

Т. Г. Кучина

**Тема музыки и особенности фонетической организации повествования
в рассказе Людмилы Улицкой «Голубчик»**

В статье рассматривается связь музыкальных тем и мотивов повествования с особенностями фонетической структуры текста в рассказе Л. Улицкой «Голубчик» (1999). Семантика музыкальных мотивов напрямую соотносится с экзистенциальной проблематикой произведения: музыка – это субститут любви и смерти, Эроса и Танатоса.

Ключевые слова: Улицкая, Голубчик, музыкальные мотивы, анаграмма, Эрос, Танатос.

T. G. Kuchina

**The Theme of Music and the Phonetic Structure
of Narrative in the Short Story "Golubchik" by L. Ulitskaya**

The subject of this paper is the connection of phonetic elements in the short story "Golubchik" by L. Ulitskaya with the most important leitmotifs (life and death, homosexuality, Eros and Thanatos) and musical patterns of the narrative.

Keywords: Ulitskaya, Golubchik, musical motifs, anagram, Eros, Thanatos.

Изучение музыкальных мотивов в литературном произведении нередко строится на основе аналогий: законы музыкальной формы переносятся на словесный текст – и результатом исследовательских усилий становится констатация изоморфизма композиционных структур. Применительно к прозе Л. Улицкой подобные методики лишены интерпретационной продуктивности: сонатная форма, рондо, fuga или тема с вариациями мало соотносимы с линейными сюжетами, которые предпочитает автор. Истории Л. Улицкой, даже если это совсем короткие рассказы (из тех, что составляют книги «Люди нашего царя» или «Священный мусор»), – последовательное изложение жизненного пути героев, с пропусками или остановками, с подробностями или без, но почти всегда движущееся по оси биографического сюжета.

Однако рассказ «Голубчик» (1999) принадлежит к числу тех произведений Л. Улицкой, в которых музыкальные мотивы являются структурообразующими. Музыка – одна из важнейших тем рассказа (местом действия становятся то музыкальная школа, то концертный зал, то консерватория, то театр, в котором «завмузом» работает одна из героинь рассказа), но в художественной организации текста музыкальные «тематические узоры» составляют не фоновый декор, а опорную конструкцию повествования. Связи

важнейших лейтмотивов рассказа (Эрос и Танатос, музыка и гомосексуальность) с фонетическими компонентами нарратива заслуживают специального рассмотрения.

История главных героев «Голубчика» – Николая Романовича и Славы – с самого начала вплетена автором в разветвленную сеть историко-культурных и литературных аллюзий. Уже в первом абзаце задана аналогия сюжета «Голубчика» с сюжетом набоковской «Лолиты»; чуть дальше мелькнет тень Михаила Кузмина («И райский сад, и роза Содомы <...> Да, да... Форель разбивает лед» [2, с. 242]); по ходу повествования будут постоянно упоминаться имена композиторов (Бах, Брамс, Вагнер, Дебюсси, Мусоргский, Скрябин, Шостакович) и выдающихся исполнителей (Караян, Рихтер, Шафран); Ганимед (его «реинкарнация» осуществилась для Николая Романовича в Славе) оказывается в одном ряду с Платоном и Аристотелем – словом, Л. Улицкая заботливо обустраивает для своих персонажей мир, в котором культура теснит обыденность, а искусство (прежде всего музыка) формирует сферу «подлинной» реальности.

Сам Слава учится в музыкальной школе играть на флейте, его подружка Женя – на виолончели. Кульминацией их отношений становится совместное прослушивание оркестровой версии «Тристана и Изольды»: «...под эту вздыбленную

музыку, именно где-то в районе смерти Изольды, Женя влюбилась в Славу» [2, с. 239]. Сюжетное совмещение тем любви и смерти нуждается в посредничестве музыки – и именно музыке уготована в рассказе роль субститута Эроса и Танатоса.

