

Иванова Надежда Анатольевна

СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО КОДА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Б. К. ЗАЙЦЕВА 1900-Х ГОДОВ

В статье раскрываются особенности рецепции музыкального кода в произведениях Б. К. Зайцева 1900-х годов. "Семантическими узлами" музыкального кода выступают звук, концепты тишины и молчания, которые формируют диалог человека с вечностью. Исследование художественного наследия писателя сквозь призму музыкального кода позволяет наиболее полно раскрыть смысловое поле произведений и, шире, представить Б. Зайцева в русле синтеза искусств как писателя неореалистической направленности.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2013/11-2/27.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (29): в 2-х ч. Ч. II. С. 105-107. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2013/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

Список литературы

1. **Анекдоты** [Электронный ресурс]. URL: <http://anecdotof.net> (дата обращения: 08.10.2013).
2. **Борев Ю. Б.** Комическое, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М.: Искусство, 1970. 286 с.
3. **Виноградов В. С.** Лексические вопросы перевода художественной прозы. М.: Высшая школа, 1978. 350 с.
4. **Влахов С. Н., Флорин С. В.** Непереваемое в переводе. М.: Высшая школа, 1986. 416 с.
5. **Гридина Т. А.** Ассоциативный потенциал слова и его реализация в речи (явление языковой игры): автореф. дисс. ... д. филол. н. М., 1996. 52 с.
6. **Ефремова Т. Ф.** Толковый словарь словообразовательных единиц русского языка. 2-е изд-е. М.: АСТ; Астрель, 2005. 636 с.
7. **Земская Е. А.** Речевые приемы комического в советской литературе // Исследования по языку советских писателей: сб. ст. М.: Изд. АН СССР, 1959. С. 215-278.
8. **Колесников Н. П.** О некоторых видах каламбура // Русский язык в школе. 1971. № 3. С. 81-85.
9. **Леонтьев А. А.** Каламбур // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. 752 с.
10. **Лукьянов С. А.** Аппликативный каламбур: дисс. ... к. филол. н. Краснодар, 1991. 183 с.
11. **Маслов Ю. С.** Введение в языкознание. М.: Academia, 2005. 304 с.
12. **Михейкина С. Г.** Технология каламбура: автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 2008. 26 с.
13. **Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.** Толковый словарь русского языка / РАН; Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. 4-е изд-е. М.: ООО «А Темп», 2006. 944 с.
14. **Розенталь Д. Э., Теленкова М. А.** Словарь-справочник лингвистических терминов: пособие для учителя. 3-е изд-е, испр. и доп. М.: Просвещение, 1985. 399 с.
15. **Санников В. З.** Русский язык в зеркале языковой игры. М., 1999. 544 с.
16. **Ходакова Е. П.** Каламбур // Русский язык: Энциклопедия / под ред. Ю. Н. Караулова. М., 1997. С. 174-175.
17. **Щербина А. А.** Сущность и искусство словесной остроты (каламбур). Киев, 1958. 123 с.

FUNCTIONAL ASPECT OF PUN IN ANECDOTE

Zaisanova Elena Viktorovna

Admiral Ushakov State Maritime University

fr-el@yandex.ru

The article sets the task to consider pun as a means of creating the comic in anecdote. The properties and existing classifications of pun are analyzed, and the attention is paid to the functional aspect. As a result of the study the main functions of pun when creating a comic effect in anecdote that make it figurative, dynamic, memorable and funny are revealed.

Key words and phrases: anecdote; pun; comic; comic effect; functions of pun; language game.

УДК 821.161.1.09

Филологические науки

В статье раскрываются особенности рецепции музыкального кода в произведениях Б. К. Зайцева 1900-х годов. «Семантическими узлами» музыкального кода выступают звук, концепты тишины и молчания, которые формируют диалог человека с вечностью. Исследование художественного наследия писателя сквозь призму музыкального кода позволяет наиболее полно раскрыть смысловое поле произведений и, шире, представить Б. Зайцева в русле синтеза искусств как писателя неореалистической направленности.

Ключевые слова и фразы: код; музыкальный код; звук; тишина; молчание.

