

А. А. Житенев

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКФРАСИС И МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОД  
В ПРОЗЕ Н. КОНОНОВА

64

Исследуется репрезентация акустической образности в романах Н. Кононова. Предмет исследования – музыкальный экфрасис и музыкальный код в контексте всех встречающихся в текстах акустических номинаций. В системе сенсорных кодов у писателя за областью «музыкального» закреплено представление об интроспективном, рефлексивном. Характерная его особенность – соотносительность с визуальным и тактильным; она выражает расщепление видимого на очевидное и скрытое и подчеркивает «непохожесть» или «отмеченность» субъекта восприятия. Таким образом, слух оказывается средством индивидуализации субъекта, раскрытия его уникальных психофизических особенностей. Субъективно окрашенная область аудиального всегда событийна: с музыкальными экфрасисами соотносены важнейшие вехи в становлении личностного самосознания. Музыкальный код служит репрезентации смыслов, осознаваемых субъектом как «интимные», неповторимые, обладающие качеством чувственного откровения.

*The article studies the representation of acoustic imagery in N. Kononov's novels. The research focuses on musical ekphrasis and musical code in the context of all the acoustic nominations found in the texts. In the system of sensory codes, under the concept of "musical", the author puts the idea of reflection and introspection. The specific feature of Kononov's style is its correlation with the visual and the tactile, it expresses the separation of the visible into the hidden and the obvious and emphasizes the "otherness" of the subject of perception. Thus, hearing is a means of individualization of the subject, a resource, permitting to disclose its unique personal and psychophysical features. The subjectively colored auditory is always eventful: the most important milestones in formation of personal self-consciousness correlate with musical ekphrasis. The musical code aims at giving the representation of meanings, perceived by the subject as "intimate", inimitable, possessing the quality of sensual revelation.*

**Ключевые слова:** сенсорная образность, музыкальный экфрасис, музыкальный код, Н. Кононов.

**Keywords:** sense-imagery, musical ekphrasis, musical code, N. Kononov.

Средоточием многих философских увлечений «неклассического» XX столетия стала разработка новых антропологических моделей. Субъекта рефлексирующего сменил субъект воспринимающий, и точкой отсчета в построении ряда антропологических концепций стала феноменология тела. Литература XX в. в полной мере выразила это внимание к «психологизированному» телу, выдвинув сенсорные коды в центр художественного мира.



Закономерно, что одной из важнейших тенденций современного литературоведения является интерес к формам репрезентации в тексте чувственного опыта субъекта. Существует обширная литература, посвященная репрезентациям визуального, тактильного, ольфакторного опыта. В этом ряду особое место принадлежит исследованию звуковой образности, в истории культуры неотрывно связанной со сферой музыкального.

А. Махов говорит в этой связи об области «трансмузыкального»:

Музыка и слово, обращенные друг к другу, образуют поле взаимного притяжения. С одной стороны, музыка, испытывая потребность в самообъяснении, притягивает на свою орбиту термины грамматики, риторики и других наук о слове. С другой стороны, сама музыка, так или иначе понимаемая, становится моделью и для формы словесного произведения, и для его содержания, для «выражаемого» [8, с. 36].

Типология направлений взаимодействия литературы и музыки намечена М. Хаминовой, называющей такие варианты: «референция» — упоминание или обсуждение другого вида искусства»; «трансформация» — «моделирование материальной фактуры, формообразующих типов», «включение образов, мотивов, сюжетов произведений» музыкального искусства в структуру литературного текста, а также «транспозиция» — «перенос содержательных или структурных объектов», взятых из литературы, в область музыкального творчества [11, с. 214].

В исследованиях, посвященных сенсорным кодам прозы Н. Кононова, обычно отмечается детализированность его визуальной поэтики. Е. Вежлян видит в прозе Н. Кононова «особое "феноменологическое письмо", чей акцент — не на событие как таковое... а на поиск зрительных метафор самости» [1, с. 304]. Т. Кучина объясняет это особым строем прозы, в которой «тело осознается как "пиктограмма" идентичности», предполагающая «свободную игру фокальной перспективой текста» и «разветвленную систему оптических метафор» [7, с. 303, 286].

Цель нашей работы — описать художественную логику, определяющую принципы репрезентации музыкального и, шире, акустического начала в романной прозе Н. Кононова, — начала, играющего не менее важную роль в раскрытии субъективности, чем зримое.

