

Афанасьев Олег Игоревич

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ МУЗЫКАЛЬНЫХ МОТИВОВ В РАССКАЗЕ В. В. НАБОКОВА "МУЗЫКА"**

Целью настоящей статьи является исследование межтекстовых связей музыкальных мотивов в рассказе В. В. Набокова "Музыка". Литературоведческий анализ музыкальных мотивов в рассказе позволяет выявить их идейно-художественную функцию, эксплицировать глубинный смысл рассказа, осмыслить "эффект обманутого ожидания" читателя. В процессе создания своего рассказа В. В. Набоков ориентировался на влиятельную модель, заданную в данном случае Л. Н. Толстым и А. П. Чеховым, чтобы через ее обновление и трансформацию вступить в полемику со своими великими предшественниками и тем самым адекватно выразить свою художественную позицию.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2016/3-1/1.html](http://www.gramota.net/materials/2/2016/3-1/1.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2016. № 3(57): в 2-х ч. Ч. 1. С. 12-15. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2016/3-1/](http://www.gramota.net/materials/2/2016/3-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

## 10.01.00 ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1.09

*Целью настоящей статьи является исследование межтекстовых связей музыкальных мотивов в рассказе В. В. Набокова «Музыка». Литературоведческий анализ музыкальных мотивов в рассказе позволяет выявить их идейно-художественную функцию, эксплицировать глубинный смысл рассказа, осмыслить «эффект обманутого ожидания» читателя. В процессе создания своего рассказа В. В. Набоков ориентировался на влиятельную модель, заданную в данном случае Л. Н. Толстым и А. П. Чеховым, чтобы через ее обновление и трансформацию вступить в полемику со своими великими предшественниками и тем самым адекватно выразить свою художественную позицию.*

*Ключевые слова и фразы:* интертекстуальность; аллюзия; реминисценция; ирония; историко-культурная память; музыка чувств; межтекстовая солидарность.

**Афанасьев Олег Игоревич**

Северо-Осетинский государственный университет имени К. Л. Хетагурова  
yasha64@bk.ru

### ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ МУЗЫКАЛЬНЫХ МОТИВОВ В РАССКАЗЕ В. В. НАБОКОВА «МУЗЫКА»

Рассказ «Музыка» был написан В. В. Набоковым в начале 1932 года. Тематически и композиционно он примыкает к ранней истории «Бахман» [8, с. 799], написанной в 1925 году. Несмотря на незначительный объем, рассказ «Музыка» обнаруживает довольно богатые интертекстуальные связи с музыкальными мотивами как произведений самого В. В. Набокова, так и с произведениями других авторов.

Согласно теории интертекстуальности, любой художественный текст «не существует изолированно, вне связи с другими. Он часто возникает как отклик на уже существующее литературное произведение, как реакция на него, ответная “реплика” в диалоге текстов; он включает и преобразует “чужое” слово, приобретая при этом смысловую множественность» [10, с. 223], а также смысловую полноту, что является следствием его соотнесенности с иными текстами «в общем межтекстовом пространстве культуры», в котором текст предстает в виде «мозаики цитат» [6, с. 5–6], своеобразной «эхокамеры» [1, с. 88]. Ю. Кристева даже утверждает: «Любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста... Поэтический язык поддается, как минимум, двойному прочтению» [13, с. 37]. Возможно, такое утверждение может показаться чересчур радикальным, но содержащееся в нем рациональное зерно несомненно: художественные тексты связаны друг с другом «в непрерывном континууме их существования» [3, с. 40].

Как известно, различаются два подхода к проблеме межтекстовых связей – широкий и узкий. Согласно широкому подходу, основанному на идее М. М. Бахтина о невозможности существования текста в отрыве от другого, интертекстом признается вся «культура человечества». Узкий подход конкретизирует исходное положение и выделяет маркеры межтекстового взаимодействия, к которым традиционно относят аллюзии, реминисценции и цитаты [5, с. 44]. Границы между этими понятиями зыбки и нечетки, на что уже указывалось в научной литературе [Там же, с. 46]. Поэтому мы следуем мнению Е. Н. Золотухиной, утверждающей, что наиболее универсальным термином для определения интертекстуальности является аллюзия, вбирающая в себя как аллюзии, так и реминисценции [Там же]. При этом под аллюзией понимается произвольный или произвольный намек на какие-либо прецедентные тексты.

