

УДК 821.512.145

doi: 10.18101/1994-0866-2017-6-163-170

**О МУЗЫКАЛЬНОМ КОМПОНЕНТЕ В РОМАНЕ С. ЮЗЕЕВА
«НЕ ПЕРЕБИВАЙ МЕРТВЫХ»**

© *Монисова Ирина Владимировна*

кандидат филологических наук, доцент,

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Россия, 119192, г. Москва, ул. Ленинские горы, 1/51

E-mail: monisova2008@yandex.ru

© *Сырысева Диана Юрьевна*

магистрант филологического факультета,

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Россия, 119192, г. Москва, ул. Ленинские горы, 1/51

E-mail: syryseva96@mail.ru

В основе статьи — доклад авторов на II Международной научной конференции «Современное искусство Востока: ключевые процессы, методы изучения, проблемы музеефикации» (Москва, 17–20 октября 2017 г.). В аспекте синтеза искусств анализируется роман современного татарского прозаика и кинорежиссера Салавата Юзеева «Не перебивай мертвых» (2015), в котором важную роль играет музыкальная и кинематографическая составляющие. Исследуются музыкальные образы, лейтмотивы и ритмы, которые проявляются как на уровне идейно-смысловом и сюжетно-композиционном, так и на уровне микропоэтики. Некоторые структурные особенности романа отсылают к сонатной форме. Ритм фразы, звукопись также указывают на синтетический характер текста. Сонатная форма, проступающая на разных уровнях повествования в романе, помогает автору подчеркнуть и «ритмизировать» вечное противоборство добра и зла на фоне времени и вечности, придать этому противостоянию универсальный характер.

Ключевые слова: синтез искусств; музыкальная структура; лейтмотив; ритм; макропоэтика; микропоэтика; сонатная форма; проза кинематографиста.

Литературное творчество современного татарского кинорежиссера и прозаика Салавата Юзеева дает материал к размышлению о межкультурных взаимодействиях и проблемах синтеза искусств. С. Юзеев, живущий в Казани, снимающий кинофильмы о своих земляках и нередко на татарском языке, погружен в национальную стихию с детства (по его словам, отец, тоже известный писатель, никогда не говорил с ним по-русски). Тем показательней факт русскоязычности его крупной прозы, которая посвящена татарской истории и современности (точнее, их мифологизации) и актуализирует «восточный» повествовательный дискурс. Поэтому проза С. Юзеева, безусловно, представляет интерес с точки зрения осуществления в ней межкультурного диалога.

Писатель и режиссер работает на стыке документально-исторического и легендарно-мифологического планов, касается сферы мистического опыта — именно этот аспект его творчества вызывает наибольший интерес ис-

следователей, которые комментируют авторские способы создания эффекта достоверности, указывают на приоритетность для него мифа, передающего «тайную сердцевину событий», и убедительно связывают его прозу с традициями «магического реализма» [2, с. 400–401].

Однако, как нам кажется, важно указать и на междисциплинарный характер деятельности С. Юзеева: это литература кинохудожника, автора документальных и игровых фильмов, что накладывает определенный отпечаток на выбор и характер освещения тем, как и в целом на художественную природу его словесного творчества. Речь идет не просто об окказиональном влиянии на стиль писателя языка другого искусства или впечатлений от него, но о профессиональном владении таким языком, постоянной работе в сфере кинематографа с его специфической техникой и «вещественной» природой. О прозе С. Юзеева, особенно его романе «Не перебивай мертвых» (2015), можно сказать, что это проза кинематографиста, как мы говорим о прозе поэта или текстах театральных художников, т. е. о произведениях, в которых срабатывает своего рода «стилевая инерция» приоритетного для их автора направления творчества. Синтетический характер кинематографа «приучил» писателя-режиссера к монтажным приемам, смене ракурсов и планов, усложненной повествовательной стратегии, подобной технике чередования фокальных персонажей в кино. Емкость и выпуклость образов, напоминающая о киноязыке, стремительная динамика смены планов проявляется нередко уже на уровне фразы: «Там (в народных преданиях. — *И. М., Д. С.*) действуют другие законы, пространство может искривляться, заворачиваться, а иногда и вовсе перейти в лошадиное ржание. Крик может превратиться в птицу, слово может стать змеей, а песня — преобразиться в огонь, отраженный в волчьем зрачке» [12, с. 39]. Но «стилевая инерция» кино связана и с привлечением аудиальных средств, проработкой музыкальной, ритмической составляющей художественного текста, которая дает о себе знать на разных его уровнях. С этой точки зрения проза С. Юзеева не анализировалась, хотя исследователи вскользь упоминали о «ритмизованной орнаментальности», «ритуально-заклинательной интонации» его романа, которая создается посредством афористических повторов [2, с. 404].

