

2. *А. Герасимова*. Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы. – 1989. – № 12.
3. *Черноризская О.* Поэтика абсурда. – Т. 1. – Вологда, 2001.
4. *Клюев Е.В.* Теория литературы абсурда. – М.: УРАО, 2000.
5. *Глостланова М.* Гротеск в литературах Запада XX века // Художественные ориентиры зарубежной литературы 20 века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002.
6. *Вагинов К.К.* Козлиная песнь: Романы / Вступ. статья Т. Л. Никольской, примеч. Т.Л. Никольской и В.И. Эрля. – М.: Современник, 1991. – 592 с.

УДК 821.161.1: 82-31 Кржижановский

А.Н. ШУБЕРТ, О.А. КОРНИЕНКО  
(Киев)

**РИТМ В НОВЕЛЛИСТИКЕ  
СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО  
(Статья вторая)**

*Аннотация.*

Шуберт А.Н., Корниенко О.А. Ритм в новеллистике Сигизмунда Кржижановского (статья вторая)

В статье анализируются специфичные формы создания музыкального ритма в новеллах писателя: игра аллитеративных рядов, приемы экфрасиса и кодирования музыкальных фрагментов в словесной структуре текста, в частности, 23 сонаты (Аппассионаты) Бетховена в новелле «Сбежавшие пальцы» цикла «Сказки для вундеркиндов». Данные формы рассматриваются в контексте экспериментально-игровой поэтики Кржижановского, демонстрируя напряженный интеллектуальный поиск писателя на пути расширения изобразительности искусства за счет межвидового художественного синтеза.

*Ключевые слова:* ритм, смена аллитеративных рядов, экфрасис, кодирование тональности, октавы, зерна музыкальной темы.

*Анотація.*

Шуберт Г.М., Корнієнко О.О. Ритм у новелістиці Сигізмунда Кржижановського (стаття друга)

Стаття містить аналіз специфічних форм створення музичного ритму у новелах письменника: гри алітеративних рядів, прийомів екфрасису та кодування музичних фрагментів у словесній структурі тексту, зокрема 23 сонати (Аппассі-

онати) Бетховена у новелі «Сбежавшие пальцы» циклу «Сказки для вундеркиндов». Означені форми розглянуто в контексті експериментально-ігрової поетики Кржижановського, що демонструє напружений інтелектуальний пошук письменника на шляху розширення зображальності мистецтва за рахунок міжвидового художнього синтезу.

*Ключові слова:* ритм, зміна алітеративних рядів, екфрасис, кодування тональності, октави, зерна музичної теми.

### *Summary.*

Shubert A.N., Kornienko O. A. Rhythm in short stories by S. Krzizanovskiy (the second article)

The article devoted analyses of creation musical rhythm in short stories of author: the play of vowel lines, ekphrasis, and coding musical fragments into words structure of text, besides coding the 23 sonatas (Appassionato) by Beethoven in short story «Running fingers» from cycle «Tales for infant prodigy». This forms are investigated in context of experimental playing poetry of S. Krzizanovskiy. Which demonstrates tense intellectual search of writer in order to wide the represent of art due to its interkind artistic synthesis.

*Key words:* rhythm, change of vowel lines, ekphrasis, coding of key, octaves, grain of musical theme.

В первой статье цикла рассмотрено ритмообразование в новеллистике С.Д.Кржижановского на образно-мотивном, сюжетном уровнях, проанализированы разнообразные приемы создания сложного полиритмического рисунка художественной речи, выявлено, что тексты Кржижановского являют любопытную стратегию сознательной интеллектуальной филологической игры, сопряженной с глубоким смыслом (см. подробнее [Шуберт, Корниенко 2009]).

Целью второй статьи является исследование специфичных форм создания музыкального ритма в новеллах писателя.