В анализируемом рассказе В. В. Набоков избегает прозрачных аллюзий и цитат, отдавая предпочтение активной вариативности, тем самым моделируя определенный образ читателя, «восприятие которого активизируется в результате сопоставления образов одного произведения с другим – с текстом-предшественником (претекстом). Именно на объем знания читателя и его историко-культурную память рассчитывает автор» [10, с. 228]. Таким образом, набоковские аллюзии в исследуемом рассказе играют своеобразную роль «языка для посвященных», для которых не требуются никакие разъяснения.

В рассказе «Музыка» слышится эхо музыкальных мотивов русской классики. Так, упоминаемая в конце рассказа «Крейцера соната» Бетховена явственно перекликается с одноименной повестью Льва Толстого. В восприятии обоих главных героев «Музыки» и «Крейцеровой сонаты» музыка не представляет собой ничего ценного – она лишь «ограда», разъединяющая набоковского героя с бывшей женой, и злой рок в судьбе героя Толстого. Герой Л. Н. Толстого утверждает, что музыка не действует на человека возвышающе, что подобные суждения «вздор» и «неправда», музыка действует «принижаящим душу образом», «как зевота, как смех». Для героя В. В. Набокова «всякая музыка, которой он не знал, – а знал он дюжину распространенных мотивов, – была

как быстрый разговор на чужом языке: тщетно пытаешься распознать хотя бы границы слов, – все скользит, все сливается, и непроторенный слух начинает скучать» [9, с. 586-587]. Для Позднышева серьезная музыка не имеет никакого смысла, она лишь его раздражает. Герой Набокова негативно характеризует внешность и манеру игры пианиста Вольфа, которого все считают талантливым музыкантом. Такое же негативное отношение к скрипачу Трухачевскому мы наблюдаем со стороны Позднышева в «Крейцеровой сонате». Сходство между сопоставляемыми произведениями выражается и в том, что бывшая жена Виктора Ивановича, как и жена Позднышева, страстно любит музыку в противоположность своему мужу. Заметим также: в обоих произведениях классическая музыка исполняется в гостиных, и это сходство художественного пространства неслучайно.

Толстовский Позднышев рассуждает о том, что такие серьезные произведения, как Крейцера соната, нельзя играть в гостиной среди декольтированных дам. Он считает, что подобные «вещи можно играть только при известных, важных значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки» [12, с. 180]. Но публика в гостиной Позднышева не настроена на высокое восприятие музыки, она похлопывает по окончании игры, а потом будет «есть мороженое и говорить о последней сплетне» [Там же]. Серьезная музыка становится не чем иным, как средством развлечения публики, не способной понять «ни ее глубины, ни заключенной в ней боли» [11].

Похожую картину мы наблюдаем и в «Музыке». С тонкой иронией описывает В. В. Набоков переднюю, гостиную и гостей хозяйки, пришедших слушать музыку Вольфа. Причем эта ирония отчетливо обнаруживается уже в первом предложении рассказа: «Передняя была завалена зимними пальто обоего пола, а из гостиной доносились одинокие, скорые звуки рояля» [9, с. 586]. Противопоставление звуков рояля остроумной метонимии «пальто обоего пола» сразу же создает определенный фон восприятия для читателя. Следующая деталь не менее иронична: повешенное горничной на вешалку пальто Виктора Ивановича срывается и увлекает за собой две шубы. Это противопоставление срывающихся с вешалки пальто и шуб звучащей классической музыке еще более усиливает иронический фон художественного повествования. Соответственно иронизирует автор и над самой музыкой Вольфа, снабжая ее весьма приземленными эпитетами «громкая» и «мужественная», а также «звуки многопалые», «тяжкие» и др. Иронично характеризует В. В. Набоков и гостей, которые по-разному слушали музыку Вольфа: «кто, подперев кулаком скулу, кто, пуская в потолок дым папиросы» [Там же]. Тем самым автор показывает, что гости совершенно равнодушны к музыке. Они пришли не музыку слушать, а попить чай, посплетничать. Только в отличие от главного героя, не понимающего музыки, они демонстрируют напускное внимание, раздражаются фальшивыми аплодисментами и др. Одним словом, бездушный исполнитель и бездушные слушатели.

Даже такая, казалось бы, незначительная деталь, как стоящее в тени рояля креслице, также служит усилению иронического фона, что выражается, прежде всего, бытовой метафорой «кренделевидное» и суффиксом субъективной оценки в существительном «креслице».

