

- Proust M.* Les plaisirs et les jours. P., 1993.  
*Rodrigues J.-M.* Genèse du wagnérisme proustien // *Romantisme*. 1987. № 57. P. 75–88.  
*Stern F.* A concordance to Proust. NY, 1987.

*И. В. Борисюк*

### **МУЗЫКА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ТЕКСТ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ СЕРГЕЯ ЖАДАНА)**

Сергей Жадан – прекрасный поэт и один из наиболее интересных современных украинских прозаиков. Малая родина поэта, Восток Украины, очень четко прописана в его прозе как топос и как символ: она узнаваема и в то же время мифична. Герои его прозы – молодые мужчины, которые выстраивают свою мужскую идентичность, пытаются обрести себя через обретение утраченной родовой памяти, очерчивают и размыкают границы своего собственного пространства.

Музыкальные ссылки в романах Сергея Жадана позволяют увидеть культурную основу его прозы и распознать ту систему координат, которая является основой его текстов: урбанизм, анархизм, протест, свобода, одиночество. Кроме этого, название песни или музыкальной группы – сам по себе знак, который отсылает к определенным культурным пластам (например, «Sex Pistols» как знак панк-культуры) или намекает на авторскую рецепцию явления (для Жадана выстраивается логическая цепочка: панк – анархия – Нестор Махно).

Музыкально-литературные связи мы можем рассматривать как часть более обширного поля интермедиальности. Безусловно, в случае С. Жадана мы имеем дело с эксплицитной референцией (интермедиальной тематизацией), если воспользоваться терминологией В. Вольфа, – то есть с таким способом взаимодействия музыки и литературы, который предусматривает отображение музыки в литературе и относящиеся к музыке рефлексии в литературном тексте. В. Вольф отмечает, что такой способ анализа взаимосвязей музыки и литературы традиционно сложился в литературоведении, имеет сильный литературоведческий уклон и предусматривает фиксирование музыкальных отсылок к музыке в литературном тексте и очерчивание текстуальных функций таких отсылок. В нашем случае мы имеем еще и «замыкание» музыки на литературе, обусловленное не в последнюю очередь созвучием текстов романа и песни (таким образом, мы имеем дело скорее с интертекстуальностью, нежели с интермедиальностью) [Wolf, 16–29]. Но хочется обратить

внимание и на соотношение музыки и литературы на более глубоком уровне: лейтмотивность прозы С. Жадана очерчивается системой мастерски выстроенных варьирований и контрастов, а это уже свидетельствует об общности архитектурных принципов музыкальной и литературной формы.

Музыка как тема, музыка как намек на дальнейшее разворачивание событий или на скрытый символизм ситуации наиболее явственно представлена в романе «Ворошиловград». Музыка тут является лейтмотивом, который, повторяясь, объединяет в единое целое разные сюжетные линии романа. С именем музыканта Чарльза «Берда» Паркера связана литературная интермедия – мистификация про приезд в Украину из Америки джазовых певиц с тайной миссией передачи средств для местных активистов АЧК (Анархистского Черного Креста). Далекий и нелегкий путь певиц повторяет историю самого Германа, маргинала и представителя вымирающего племени верных кодексу чести мужчин, который отправляется в путь, чтобы взять на себя ответственность за безнадёжный бизнес брата и за вверенных ему людей. История квартета певиц – это история возможностей для самого Германа: быть убитым (как Мария де лос Мерседес), уехать домой и заниматься своим делом (как Сара Абрамз и Варвара Кэррол) или продолжать свой безнадёжный, отчаянный, необъяснимый с практической точки зрения путь (как Глория Абрамз), чтобы раствориться, исчезнуть в бесконечности своих блужданий. Намек на анархистское движение тоже прочитывается в контексте развития основной сюжетной линии – как социальный протест. Сквозь музыку («экспорт джаза») разворачивается ключевая для романа метафора пути – пути как становления, открытости и свободы, ибо открыт только тот, кто свободен. Музыка – прежде всего связь, поскольку поет-молится американский женский квартет, поют-молятся контрабандисты, монголы, цыгане; тексты варьируются, но музыка – все та же, ибо С. Жадан оставляет нам путеводную нить ритма: «Хто стоїть на причалах і рейдах, проводжаючи сонце? Це ми, Господи, рибалки і робітники, після виснажливої роботи, виходимо зі старих корабельні, зупиняємося на узбережжя і співаємо вслід річкової воді, що назавжди від нас відпливає... Ми згадуємо, Господи, наші міста й плачемо за ними» (американский квартет) [Жадан 2010, 121]<sup>1</sup>; «Ти, що з нічого виникла, – говорила вона, – і що прийшла нізвідки. Солодка, як світло, й невидима, наче ніч...» (монголы) [Жадан 2010, 101]<sup>2</sup>.