Хотя исследования музыкального начала в литературе имеют большую историю, важнейшие категории анализа по-прежнему остаются в дискуссионном поле. Е. Соловьева, обобщая практику использования термина «музыкальный код», отмечает, что с ним соотносятся или «использование писателем образов, мотивов, понятий, реалий, связанных с музыкой как искусством», или «внедрение в художественную ткань произведения акустических знаков, которые призваны передать гармонически или дисгармонически звучащий мир» [10, с. 121].

Понятие «музыкальный экфрасис» также трактуется по-разному. А. Виншель, характеризуя «экфрасис музыки», связывает с ним «комплекс музыкальных сюжетов, мотивов и приемов, музыкальную терминологию, специфическую звукопись и / или ритм прозы, содержащие аллюзии на музыкальные мелодии» [2, с. 7]. М. Новикова трактует тер-



мин уже: «Экфрасис для нас — повествовательный художественный прием, который состоит не в прямом воспроизведении объекта носителем художественного сознания, а в его творческой интерпретации» [9, с. 16]; при этом точкой отсчета может быть не только детализация впечатлений, но и любая номинация музыкальных реалий.

Сознавая произвольность методологического решения, мы будем различать музыкальный экфрасис и музыкальный код по той роли, которую выполняет в тексте «музыкальное»: под музыкальным экфрасисом мы будем понимать развернутое описание музыкальных впечатлений, а под музыкальным кодом — примеры метафорического использования музыкальной образности. При этом в целях более полного раскрытия сферы значений, закрепленной за сферой «музыкального», будем апеллировать ко всем значимым репрезентациям акустического в романной прозе Н. Кононова.

Одна из самых выразительных особенностей художественной системы Н. Кононова — важная роль синестетических связей, характеризующих формы раскрытия субъективности. Особенно значимой оказывается здесь соотнесенность аудиального и визуального, семантика которой различается в зависимости от точки отсчета.

Характерная и весьма специфичная черта романной прозы писателя — интерпретация видимого в акустических терминах, выявление многослойности зримого и его зависимости от точки зрения субъекта. «Музыкальное», таким образом, расслаивает реальность, обозначает границы явленного и скрытого, очевидного и потаенного, тематизирует интроспекцию.

Один из выразительных примеров такого рода есть во «Фланере», где речь идет о работах художника:

Меня поразило, как на оттисках были организованы купы деревьев, формы кустарников, каких-то зарослей... Будто бы он изобразил их шелест, зависящий не только от геометрии и плотности листа, но и от времени года. <...> Я перебирал листки и слышал оробелые смыслы различных погод [6, с. 212].

В «Параде» эта ситуация соотнесена с эмоциональным достраиванием восприятия, с эстетизацией реальности в соответствии с запросами субъекта:

И затрапезной картине, одной из многих, подарило черты выдающегося искусства, когда мы вдруг осознаем, что некий ракурс в соединениях предметов натюрморта или в драматургии пейзажных планов, казавшийся сначала самым обыкновенным, теперь соперничает образом со звуками музыкальной пьесы, что мы любили всю жизнь, будто бы доносящимися из-за холмов или складок ткани, где нет и не было никаких музыкантов. Но что же так изумительно звучит нам? Только наша отзывчивая душа — должен последовать ответ [4, с. 59].

В аудиальной поэтике важен «личный мелос наблюдателя» [6, с. 379], несовпадение героев в степени восприимчивости: то, что для одного всего лишь «жженный сахар» искаженного звучания, «неумелость, фальшь»,



для другого «зона особой выразительности», «богатство интонировки, новые смыслы» [6, с. 277]. Характерно, что в прозе Н. Кононова плохое звучание или исполнение нередко совсем не исключают полноценного эстетического переживания.

В «Параде» этот «парадокс прекрасного» имеет место на лекции, которую слушает Холодок, различающий в искаженной магнитофонной записи «Парсифаля» Р. Вагнера язык своего чувства: «Звуки, съезжающие с назначенных мест, вошли в аудиторию. Они просочились дребезжащей рекой, будто в русле играла не призрачная влага с купающейся Лорелейей, а ползло крошево, вывернутое каким-то вредителем», но спустя короткое время «Холодка настигла акустическая масса прозрачных последовательностей» [4, с. 291, 297]. Во «Фланере» этому противоречию посвящена главка «Плохое изложение музыки»:

При иных обстоятельствах я бы ни за что не стал терпеть это обрушение звуков — они настигали и переклещивали друг друга тяжкими волнами. <...> Ни одной полифонической формулой обольститься было нельзя. Но я не досадовал, ведь все равно чудное вещество звука... показывало мне, что я питал тогда к Г. [6, с. 44–46].

