

МОДУСНЫЙ ПЛАН ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ГРИНА, СОДЕРЖАЩИХ В НАЗВАНИИ УНИВЕРСАЛИЮ «МУЗЫКА»

В центре внимания автора статьи - субъективное восприятие одной из основных культурных универсалий «музыка» героями рассказов А. С. Грина «Кирпич и музыка» и «Черный алмаз», написанных в разные периоды жизни и творчества писателя.

Ключевые слова: модус, универсалия, авторская концепция искусства, рассказ, А. С. Грин

Актуальность исследования. Термином «модус» ученые-гуманитарии стали пользоваться с середины XX столетия: лингвисты - вслед за Ш. Балли, понимая его содержание как отношение мыслящего субъекта к диктумному содержанию, литературоведы — за Н. Фраем, употребляя его в значении способа существования героя в литературном произведении, его отношения к действию. В то же время, как замечает М. М. Телеки, исследование содержания этой категории остается актуальным и нуждается в продолжении лингвистических поисков [4, с. 219]. В не меньшей степени это относится к литературоведческим работам, где изучение модусного плана отвечает общей направленности современной науки к постижению предметов и явлений с точки зрения человека [1, с. 186]. В свете подобных аксиологических установок исследование путей выражения в художественном произведении взгляда героя на мир представляется актуальным.

Степень изученности вопроса. Как было отмечено выше, категория «модус» уже сравнительно давно и активно исследуется такими учеными, как А. Аверина, А. Приходько, В. Шинкарук, Е. Селиванова, Н. Шведова, М. Сидорова, рядом других. Утверждается традиция судить о модусном плане художественного произведения как комплексе «смыслов, связанных с реализацией в тексте субъектов речи, мысли и восприятия», позволяющем «исследовать то, что принято называть иерархией функционирующих сознаний, «точек зрения», «своего» и «чужого» слова, субъектных сфер или плоскостей...» [5, с. 253]. Работ же, непосредственно посвященных произведениям А. С. Грина в заданном ключе, мы не встречали.

Цель статьи - на основе анализа особенностей переживания героями произведений А.С. Грина музыки, уяснить авторскую концепцию искусства.

В рассказе «Кирпич и музыка» (1907) внимание читателя акцентируется на грубости и безрадостности быта рабочих завода и обитателей города. И в то же уже в этом раннем произведении А. С. Грина очевидно и то, что станет определяющим для его художественной манеры в дальнейшем - романтизация человека. Сразу обращает на себя внимание неоднозначность характера героя, о котором вначале сообщается, что он был *«такой же растрепанный, как имя, которое носил: кудластый, черный и злой»* [2, I, с. 48]. Оказывается, Евстигней и сам не знал - зол он или добр» [2, I, с. 49]. Когда же по праздникам он смывал с лица верхний слой грязи, обнаруживалось, что на самом деле он не черен и зол, а *«молод, крепок и смугл»* [2, I, с. 50]. Так дается установка на одинаковую предрасположенность героя и к растворению в грубости окружающего мира, и к тому, чтобы суметь вырваться за пределы своего униженного положения. Отсюда - акцент на тех внутренних процессах, которые происходят в нем. Одну из ведущих ролей в воссоздании душевной жизни Евстигнея играет звучание внешнего мира, данное в его восприятии.