Музыка высвечивает основные черты характера героев и намекает на будущее развитие событий: «І весь цей час Коля слухав якусь важку гітарну

- 1 «Кто стоит на причалах и рейдах, провожая солнце? Это мы, Господи, рыбаки и рабочие, выходим из старых верфей, останавливаемся на побережье и поем вслед речной воде, которая навсегда от нас отплывает. Мы вспоминаем, Господи, наши города и плачем о них»
- 2 «Ты, которая из ничего возникла, – говорила она, – и пришла ниоткуда. Сладкая, как свет, и невидимая, как ночь»

музику, якихось рамштайнів чи щось таке... Потім Николаїч не витримав. – Коля! – крикнув водієві, але той його не почув... – Вимкни цих фашистів!» [Жадан 2010, 24]<sup>1</sup>. Музыка не нравиться Герману – как не нравятся люди, которые ее слушают. Слово «фашисты» очерчивает связанный с властью дискурс насилия: позднее униженный на глазах у всех Николаич убивает Шуру Травмированного. Но это насилие от бессилия: латентная гомосексуальность еще выразительнее очерчивает «чуждость» Николаича, его непринадлежность к миру настоящих мужчин, которые и мужчинами стали, отстояв свою свободу. Примечательно, что О. Забужко выводит прямую связь между властью и насилием, в том числе и сексуальную – мужчину колониальной нации и (или) тоталитарной страны по-женски склоняются под властью милитарных институций: «У тоталітарному суспільстві, байдуже, фашистському чи комуністичному, вся ідеологічно санкціонована «стать» скупчується в мілітарних інститутах – і в радянському, і в нацистському етичному кодексі «справжнього мужчину» з хлопця робить армія – НЕ жінка: вистачить порівняти цю максиму з «філософією маскуліності» такого класика «армійської теми», як Е. Гемінгвей, для котрого «чоловіки без жінок» (найточніша дефініція війська!), «без ушляхетнюючого впливу жінок» – ситуація онтологічно уломна, уймаюча для сутнісної, родової «мужескості» в мужчині, – щоб угледіти апріорну перверсивність озброєної до зубів тоталітарної «ЧОЛОВІЧОСТИ», у якій весь позитивний потенціал самооб'єктивації, енергія активно-творчої любови переорієнтовується всередину «чоловічого світу» – на свою військову частину, «товаришів по зброї»: саме це, припускаю, і мав на увазі Т. Адорно, коли, наражаючись на обурення лібералів, приголомшив інтелектуальну еліту Заходу чи не найпарадоксальнішим своїм афоризмом: «Тоталітаризм і гомосексуалізм невіддільні від себе»... [Забужко, 164]<sup>2</sup>. В прозе С. Жадана мужественность

1 «И все это время Коля слушал какую-то тяжелую гитарную музыку, каких-то рамштайнов или что-то в этом роде... Потом Николаич не выдержал. – Коля! – крикнул он водителю, но тот его не услышал... – Выключи этих фашистов!»