Преображение звука в субъекте позволяет видеть в слухе особый фильтр, преломляющий воспринятое. В «Нежном театре» слух именуется «мережей», и он всегда обозначает конфигурацию дистанций, разделяющих героя и мир:

Я ведь никогда не говорил с ней, а только слушал, внимал ей особым безразличным, как крупная мережа, слухом, ничего из ее слов и сообщений не удерживавшим [3, с. 69];

Пение сирен из-за толстых стекол не достигало моего слуха [3, с. 111];

До моего слуха доносится речь, словно перевязанная марлей... [3, с. 3].

В этой связи вполне естественным оказывается интерпретация субъекта как резонирующего пространства. Примечательно, что эта способность соотносится как с героями, изображенными в серьезном регистре, так и с персонажами гротескно-пародийного склада. Рассказчик во «Фланере» говорит о себе:

Я сам себе казался декой, звучной полостью, где обитают совсем другие звуки: любовное сопенье Г. и, может быть, даже его любовный стон, которым он иногда одаривал меня [6, с. 46].

Близкая формула характеризует и Мотылька из «Парада»:

Бегущая низка пустых цистерн дарила ему такое жизнеутверждение, что у него... внутри открывалось иное гигантское духовное пространство, как нутро музыкального инструмента [4, с. 181].

Эта «внутренность» музыки получает продолжение в портретных характеристиках некоторых персонажей и в появлении особых сюжетных коллизий.



Многие герои Кононова носят музыку внутри:

Навстречу нам неторопливо шли два парня... но один вдруг начал ни с того ни с сего бить чечетку, будто в нем сорвался победным темпом целый оркестр — прямо из молчания, и музыканты даже не вздохнули, будто звук был в них давно» [6, с. 356];

Он чуть двигал губами, будто в нем звучала музыка и он собирался запеть, и действительно — я уловил несколько коротких музыкальных фраз [6, с. 134].

Эта звучащая внутри музыка дает возможность слышать неслышимое, обнаруживая свою принадлежность иным в экзистенциальном или ценностном смысле пространствам:

68

Я понял, что мы танцуем уже без музыки — не больше пяти тактов. Но тем выразительнее было это опустевшее движение двух человек на совершенно пустой территории, где больше никого не было [6, с. 259];

Рубашка и штаны облипали его гармонические тела совершенно побалетному, будто он вбежал за кулисы со сцены. <...> Казалось, что он шел с невидимой танцплощадки для эльфов, где играет музыка, тоже слышимая никому [4, с. 32].

В прозе Н. Кононова не только видимое может интерпретироваться в музыкальных терминах, но и музыка может рассматриваться как оптический инструмент, средство стимулирования воображения и чувственной памяти. Освоение реальности посредством музыки реализуется двумя различными способами: в «акустическом пейзаже» и «звуковом портрете».

«Акустический пейзаж» — это пространство, возникающее в воображении героя под воздействием музыки, «иной», эстетически преображенный мир. Во «Фланере» он появляется в ресторанной сцене, где звучит запись В. Козина:

Под немного заезженный аккомпанемент, топорщащий интонацию пения, мне привиделся какой-то умиротворенный профиль низкой долины. Там бегут гуськом по недалеким холмам слова любви, топоча и переваливаясь вослед немного пародийному ансамблю, почти не мешающему певцу [6, с. 256].

«Звуковой портрет» — акустическая формула личностного бытия, «мелос чужого тела» [3, с. 246]. Во «Фланере» такие «звуковые портреты» соотносятся с Тадеушем и В. А.:

Просто звучащее ничто, что никогда не оборотится в нечто... это был настоящий звуковой портрет Тадеуша. <...> Я знал — таким голосом, нет, это не совсем верное слово — тембром, нутром — звучало его тело [6, с. 53];

Его голос, играющий комичными умиляющими меня звуками, был неотличим от его тела, которое тоже делалось простым и игривым, не скрывающим от меня ничего, что могло бы мне угрожать [6, с. 157].