Прежде всего, заметим, что для текстов Кржижановского характерны сложные «цепные» схемы совмещений аллитеративных и ассонансных рядов. Так, например, в новелле «Сбежавшие пальцы» очевидны аллитерации [н], [р], а также – ассонансы [а], [о]. Проиллюстрируем на примере одного лишь фрагмента: «Две тысячи ушных раковин повернулись к пианисту Генриху Дорну, спокойно подвигивавшему длинными белыми пальцами плетёнку стула-вертушки [...] Фалды фрка свисли с вертушки, а пальцы прыгнули к

чёрному ящику *рояля* – и *мерным* бегом по *прямой* мощённой *костяным* клавишам дорожке. Сначала они *направились*, блестя *полированными* ногтями, от *с* большой октавы к *крайним* стеклито-звонящим *костяшкам* *дисканта*. Там ждала *чёрная* доска – *край* *клавиатурной* коробки: пальцам хотелось дальше, – они *чётко* и *дробно* затопали по двум *крайним* *костяшкам* (глаза в зале здесь-там зажмурились: "какая *трель*"), – и *вдруг*, *круто* *повернувшись* на *острых*, *обутых* в тонкую *эпидерму* *кончиках*, *опрометью*, *прыгая* друг *через* друга, *бросились* назад. У *середины* пути пальцы замедлили бег, *раздумчиво* выбирая то *чёрные*, то *белые* клавиши для тихого, *но* *глубоко* *вдавленного* в *струны* шага.

Две тысячи ушей *пододвинулись* к *эстраде*.

*Знакомая* *нервная* *дрожь* вошла в пальцы: став *на* *втиснувшихся* в *струны* *молоточках*, они *вдруг*, *резким* *прыжком*, *перешвырнулись* *через* двенадцать клавиш и стали *на* *с-es-g-b*.

Пауза» (здесь и ниже выделено нами – *А.Ш.*, *О.К.*) [Кржижановский 2001: I, 73]<sup>1</sup>.

В приведенном текстовом фрагменте звук [н] встречается 53 раза, [р] – 50 раз, образуя бесконечно варьирующий фонический рисунок *н – р – н – рн – н – нр – рн – н – н – нн – н – р* и т.п. (в данном случае указана схема подчеркнутого компонента текста). Однако в эту звучащую «тему» полифонически вплетаются звуковые мотивы [н]–[л] и [с]–[т] (в различных вариативных комбинациях). Проиллюстрируем это на том же фрагменте текста, выделив аллитерации [н]–[л], [с]–[т]:

«Две тысячи ушных раковин *повернулись* к *пианисту* Генриху Дорну, *спокойно* *подвинчивавшему* длинными белыми *пальцами* *плетёнку* *стула-вертушки* [...] *Фалды* *фрака* *свисли* *с* *вертушки*, а *пальцы* *прыгнули* к чёрному ящику *рояля* – и *мерным* бегом *по* *прямой* мощённой *костяным* клавишам дорожке. Сначала они *направились*, *блестя* *полированными* ногтями, *от* *с* большой октавы к *крайним* *стеклито-*звонящим *костяшкам* *дисканта*. Там ждала *чёрная* доска – *край* *клавиатурной* коробки: *пальцам* хотелось дальше, – они *чётко* и *дробно* *затопали* *по* двум *крайним* *костяшкам* (глаза в зале здесь-там зажмурились: "какая *трель*"), – и *вдруг*, *круто* *повернувшись* на *острых*, *обутых* в тонкую *эпидерму* *кончиках*, *опрометью*, *прыгая* друг *через* друга, *бросились*

<sup>1</sup> Далее в статье произведения С.Кржижановского цитируются по указанному изданию с обозначением в круглых скобках римской цифрой – тома, арабской – страницы.

назад. У середины *пути* пальцы замедлили бег, раздумчиво выбирая *то* чёрные, *то* белые клавиши для тихого, но глубоко вдавленного в *струны* шага.