2 «В тоталитарном обществе, равно фашистском и коммунистическом, весь идеологически санкционированный пол скапливается в милитарных институтах – и в советском, и в нацистском этическом кодексе «настоящего мужчину» из парня делает армия – НЕ женщина: достаточно сравнить эту максиму с «философией маскулинности» такого классика армейской темы, как Э. Хемингуэй, для которого «мужчины без женщин» (наиболее точная дефиниция войска!), «без облагораживающего влияния женщин» – ситуация онтологически ущербная, разрушительная для сердцевинной, родової «мужескості» в мужчине, – чтобы усмотреть апріорную перверсивность вооруженной до зубів тоталітарної «МУЖЕСТВЕННОСТИ», в которой весь позитивный потенциал самообъективации, энергия активно-творческой любви переориентируется внутрь «мужского мира» – на свою военную часть, «товаришей по оружию»: именно это, подозреваю, имел в виду Т. Адорно, когда, наталкиваясь на возмущение либералов, потряс интеллектуальную элиту Запада, наверное, наипарадоксальнейшим своим афоризмом: «Тоталитаризм и гомосексуализм неразделимы»...

и бесстрашие – синонимы (ибо мужчиной может называться только бесстрашный): Николаича делает немужественным не влечение к мальчику-трансвеститу, а страх перед силой власти, которую персонифицирует босс Марлен Владленович Пастушок.

Музыка для героев Жадана связана с моментом экзистенциального выбора: «своя» (сознательно выбранная) и «не-своя» (навязанная), она обозначивает процесс самосовершенствования или полную несостоятельность героя. Жадана интересует становление мужской идентичности: момент взросления, очерченный обретением опыта и собственной «территории» (и глубже – суть этой идентичности). В этом проза С. Жадана созвучна прозе другого писателя – американца украинского происхождения Чака Палагнюка (Паланика), чей «Бойцовский клуб» посвящен теме выстраивания мужской идентичности в обществе потребления. Отсюда – общий мотив: надо вырвать с мясом, уничтожить то, что не дает быть мужчиной, утвердив тем самым свою мужскую суть.

Собственно, анархия Жадана – это лейтмотивная для его прозы идея свободы, добытая в борьбе человека и системы (социальной, властной, массмедийной). Ведь именно свобода делает возможным становление собственного, не навязанного, не искаженного опыта и памяти. Инициальное путешествие (в детство и в историю, в историю как в детство) героя романа «Anarchy in the UK» становится обретением опыта и расширением собственного пространства. Составляющими инициального опыта героя, как и во всех инициациях, становятся любовь, смерть и знание. Прощупывание границ собственного «я» в личностном, топографическом и часовом измерении составляют глубинный сюжет путешествия, скрытого за неспешной событийностью передвижений. И первая («Цветы черного женского белья»), и вторая («Мои восьмидесятые») части – это возвращение к истокам: родовым (своя история, своя земля) и личностным (свое детство). Гуляй-Поле как цель маршрута для Жадана интересно прежде всего как остров отвоеванной свободы – с его славным анархистским прошлым и убогим провинциальным настоящим. Поэтому анархистский флаг у С. Жадана – «цветы черного женского белья», что символизирует почти сексуальную привлекательность свободы (инициация свободой как инициация женщиной).

Закономерно, что хит «Anarchy In The UK» группы «Sex Pistols» превращается в «Anarchy in the UK», Объединенное королевство – в Украину (собственно, текст песни подсказывает нам и такую версию: «I thought it was the UK / Or just another country»<sup>1</sup>). Анархия – вот где пересечение осей украинской истории и (относительно) современной панк-культуры. Таким

1 «Я думал, это было UK / или, может, другая страна» (здесь и далее тексты песен взяты с сайта <http://www.lyricsfreak.com> (дата обращения: 20.10.2013)