Остановимся на исследовании «музыкальной партитуры» романа С. Юзеева «Не перебивай мертвых», так как, на наш взгляд, музыкальный «код» считывается в этом произведении, во-первых, на уровне проблематики и развернутой системы музыкально-смысловых лейтмотивов, привлекающих ряд произведений европейской классики и народного творчества, во-вторых, на уровне макропоэтики полифонического текста романа (архитектоника, организация и соотношение сюжетных линий, устройство системы персонажей). В-третьих, «музыкально-шумовые эффекты» задействованы в романе Юзеева и на уровне микропоэтики, прежде всего звукописи и ритма фразы. Роман представляется нам ярким образцом художественного синтеза, в том числе словесно-музыкального, причем полагаем, что его конструктивной основой стала сонатная форма.

Роман имеет сложную повествовательную структуру с кольцевой (обрамляющей) композицией и разветвленной системой сюжетных линий и

«языковых партий» героев, рассказывающих свои истории или притчи. Большая его часть — «расшифровка магнитофонных записей» повествователя, встретившего однажды на своем пути необычного собеседника, человека с уникальной драматической судьбой, которая переплелась с историей XX в., — профессора Сармана Биги. Этот герой представлен сначала в повествовании от третьего лица, затем он становится основным рассказчиком, а его неторопливое повествование прорастает множеством «чужих» историй, легенд и преданий. Некоторые части романа образуют «матрешечную» структуру, когда одна история «вынимается» из другой, а из нее самой, в свою очередь, вырастает новая. Кроме того, действие разворачивается в разных точках мира (татарское селение Луна, Турция, Германия, Латинская Америка), а финальные страницы приводят повествователя через двадцать лет после указанной встречи в родные места его уже покойного героя, чтобы соединить их еще раз в мистическом пространстве. Как видим, хронотоп романа весьма сложен. Эти структурные особенности сближают произведение современного прозаика с восточными обрамленными повестями, такими как «1001 ночь», «Калила и Димна», «Тутти-Наме». По словам исследователя, «в обрамленных повестях посредством связующей повествовательной рамки объединяются разнородные эпические единицы (новеллы, притчи, сказки, басни, повести, романы)» [7, с. 242]. Однако все перечисленные элементы обрамленной повести, несмотря на свою разнородность, связаны с центральной повествовательной линией, иллюстрируют и эстетизируют ее. В романе Юзеева основной пружиной сюжета становится история о том, как Сарман Биги всю свою жизнь преследует друга детства, ставшего ему кровным врагом, виновником гибели и страданий многих дорогих ему людей и воплощением зла для него самого. «Добро и зло — две щеки одного лица», и злодей с демонической улыбкой и наклонностями садиста-эстета Минлебай Атнагулов, меняющий обличья от красного комиссара до офицера СС и мирного фермера, становится навязчивой идеей героя, а наказание его — необходимым условием личностной самореализации.

Разветвленная повествовательная структура и стройная лейтмотивная система романа позволяет говорить не только о «памяти» определенной литературной традиции, но и об интермедиальной составляющей текста, а именно о его «музыкальности». Можно выделить несколько доминирующих музыкальных и — шире — звуковых «блоков» в романе: это народные песни, «прошивающие» текст; произведения европейской классики; узнаваемые ритмы XX в., от немецких маршей до песен «Биттлз»; и, наконец, целая палитра звуков природы. Во многих случаях Юзеев стремится дать вербальный образ мелодий и звуков, сплетает из них лейтмотивы, подстилающие повествование. Вот как описывается песня Халила, остановившая расстрел главного героя во время гражданской войны: «Наступила пауза, длиннее которой я еще не слышал. Затем в нее еле слышно стал врываться осенний ветер. А вскоре стало ясно, что это не ветер, а песня... все та же песня о Черном лесе. Она выросла из невидимой точки и превращалась во Вселенную... Тому, кто висит в бездне, доступны самые высокие частоты. И потому мне довелось тогда услышать то, чего не слышат другие. Халилу

подпевали мертвые с Поляны мертвых. Ему подпевали ангелы из всех поднебесных миров...» [12, с. 108].