Знакомая нервная дрожь вошла в *пальцы*: *став* на *втиснувшихся* в *струны* *молоточках*, они вдруг, резким прыжком, *перешвырнулись* через двенадцать клавиш и *стали* на *c-es-g-b*.

*Пауза*» (там же).

Звук [л] во фрагменте фигурирует 43 раза, [п] – 26 раз, [т] – свыше 40, [с] – 38 раз. Однако, словно развивающийся мотив в музыкальном произведении, вдруг в тексте зазвучит [за]: «глаза в зале [...] *з*ажмурились»; [ка]: «*к*остяшкам дисканта», «доска – край *к*лавиатурной коробки»; [в]–[ф]: «нервная дрожь *в*ошла *в* пальцы: *с*тав на *в*тиснувшихся *в* струны молоточках, они *в*друг [...] *п*ерешвырнулись через *д*венадцать клавиш» и т.д.

Сложная инструментировка текста позволяет (с некоторой долей условности) назвать новеллу Кржижановского музыкальной: и благодаря теме повествования, и благодаря ритмически звучащей речи, фоническая организация которой семантически насыщена и создает звуковую картину мира. Так, ритмизация ряда звуков, например, повтор звука [р] и [в], вызывает ассоциацию с процессом разрывания, что, собственно, и изображено в новелле: кисть пианиста отрывается и сбежавшие пальцы начинают самостоятельное существование – целую череду жизненных испытаний и злоключений. Имя героя новеллы пианиста Генриха Дорна позволяет обнаружить ключевой лейтмотив творчества Кржижановского – разорванности (благодаря ассимиляции – Генри[х] [Т]орн – от англ. *torn* – третья форма глагола от *tear* «рвать», что в переводе – «оторванный» (см. подробнее [Шуберт 2008]). Можем предположить, что лейтмотив разорванности сознательно задан автором в первой новелле цикла «Сказки для вундеркиндов», подобно доминантному музыкальному тону того или иного композитора. Основания считать данную новеллу музыкальной (и благодаря заданной теме, и благодаря фоническому рисунку) очевидны. Кроме того, в творчестве Кржижановского, по справедливому замечанию В.Перельмутера, насчитывается около десяти музыкальных новелл, в то время как живописная всего лишь одна – «Тюбики» (1937). Заметим, что Кржижановский получил домашнее музыкальное образование, обладал хорошим голосом, брал уроки пения и едва не стал профессиональным певцом, преподавал теорию музыки в Киевской консерватории, дружил с композиторами и сотрудничал с музыкальными театрами

[Перельмутер 2001: 594]. Тема музыки видится отнюдь не случайной в новеллистике Кржижановского. Но сопряжена она, прежде всего, с поисками средств углубления и расширения выразительно-смысловых возможностей литературы, в частности, прозы, благодаря межвидовой конвергенции, художественного синтеза музыкального и словесного искусства.

Ритм, функционирующий на фоническом уровне, сознательно используется Кржижановским с целью создания дополнительной «музыкальной» сверхструктуры новеллы «Сбежавшие пальцы». И даже может интерпретироваться как некий литературно-музыкальный пролог к собственно музыкальной сверхструктуре текста Кржижановского.

Анализ музыкальной новеллы «Сбежавшие пальцы» Кржижановского позволяет обнаружить не только применение приема экфрасиса, но и собственно музыкальный нотный рисунок:

«Две тысячи ушных раковин повернулись к пианисту Генриху Дорну, спокойно подвигивавшему длинными ми белыми ми пальцами ми плетёнку стула-вертушки [...] Фалды фрака свисли с вертушки, а пальцы прыгнули к чёрному ящику рояля ля – и мерным бегом по прямой мощённой костяным клавишам дороге. Сначала они направились, блестя полированными ми ногтями, от С большой октавы к крайним стеклисто-звонящим костяшкам дисканта. Там ждала чёрная доска – край клавиатурной коробки: пальцам хотелось дальше, – они чётко и мелко затопали по двум крайним костяшкам (глаза в зале здесь-там зажмурились: "какая трель"), – и вдруг, круто повернувшись на острых, обутом в тонкую эпидерму кончиках, опрометью, прыгая друг через друга, бросились назад. У средины пути пальцы замедлили бег, раздумчиво выбирая то чёрные, то белые клавиши для тихого, но глубоко вдавленного в струны шага.