образом гимн социального протеста и анархистского бунта («I wanna destroy the passerby / 'Cos I wanna be anarchy»<sup>1</sup>) против общества потребления («Your future dream is a shopping scheme»<sup>2</sup>) делает выразительнее смыслы, связанные с глубоко личностной, интимной визией анархии в украинской истории Сергея Жадана. Анархия как принцип противостояния власти и индивида связана для Жадана с восстановлением исторической памяти и сохранением свободы. Прописывание в тексте концепта анархии через музыкальную цитату имеет для С. Жадана символический смысл, связанный с травмой национальной, родовой идентичности: убитые коммунистами деды-махновцы, немые, не смеющие выговорить смерть близких родители и зависшие в безвременье, оторванные от родовых воспоминаний внуки: «...лишається тільки плутаний і рваних бойовий шлях робітничого полку, котрий невідомо ще на чиєму боці воював, ну і ще ця ваза, під якою... золоті коронки і конфісковані керенки, старанно надбані в походах і погромах триметровими гіпсовими бійцями – каменярами нового світу, масонами періоду раннього непу, котрі пройшли свій короткий, але важкий маршрут місцями чужої бойової слави... єдине, що їм лишалось... – це поставити серед парку культури і відпочинку свій гіпсовий Грааль у сподіванні на кінцеву перемогу комуністичних ідей і добру пам'ять нащадків, які натомість заб'ють тебе камінням, заваливши всі твої пам'ятники, не вірячи в твоє минуле, не маючи свого» [Жадан 2011, 26]<sup>3</sup>). Собственно, герой Жадана последовательно преодолевает анархию памяти, разрушая симулякры, по крохе собирая «не внешние знаки истории», следы стерттого, умалчиваемого прошлого (дома, в которых собирались анархисты, побитые пулями стены, сожженный дом Нестора Махно) – и так, продолжая себя в прошлом, себя же обретает.

Тексты (песни и романа) могут не совпадать ни в какой точке – так, казалось бы, история про сумасшедшую (потому что взаимную) любовь трех подростков никак не соотносится с удивительно красивой блюзовой композицией Лу Рида «Берлин». Но Сергея Жадана интересует не событийность. В тексте песни наиболее эмоционально острым является момент временной вненаходимости – одновременно и в прошлом («We were in a small cafe / you

1 «Я хочу уничтожить прохожего, ибо я хочу быть анархией»

2 «Твои мечты о будущем – это планы посещения магазинов»

3 «...остается только запутанный и рваный боевой путь рабочего полка, который неизвестно еще на какой стороне воевал, ну и еще эта ваза, под которой ... золотые коронки и конфискованные керенки, старательно добытые в походах и погромах трехметровыми гипсовыми бойцами – каменщиками нового мира, масонами периода раннего нэпа, которые прошли свой короткий, но тяжелый маршрут местами чужой боевой славы... единственное, что им оставалось... – это поставить среди парка культуры и отдыха свой гипсовый Грааль в надежде на конечную победу коммунистических идей и добрую память потомков, которые вместо этого забьют тебя камнями, повалив все твои памятники, не веря в твоё прошлое, не имея своего»