Народная песня является важнейшим лейтмотивом романа, связанным с землей, родом, миром предков (песня Халила как особый дар общения с умершими), с героическим прошлым (часы со старинным маршем воинов Тохтамыша, выступающих против Турции), с национальной культурой как основой самоидентификации человека (песня татарина в концлагере, наполняющая мужеством его последние часы; песня пленных соотечественников, вызывающая слезы у офицера СС — татарина). Народные мотивы пронизывают роман, определяют ритм и закономерные фазы жизни его героев.

Амбивалентную значимость приобретают в тексте Юзеева *произведения мировой музыкальной классики*. С одной стороны, эта музыка являет собой выражение мировой гармонии, заполняет светом пространство вокруг и восторгом души слушателей и исполнителей («Лунная соната» Бетховена, звучащая в доме Сакеева, музыка в доме Вернера). Не случайно один из героев романа, музыкант и художник Вернер, в разговоре с муллой утверждает, что «музыкой можно нарисовать Бога». Она, как послание любви человечеству, приносит умиротворение в послевоенную действительность (песня «Битлз» «All you need is love!»). С другой стороны, великая музыка в ряде эпизодов романа становится аккомпанементом к сценам казни, жестокости, связывается с образом садиста Минлебая Атнагулова, который стремится эстетизировать смерть и по-фаустовски испытывает возможности своей жестокой природы, меру ее пластичности (казнь белогвардейцев под «Лунную сонату», расстрел в Польше под звуки Вагнера, казнь пианиста Крейтена). Музыкальная гармония, таким образом, звучит чудовищным диссонансом катастрофическим событиям XX в. и подчеркивает их опустошающее воздействие на человеческую личность. В то же время есть примеры «реабилитации» классики, ее спасительного воздействия: виртуозное исполнение «Чаканы» Баха сохраняет жизнь мальчику-скрипачу из гетто, после войны на месте военных парадов раздаются звуки гамм и разучиваемых этюдов из окон музыкальной школы.

Музыкой наполнена в романе и сама природа. *Звуки природы* необычайно разнообразны и тоже разнонаправлены: одни несут умиротворение и покой (легенда Исламбека Топчибаша о певучем роднике, уютные звуки деревенской жизни, гул города, наполняющий пространство), другие предсказывают катастрофу и неизбежность смерти (гудящий поток в зеркале Матери воды, гул «темной воды рядом с деревней Килья», уносящей людей в годы исторических потрясений). Согласимся с исследователем: «особое эмоциональное обаяние музыки объясняется не только тем, что она правдиво схватывает и воплощает интонации человека, но и тем, что придает этим интонациям качества высших обобщений, отсутствующих в жизни» [5, с. 32].

Музыкальные приемы используются в романе на уровне макропоэтики текста. В нем с очевидностью выделяются тесно взаимосвязанные линии Минлебая и Сармана Биги. Последняя начинает развиваться раньше, затем рядом с ней набирает силу другая, тоже намеченная в экспозиции; в разных

частях романа они по очереди доминируют и варьируются. Рассказчик и сам ощущает определенные ритмы своей жизни и жизни своего народа, причем говорит иногда об этом в музыкальных терминах. «Тебе устраивается *прелюдия* к главной встрече», — размышляет он о судьбоносных событиях своей биографии [12, с. 180, 136]; сопоставляя странствие Лотфуллы Хасани, основателя деревни Луна, со странствием ветхозаветного Моисея, рассказчик говорит о возникающем в сознании «*лейтмотиве* этого странствия — пусть умрет последний, кто был рожден в рабстве» [12, с. 27].

