163

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, про-

блемы музеефикации» (Москва, 17‒20 октября 2017 г.). В аспекте синтеза ис-

кусств анализируется роман современного татарского прозаика и кинорежис-

сера Салавата Юзеева «Не перебивай мертвых» (2015), в котором важную роль

играет музыкальная и кинематографическая составляющие. Исследуются му-

зыкальные образы, лейтмотивы и ритмы, которые проявляются как на уровне

идейно-смысловом и сюжетно-композиционном, так и на уровне микропоэти-

ки. 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 универсаль-

ный 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 Каза-

ни, снимающий кинофильмы о своих земляках и нередко на татарском язы-

ке, погружен в национальную стихию с детства (по его словам, отец, тоже

известный писатель, никогда не говорил с ним по-русски). Тем показатель-

ней факт русскоязычности его крупной прозы, которая посвящена татарской

истории и современности (точнее, их мифологизации) и актуализирует «во-

сточный» повествовательный дискурс. Поэтому проза С. Юзеева, безуслов-

но, представляет интерес с точки зрения осуществления в ней межкультур-

ного диалога.

Писатель и режиссер работает на стыке документально-исторического

и легендарно-мифологического планов, касается сферы мистического опы-

та — именно этот аспект его творчества вызывает наибольший интерес ис-

ВЕСТНИК БУРЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА 2017. Вып. 6

164

следователей, которые комментируют авторские способы создания эффекта

достоверности, указывают на приоритетность для него мифа, передающего

«тайную сердцевину событий», и убедительно связывают его прозу с тради-

циями «магического реализма» [2, с. 400–401].

Однако, как нам кажется, важно указать и на междисциплинарный ха-

рактер деятельности С. Юзеева: это литература кинохудожника, автора до-

кументальных и игровых фильмов, что накладывает определенный отпеча-

ток 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 не-

го, но о профессиональном владении таким языком, постоянной работе в

сфере кинематографа с его специфической техникой и «вещественной» при-

родой. 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 чере-

дования фокальных персонажей в кино. Емкость и выпуклость образов,

напоминающая о киноязыке, стремительная динамика смены планов прояв-

ляется нередко уже на уровне фразы: «Там (в народных преданиях. — И. М.,

Д. С.) действуют другие законы, пространство может искривляться, завора-

чиваться, а иногда и вовсе перейти в лошадиное ржание. Крик может пре-

вратиться в птицу, слово может стать змеей, а песня — преобразиться в

огонь, отраженный в волчьем зрачке» [12, с. 39]. Но «стилевая инерция» ки-

но 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 анали-

зировалась, хотя исследователи вскользь упоминали о «ритмизованной ор-

наментальности», «ритуально-заклинательной интонации» его романа, ко-

торая 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 проблемати-

ки и развернутой системы музыкально-смысловых лейтмотивов, привлека-

ющих ряд произведений европейской классики и народного творчества, во-

вторых, на уровне макропоэтики полифонического текста романа (архитек-

тоника, 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 конструктив-

ной основой стала сонатная форма.

Роман имеет сложную повествовательную структуру с кольцевой (об-

рамляющей) композицией и разветвленной системой сюжетных линий и

И. В. Монисова, Д. Ю. Сырысева. О музыкальном компоненте в романе С. Юзеева

«Не перебивай мертвых»

165

«языковых партий» героев, рассказывающих свои истории или притчи.

Большая его часть — «расшифровка магнитофонных записей» повествова-

теля, встретившего однажды на своем пути необычного собеседника, чело-

века с уникальной драматической судьбой, которая переплелась с историей

ХХ в., — профессора Сармана Биги. Этот герой представлен сначала в по-

вествовании 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 раз-

ных 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 произведе-

ние современного прозаика с восточными обрамленными повестями, такими

как «1001 ночь», «Калила и Димна», «Тутти-Наме». По словам исследовате-

ля, «в обрамленных повестях посредством связующей повествовательной

рамки объединяются разнородные эпические единицы (новеллы, притчи,

сказки, басни, повести, романы)» [7, с. 242]. Однако все перечисленные эле-

менты 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 кров-

ным 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 Минле-

бай Атнагулов, меняющий обличья от красного комиссара до офицера СС и

мирного фермера, становится навязчивой идеей героя, а наказание его —

необходимым условиям личностной самореализации.