Со звуком в прозе Кононова соотносится представление о проницаемости объекта, приобщенности к витальной основе его существования. Во «Фланере» музыка оказывается медиумом, позволяющим наиболее полно пережить близость:

Буквально я чувствовал его, как звуки, которые сам извлекал и слышал, но без его тела это было невозможно... Мне казалось, что когда мы внимаем чему-то вместе, — я лучше понимаю его — без слов. Я знаю в это краткое время — кто он [6, с. 46–47].

В этом же романе вслушивание в звучание музыки наделяет героя даром обостренной восприимчивости:

...небеса, зудящие одну насекомую ноту каким-то высоко поднятым камертоном, наполняющие окрестности шумом тишины, которая состоит из погромыхивания мельчайших камешков в лабиринте слуха, в свисте форсунок тоненьких кровотоков синей, как небеса, височной жилки, в прикорневом осязаемом шелесте загорелого пушка на тыльной стороне ладони... [6, с. 287].

Взаимное опосредование визуального и музыкального в некоторых контекстах создает своего рода «экфрасис в экфрасисе», когда слово стремится отразить произведение изобразительного искусства, устремленное, в свою очередь, к схватыванию музыкального впечатления. Все такие примеры имеют характер событийных формул, имеющих обобщенный смысл. В отсылке к портрету св. Августина В. Карпаччо во «Фланере» этот прием имеет возвышенный регистр:

Августин словно бы удивлен тем, что к нему возвращаются не старые изжитые смыслы его памяти, а нисходят новые ноты, и в скупом мире нет равных им, и они озарят его слова, которые он сложит [6, с. 351].

В эпизоде разговора В. А. с Ю. Ю. регистр изображения оказывается сниженным: «Артист Л. В. Собинов, опера Массне “Вертер”, сцена отчаяния перед самоубийством, карточка рубль штука, — съязвил В. А.» [6, с. 191].

В некоторых контекстах актуализируется ассоциация «аудиальное-тактильное». Звук трактуется как прикосновение, как «звуковой сквозняк», который возвращает бытию фактурность, дает героям возможность заново ощутить ход времени:

Милый кенарь, задирающий свою дурную головушку, вторящий радиоточке, он словно зашивает прореху во времени, куда я попал не по своей воле. Под его высокий свист я чувствую время словно на ощупь, как оно, это время, делается ворсистым, задевает меня, наличествует [6, с. 287].

Такое прикосновение звуком соотносится с избранностью, «позванностью», с присутствием в событии смыслов, адресованных исключительно герою. Самый характерный пример такого рода — исполнение Ж. Ф. Рамо виртуозом на улице Валетты во «Фланере»:



Меня коснулся неясный звуковой сквозняк какой-то странной, тихой и поначалу непонятной мне органики. <...> Старый... господин, отрешенно музицировал на балалайке. <...> Когда и я пристал к небольшой компании слушателей, он играл исключительно Рамо [6, с. 91].

В том же романе в эпизоде танца рассказчика с его спасительницей прошлое «оживает в веществах, способных коснуться... через слух» [6, с. 261].

Бытийственность звучания и глубокая затронутость им героя обнаруживают связи акустического кода с границами существования. Поэтому, с одной стороны, в акустических параметрах рисуется «второе рождение»:

Мы шли по сухой колее, в узле бредня трещали раки, и мне казалось, что эти звуки порождают наши тела, и кроме этого тихого шелеста ничего не оставалось за нами [6, с. 28].

По этой же причине, с другой стороны, как аудиальное событие нередко изображается катастрофа — личностная или историческая:

Я потом множество раз возвращался к тому эпизоду своего чудесного спасения. <...> Чтобы разыграть эту короткую пьесу, нужен был огромный оркестр с приданным многоярусным хором. <...> Я понял потом, что это была опера, и чтобы вызвать ее к жизни, понадобились усилия цивилизаций [6, с. 126].