Архитектоника и композиция сюжета романа Юзеева, как нам кажется, отсылают к сонатной форме. Напомним, что некоторые исследователи выделяли принципы сонатности как организующее начало литературного произведения. Об этом писали, например, в связи с анализом рассказа А. Чехова «Черный монах» [11], повестей «Крейцера соната» Л. Толстого [3; 1] и «Гранатовый браслет» А. Куприна [8]; исследовались в указанном ракурсе и стихотворения А. Пушкина [4, с. 37–41]. В немецкой литературе, для которой особенно значимым и органичным было взаимодействие с музыкой, специалисты выделяют сонатную форму у романтиков, например, в «Эликсире дьявола» Э. Т. А. Гофмана [6, с. 65], а также у выдающихся писателей XX в., например, в «Степном волке» Г. Гессе [9]. Музыкальный энциклопедический словарь определяет сонатную форму как «основанную на экспозиционном противопоставлении и репризном объединении музыкального материала по какому-либо признаку» [10, с. 514]. Ее структура включает в себя экспозицию, разработку и репризу: в экспозиции задается основное изложение двух тем, выражающихся в главной и побочной партиях; сонатная разработка отражает развитие их обеих, подготавливая репризу; в последней происходит соединение двух тем и тональностей, что уравнивает в целом всю форму.

В романе Юзеева «главной партией», несомненно, является линия жизни Сармана Биги, тогда как линия Минлебая может быть отнесена к побочной. Связующей партией между ними становится рассказ Сармана Биги о прадеде Минлебая — Яхье Атнагулове, злейшем завистнике. История о неслыханном обмене семьей и домами между Яхьей Атнагуловым и Бату Сакаевым дает импульс к дальнейшему движению и характеристике побочной партии. Минлебай унаследует и приумножит зависть, злость, жестокость, безжалостность, что проявляется на протяжении всей его жизни, «поскольку даже самый никчемный гриб оставляет потомство, так устроено природой — она не задается вопросом — кто достоин продолжения рода, а кто нет» [12, с. 68]. Главная партия — линия Сармана Биги — связана с утверждением вечных человеческих ценностей, с торжеством добра и справедливости, без которых невозможно счастье. Сарман Биги, как и Халил, и Минлебай, как и барин-злодей из истории о Бату Сакаеве, противопоставлены и одновременно соединены, «как добро и зло, которые не могут друг без друга» [12, с. 73].

Поиски Сарманом Минлебая в Турции, Германии, в селении индейцев кечуа соотносимы с разработкой в сонатной форме. Гибель Минлебая, который до последнего мгновения своей жизни был уверен в благосклонности к

нему фортуны, не раскаиваясь в содеянных преступлениях, подводит к «репризе», а именно — встрече автора-повествователя в его сне-реальности с теньями всех героев расшифрованной записи, и прежде всего двух центральных героев романа. На Поляне мертвых в Черном лесу, за селением Луна, оказываются и Сарман, и Минлебай. Их линии сходятся, поскольку, где бы они ни умерли, где бы ни осталось последнее пристанище их тел, их души возвращаются домой, в то место, откуда начался их земной путь. Автор-повествователь, слушая старые кассетные записи, отмечает, что «время давало ей (*записи*) свое толкование, время присутствовало здесь вроде фона, невнятного гула, а быть может, это была сама вечность, тот самый фон, который мы обычно не замечаем» [12, с. 259]. Сонатная форма, проступающая в конструктивной основе романа, помогает автору подчеркнуть и «ритмизировать» в словесной форме вечное противоборство добра и зла, развернувших свое противостояние на фоне времени и вечности, и придает им универсальный характер.

Музыкальные аналогии устанавливаются и по причине множественности «исполнителей»: истории рассказывают Сарману разные персонажи, встреченные им на жизненном пути, эти рассказы глубоко им усваиваются и отражаются на формировании мировосприятия, отношения к людям, истории, миру, судьбе. Рассказчик время от времени возвращается к важной мысли или яркому образу, о которых услышал однажды или которые родились в процессе общения с кем-то из собеседников, и интегрирует их в свое повествование, создавая рефренные повторы. Таковы мотивы темной воды, уносящей людей в годы испытаний, «двух самых важных потрясений» в человеческой жизни, рабского взгляда крестьянина и др.; образы холмов родной деревни, напоминающих по форме женскую грудь, «желтых, как зависть, одуванчиков», волка-лунатика, предвещающего трагические события, собственно луны, одновременно ночного светила, названия селения и мусульманского символа. Можно сказать, что множественность точек зрения не только усиливает эффект достоверности повествования (на самом деле далекого от документальности), но и способствует его ритмической и смысловой организации, сообщает ему «стереоскопичность».