Знакомая нервная дрожь вошла в пальцы: став на втиснувшихся в струны молоточках, они вдруг, резким прыжком, перешвырнулись через двенадцать клавиш и стали на с-es-g-b [1].

Пауза» (I, с.73).

Таким образом, в структуре литературного текста обнаруживается полный нотный ряд (октава): до, ре, ми, фа, соль, ля, си.

Однако музыкальность новеллы не исчерпывается темой и октавой. Сам автор точно указывает читателю путь играющей «пятиножки» на рояле: «**c-es-g-b**» (авторское уточнение в приведенном фрагменте текста), где перевод латинских обозначений, закрепленный за нотами, обозначает

следующее: [c] – *до*, [es] – *ми-бемоль*, [g] – *соль* и [b] – *бемоль*, который сочетается с нотой *ми* и закрепляется только за ней.

Кроме того, автор вплетает нотное зерно (основу музыкальной темы) в слова новеллы:

«Две тысячи ушных раковин повернулись к пианисту Генриху *Дорну*, спокойно подвинчивавшему длинны*ми* *белыми* пальцами плетёнку стула-вертушки [...] Фалды фрака свисли с вертушки, а *пальцы* прыгнули к чёрному ящику рояля – и мерным бегом по прямой *мощённой* костяным клавишем дороге. Сначала они направились, блестя полированными ногтями, от *С большой* [...]» (там же).

Формируется минорный септаккорд: *до – ми-бемоль – соль* (лат. «*es-g-b*»), то есть автор определяет тональность произведения, исполняемого пальцами Генриха Дорна. На языке музыкальных определений найденная тональность называется *до-минор*. Интересно заметить, что автор не указывает, какое музыкальное произведение исполняет герой новеллы, но использует музыкальный намек. Так или иначе, Кржижановский «вынуждает» музыкально образованного читателя интерпретировать найденную тональность с музыкальной точки зрения.

*До-минор* находит свой отзвук в фамилии героя, пианиста *Дорна*, т.е. автор на различных уровнях обыгрывает музыкальную тему).

Как известно, минорная тональность связана с настроением трагизма и предвосхищением катастрофы, что и происходит в новелле «Сбежавшие пальцы».

Интересно также то, что минорная тональность является опознавательным знаком и традицией музыки романтиков (Р.Шуман, Ф.Шопен, Ф.Шуберт, Ф.Лист и др.). Однако данная традиция восходит к творчеству Людвиг ван Бетховена. В его творческом наследии находим траурный марш, «Патетическую» сонату, Пятую симфонию и другие произведения явно трагического характера (известно, что исследователи творчества гениального композитора афористически называют бетховенский минор как «судьба стучится в двери»). В тексте новеллы Кржижановский упоминает и «Крейслериану» романтика Р.Шумана (ориентировавшегося на Бетховена), созданную также в минорной тональности, что, безусловно, усиливает и подтверждает найденную музыкальную тональность новеллы, тем самым, благодаря музыкальному тону в рамках словесного про-

изведения Кржижановский обостряет трагичность и безысходность ситуации, в которой оказался герой – персонафицированные «оторвыши».

Знаменательно, что минорную тональность музыковеды считают не просто трагической, но – и тональностью разрыва. Заданный Кржижановским лейтмотив разорванности целого прослеживается на всех уровнях поэтики новеллы «Сбежавшие пальцы» (и в повествовательной структуре, и в имени пианиста, и в мотивной организации и т.д.).