Частый образный ход — метафорическое уподобление персонажа музыкальному инструменту или певчей птице, актуализирующее идею витальности музыки, ее связи с первоосновами существования. Персонажи-птицы — это исключительно любовники. Во «Фланере» это Тадеуш и Андрей:

Мой Тадзю... был щеголем и выступал как по-птичьи вроде — насвистывал даже молча, из себя, за что я звал его соответственно — щеглом [6, с. 28];

И он, опять улыбнувшись, присвистнул особенно изысканно, с коленами, как кенарь В.А. А может быть, он и есть кенарь? Его волшебное воплощение? [6, с. 348].

Персонажи-инструменты — более универсальная общность, акцентирующая инаковость, аристократизм. Это и Тадеуш, и В.А., и Андрей, и официант в ресторане:

«Стиль либерти, бесслезный плач по утраченным территориям», — спокойно рекомендовался он, проводя по лацкану, как по грифу музыкального инструмента, которым в этот миг себе казался [6, с. 50];

В его речи и жестах было неприкрытое щегольство, он делал все как денди. Гладил согнутым суставом указательного пальца левый угол губы, как сурдину музыкального инструмента [6, с. 159].



Специфичный для этого контекста смысл музыкальности — звук как возможность обретения цельности, права на себя и свою независимость от внешнего мира. Во «Фланере» он обнаруживается в одном из портретов В. А.:

Он старался себя гармонизировать, сделать речь ясной и незатрудненной, и эта «музыка» именно потому. Но цельности не получалось, и он как бы все время подступал к невероятной фразе, которую должен был взять с искренностью и блеском свободы. Но это было невозможно, так как сама история, ее буруны и омуты не позволяли ему быть самим собою [6, с. 277].

Предрасположенность героя к его описанию в музыкальных терминах — особый строй его личностного бытия, главное в котором — неосвязаемость, эфемерность его связей с миром, «опрокинутость в себя». В «Нежном театре» этот ход становится очевиден применительно к фигуре отца:

Может быть, только слух он мог по-настоящему подставить жизни. Ни плечо, ни руку. Так как был для меня всегда невесом. И мне кажется, что я смог бы не отрывая пера от бумаги прорисовать гармонический символ его слуха [3, с. 281 — 282].

Особая роль «музыкальных» героев в прозе писателя корреспондирует с особой ролью музыкальных эпизодов, неизменно связанных с поворотными событиями. Экфрастические эпизоды всегда связаны с эффектом откровения. Прослушивание аудиозаписи с голосом последнего певца-кастрата заставляет рассказчика во «Фланере» уяснить «формулу звукового вещества» своего избранника; «плохое изложение музык» — ощутить свое единство с ним; Рамо на улицах Валетты помогает вывести свою формулу бессмертия, а игра на фортепьяно В. А. — сделать вывод о тщетности всех попыток гармонизации бытия в советском социуме.

Столкновение двух культурных и цивилизационных пространств — европейского и советского — обнажает непримиримость звуковых миров и принципов их построения, ситуаций и условий бытования музыки. Сознывая это, рассказчик во «Фланере» «не питает вокальных иллюзий» [6, с. 102], понимает, что, «судя по звукам», даже простое столкновение с новым миром может заставить его «распасться на атомы» [6, с. 115]:

Будто из моих ушей вытекал воск, и я, как Одиссей, связанный обстоятельствами своего положения, переживал любовный зов наоборот, граничащий с омерзением [6, с. 113].

Суть конфликта — в принципиальной немзыкальности советского социума, в утрате всех связей с такими традициями восприятия музыки, в которых она участвует в артикуляции сложных смыслов. Это проявляется в самых разных сюжетных коллизиях и предметных деталях. Лева из «Парада», принципиально не принимая материнского намере-





ния вырастить из него музыканта, «музыку глубоко презирал» и «выкручивал звуковую пуговку кухонному ретранслятору» [4, с. 39]. «Венские консерваторки» во «Фланере», сознавая немusыкальность своего времени, избегают играть сами, лишь корректируя исполнение учеников:

В мире осипшего радио, визгливых патефонов, надсадных рыданий, приплясываний, производимых гармошками и баянами, даже неумелое детское треньканье было воистину выпадом, так как казалось заявлением права на человеческое существование [6, с. 287].

Немузыкальность эпохи тематизируется различными способами. В сцене танцев в речном ресторане во «Фланере» отмечается второстепенность любого аккомпанемента:

Публика как-то быстро начала плясать по-народному – и, не имея настоящего интереса к музыке, уже никто не искал партнера [6, с. 258].