Музыкальность ожидаемо проявляется в романе на уровне микропоэтики, в построении фразы и ее звуковом оформлении, в чередовании временных форм глаголов, создающем ощущение плавного кружения и покачивания: «Я завел разговор о кругах, которые мы замыкаем. Хочу заметить, что эти круги, быть может, вложены один в другой, их достаточно много. Но самый последний и самый значительный круг мы замкнем, уже уходя из жизни — в тот самый момент, когда мы максимально приблизимся к себе, увидим себя словно в зеркале и станем с собой одним целым...» [12, с. 242]. Магия текста воздействует на читателя с первых его страниц, сопровождает движение по кругам судьбы героя, его соотечественников и современников, способствует плавному погружению читателя в мистическое пространство.

В «Рассказе о романе» писатель признался, что в какой-то момент «роман вдруг остановился», словно бы иссякли токи, «питающие его таинственной энергетикой» [12, с. 271]. И только поездка на фестиваль к берегу

Красного моря, созерцание замысловатых природных форм и вторящих им восточных орнаментов снова вернули ощущение ритма и движения, так, что непроизвольно захотелось танцевать. И такие музыкальные «паузы» подчеркивают момент, когда текст романа вновь «оживает» и движется к своему финалу.

Литература

1. Асеева С. Музыка в повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» как интермедийный и философский компонент // Вестник Челябин. гос. пед. ун-та. Филологические науки. 2016. № 2. С. 155–160.
2. Зайнуллина Г. Синтез документального и художественного в романе Салата Юзеева «Не перебивай мертвых» // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве. 2011. Вып. 3. С. 400–407.
3. Исаева Е. Как граф Толстой слышал Бетховена или почему все-таки «Крейцера соната» [Электронный ресурс] // Израиль. XXI век. Муз. журнал. 2012. № 32 (март). URL: http://www.21israel-music.net/Kreizerova_sonata.htm (дата обращения: 15.07.2017).
4. Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии. СПб.: Композитор, 1997. 272 с.
5. Кремлев Ю. О месте музыки среди искусств. М.: Музыка, 1966. 62 с.
6. Махов А. *Musica Literaria*: Идея словесной музыки в европейской поэтике: монография. М.: Intrada, 2005. 224 с.
7. Миннегулов Х. Татарская литература и восточная классика: Вопросы взаимосвязей и поэтики. Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та, 1993. 381 с.
8. Рассказова Л. Смысловая и композиционная роль сонаты Бетховена в рассказе А. И. Куприна «Гранатовый браслет» // Литература в школе. 2007. № 7. С. 8–12.
9. Руколеева Р. «Соната в прозе»: гармония слова и музыки в творчестве Германа Гессе // Дискуссия: Политематический журнал научных публикаций. 2011. № 1. С. 53–63.
10. Соната // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.
11. Фортунатов Н. М. Музыкальность прозы Чехова // Фортунатов Н. М. Пути исканий: о мастерстве писателя. М.: Сов. писатель, 1974. 239 с.
12. Юзеев С. Не перебивай мертвых: роман, рассказы, пьеса. Казань: Татар. кн. изд-во, 2015. 384 с.

ABOUT THE MUSICAL COMPONENT IN S. YUZEEV'S NOVEL
«DON'T INTERRUPT THE DEAD»

Irina V. Monisova

Cand. Sci. (Philol.), A/Prof.,
Lomonosov Moscow State University,
1 Leninskie Gory St., Moscow 119991, Russia

Diana Yu. Syryseva

Research Assistant,
Lomonosov Moscow State University,
1 Leninskie Gory St., Moscow 119991, Russia

The article is based on our report at the 2nd International scientific conference "Contemporary Oriental Art: The Key Processes, Methods of Study, Problems of Museumification" (Moscow, October 17–20, 2017). We have analyzed the novel by modern Tatar prose writer and filmmaker Salavat Yuzeev "Don't Interrupt the Dead" (2015) in the aspect of art synthesis. Musical components and elements of cinematic language play an important role in his novel. Musical images, leitmotifs and rhythms are manifested as at the level of artistic and semantic comprehension, plot and composition, as at the level of micropoetics. Some structural features of the novel refer to the sonata form. Rhythm phrases, recordings also show the synthetic nature of the text. The sonata form manifesting at different levels of the narrative helps the author to emphasize and "rhythmize" the eternal confrontation of good and evil against the background of time and eternity, to endow this confrontation with a universal character.

Keywords: synthesis of arts; musical structure; leitmotif; rhythm; macropoetics; micropoetics; sonata form, prose of filmmaker.