Однако минорная тональность не сохраняется автором на протяжении всей новеллы. Уточним, новелла Кржижановского «Сбежавшие пальцы» от первой до последней страницы демонстрирует разбросанный неупорядоченный звукоряд (нот).

Значимым считаем тот факт, что автор сознательно намекает читателю на явные музыкальные шифры своего литературного произведения (например, указывает латинскую формулу положения пальцев на клавиатуре рояля), и, вместе с тем, в тексте создает эффект хаотически разбросанных нот. Выстраивание указанных Кржижановским нот приводит к неожиданным результатам. Тоническая направленность, обнаруженная нами, согласно своему семантическому наполнению (минорная – трагическая) дополняет собственно художественную содержательность новеллы.

Анализ ритмизации художественной речи в новелле «Сбежавшие пальцы» позволяет вычленил также доминантный элемент основной музыкальной темы (ее зерно, много раз повторяющееся), выраженный следующими нотами: *фа – ля-бемоль – фа*:

«*Фалды фрака свисли с вертушки, а пальцы прыгнули к чёрному ящику рояля – и мерным бегом по прямой мощённой костяным клавишам дороге. Сначала они направились, блестя полированными ногтями, от С большой [...]*» (там же).

Интересно, что, указывая на музыкальную тональность, Кржижановский «зашифровывает» ноты. Однако для того, чтобы узнать музыкальное произведение с нескольких нот, необходимо обладать неординарными способностями либо иметь профессиональное образование. Возможно, вводя рассматриваемую новеллу, содержащую музыкальные коды и шифры, в структуру цикла «Сказки для вундеркиндов», автор тем самым также обыгрывает название книги.

Все же целенаправленный поиск музыкального произведения по известному доминантному зерну темы оказался возможен. Мы убедились, что ноты *фа – ля-бемоль – фа* являются центральной комбинацией нот единственного произведения, известной философской сонаты №23 Аппassionаты Бетховена. На небольшом нотном фрагменте проиллюстрируем, что именно это произведение зашифровывает Кржижановский в тексте новеллы:



Т.о. в новелле «Сбежавшие пальцы» присутствует уникальный для литературы феномен кодировки, зашифровки фрагментов музыкального произведения в художественном тексте. Нашу версию подтверждает следующее уточнение в тексте (авторский намек): оторвавшиеся пальцы «бежали с быстротой бетховенской Appassionat'ы» (I, 78). Данный намек-«ключ» оказывается в нестандартном расположении, поскольку находится в постпозиции – после фрагмента с «зашифрованными» нотами Аппassionаты Бетховена, что усиливает игровое поле приема кодирования.

Характерно, что Кржижановский позволяет читателю узнать музыкальное произведение и тут же обрывает его (читатель располагает лишь небольшим фрагментом Аппassionаты), что вновь актуализирует лейтмотив разрыва на музыкальном сверхуровне.

Обратимся к осмыслению семантики найденной музыкальной темы Аппassionаты. Название 23-й сонаты Бетховена восходит к итальянскому «a passion», что переводится как «страсть». Данное произведение композитора демонстрирует предельный накал эмоций, что, безусловно, распространяется и на соответствующую манеру его исполнения. Доминантной темой и образностью Аппassionаты является трагическое пред-

возвешение надвигающейся катастрофы. Поскольку личные переживания композитора (события Великой французской революции) не могли не отразиться на его произведениях, постольку интонация Аппассионаты Бетховена буквально является интонацией предостережения [Муз. энциклопедия 1973, с.178]. Напомним, что первая новелла Кржижановского является своеобразным прологом ко всему творчеству писателя, в ней находим характерные для последующей прозы автора специфические черты. И тема предостережения приближающейся катастрофы, а затем и бытия человека в ситуации катастрофы и посткатастрофы – одна из ведущих в метапрозе Кржижановского.