Будни и праздники героя представлены предельно дисгармоничным звучанием: это *«смутные, больные звуки»* заводской казармы ночью, которые *«стонали в закопченных бревенчатых стенах, рожденные грудями тел, разбитых сном и усталостью»* [2, I, с. 49], крики и заунывное пение. И сам Евстигней обыкновенно после драки пил и *«кричал диким, нелепым голосом»* [2, I, с. 49]. А если пел, то *«умышленно гнусавым, пискливым голосом»* [2, I, с. 50]. Звуки для него были частью мира грубости и нищеты. Поэтому и пение раздражало его: оно не освобождало душу от тоски быта, а, напротив, усиливало ее, ранило слух, напоминая крики. Вот как в его восприятии передано пение его соседей по казарме: *«сидели татары и громко, пронзительно, пели резкими, гортанными голосами», «дикие, жалобные звуки», «продолжая петь все громче, быстрее и жалобнее», «взвыл тонким жалобным воплем»* [2, I, с. 51]. Правда, в этом описании можно выделить модусный план, связанный и с самими исполнителями. Для татар это родные звуки, возвращающие их в родные места: *«в вопле их. монотонном, как скрип колеса, слышалось ржание табунов, шум степного ветра и неприятный верблюжий крик»* [2, I, с. 51]. Но Евстигнею, которому чужды картины родных татарам степей, в их пении слышится лишь тоска жизни. Намеренно искажая слышащиеся ему звуки, он восклицает: *«Эй, вей-вей-ве-е! И-ий- вае-ваё-у-у! Что вы кишки тянете из человека? Эй?!»* [2, I, с. 51]. Наиболее полно какофония мира действительности, к которой принадлежит герой, представлена в описании трактира: в углу *«хором, нестройно и пьяно пели», «стали кричать, икая и ласково переругиваясь скверной бранью»* [2, I, с. 56-57]. Причем, все эти звуки даны в восприятии Евстигнея, *«прыгают»* в его ушах. Они действуют на него не только как привычное нестройное звучание, но и активизируют стихийное в нем самом: *«Крик и шум усиливался, рос, бил в голову, звенел в ушах»* [2, I, с. 57]. Подчиняясь шуму, чувствуя, как под ним *«качалась земля»,* пьяный Евстигней и сам начинает петь, но пение это оказывается криком: *«Пели громко, нестройно, пьяно, и все пело вокруг, плясали стены; о. Вдруг Евстигней приподнялся, подпер голову кулаками и с трудом огляделся вокруг. Потом открыл рот и начал кричать долгим пронзительным криком: - У-ы-ы! У-ы-ы! У-ы-ы!»* [2, I, с. 57].

Однако, как было отмечено ранее, в герое есть и молодое, крепкое, Другие звуки мира, возможно, смогли бы активизировать в нем силу и помочь стать свободным от грубости жизни. Не случайно в название рассказа вынесена универсалия «музыка». Встреча Евстигнея с настоящим искусством происходит после его ссоры с татарами, в лесу. Евстигней оказывается в новом для него мире. Здесь он погружается в звучание свободной от всего социально унижающего человека природы и музыки. Этот переход обозначен звуками. Герой слышит то, что относится к пространству бытовой жизни (*«густой, дышащий шум печей, звяканье железа, бренчливые скучные выкрики»* [2,1, с. 53]), но все больше подчиняется новым для него звукам (*«тугливый шорох и плавный шепот вершин таяли в вышине»* [2,1, с. 53]). *«И вдруг, — сообщает повествователь, — откуда-то и, как показалось Евстигнею, со всех сторон, упали в тишину и весело разбежались мягкие, серебряные колокольчики. Лес насторожился. Колокольчики стихли и снова перебежали в чаще мягким, переливчатым звоном. Они долго плакали, улыбаясь, а за ними вырос низкий, певучий звон и похоронил их. Снова наступило молчание, и снова заговорили звуки. Торжественно-спокойные, кроткие, они ширились, уходя в вышину и, снова возвращаясь на землю, звенели и прыгали. Опять засмеялись и заплакали милые, переливчатые колокольчики, а их обнял густой звон и так, обнявшись, они дрожали и плыли»* [2,1, с. 53]. Все это звучание дано в восприятии героя. Это ясно не только из того, что сообщается: *«показалось Евстигнею»*. Те образы, которые рождают звуки в воображении героя, отражают процесс его приспособления к новому для него переживанию встречи с миром. Он сравнивает слышащиеся ему звуки с разговором мужчины и девушки, соотносит высокие звуки с женским началом (женщины, как правило, смеются и плачут), а низкие - с мужским (мужчина призван успокаивать). Или же дальше, когда герой сравнивает слышащиеся ему звуки с песней: *«звуки казались ... смелыми и спокойными, как громкая хоровая песня»* [2,1, с. 54]. О модусе, то есть о том, что выражается отношением героя к происходящему, позволяет судить и следующее указание на характер звуков: *«звуки казались теперь не тугливыми и грустными, как в лесу, где они бродили затерянные, тихие»* [2,1, с. 53]. На самом деле ощущение затерянности в загадочном мире ночного леса недавно пережил сам герой. Поэтому и звуки, которые он слышал, казались ему такими же. Ключевыми в описании звуков, несущихся из окон дома управляющего, являются образы легких веселых колокольчиков. Именно они своим свободным звучанием переключают Евстигнея на совершенно новое для него чувство легкой веселой жизни. Показательно и то, что женщина, игравшая на фортепьяно, и Евстигней, когда проходит первый страх от их встречи в лесу, смеются. Правда, в тексте сказано не «смех», а «хохот». В значительной степени это нарушает легкую веселую гармонию звуков колокольчика: *«она залилась звонким, неудержимым хохотом. Евстигней смотрел на нее, мигая растерянно и тупо, и неожиданно захохотал сам...»* [2,1, с. 55]. Есть диссонанс и в описании самой женщины. Сначала, издали, Евстигнею кажется, что у нее *«бледное, детское лицо»*, а позже сообщается, что ее лицо *«тонкое, капризное»* [2,1, с. 54]. Так намечается двойственность характера результата их встречи. С одной стороны, возможно воскрешение души героя услышанной музыкой, а, с другой - сохранение отчуждения между ним и миром, где есть музыка. Не случайно со-