Разветвленная повествовательная структура и стройная лейтмотивная

система романа позволяет говорить не только о «памяти» определенной ли-

тературной 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 пес-

ни, «прошивающие» текст; произведения европейской классики; узнавае-

мые ритмы ХХ в., от немецких маршей до песен «Биттлз»; и, наконец, целая

палитра звуков природы. Во многих случаях Юзеев стремится дать вербаль-

ный 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 вырастала из невидимой точки и превращалась во Все-

ленную… Тому, кто висит в бездне, доступны самые высокие частоты.

И потому мне довелось тогда услышать то, чего не слышат другие. Халилу

ВЕСТНИК БУРЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА 2017. Вып. 6

166

подпевали мертвые с Поляны мертвых. Ему подпевали ангелы из всех под-

небесных 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, напол-

няющая мужеством его последние часы; песня пленных соотечественников,

вызывающая слезы у офицера СС — татарина). Народные мотивы пронизы-

вают роман, определяют ритм и закономерные фазы жизни его героев.

Амбивалентную значимость приобретают в тексте Юзеева произведе-

ния мировой музыкальной классики. С одной стороны, эта музыка являет со-

бой 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 ге-

роев романа, музыкант и художник Вернер, в разговоре с муллой утвержда-

ет, что «музыкой можно нарисовать Бога». Она, как послание любви чело-

вечеству, приносит умиротворение в послевоенную действительность (пес-

ня «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 же-

стокой натуры, 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 ХХ в. и подчеркивает их опустошающее воз-

действие на человеческую личность. В то же время есть примеры «реабили-

тации» классики, ее спасительного воздействия: виртуозное исполнение

«Чаконы» 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 необы-

чайно разнообразны и тоже разнонаправлены: одни несут умиротворение и

покой (легенда Исламбека Топчибаша о певучем роднике, уютные звуки

деревенской жизни, гул города, наполняющий пространство), другие пред-

сказывают 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 объяснятся 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

И. В. Монисова, Д. Ю. Сырысева. О музыкальном компоненте в романе С. Юзеева

«Не перебивай мертвых»

167

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 пре-

людия к главной встрече», — размышляет он о судьбоносных событиях сво-

ей биографии [12, с. 180, 136]; сопоставляя странствие Лотфуллы Хасани,

основателя деревни Луна, со странствием ветхозаветного Моисея, рассказ-

чик 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 вы-

деляли принципы сонатности как организующее начало литературного про-

изведения. Об этом писали, например, в связи с анализом рассказа А. Чехова

«Черный монах» [11], повестей «Крейцерова 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 кото-

рой особенно значимым и органичным было взаимодействие с музыкой,

специалисты выделяют сонатную форму у романтиков, например, в «Элик-

сире дьявола» Э. Т. А. Гофмана [6, с. 65], а также у выдающихся писателей

ХХ в., например, в «Степном волке» Г. Гессe [9]. Музыкальный энциклопе-

дический словарь определяет сонатную форму как «основанную на экспози-

ционном противопоставлении и репризном объединении музыкального ма-

териала по какому-либо признаку» [10, с. 514]. Ее структура включает в себя

экспозицию, разработку и репризу: в экспозиции задается основное изложе-

ние двух тем, выражающихся в главной и побочной партиях; сонатная раз-

работка отражает развитие их обеих, подготавливая репризу; в последней

происходит соединение двух тем и тональностей, что уравновешивает в це-

лом всю форму.

