGU im. A.S. Puškina*, 1, 2015, s. 138–149.
- Lupenko, Elena. *Čto takoe sinesteziâ*. Web. 03.09.2021. <https://postnauka.ru/faq/50745>.
- Mahov, Aleksandr. *Musica literaria: Ideâ slovesnoj muzyki v evropejskoj poëtike*. Moskva, Intrada, 2005.
- Nikolina, Nataliâ, Zoâ Petrova. „Obraznoe pole «muzyka» v romane E. Vodolazkina *Brisben*”. *Russkaâ reč’*, 4, 2021, s. 108–119. <https://doi.org/10.31857/S013161170016218-8>.
- Scher, Steven Paul. „Notes toward a Theory of Verbal Music”. *Comparative Literature*, 22 (2), 1970, s. 147–156. <https://doi.org/10.2307/1769758>.
- Sidor, Monika. „Od kulturowego pojmowania przestrzeni ku rozważaniom o wieczności. Dyskurs przestrzenny w powieści *Brisbane* Jewgienija Wodołazkina”. *Studia Rossica Posnaniensia*, 46 (2), 2021, s. 79–91. <https://doi.org/10.14746/strp.2021.46.2.6>.
- Sidorova, Anna. *Intermedial’naâ poëtika ssovremennoj otečestvennoj prozy (literatura, živopis’, muzyka)*. Avtoref. dis. [...] kand. filol. nauk. Barnaul, Izdatel’stvo AltGU, 2006.
- Sohareva, Tat’âna. *Rasskaži mne pro Avstraliû*. Web. 20.06.2021. <https://www.livelib.ru/critique/post/39244-rasskazhi-mne-pro-avstraliyu>.
- Solov’eva, Elena. „«Muzykal’nyj kod» i «muzykal’nyj ěkfrasis»”. *STEPHANOS*, 2 (16), 2016, s. 119–128.
- Šestakov, Vâčeslav. *Ot ětosa k afektu*. Moskva, Muzyka, 1975.
- Ūzefovič, Galina. *Roman v tri oktavy*. Web. 23.06.2021. <https://www.livelib.ru/critique/post/39102-roman-v-tri-oktavy>.
- Vodolazkin, Evgenij. *Aviator*. Moskva, Izdatel’stvo AST, 2021.
- Vodolazkin, Evgenij. *Brisben*. Moskva, Izdatel’stvo AST, 2019.