общение том, что женщина смотрела на Евстигнея, *«как смотрят на интересное, но противное насекомое»* [2,1, с. 55]. И сам герой представлен здесь двойственно. Когда он уходит, ему продолжает чудиться, что в глубине леса *«поет и звенит»*, и тут же в нем созревает решение испортить соседу его новый чайник. В конечном итоге оказывается, что перемены для Евстигнея невозможны. Музыка и в самом деле потрясает его душу. Однако завершается его встреча с красотой тем, что он, униженный раздражением жены управляющего, мстит ей поступая при этом так, как он привык, с позиций грубой силы. Интересно, что в заключительной части рассказа, содержащей описание второй встречи героя с хозяйкой дома в лесу, музыка уже не звучит. Сообщается о звуках леса: жалобном пении комаров, смутном, далеком шорохе. В какой-то момент герою начинает казаться, что *«где-то поет и переливается тонкий, протяжный звон»* [2,1, с. 58], но на самом деле *«все молчало»*. И звонкие звуки теперь связаны не с музыкальным инструментом, а разбитым стеклом. Он, сообщает повествователь о герое, *«размахнувшись, с силой откинувшись назад, и стекла с звоном и дребезгом брызнули во все стороны»*. Евстигней возвращается в мир привычных для него грубых и резких звуков. Поэтому и лес, как бы отвечая на ругательство, которое Евстигней бросает в адрес женщины, вторит: *«Гау-гау-гау!»* [2,1, с. 59].

Обратимся к названию рассказа. Как нам представляется, в нем содержится указание на два варианта будущего Евстигнея. С одной стороны, возможно окончательное его погружение в быт, грубость и грязь (кирпич, которым он разбивает окна в доме управляющего), а с другой - в герое есть силы преодолеть в себе «черное» и «злое», выпрямиться (под воздействием музыки). Одним из основных факторов, определивших выбор героя, оказывается его социальный статус. Он «чужой» для игравшей на фортепьяно жены управляющего, а оттого диалог между ними невозможен.

Подобная социальность в воссоздании действительности уходит на второй план, или же вовсе снимается в более поздних произведениях А. С. Грина. В них возрастает философская проблематика, и зачастую они напоминают притчи. Это относится ко второму из избранных нами рассказов, «Черный алмаз» (1916). Его героями являются два соперника. Скрипач Ягдин и в прошлом любовник его жены, а теперь каторжник Трумов. Ягдин решает отомстить сопернику с помощью музыки. Столкновение двух героев, обуславливает, по замечанию Т. В. Петрусь, обращение автора к антитезе как ведущему художественному приему [3, с. 54-55]. В результате происходит противоположное задуманному. Любимый романс «Черный алмаз» укрепляет в Трумове волю к свободе, и он совершает побег. Таким образом, суть рассказа - в выражении двух абсолютно различных пониманий музыки. Для одного, знаменитого скрипача Ягдина, это знак его превосходства над окружающими, источник славы и общественного статуса. Показательно, что в рассказе сообщается не о чувствах, которые рождала в нем музыка, а о дороговизне его скрипки и вычурности одежды, в которой он явился в лагерь каторжников. *«Пока артист вынимал дорогую скрипку из блестящего золотыми надписями футляра, Трумов хорошо рассмотрел Ягдина. На скрипаче был щегольский белый костюм, желтые ботинки и дорогая панاما. Его пышный, бледно-серый галстук походил на букет»* [2, IV,