Славино отношение к Жене охарактеризовано однозначно: «Влечения он к ней испытывал столько же, сколько к фонарному столбу» [2, с. 240]. Подлинный «роман» героев разворачивается лишь в музыкальном пространстве; музыка обозначает ту символическую область, в которой совершается переход от смерти к любви – и от любви к смерти. О гибели Славы уже взрослая Женя «узнает» из квинтета для кларнета и струнных И. Брамса: «Брамс кончился, и с последними звуками она почувствовала, что Славы больше нет» [2, с. 245]. По сути, это и есть та взаимообусловленность жизни, смерти и культуры, о которой писал сначала З. Фрейд, а затем Ж. Бодрийяр: «Эрос на службе у смерти, процесс культурной сублимации как длинный окольный путь к смерти, влечение к смерти, питающее собой репрессивное насилие и управляющее всей культурой как безжалостное сверх-Я <...> – все это верно <...> для нашей культуры, которая в попытке отменить смерть нагромождает мертвое на мертвое и которая одержима смертью как своей целью» [1, с. 272]. Примечательно в «Голубчике» и еще одно демонстративное – на этот раз на уровне связей между частями рассказа – соединение Эроса и Танатоса: появление в жизни Славы настоящей «сильной мужской любви» названо началом «новой жизни», но по контрасту следующий абзац открывается фразой: «Хоронили Валиту за казенный счет» [2, с. 243].

«Love story» Николая Романовича и Славы также дается в «музыкальном» контексте – но на сей раз он редуцирован до нескольких стоп-кадров: вот «голубчик» и его отчим вместе в консерватории, вот на школьном концерте среди зрителей. Совместное слушание музыки было, по сути, лишь увертюрой к давно задуманному российским Гумбертом Гумбертом сюжету, сущность которого описывается универсальной пушкинской формулой: «Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает, но и любовь мелодия». (Впрочем, стоило Славе оказаться без своего гениального учителя, как одухотворенная «мелодия любви» травестийно трансформировалась: та ночь инициации, которую он проводит в квартире своего нового любовника, сопровождается сначала недовольными возгласами из-за

стенки, а потом звуками романса – его пытается исполнить для героев мама шахматиста, «почти слепая и совершенно безумная» [2, с. 243]).

Символический смысл несет в контексте рассказа и отказ Славы от «музыки» в пользу «звуков» («он признался <Евгении Рудольфовне>, что музыки давно уже не любит – любит только звуки» [2, с. 244]). Наделенный от природы талантом слышать музыку, понимать ее точнее других, существовать в мире музыки как «в доме родном» [2, с. 234], Слава способен воссоздать идеальный образ произведения, даже если его не передает звукозапись или концертное исполнение. Слава испытывал физическое страдание, когда пластинка вместо настоящего звучания караяновского оркестра, отточенного до совершенства (и граничащего с музыкальным нарциссизмом), безжалостно смазывала все «шесть пиано и восемь форте» [2, с. 244]. Но внутренняя опустошенность, вызванная невозможностью любить и неудовлетворенной жадой «быть любимым мужчиной» [2, с. 245], сопряжена и с уходом из «родного дома» музыки – к первоматерии, к чистому и беспримесному звуку. Музыке как виду искусства (ставшего в жизни Славы чем-то вроде «башни из слоновой кости») он теперь предпочитает звук как стихию, из которой рождается настоящий, реальный мир. Музыкальными артефактами в жизни Славы больше не находится места – зато в иной «музыке», без нот и тональностей – в нескончаемом движении «натуральных» звуков, существующем лишь для него одного, – он вновь обретает себя.

Однако рассмотрение семантики музыкальных лейтмотивов будет неполным, если не принять во внимание фонетическую структуру повествования в «Голубчике». Основой ее становится сеть анаграмм, ризоматически ветвящихся в тексте и связывающих в единое смысловое целое внешне, казалось бы, никак не соотносимые его элементы.

Прежде всего выделим акустические лейтмотивы, используемые для представления персонажей в повествовании. Уже в начальном абзаце рассказа явление матери Славы – Антонины Ивановны – сопровождается выдвинутыми на первый план «с», «т» и «к»: «она всепроцентно относилась к категории теток, работала в ту пору сестрой-хозяйкой, по-старому кастеляншей...» [2, с. 230]. Именно фонетический комплекс *к/с/т* станет основой второго – придуманного Николаем Романовичем и звучащего в непосредственно-прямой речи – имени героини: «до-

рогая **Ксантиппа** Ивановна». Соединен со своей будущей «**Ксантиппой**» Николай Романович все тем же фонетическим комплексом: в кардиологическое отделение, где работала эта «мягкая **тетеха**», он поступил «как плановый больной в соответствии со своей **стенокардией**» [2, с. 230] (отметим попутно связывающее «**кастеляншу**», «**Ксантиппу**» и «**стенокардию**» Николая Романовича общее «**н**»).

