

**Диалоги с музыкой в произведениях Дины Рубиной**

«Минорный свинг» Джанго Рейнхардта улыбнулся по ветру, прочистил горло шершавым кашлем смычка по струнам, откликнулся шуточкой толстяка-контрабаса, канул в глубокую паузу, предвкусывая великолепное терпкое восхождение гитарных синкоп.

*Д. Рубина.* Синдром Петрушки

Музыкальную тему, которая присутствует практически во всех произведениях Дины Рубиной, писательница ведет точно, емко и захватывающе. На вопрос журналиста, чем она определяет место и значение присутствия музыки в своих книгах, отвечает с присущим ей юмором: «Как — чем определяю? Хорошенькое дело! Моим высшим музыкальным образованием, худо-бедно. Все же семнадцать лет я горбатилась на этих галерах... Это, как ни крутите, приличный срок “отсидки”» [4, с. 316].

Разнообразие музыкальных мотивов, их видов и функций в ее произведениях необычайно широко. Музыкальными знаками пересыпаны названия произведений («Уроки музыки», «Воскресная месса в Толедо», «Джаз-банд на Карловом мосту»), среди которых то зазвучит гортанная испанская баллада («Последний кабан из лесов Понтеведра»), то навязчивый прибалтийский мотивчик («Один интеллигент уселся на дороге»). Музыкальный инструмент может выступать постоянным спутником персонажа: тамбурин героини рассказа «Мастер-гарабука», фагот Сени («Почерк Леонардо») — или вообще стать главным героем, как в рассказе «Альт перелетный». Иногда тема проявляется в «музыкальном прошлом» героя, которое не дает ему покоя, постоянно напоминая о себе: следовательно Аркадий из рассказа «Туман», три курса консерватории по классу фортепьяно, или издатель еженедельника «Полдень» Витя, все те же три курса, но по классу скрипки. «Он скучал по инструменту, к которому жизнь проклятая не подпускала ни на минуту, и часто проигрывал какой-нибудь пассаж на любой, что под руку попадалась, поверхности» [7, с. 189].

Невозможно свести вопрос музыкальной темы только к очевидной здесь проблеме интертекстуальности прозы Дины Рубиной, хотя ее произведения действительно являются ярчайшим примером диалогического взаимодействия текстов различного генезиса, в особенности изобразительного и музыкального искусства. И это ее эстетическая позиция: «Я твердо убеждена во взаимозависимости и взаимопроникновении всех искусств», — говорит Рубина в одном из своих интервью [4, с. 316].

В многочисленных интервью и рассказах о себе Рубина не раз называла истоки своих предпочтений: собственное музыкальное образование и профессия отца и мужа. «Сначала отцовские холсты расставлены по всем углам, потом — мужнины. <...> Ну, и занятия музыкой по несколько часов в день — специальная музыкальная школа при консерватории... <...> Затем — консерватория, преподавание в Институте культуры и прочий сор биографии, из которого давно уже выросли повести и рассказы» [3].

И как бы драматично ни складывались в дальнейшем отношения с музыкой: «Лишь недавно, спустя много лет, я стала опять ходить на концерты. <...> Но по-прежнему первый удар музыки, первые несколько тактов, вызывают у меня сжатие сердечной мышцы, слезы на глазах», — она становится для писательницы, по ее же словам, благодатным материалом для драматических развязок [4, с. 317]. Кроме того, сама музыкальная форма может задать структуру или тип произведения: «У меня есть вещи, написанные в форме фуги, в форме рондо; есть баллады, есть роман-сюита. Дело в том, что в основе архитектоники любого произведения любого искусства заложены одни и те же принципы» [4, с. 316].

Попытки разгадать музыкальную форму произведения Дины Рубиной могут выстроиться в самостоятельный и чрезвычайно занимательный сюжет. Так, возможной формой рассказа «Адам и Мирьям» является рондо, одна из самых распространенных музыкальных форм, прошедшая длительный путь развития [1]. В основе этой формы лежит принцип чередования главной, неизменяемой темы-рефрена, равнозначного термину «припев», и постоянно обновляемых эпизодов, в которых могут звучать новые мотивы, контрастные темы, так что неизбежность, стабильность, устойчивость музыки, излагаемой в рефрене, оттеняется мобильностью, неустойчивостью куплетов.

Припевом в рассказе может послужить музыкальная тема грузинского трехголосного мужского хора, звучащего в маленьком ресторанчике, куда героиня приглашает свою случайную пассажирку, выхваченную из-под дождя с иерусалимской улицы. Здесь под старинную грузинскую песню старая Мирьям рассказывает ей свою историю, одну из многих историй, составляющих «этот непронизносимый кошмар, который... называют Катастрофой» [2, с. 108]. Многоголосный хорал задает тон всему повествованию, в котором переплетаются, находя и поддерживая друг друга, несколько тем. За ягодным чаем и грибным супом Мирьям рассказывает о гетто, находившемся в глухих гродненских лесах, о яме на лесной поляне, где расстреливали евреев, о сельском сарае, где ее, выкопавшуюся из общей, еще живой могилы, доверху заполненной телами женщин, мужчин, стариков, детей, спасал от преследователей боров, укладываясь на то место, где она спряталась в солому. И лесные запахи еды словно возвращают героев рассказа туда, куда возвращаться больно и невыносимо, а своды полуподвального ресторанчика, придающие ему такой уют, и сытная еда на столе контрастируют с бюццими строками о двухгодичном пребывании Мирьям в узкой яме, где ее держали крестьяне, выпуская по ночам «по нужде или поесть чего-нибудь», спасая, сколько было сил [2, с. 116].