could hear the guitars play»<sup>1</sup>), и в будущем, когда счастливое «мы» уже распадается на «я» и «ты» («You're right and I'm wrong / hey babe, I'm gonna miss you now that you're gone / One sweet day»<sup>2</sup>). Еще находясь в уютном тепле общих воспоминаний и неостывшей любви, герой уже полностью охвачен чувством будущей утраты: он одновременно и там, в воспоминаниях, и там, в будущем одиночестве, и тут, в осознании параллельности двух временных потоков (более того, это не просто рефлексия, а заангажированность в два разные чувства). Ибо история Жадана тоже про утрату: утрату одного из сумасшедшего трио, который вместо «викривленої, болночі і солодкої колективної любові» выбирает «стерилизований колективний спорт» [Жадан 2011, 198]<sup>3</sup>. Но авторские симпатии на стороне другого, который сидит на кухне, пьет кофе с молоком и слушает Лу Рида: «...найгірше, коли людина, котру ти вважав братом по розуму і по безтямності, виявляється слабаком, не витримує тиску з боку нормального дорослого світу, і замість того, аби разом із тобою весело трахати щоночі вашу божевільну подружку, сидить у просякнутій підлітковим потом роздягалці і слухає дебільні розповіді своїх однолітків...» [Жадан 2011, 199]<sup>4</sup>. Ибо тот, другой, любитель Лу Рида, тоже существует во вневременности, в продолженном моменте разрыва, между уже отошедшим прошлым и почти сбывшимся будущим. Для С. Жадана, подозреваю, ключевым стал образ Берлинской стены как метафоры духовного порабощения – со стороны взрослого мира или тоталитарной страны. Эта история – о том, как чужое слово (песни) позволяет герою озвучить собственный безмолвный опыт, чтобы не выпасть из временного потока.

Опыт, о котором говорит С. Жадан в последней части «Анархии» – это опыт человека на грани: на грани временных пластов, жизни и смерти, любви и смерти, в утверждении свободы через бунт против всякого давления. Такое инициальное вхождение в любовь как в смерть прочитывается в главе «Rolling Stones. Sister Morphine» (точнее, опыт первого подросткового секса прочитан через опыт умирания, зависания между ожиданием спасения и ожиданием смерти, засвидетельствованным тотальным драматизмом композиции Роллингов, драматизмом, отображенным как в тексте, так и в музыке – в рваном ритме, в перепадах интонаций, в ошеломляющем чередовании

1 «Мы были в маленьком кафе, / ты слышала, как играют гитары»

2 «Ты права, я виноват, / эй, милая, я уже теряю тебя, уходящую в один прекрасный день»

3 «искаженной, болезненной и сладкой коллективной любви» выбирает «стерилизованный коллективный спорт»

4 «...наихудшее, когда человек, которого ты считал братом по разуму и безрассудству, оказывается слабаком, не выдерживает давления со стороны нормального взрослого мира, и вместо того, чтобы вместе с тобой весело трахать каждую ночь вашу сумасшедшую подружку, сидит в пропахшей подростковым потом раздевалке и слушает дебилские рассказы своих ровесников...»

партий акустической и электрогитары). У Жадана это даже не любовь, а сестра-спасительница (Sister Morphine), тогда как настоящая страсть, сладкая кузина кокаин (Sweet cousin cocaine) – это музыка. Акценты автор расставляет с удивительной психологической прозорливостью: «вона мені не вірила. Вона думала, що я її кину. Так воно і сталося» [Жадан 2011, 183]<sup>1</sup>. Герой Жадана последовательно отсекает от себя все, что им не является, и последовательно избавляется от всякого давления, отбрасывает как неистинный любой опыт, связанный с давлением: случайная любовница устанавливает границы («І не чіпай мого волосся, заборонила вона, і загалом – не чіпай мене» [Жадан 2011, 182])<sup>2</sup>, а музыка приносит свободу.

Метафора «чорного протягу з протилежного боку життя» [Жадан 2011, 211]<sup>3</sup> прочитывается в символическом контексте песни «Locomotive Breath» группы «Jethro Tull» одноименной главы даже на фонетическом уровне: *по-тяг* (поезд) – *протяг* (сквозняк) («The train won't stop going / No way to slow down»<sup>4</sup>). Именно в этой главе тексты песни и романа максимально близки. Герой Жадана вспоминает всех «апостолов рок-н-ролла», которые тем или иным способом оказались по ту сторону жизни, или отказавшись от музыки, или нырнув в наркотики, сумасшествие и даже в смерть. В одной из таких неприкаянных душ («In the shuffling madness / Of the locomotive breath, / Runs the all-time loser, / Headlong to his death»<sup>5</sup>) мы можем узнать alter ego автора: «Сер, котрий несподівано помер у серпні... його друзі прощаються з ним і цілий день крутять для нього музику, яку він любив за життя» [Жадан 2011, 215]<sup>6</sup>. Собственно, благодаря такому повторению музыкальной темы становится выразительнее лейтмотив: музыка как свобода, ведь последняя часть романа отмечена подзаголовком «Жити швидко, померти молодим (десять треків, які я хотів би почути на власних поминках)»<sup>7</sup>. Всегдашнее присутствие смерти позволяет выверить меру внутренней свободы героев С. Жадана, а узнаваемая цитата в названии последней части романа подтверждает наше рассуждение.