Возлюбленный Николая Романовича также получает в рассказе второе «имя» – нарицательное «голубчик». Фонетические ресурсы изображения Славы включают в себя две группы согласных: *с/л/в* и *г/л/б* – в варьирующихся комбинациях. (См., например, первый портрет Славы: «**бледноволосый** отрок, сидевший в **бельевой** и выглядывавший из-за материнской спины **белейшим лобиком со светлыми щеточками у основания бровей**» [2, с. 230]; затем его уточнение через призму взгляда Николая Романовича: «**светлое** изящное существо, настоящий гаремный мальчик», «**бледно-голубые глазки**», «**белесые ресницы**» [2, с. 231]; финальное описание, данное «со слов» Евгении Рудольфовны: «**милое лицо, светленький такой, голубчик**» [2, с. 245]). Превращение «Славы» в «голубчика» предзадано уже начальным описанием (бледноволосый, светлый, с белейшим лобиком) – но в нем, при наличии нейтральных аллитераций на «**б**» и «**л**», пока недостает ключевого звука – «**г**», которым и будет решена нарративная участь героя (не случайно «**г**» появится вначале в имени Гумберта Гумберта – американского литературного «двойника» Николая Романовича, а затем в определениях «гаремный» и «**Ганимед**», которыми профессор-античник дополнит образ Славы).

Показательно, что для своей матери и Жени Слава остается в акустической «зоне» *с/л/в* – и лишь в финальной строчке рассказа Евгения Рудольфовна к характеристике «светленький» добавит словечко Николая Романовича – «голубчик». Размышления повзрослевшей Жени о жизни Славы не покидают фонетических пределов, заданных звуковым составом его имени, и сферы коннотаций, сформировавшихся в повествовании вокруг него. В тюрьме («страшно нависала сто двадцать первая статья» [2, с. 233] – и настигла так «голубчика») Слава превращается в **Валиту** (анаграмматическое присутствие исходного имени в блатном прозвище очевидно) – и именно как Валита «вырывает из зубов у жизни» московскую прописку на улице «с **ласковым** названием **Олений вал**» [2, с. 244]. Оpoznать убитого Славу-

Валиту Евгении Рудольфовне удастся по руке с **овальными** ногтями – и эта последняя деталь завершит портрет Славы в рассказе (ранее она не упоминалась). Заключительная анаграмматическая вариация (**Слава** – **Валита** – **Олений вал** – **овальный**) будет подкреплена и иконическим образом: впервые появляющееся «О» ассоциируется с визуальной формой овального портрета-медальона – но одновременно и с овалом нуля, обозначающего переход Славы в небытие.

Анаграмматическое вписывание персонажа – через «меченые» атомы-звуки его имени – в исторический или мифологический контекст (кастелянша Ксантиппа, гаремный голубчик Ганимед), в городскую топографию (Олений вал как место прописки Валиты), в сюжетные линии других персонажей неотделимо в рассказе и от собственно музыкальных тем. В тот момент, когда Женя осознает свою влюбленность в Славу («в районе смерти Изольды»), она находится в его персональной «акустической зоне»: «**милая, ласковая...** живые кудряшки трепещутся **над лбом**» [2, с. 239]. Финал кларнетного квинтета Брамса вызывает у Евгении Рудольфовны острое переживание того, что Славы больше нет – и чувство утраты вводится «мелодией» из прошлого – воспоминанием о том, как Слава играл в музыкальной школе на **блокфлейте** в **маленьком угловом классе**. Любовь и смерть в истории «голубчика» фонетически слиты в единое целое – ведь у него «**ничего не было**, кроме **безумной жажды быть любимым...** **быть любимым мужчиной...** **любимым мужчиной**» [2, с. 245].

Таким образом, анаграмматический «код» позволяет эксплицировать «мерцающие» корреляции между разноуровневыми элементами повествования, соединить маркированные компоненты в семантически связные цепочки и сформировать лейтмотивный каркас, обеспечивающий смысловое единство текста.

Библиографический список

1. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть [Текст] / Ж. Бодрийяр. – М., 2000.
2. Улицкая, Л. Е. Сквозная линия: Повесть. Рассказы [Текст] / Л. Е. Улицкая. – М., 2002.

Bibliograficheskij spisok

1. Bodrijar, ZH. Simvolicheskij obmen i smert' [Tekst] / ZH. Bodrijar. – M., 2000.
2. Ulitskaya, L. E. Skvoznaya liniya: Povest'. Ras-skazy [Tekst] / L. E. Ulitskaya. – M., 2002.