Иванова Надежда Анатольевна

Чувашский государственный педагогический университет имени И. Я. Яковлева

iv_nadezhda@list.ru

СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО КОДА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Б. К. ЗАЙЦЕВА 1900-Х ГОДОВ[©]

На рубеже XIX-XX веков в мир литературы начинает особенно активно проникать музыка. По утверждению Е. Н. Азначеевой, данная эпоха – период, когда «был размыт недавно казавшийся незыблемым каркас сюжета, предполагавший, как правило, строго фабульное развитие и, уж по крайней мере, единство временного потока. На место этого пришел симфонизм для романа и музыкальный строй для прозы вообще, с одной стороны, сближающий поэтическую композицию со стихотворной, а с другой, – самую прозу с музыкой» [1, с. 13]. Музыка есть универсальный закон, код человеческих эмоций. О. Вальцель определяет положение музыки как кода литературы большей разработанностью музыкального «технического словаря» [4, с. 40].

Процесс «музыкализации» литературы можно наблюдать в творчестве «поэта прозы» Б. К. Зайцева. Исследователями неоднократно отмечалась «музыкальность» прозы художника слова. Так, по мнению

Ю. Айхенвальда, в произведениях писателя, «покрывая все шумы жизни, звучит орган. И вообще каким-то органистом во храме нашей словесности является Борис Зайцев» [9, с. 506]. Рассказы Зайцева по своей организации близки музыкальным произведениям. А. Горнфельд произведения Зайцева отождествляет с духовной музыкой, рождающей «пассивное, неопределенно-созерцательное настроение»: «Ему сродни это настроение, как и многим, но он умеет его передать, как немногие» [11, с. 196]. Так, проблема «музыкальности» прозы Б. Зайцева была поставлена, однако творчество прозаика сквозь призму музыкального кода, полнее освещающее смысловое поле произведений, не исследовалось.

Музыкальный код раскрывается не через простую совокупность звуков, а внутреннюю связь этих звуков, осуществляющую выход человека в мир вечности. Как отмечает М. Арановский, «в тот момент, когда один системный звук входит в отношения с другим, начинается строительство текста. <...> Из «одиночных зарядов» постепенно формируется целое — «поле напряженности»; — «психическая энергия» распространяется на весь текст, пронизывает его, образуя в нем «энергетический слой», который является психической составляющей музыкального языка, <...> любой структуры вообще» [2, с. 323].

Музыка пронизывает всю структуру произведений Б. Зайцева. «Музыкальность» создается в рассказе «Волки» (1901), в котором, как отметила Л. В. Усенко, «причудливо переплетено в «глубке ассоциаций» многое из того, что волновало серебряный век <...> Смысл жизни, жизнь и смерть, человеческое и природное, дисгармония личностной и социальной сущности человека и т.д. — все это уложено в предельно краткую внешнюю форму...» [13, с. 212]. В центре повествования — загнанная стая волков, которая постоянно находится в движении. Волчий вой предстает как негармоничное сочетание звуков, вызывающее ощущение холода, голода и боли: «...этот их вой, усталый и болезненный, ползал над полями, слабо замирал за версту или за полторы и не имел достаточно силы, чтобы взлететь высоко к небу и крикнуть оттуда про холод, раны и голод» [8, с. 31]. Вой доносится до мира людей, вызывая страх: «...иной раз слышала их молодая барыня-инженерша <...> и ей казалось, что поют ей отходную <...> скрипя зубами, твердила: «Проклятые, проклятые» [Там же, с. 31-32]. Это зеркально отражается в «речи» волков: «Два последних долго еще оглядывались на <...> деревню и скалили зубы. «У-у, проклятые... — рычали они» [Там же, с. 33]. Это говорит о взаимном неприятии миров друг другом.

Мир снегов и полей не реагирует на вой волков: «Белый снег на полях слушал тихо и равнодушно...» [Там же]. Волки словно слышат «говор» снегов: «"...белое все кругом... снег. Это смерть. Смерть это". И он приник к снегу, как будто слушая. «Слышите... говорит!»» [Там же, с. 32]. «Равнодушие» снегов — крайняя степень одиночества волков. После расправы с вожаком «каждый выл в одиночку», «в разных местах из снега вырывалась их песня, а ветер, разыгравшийся и гнавший теперь вбок целые полосы снега, злобно и насмешливо кромсал ее, рвал и расшвыривал в разные стороны <...> казалось, что стонут сами поля» [Там же, с. 35]. Музыкальный код раскрывает трагическое чувство одиночества в мироздании. Проблемы взаимоотношения человеческого и природного, жизни и смерти решаются через музыкальную организацию рассказа, что позволяет увидеть его глубинный смысл — трагичность бытия.