Несколько ниже происходит изменение в структуре повествования, и гости характеризуются уже не автором, а персонажем – Виктором Ивановичем, однако ироничный фон при этом не только не исчезает, но еще более усиливается: «Он увидел среди чужих некоторые знакомые лица, – вон Кочаровский – такой милый, круглый, – кивнуть ему... кивнул, но не попал: перелет, – в ответ поклонился Шмаков, который, говорят, уезжает за границу, – нужно будет его расспросить...» [Там же, с. 587]. Ироничные эпитеты *милый* и *круглый* по отношению к Кочаровскому, игра слов с «перелетом» кивков и их «непопаданием» в цель не оставляют сомнений в ироничном отношении к слушателям музыки В. В. Набокова.

Посредством иронии автор раскрывает фальшь и неискренность как в игре музыканта, который «все свое усердие вкладывает во внешние эффекты: легонько гакает, надулась шея, пальцы распрялены и напряжены, лупят по клавишам» [11], так и в поведении слушателей, так же фальшиво рукоплещущих музыканту, как и слушатели «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого.

Как видим, образ Вольфа подается читателю в ироническом освещении. В связи с этим вызывает недоумение ссылка Б. Бойда на Саймона Карлинского о том, что «этот рассказ написан столь же виртуозно, как и пьеса, исполняемая в нем пианистом» [2, с. 441]. То, что «Музыка» написана В. В. Набоковым виртуозно, вряд ли может вызывать какие-либо сомнения. А вот указание на виртуозную игру пианиста не выдерживает никакой критики и выглядит не то что натяжкой, а просто несерьезно и поверхностно. Вряд ли о талантливой игре можно сказать такими словами: «Когда звуки переходили в настойчивый гром, шея у пианиста надувалась, он напрягал распряленные пальцы и легонько гакал» [9, с. 587]. Эта переходящая в настойчивый гром музыка – весьма прозрачная аллюзия на игру Екатерины Ивановны из рассказа А. П. Чехова «Ионыч»: «Гостиная наполнилась громом; гремело все: и пол, и потолок, и мебель... Екатерина Ивановна играла трудный пассаж» [14, с. 468].

Несомненную связь манеры игры Екатерины Ивановны и Вольфа мы наблюдаем и в следующих пассажах: «...он (Вольф) необычайно быстро и крепко ударял по клавишам» [9, с. 586]; «Екатерина Ивановна села и обеими руками ударила по клавишам; и потом тотчас же опять ударила изо всей силы, и опять, и опять» [14, с. 468]. В обоих случаях наблюдается отчетливая ирония авторов в описании музыкальных талантов своих героев. Создается впечатление, что перед читателем выступают не музыканты, а какие-то дилетанты от музыки, вколачивающие клавиши «внутрь рояля» и наполняющие все вокруг грохотом и громом.

Роль иронии необычайно важна в поэтическом коде рассказа, так как она служит противопоставлению бездарного музыкального исполнения, наполненного ложным, показным пафосом, музыке искреннего любовного чувства. Именно данное противопоставление направляет читательское восприятие и, с одной стороны, позволяет автору избежать метатекстовых включений, а с другой – развеять его читательское ожидание, исходящее от заглавия, и тем самым вступить с читателем в игру.

Говоря о межтекстовых связях музыкальных мотивов в анализируемом рассказе и в рассказах А. П. Чехова, нельзя обойти вниманием и следующий эпизод, в котором автор характеризует гостей, слушающих музыку Вольфа: «На диване...полулежала... Анна Самойловна, а ее муж, врач по горловым... вертел что-то блестящее, – пенсне на чеховской тесемке» [9, с. 587]. В приведенном пассаже имя гостя Анна и пенсне на чеховской тесемке у ее мужа являются намеком на рассказ А. П. Чехова «Анна на шее», героиня которого под влиянием музыки дважды изменяет свою семейную жизнь. В первом случае музыка навевает на нее скуку. Во втором – музыка пробуждает в ней радость, ощущение счастья. Набоковский герой также благодаря музыке ощутил себя счастливым, когда увидел свою бывшую жену и вспомнил первую ночь после свадьбы с ней: «Как мы счастливы. Шелестящее, влажное слово “счастье”, плещущее слово...» [Там же, с. 588].