с. 423]. Выбор музыкальных произведений был обусловлен не его привязанностями, а тем, что это были *«небольшие, но сильные вещи классиков: Мендельсона, Бетховена, Шопена, Годара, Грига, Рубинштейна, Моцарта»* [2, IV, с. 424] Зато сообщается о музыкальных привязанностях и переживании музыки Трумовым. В результате весь связанный с музыкой модусный план произведения отражает внутреннее состояние не исполнителя, а слушателя. Сообщается, что *«беспощадное очарование музыки потрясло Трумова»* [2, IV, с. 424], в его воображении ее звучание рождает образ женщины, которую он любил: *«Вдруг зыки такие знакомые и трогательные, как если бы умершая женщина ясно шептала на ухо: «Я здесь с тобой», - заставили его вскочить»* [2, IV, с. 424]. Описывая позже свое состояние в момент звучания музыки, Трумов сообщит Ягдину: *«Да, я был потрясен, слушая вас: богатство мелодий, рассказанных вами на дворе Ядринского острога, заставило меня очень глубоко почувствовать всю утраченную мной музыку свободной и деятельной жизни <>. ...высокая, могущественная музыка стала пожаром, в котором сгорели и прошлые и будущие годы моего заключения»* [2, IV, с. 425]. Именно этому герою А. С. Грин доверил выразить собственное понимание музыки: она *«является идеальным выражением всякой свободы»* [2, IV, с. 425], а потому не может принести зла.

Выводы. В каждом из изученных нами рассказов обращение к теме музыки заявлено уже в названии. В каждом из них идет речь о ее возвеличивающем воздействии. Музыка помогает раскрытию в героях скрытых потенциальных возможностей. Однако при этом акцент делается не на искусстве самом по себе, а на его реципиенте. Отсюда - важность изучения модусного плана в рассказах. В обстановке тотального отчуждения в мире музыка может быть использована в деструктивных целях («Черный алмаз»), или же встреча с ней может активизировать в человеке агрессию («Кирпич и музыка»). Но она может и помочь выпрямиться, устремиться к свободе. Суть в том, кто и как ее слышит.

Литература

1. Барышков В. П. Аксиология личностного бытия / В. П. Барышков : под ред. В. Б. Устьянцева. - М.: Логос, 2005. - 192 с.
2. Грин А. С. Собрание сочинений : В 6 т. / А. С. Грин. - М.: Правда, 1980. 1
3. Петрусь Т. В. О смысловых и композиционных функциях деталей в рассказе А. Грина «Черный алмаз» / Т. В. Петрусь // Актуальные проблемы современной филологии. К юбилею Александра Грина. Языкознание : сборник статей и материалов Международной научной конференции. - Киров : изд-во ВятГГУ, 2005.-С.54-60.
4. Телеки М. М. Наукові погляди на статус модусу в структурі речення / М. М. Телеки // Вісник Запорізького національного університету. - 2008. - № 2. 1 -С. 217-220.
5. Уржа А. В. Понятие модусного плана произведения и изучение переводов текста / А. В. Уржа // Слово и текст в культурном сознании эпохи : [сб. научн. тр.]. - Ч. 5 / отв. ред. Г. В. Судakov. - Вологда : Легия, 2010. - С. 253-258.

Мусій В. Б. Модусний план творів О. С. Гріна, що містять у назві універсалію «музика»

У центрі уваги авторки статті - суб'єктивне сприйняття музики як однієї з головних універсальних цінностей героями оповідань О. С. Гріна «Цегла та музика» « Чорний алмаз», які були написані у різні періоди життя та творчості письменника.

Ключові слова: модус, універсалія, авторська концепція мистецтва, оповідання, О. С. Грін

Musiy V. B. Modus plan of literary works by A. S. Grin, containing the universal "music" in their name

The article defines the subjective perception of music as one of main universal values by the heroes of literary works by A. S. Grin "Brick and Music", and also "Carbonate ". These literary works were written in different periods of writer's life and work and their comparison allows to consider authorial conception of art.

Key words: modus, universal category, author's conception of the art, novel, A. S. Grin