Тема трагической предопределенности сквозь призму музыкального кода решается и в произведении «Мгла» (1904). В рассказе изображается отъезд героев на охоту, сам процесс охоты и возвращение героев. Травля волка сопровождается «тишиной» природы: «...пушистый снег был не по-утреннему бел и беззвучен», «все вокруг молчало» [10, с. 21]. Сами герои чувствуют это: «...мы скачем по белому снегу, под загадочно серым небом, где совсем ничто не звучит: жалкий мой выстрел был похож на шелк пастушьего кнута» [Там же]. Подчеркивается ничтожность происходящего на фоне космического: снег «заглушает» звуки, чтобы «разные чудачки не мешали звуками этому небу и этой земле, которая туда глядит» [Там же, с. 22]. Размышляя о борьбе с волком, о гибели его, герой не испытывает «ни радости, ни жалости, ни страсти»: «...не было бы странно и то, если бы в этой безлюдной тьме я увидел неподвижное лицо Вечной ночи с грубо вырубленными, сделанными как из камня огромными глазами, в которых я прочел бы спокойное, величавое и равнодушное отчаяние» [Там же, с. 24]. Так, через концепты тишины и молчания осуществляется рецепция музыкального кода как связующей субстанции земного и вечного миров. И если «тишина — есть некий самодостаточный феномен, обладающий завершенностью абсолют, точка равновесия мира, выражение совершенства», то молчание есть «внутренне динамичный процесс, тяготеющий к переходу в иные качества: звук-действие или тишину-покой» [12, с. 266]. Тишина есть выражение божественного порядка, молчание — проявление человеческих эмоций.

Концептуально значимым музыкальный код является в рассказе Б. К. Зайцева «Соседи» (1903). Исследователями рассказ освещался с позиции проблемы героя, принципа двоимирия, мотивной структуры, символика луны [3; 5; 6; 7]. Однако в обозначенном ракурсе рассказ не исследовался.

Главная героиня рассказа Мэри часто находилась в состоянии отрешенности, на вопросы коллег отвечая молчанием. Свободной чувствовала себя только тогда, когда вступала в контакт с миром музыки: «...слушала, как шуршат и поют волны. Пела она и сама. Напевала бродя, под грохот и шум экипажей, и голос ее казался ей чистым, верным-верным и тонким, как ниточка с катушки» [10, с. 14]. Вне отношения к миру звуков героиня необъяснима. Мир музыки проникал в ее душу: «Глаза у ней в это время были остановившиеся, водяные, и людей она тогда не видала: как будто тянули у ней перед глазами пеструю ленту, а из чего она состояла, — нельзя было разобрать» [Там же]. «Водяные» глаза могут быть осмыслены как символ пограничности миров — земного (бытового) и музыкального (бытийного). Мэри в один из вечеров услышала ответ своей музыке, что преобразило ее: «Вся она как будто развернулась, и как будто открылись в ней новые входы,

куда вливались эти звуки, важные, нежитейские, и укладывались близко, стройно и понятно, как будто заранее там было все для них приготовлено» [Там же]. Эти «новые входы», через которые проходило музыкальное поле, выводили ее на новый, высший уровень – уровень вечности. Музыкальный код – мощный семантический пласт, в котором наблюдается отражение сущности мироздания. Звук (прародитель музыкальных архетипов) являет собой способ контакта Человека с Мирозданием. Это музыкальное «общение» героини с вечностью и с конкретным человеком возобновлялось по вечерам. Музыка позволяет героям многое узнать друг о друге. Тернер почувствовал внутреннюю жизнь Мэри через музыку: «Я знаю вас. То есть... душу вашу знаю. А это все, сударыня» [Там же, с. 15]. Именно музыкальный контакт позволяет героям «видеть» истинное в человеке. Пение Мэри словно переносило их в другое измерение: «Казалось, что наполовину нет уж его тут, и что таинственное что-то и важное совершается в этом пустом, застоявшемся, холодном воздухе» [Там же, с. 18]. Герр Тернер понимает музыку как служение духу, как приобщение к высшему, к Богу. Он призывает Мэри оставаться в мире бытийном, а не бытовом. После похорон лютеранина героиня долго бродит: «...долго смотрела в воду <...> глядя в нее, Мэри видела и пару своих громадных, темных глаз, и эти глаза были суровее и строже настоящих Мэриных, как будто снизу, со дна, взяла себе что-то новое и важное» [Там же, с. 19]. Отражение в воде – знак перехода от реальной действительности к уровню бытийному, вечному. Изменение глаз подчеркивает изменение души героини. Героиня словно теряет «земные» черты: «Издали нельзя было разобрать, человек ли это ходит, или скитается тень» [Там же, с. 18].