В романе Юзеева «главной партией», несомненно, является линия жиз-

ни Сармана Биги, тогда как линия Минлебая может быть отнесена к побоч-

ной. Связующей партией между ними становится рассказ Сармана Биги о

прадеде Минлебая — Яхье Атнагулове, злейшем завистнике. История о не-

слыханном обмене семьей и домами между Яхьей Атнагуловым и Бату Са-

каевым 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 приро-

дой — она не задается вопросом — кто достоин продолжения рода, а кто

нет» [12, с. 68]. Главная партия — линия Сармана Биги — связана с утвер-

ждением вечных человеческих ценностей, с торжеством добра и справедли-

вости, без которых невозможно счастье. Сарман Биги, как и Халил, и Мин-

лебай, как и барин-злодей из истории о Бату Сакаеве, противопоставлены и

одновременно соединены, «как добро и зло, которые не могут друг без дру-

га» [12, с. 73].

Поиски Сарманом Минлебая в Турции, Германии, в селении индейцев

кечуа соотносимы с разработкой в сонатной форме. Гибель Минлебая, кото-

рый до последнего мгновения своей жизни был уверен в благосклонности к

ВЕСТНИК БУРЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА 2017. Вып. 6

168

нему фортуны, не раскаиваясь в содеянных преступлениях, подводит к «ре-

призе», а именно — встрече автора-повествователя в его сне-реальности с

тенями всех героев расшифрованной записи, и прежде всего двух централь-

ных 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 да-

вало ей (записи) свое толкование, время присутствовало здесь вроде фона,

невнятного гула, а быть может, это была сама вечность, тот самый фон, ко-

торый мы обычно не замечаем» [12, с. 259]. Сонатная форма, проступающая

в конструктивной основе романа, помогает автору подчеркнуть и «ритмизи-

ровать» в словесной форме вечное противоборство добра и зла, развернув-

ших свое противостояние на фоне времени и вечности, и придает им уни-

версальный характер.

Музыкальные аналогии устанавливаются и по причине множественно-

сти «исполнителей»: истории рассказывают Сарману разные персонажи,

встреченные им на жизненном пути, эти рассказы глубоко им усваиваются и

отражаются на формировании мировосприятия, отношения к людям, исто-

рии, миру, судьбе. Рассказчик время от времени возвращается к важной

мысли или яркому образу, о которых услышал однажды или которые роди-

лись 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 че-

ловеческой жизни, рабского взгляда крестьянина и др.; образы холмов род-

ной деревни, напоминающих по форме женскую грудь, «желтых, как за-

висть, одуванчиков», волка-лунатика, предвещающего трагические события,

собственно луны, одновременно ночного светила, названия селения и му-

сульманского 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 смыс-

ловой организации, сообщает ему «стереоскопичность».

Музыкальность ожидаемо проявляется в романе на уровне микропоэти-

ки, в построении фразы и ее звуковом оформлении, в чередовании времен-

ных форм глаголов, создающем ощущение плавного кружения и покачива-

ния: «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 «ро-

ман вдруг остановился», словно бы иссякли токи, «питающие его таин-

ственной энергетикой» [12, с. 271]. И только поездка на фестиваль к берегу

И. В. Монисова, Д. Ю. Сырысева. О музыкальном компоненте в романе С. Юзеева

«Не перебивай мертвых»

169

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» под-

черкивают момент, когда текст романа вновь «оживает» и движется к свое-

му финалу.

Литература

1. Асеева С. Музыка в повести Л. Н. Толстого «Крейцерова соната» как интер-

медиальный и философский компонент // Вестник Челяб. гос. пед. ун-та. Филологи-

ческие 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 «Крей-

церова 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 взаи-

мосвязей и поэтики. Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та, 1993. 381с.

8. Рассказова Л. Смысловая и композиционная роль сонаты Бетховена в расска-

зе 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 Гер-

мана 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

ВЕСТНИК БУРЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА 2017. Вып. 6

170

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