Десять раз возвращается автор к звучащему хоралу, и в соответствии с законами музыкальной формы рондо усиливается контраст между рефреном и повествовательными эпизодами. И после кульминации, после нестерпимого фортиссимо — описания расстрела — наступает пауза, характерная и для музыкального, и для литературного произведения, чеховская пауза накала страстей над горшочком грибного супа:

Внезапно оборвались все звуки: умолк хорал, прекратился ливень снаружи... даже из кухни не доносилось звяканье посуды... Несколько мгновений тишина висела над сводами полуподвала... <...> И через минуту с улицы хлынули чьи-то голоса, вкатились в калитку... <...> ...Зазвучали раскатисто, звонко, с трехголосным смехом... И сразу же у нас, внизу, мечтательно и тревожно отозвался трехголосием хорал [2, с. 110–111].

Чуткость в ощущениях музыки автором проявляется не только в знании и понимании формы, но и в появлении порой неожиданных музыкальных ассоциаций. В «Адаме и Мирьям» контрастом всему происходящему становится само слово «колыбельная» над ямой, наполненной матерями и детьми: «Она выползла, долго сидела на краю ямы, баюкая раненую руку, и колыбельной для нее были вздохи этой могилы» [2, с. 111].

В последних романах Рубиной музыкальная тема становится дополнительным ключом к пониманию судеб героев, причем выбор этих тем только с первого взгляда кажется неожиданным. Так, «Минорный свинг» цыганского джамена Джанго Рейнхардта, сопровождающий героя романа «Синдром Петрушки», артиста-кукольника Петра Уксусова, своей глубоко спрятанной трагичностью [6], взрывной горчинкой оттеняет все драматические перипетии судьбы героя [6], а сентиментальная песенка «Лили Марлен», которую фаготист Сеня, талантливый музыкант, мальчишкой услышал от своего деда («...дед напевал ее довольно часто во время работы. <...> Немецкого дед не знал, но, само собой, знал идиш. Боюсь, что фрицам не понравилась бы эта песня в его исполнении» [5, с. 102]), а потом обучил свою возлюбленную, цирковую артистку, леонардовскую зеркальную женщину Анну Нестеренко, придает этой любви одновременно и трогательно интимный, и всеобщий характер. Музыкальные темы здесь — «саморазвивающееся художественное зерно» (выражение самой писательницы [4, с. 45]), которое прорастает сквозь текст и понимание которого расширяет его смысловое пространство. Здесь автор ведет с читателем странную игру, предлагая выйти на время за рамки текста, разгадывая смыслы того или иного музыкального отрывка.

Так диалоги с музыкой в произведениях Дины Рубиной превращаются в полилоги словесного текста с музыкальным, автора — с читателем, читателя — с музыкальной фразой. В целом же возникает многоголосное, сложное, насыщенное самыми разнообразными смыслами произведение.

## Литература

1. Рондо // Музыкальная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <http://www.musenc.ru/html/r/rondo.html> (дата обращения 14.12.2014).
2. Рубина Д. Адам и Мирьям // Рубина Д. Цыганка. М., 2007.

3. Рубина Д. Больно только когда смеюсь. М., 2010.
4. Рубина Д. Биография // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dinarubina.com/biography.html> (дата обращения 14.12.2014).
5. Рубина Д. Почерк Леонардо. М., 2010.
6. Рубина Д. Синдром Петрушки. М. : Эксмо, 2010.
7. Рубина Д. Туман // Рубина Д. Цыганка. М., 2007.

**Н. К. Нежданова**

*Курган*

### **Особенности поэтического самоопределения в рок-поэзии XXI в.**

С эпохи своего возникновения и развития рок-культура играла и играет роль мировоззренческого и духовного стержня прежде всего для молодых творческих людей.

Поиски собственной идентичности и стратегия самоопределения в рок-поэзии концептуально важны в связи с желанием рок-поэтов обозначить свои жизненные и творческие принципы. В психологическом плане раскрытие сущности самоопределения личности не может не опираться на субъективную сторону самосознания — осознания своего «я», которое выступает как внутренняя причина социального созревания. Одной из составляющих самоопределения рок-поэзии является ее соотнесенность с культурным контекстом. Проблема культурной идентичности (идентичность — сумма творческого поведения, идеологии автора и его литературной репутации как результат взаимодействия с теми или иными идеологическими, политическими и культурными дискурсами) определяется соотношением личности автора с доминирующими дискурсами эпохи.

Русская рок-поэзия наполнена различными отсылками к предшествующей культурной традиции. По мнению Ю. В. Доманского, атрибуция и интерпретация такого рода цитат — одна из актуальных проблем изучения рок-поэзии [1, с. 16]<sup>1</sup>. По мысли Е. А. Козицкой, «в русской рок-поэзии цитатное слово выполняет существенную функцию: оно становится средством воссоздания связи времен, поэтической реализации сложного отношения современного поэта к классической традиции» [3, с. 55].

Иными словами, интертекстуальность в рок-поэзии помогает авторам найти свое место в литературе путем установления отношений с претекстами, то есть с теми идеями и ценностями, которые выражает тот или иной претекст или его автор. Специфика функционирования интертекстуальных включений проявляется

---

<sup>1</sup> Об этом писалось неоднократно — см., например: [1, с. 19].