Музыкальный код пронизывает и архитеконику произведения Б. Зайцева. Рассказ открывается и завершается молчанием героини, что осмысляется как знак внутреннего протеста миру людскому, не умеющему слышать. В финале молчание героини приобретает космическую направленность: оно выступает как выход в инобытие, равно как и музыка. Через музыкальный код раскрывается главная проблема произведения – проблема преображения человеческой души.

Выявленная «музыкальная» особенность прозы Б. Зайцева осмысляется в аспекте синтеза искусств, характеризующего эпоху рубежа веков. Процесс «рождения» произведения во взаимодействии литературы и музыки расширяет семантическое и семиотическое поле произведений, насыщая его образностью, способствуя созданию новых ассоциативных смыслов, усиливая тем самым художественный потенциал произведений. «Семантическими узлами» музыкального кода в произведениях Б. Зайцева являются звук (какофония звуков способствует созданию трагической модели мира, гармония звуков – идеальной), концепт молчания и концепт тишины. Проведенное исследование позволяет характеризовать Б. Зайцева как писателя-реалиста с новыми тенденциями – писателя неореалистической направленности, где «музыкальное» является принципом философско-эстетического мышления течения.

Список литературы

1. **Азначеева Е. Н.** Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1994. Ч. 1. 288 с.
2. **Арановский М.** Тезисы о музыкальной семантике // Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. С. 315-342.
3. **Баландина М. Б.** Художественный мир Б. К. Зайцева: поэтика хронотопа: автореф. дисс. ... к. филол. н. Магнитогорск, 2003. 19 с.
4. **Вальцель О.** Проблема формы в поэзии. Петроград: Academia, 1923. 70 с.
5. **Воробьева Г. В.** Система мотивов малой прозы Б. К. Зайцева 1901-1921 годов и ее эволюция: автореф. дисс. ... к. филол. н. Волгоград, 2004. 27 с.
6. **Драгунова Ю. А.** Б. К. Зайцев: художественный мир. Орел: Орлик, 2005. 128 с.
7. **Дудина Е. Ф.** Творчество Б. К. Зайцева 1901-1921 годов: своеобразие художественного метода: автореф. дисс. ... к. филол. н. Орел, 2007. 22 с.
8. **Зайцев Б. К.** Собрание сочинений: в 11-ти т. М.: Русская книга, 1999. Т. 1. 608 с.
9. **Зайцев Б. К.** Собрание сочинений: в 11-ти т. М.: Русская книга, 1999. Т. 2. 544 с.
10. **Зайцев Б. К.** Собрание сочинений: в 11-ти т. М.: Русская книга, 1999. Т. 8. 544 с.
11. **Зайцев Б. К.** Собрание сочинений: в 11-ти т. М.: Русская книга, 2001. Т. 10. 384 с.
12. **Некрасова И. М.** Тишина и молчание: миросовершенство и самовыражение // Процессы музыкального творчества. М.: РАМ, 2003. Вып. 6. С. 265-271.
13. **Усенко Л. В.** Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1988. 237 с.

SEMANTICS OF MUSICAL CODE IN B. K. ZAITSEV'S WORKS OF THE 1900S

Ivanova Nadezhda Anatol'evna

Yakovlev Chuvash State Pedagogical University

iv_nadezhda@list.ru

The article reveals the features of musical code reception in B. K. Zaitsev's works of the 1900s. –Semantic units' of musical code are sound, concepts of quiet and silence, which form the dialogue between a man and eternity. The research of the writer's artistic heritage in terms of musical code can more fully reveal the semantic field of the works and, more broadly, present S. B. Zaitsev in line with the synthesis of the arts as a writer of neo-realist orientation.

Key words and phrases: code; musical code; sound; quiet; silence.