В этом же тексте отмечается размывание границы между музыкальным и шумовым пространствами:

Главное, чтобы мои усилия были поддержаны железнодорожным оркестром лязов, бряцаний, скрипов, скрежетов, шипений, свистков и рева [6, с. 117].

В акустическом строе советского мира рассказчик отмечает репрезентации социального насилия, ставшего всеобъемлющим:

Детская речь показала мне утробу этого времени, его тайный неслышимый шум, который свидетельствовал о поступательном ходе общего беспредельного кошмара. Эти смыслы потрошения разрослись [6, с. 341].

Различия советского и несоветского пространств принципиальны и, среди прочего, имеют жанровые и стилевые измерения. Мир рассказчика – преимущественно мир барочной оперы, и наиболее аутентичным его выражением оказывается описание разрушенного оперного театра на Мальте:

Как ни странно, в этой руине не было ничего понурого или оголтелого, вид ее не призывал к мести, будто она наконец-то в таком виде приобрела последнюю органику, стала декорацией себя самой; и вот на фоне этих уступов, сквозных зияний и кутерьмы могли быть снова разыграны мистерии Перселла, Генделя, Люлли или Рамо. Ни Моцарт, ни Россини, ни Вагнер здесь совершенно не годились [6, с. 89].

Заданный стилевой регистр обуславливает репертуарные акценты. Во «Фланере» упоминаются «обольстительные такты арии из "Дардана", где монстры и любовь, слезы и смерть...» [6, с. 90], «Дикари», «Курица» и «Перекличка птиц» Ж.Ф. Рамо, «Страсти по Матфею» И.С. Баха на этажерке у В.А., в связи с прустовскими ассоциациями – Франк Се-



зар: «У Пруста есть лесбийская сцена, она опутана музыкой Вентейля, я-то думаю, это Цезарь Франк на самом деле» [6, с. 278]; и — в качестве примера советского экзота — С. Прокофьев:

Домаршировались... А ведь это Прокофьев — «Любовь к трем апельсинам». Тут его иногда играют, — он показывал тарелку, — не по-ве-ришь. Он ведь вернулся еще в тридцать шестом. Лауреат-орденоносец [6, с. 275].

Советский музыкальный мир во «Фланере» — это мир «симфоние-ток» и «пьесок»:

Возле буфета поблескивал лакированный ящик специального салонно-го патефона. Метрдотель подходил и галантно переставлял пластинки, громко считывал название пьесы с этикетки, опускал на звуковую дорожку тонарм и настраивал громкость. Названия пьес, произносимые им в зал, были лирическими. «Незаметно», «Тебя жду», «Не надо» — в основном шепелявые джазовые пьески, гавайская гитара, щипковые [6, с. 265].

Кумиром здесь оказывается «удивительно сладкий, почти непристойный, как в специальном мужском кабаре», В. Козин [6, с. 113], двусмысленность исполнения которого совсем не считывается слушателями.

В характеристике музыкального начала в советском контексте учитываются два аспекта: степень его проявленности и его возможная соотносимость с самораскрытием субъекта.

Во-первых, музыки здесь всегда или слишком мало, или слишком много. Мало — в сцене танца Люды из «Парада»:

Музыки, могущей ей помочь затеять нечто похожее на танец, в доме не было, и она сама вызывала звуки, уже рождающиеся в ее собственной глубине [4, с. 131].

Много — в эпизоде танцев во время выезда Холодка в колхоз:

Звуки вдруг делались нудными и хрипели в динамиках, как пересыпанные измельченной в болезненное крошево щебенкой. <...> Музыку врубили на беспредельную мощность [4, с. 243].

Во-вторых, в этой реальности музыка никогда не может аутентично совпасть с миром субъекта, она рисуется либо в фарсовой, либо в возвышенно-гротескной тональности. Примером «дикой музыки» фарса может служить ироническое упоминание «оркестрика» в сцене похорон Ади:

После ее писклявых lamentаций должна была звучать траурная музыка шутейного оркестрика лилипутов, спрятанного в аппендиксе фальшивых гармоник: несколько зычных расчесок с пергаментными бумажками для зудежа и пластмассовая балалайка с ручкой-крутилкой для треньканья [4, с. 359].