Таким образом, отсылка к музыке в прозе С. Жадана совершается разными способами, наиболее очевидный из которых – упоминание музыкальных призываний (имен музыкантов, названий групп) в текстах романов.

1 «она мне не верила. Она думала, что я ее брошу. Так оно и случилось»

2 «И не трогай мои волосы, запретила она, и вообще – не трогай меня»

3 «черного сквозняка с противоположной стороны жизни»

4 «Поезд не может остановиться, никак не замедлить ход»

5 «В шаркающем безумии / дыхания локомотива / бежит вечный неудачник / прямо в свою смерть»

6 «Сер, который неожиданно умер в августе... его друзья прощаются с ним и целый день крутят для него музыку, которую он любил при жизни»

7 «Жить быстро, умереть молодым (десять трэков, которые я хотел бы услышать на собственных поминках)»

В некоторых случаях музыка очерчивает сюжетные и контекстуальные линии, характеризует героев, служит лейтмотивом («Ворошиловград»). Иногда С. Жадан использует интертекстуальную игру, сталкивая песенный и романтический текст по принципу взаимного подсвечивания и очерчивания ключевых концептов («Anarchy in the UK»).

### Литература

*Забужко О.* Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика; 4-е вид. К., 2009. С. 152–194.

*Жадан С.* Ворошиловград. Харків, 2010.

*Жадан С.* Anarchy in the UK. Харків, 2011.

*Jethro Tull.* Locomotive Breath. – URL: (дата обращения: 20.10.2013).

*Lou Reed.* Berlin Lyrics. – URL: [http://www.lyricsfreak.com/l/lou+reed/berlin\\_10167708.html](http://www.lyricsfreak.com/l/lou+reed/berlin_10167708.html) (дата обращения: 20.10.2013).

*Rolling Stones.* Sister Morphine Lyrics. – URL: (дата обращения: 20.10.2013).

*Sex Pistols.* Anarchy In The UK Lyrics. – URL: [http://www.lyricsfreak.com/s/sex+pistols/anarchy+in+the+uk\\_20123592.html](http://www.lyricsfreak.com/s/sex+pistols/anarchy+in+the+uk_20123592.html) (дата обращения: 20.10.2013).

*Wolf W.* Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // Word and Music Studies, Vol.4: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amsterdam-N.Y., 2002. P.16–29.

С. А. Лупенцова

### ДЖАЗОВЫЕ КОНСТРУКЦИИ ТЕКСТА В РОМАНЕ Б. ВИАНА «ПЕНА ДНЕЙ»

Говоря о такой разносторонней личности, как Борис Виан, довольно сложно выделить ее доминантную составляющую. Сочетая в себе множество творческих ипостасей: прозаик, поэт, драматург, музыкант, шансонье, актер, музыкальный критик, инженер – Виан в полной мере отдавался каждой из них.

Музыка вошла в жизнь французского мальчика с первых минут его жизни. Эксцентричная мать, страстная любительница классической музыки и оперного искусства, дает ему имя Борис – в честь своей любимой оперы «Борис Годунов». Гораздо позже Виан признает всю странность этого события, говоря о том, что у него душа славянина, сросшаяся с французской кожей.