Проведенные наблюдения за интертекстуальными связями в рассказе В. В. Набокова «Музыка» показали, что наиболее сильно они проявляются в переключке с «Крейцеровой сонатой» Л. Н. Толстого. Нет никакого сомнения в том, что подобная переключка входила в замысел В. В. Набокова. Более того, есть все основания говорить, что писатель ориентировался «на определенную влиятельную модель, заданную русской литературной традицией» [4, с. 30]. Подобное явление в творчестве В. Набокова А. Долинин очень метко назвал «межтекстовой солидарностью». По мнению А. Долинина, в своих романах начала 30-х годов «Набоков сознательно отталкивается от своих образцов – например, от Достоевского в “Соглядатае” или от сказочного топоса в “Подвиге”, – ссылается на них, заимствует из них тему, образ или мотив, чтобы развить те потенциальные возможности, которые они представляют» [Там же]. Сказанное тонким аналитиком творческого наследия В. В. Набокова в отношении романов писателя в полной мере относится к рассказу «Музыка», очевидной «влиятельной моделью» для создания которой явилась повесть «Крейцера соната» Л. Н. Толстого. Свидетельством «подключения» «Музыки» В. В. Набокова к традиции Л. Н. Толстого является уже заглавие исследуемого рассказа. Как и у Л. Н. Толстого, заглавие рассчитано на «обман читательского ожидания». Читатель, прочитав заглавие, полагает, что темой рассказа является музыка. Однако ни в «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого, ни в «Музыке» В. В. Набокова музыка не является основной темой, но, безусловно, активно участвует в раскрытии характеров героев и авторской модели мира. В обоих произведениях музыка сопровождает тему любви, хотя у Л. Н. Толстого тема значительно шире и включает проблему семьи и брака вообще, места женщины в семье, половых отношений и др.

Возникает вопрос о смысле полемики В. В. Набокова с Л. Н. Толстым относительно истинной любви, проблемы отношений между мужчиной и женщиной. В. В. Набокова, видимо, поразила в «Крейцеровой сонате» «предельно выраженная женоненавистническая позиция автора и в особенности выставляемая им напоказ антисексуальность» [7, с. 154]. Совершенно иначе смотрит на эту проблему В. В. Набоков: в своем рассказе он выступает не против половой любви, а преподносит ее читателю как «музыку чувств», «целую увертюру, симфонию, оперу, Молитву Девы и Крейцерову сонату» [11].

Аскетизм, к которому призывает Л. Н. Толстой, опровергается главным героем рассказа В. В. Набокова, который переживает вспышку любовного чувства при виде бывшей жены. В. В. Набоков в этой скрытой полемике опровергает Л. Н. Толстого в его «безумном галопе пуританской логики» [7, с. 154].

Как было показано выше, межтекстовые связи музыкальных пассажей в «Музыке» не ограничиваются только «Крейцеровой сонатой» Л. Н. Толстого. Скрытые цитаты из рассказов А. П. Чехова «Ионыч» и «Анна на шее» говорят о том, что В. В. Набоков вступает в диалог и с А. П. Чеховым, утверждая, что истинную любовь не могут убить ни ревность, ни деньги.

Итак, рассказ «Музыка» представляет собой интертекст, впитавший музыкальные мотивы произведений Л. Н. Толстого и А. П. Чехова, которые играют своеобразную роль «языка для посвященных». Музыкальные реминисценции позволили В. В. Набокову через «обновление и трансформацию» вступить в полемику с великими предшественниками относительно любви, понимаемой автором как музыка чувства.

#### Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. СПб.: Симпозиум, 2010. 696 с.
3. Глушак Т. С., Мирский А. А. Интертекст и интеллектуальность // Дискурсивный континуум: текст – интертекст – гипертекст: материалы Всероссийской научной конференции. Самара: СГПУ, 2007. С. 33-48.
4. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» к «Отчаянию» // Владимир Набоков (В. Сиринь). Собр. соч. русского периода: в 5-ти томах. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 3. С. 5-43.
5. Золотухина Е. Н. Интертекстуальность в современном русском языке // Русский язык в школе. 2008. № 5. С. 42-48.
6. Кристева Ю. Бахтин: слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 3. С. 2-80.
7. Лаврин Я. Лев Толстой, сам свидетельствующий о себе и своей жизни / перевод с немецкого О. Мичковского. Челябинск: Урал LTD, 1999. 462 с.
8. Левинг Ю. Примечания // Владимир Набоков. Собр. соч. русского периода: в 5-ти томах. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 1. С. 781-820.
9. Набоков В. В. Музыка // Собр. соч. русского периода: в 5-ти томах. СПб.: Симпозиум, 2001. Т. 3. С. 584-590.
10. Николина Н. А. Филологический анализ текста. М.: Академия, 2003. 258 с.
11. Тема любви в рассказе В. В. Набокова «Музыка» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litra.ru/composition/getcoid/00298601283960162907/> (дата обращения: 02.01.2016).
12. Толстой Л. Н. Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1982. 456 с.
13. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. 545 с.
14. Чехов А. П. Рассказы: в 2-х томах. М.: Экран, 1994. Т. 2. 607 с.