Примером «дурной музыки» может выступать описание внутренней раздерганности Холодка, не умеющего совладать со своим чувством:

Искренность его чувства была безмерной, как дурная музыка, говорящая языком не настоящих чувств, а выдуманных и собранных в одном временном пространстве ходульных экстазов [4, с. 267].

Различие в контекстах, среди прочего, тематизируется через звуковую ауру любовного волнения, акустический рисунок любовных игр. «Попустительство акустического пространства» [6, с. 22] или его наполненность «невыносимыми вокализациями» [6, с. 179] и в этом случае оказываются важны. Эрос как «оцельняющая» сфера существования оказывается наиболее репрезентативной областью для обозначения перспектив освоения чувственного опыта, его переработанности культурой. Советский мир в этом случае соотнесен с «акустическим бедламом», а несоветский — с «крошечной тишиной».

В качестве примера первого можно привести «плотский эпизод» в доме В. А.:

Старый дом, не предназначенный для многосемейного уклада, для людских звуков был почти прозрачен, как ветхое рядно. <...> Пять минут обрывки нестерпимого звукового бедлама заполняли все. С каким-то вскрипом, похожим на рвоту пустотой, все прервалось [6, с. 181].

В качестве примера второго — эпизод первого сближения Тадеуша и рассказчика и сцена посещения кафе с Хлоей, когда появление героев вынуждает всех присутствующих онеметь:

В кафе, как казалось мне, с нашим приходом смолкали смешки, болтовня и разговоры, будто люди тоже заодно с нами погружались в некое плотское озеро вожделения, найдя в себе силы только звякнуть ложечкой в чашке, отодвинуть легкий стул и бросить звонкие чаевые на столешницу [6, с. 70].

Подводя итоги, можно сделать несколько констатаций. Границы «музыкального» и «немузыкального» в прозе Н. Кононова условны, что позволяет рассматривать всю сферу акустических репрезентаций как единое поле. В системе сенсорных кодов за областью «музыкального» закреплено представление об интроспективном, рефлексивном, «внутреннем». Характерная его особенность — соотнесенность с визуальным и тактильным; она выражает расслоение видимого на очевидное и скрытое и подчеркивает «инаковость» или «отмеченность» субъекта восприятия. Субъективно окрашенная область аудиального всегда событийна, с музыкальными экфрасисами соотнесены важнейшие вехи в становлении личностного самосознания.

Акустический тезаурус романной прозы Н. Кононова выстраивается вокруг «лабиринта слуха» [6, с. 291], выступая средством освоения «акустических кристаллизаций», связанных со «звуковым профилем» другого бытия [6, с. 254], «мелосом чужого тела» [3, с. 183], «звуковыми пейзажами» [6, с. 140] памяти.



Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №18-012-00476 А «Эстетическая новизна и литературность как проблемы теории и творческой практики XX века: авангардизм 1920 – 1930-х гг. и постмодернизм 1970 – 1980-х гг.».

### Список литературы

1. Вежлян Е. Приключения взгляда // К преизбыточному. Кононовские чтения : исследования, статьи, эссе, диалоги. СПб., 2018. С. 304 – 307.
2. Виниель А. В. Экфрасис музыки в современной немецкой литературе : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2015.
3. Кононов Н. Нежный театр. М., 2004.
4. Кононов Н. Парад. М., 2015.
5. Кононов Н. Похороны кузнечика. СПб., 2003.
6. Кононов Н. Фланер. М., 2011.
7. Кучина Т. Повествователь-вуайер: визуальная поэтика Н. Кононова // К преизбыточному. Кононовские чтения : исследования, статьи, эссе, диалоги. СПб., 2018. С. 278 – 303.
8. Махов А. Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.
9. Новикова М. В. Экфрасис в поэтической практике имажинистов (В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин) : дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2018.
10. Соловьева Е. Е. «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» // Stephanos. 2016. №2 (16). С. 119 – 128.
11. Хаминова А. А. Творческое наследие В. Ф. Одоевского в аспекте интермедиального анализа : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2011.

### Об авторе

Александр Анатольевич Житенев – д-р филол. наук, доц., Воронежский государственный университет, Россия.

E-mail: [superbia@mail.ru](mailto:superbia@mail.ru)

### The author

Prof. Aleksandr A. Zhitenev, Voronezh State University, Russia.

E-mail: [superbia@mail.ru](mailto:superbia@mail.ru)