**INTERTEXTUAL RELATIONS OF MUSICAL MOTIVES  
IN THE STORY BY V. V. NABOKOV "MUSIC"****Afnas'ev Oleg Igorevich***North Ossetian State University named after K. L. Khetagurov  
yasha64@bk.ru*

The article aims to study intertextual relations of musical motives in the story by V. V. Nabokov "Music". Linguistic analysis of musical motives in the story allows identifying their ideological and artistic function, explicating the deeper meaning of the story, interpreting "the effect of frustrated expectation". Writing his story V. V. Nabokov followed the influential model developed by L. N. Tolstoy and A. P. Chekhov, having in mind to dispute with his great predecessors through its renewal and transformation and thus to express adequately his artistic position.

*Key words and phrases:* intertextuality; allusion; reminiscence; irony; historical and cultural memory; music of emotions; intertextual solidarity.

УДК 821.161.1

*В статье рассматривается художественная вселенная Николая Заболоцкого. Авторы исследуют поэтические искания Заболоцкого в контексте художественной практики модернизма и, прежде всего, символизма. В частности, анализируется одна из немногих теоретических работ поэта «О сущности символизма», а также произведения из дебютного сборника Заболоцкого «Столбцы». Несмотря на расхождения во взглядах по многим вопросам, следует признать, что символистское наследие явилось для поэта необходимым фундаментом всего его творчества.*

*Ключевые слова и фразы:* символизм; музыка; восприятие мира; реальность; вещественность мира; искусство; символистская отстраненность.

**Бутова Анна Владимировна****Дубских Ангелина Ивановна**, к. филол. н.*Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова  
annb.79@mail.ru; lina\_masu@mail.ru***НЕСИМВОЛИСТСКАЯ ВСЕЛЕННАЯ Н. А. ЗАБОЛОЦКОГО**

Поэтическая вселенная Николая Заболоцкого, будучи соотносима с классической русской и советской литературной системой координат, в первую очередь тесно, на генетическом уровне, связана с культурной эпохой первой трети XX века во всем ее многообразии. Это обусловлено «пограничной поэтикой» Заболоцкого, которая одновременно и роднилась с различными художественными школами и течениями, и явно от них отличалась своей экспериментаторской индивидуальностью.

Разумеется, без наследования в той или иной мере ключевых для своего поэтического становления художественных систем Заболоцкий не смог бы обойтись, поэтому рассматривать его поэтические искания вне контекста художественной практики модернизма и, прежде всего, символизма означало бы не понять того нового в его творчестве, что и позволило ему столь решительно и смело заявить о своих «надгрупповых» поэтических интересах и превратиться в «поэта с действительно новым видением мира» [9, с. 613].

Любой художник, живший и творивший в первые десятилетия прошлого века, так или иначе, пересекался с символизмом, впитывая его идеи, или пытался от них оттолкнуться, чтобы создать что-то новое, а главное, непохожее. Ярким примером тому стало творчество Николая Заболоцкого.

Поэт еще с ранней юности не только хорошо знал мировую литературу символистской направленности, но и имел собственную концепцию символизма, об этом свидетельствует статья «О сущности символизма», опубликованная в студенческом журнале «Мысль» [5, с. 515-520]. В своем произведении поэт характеризует символизм, прежде всего, не как литературное направление, а как систему мировосприятия, мироощущения. Главным достоинством символистов Заболоцкий признает стремление проникнуть в скрытую суть вещей, понять не являющиеся очевидными взаимосвязи, в отличие от пассивной позиции реалистов быть «простыми наблюдателями очевидной простоты» [Там же, с. 516]. Однако Заболоцкий далек от того, чтобы идеализировать позицию символистов, указывая на ее недостатки. Заболоцкий критиковал отстранение символистов от событий и явлений окружающего мира и стремление создавать свои собственные изолированные миры.

Восприятие искусства как истинного способа познания было свойственно как символистам, так и Заболоцкому. Согласившись с символистами относительно познавательной функции искусства, Заболоцкий, однако же, разошелся с ними во взглядах на то, что должно лежать в основе познания. Автор «Столбцов» был склонен считать, что в основе познания должна лежать именно мысль, тогда как поэты-символисты утверждали высшим и единственным назначением искусства – быть «постижением мира иными, не рассудочными путями» [3, с. 62].