Трагизм Аппассионаты созвучен трагической минорной тональности и перипетиям сюжета новеллы (злключениям «оторвышей»). Однако в безысходной ситуации перед умирающими оторвышами появляются спасающие Божьи персты. На музыкальном свёрхуровне новеллы идея спасения маркирована сменой минорной тональности на возможную мажорную (оптимистическую). Автор, будто сознательно, нагнетает ноту *ми*: «...лежали рядом две руки: одна с белы*ми*, холены*ми*, пахнущи*ми* дороги*ми* духами*ми*, точены*ми* пальца*ми* [...] Через две недели после случившегося состоялся первый, по возобновлении, концерт знаменитого цикла Генриха Дорна.

Пианист играл как-то по-иному: не было *прежних* ослепительных пассажей, молниевых *glissando* и подчеркнутости мелизма [...] Но зато мгновения*ми* казалось, будто чьи-то гигантские персты, оторвавшись от иной – из *мира* в *мир* – протянутой клавиатуры, роняя солнца с *фаланг*, идут вдоль куцых пискливых и шатких костяшек *рояля*: и тогда тысячи ушных раковин придвигались – на обращенных к эстраде шеях.

Но это – лишь мгновения*ми*.

Специалисты один за другим – на цыпочках – покидали зал» (I, 81-82).

Талантливый пианист Генрих Дорн после обретения кисти не удостоивается внимания специалистов, они оставляют его. Несмотря на явно трагический финал произведения (невосприятие слушателями гениально-го пианиста), обратим внимание на смену тональности: минор сменяется мажором. Вспомним, что и Аппассионата Бетховена завершается также мажором (ре-мажор). Кржижановский не уточняет ноту тональности, а

лишь фиксирует ее смену, указывая, по музыкальной терминологии, на общее настроение темы.

Как правило, новеллистический финал двойственен, что находим и в новелле Кржижановского: несмотря на очевидный провал (с точки зрения профессиональных критиков) Дорна, торжествует гармония – буквальное сотворчество: «игра в четыре руки» с «гигантскими перстами» на имплицитном уровне маркирует сферу небесного сакрального творчества. Данная трактовка финала коррелирует с приподнятым (мажорным) настроением, позволяет музыкальному образу «завучать» в финале текста, синестезируя два вида художественного искусства – литературу и музыку, что позволяет утверждать мысль о насыщенности новеллы глубоким философско-эстетическим смыслом.

Таким образом, найденная музыкальная тональность и тема, кодирование фрагментов Аппассионаты Бетховена структурируют сверхуровень прочтения новеллы «Сбежавшие пальцы» Кржижановского. Отмеченные музыкальные элементы наделены устойчивой семантикой, усиливающей собственно художественную значимость. Тем самым Кржижановский разрабатывает сложную структуру литературного текста, где на словесном ритмическом уровне автор «надстраивает» музыкальный сверхуровень. Данное явление правомерно рассматривать в контексте феномена усиления в переходные эпохи поисков художественного синтеза, векторов, нацеленных на синкретизм различных видов искусств, актуализированных Серебряным веком и творчески переосмысленных Кржижановским. Если в духовной атмосфере Серебряного века, акцентировавшего идею художественного синтеза, господствовали интенциональные векторы «путей постижения и разрешения вселенских, «надмирных», мистических и эсхатологических вопросов» [Минералова 2008: 29] «преображения жизни» [там же, с.10], преобразования мира средствами художественного творчества, то в творчестве Кржижановского заметна интенсивная интеллектуальная концентрация на поиске путей расширения выразительно-смысловых возможностей литературы за счет синестезии и синкретизма ее межродовой и межвидовой природы, а также ассимиляции научно-теоретического философско-филологического дискурса нередко в рамках игровой поэтики.

Третья статья цикла будет посвящена развитию музыкальной темы в последующих новеллистических произведениях С. Кржижановского.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Кржижановский С.Д.* Собрание сочинений: В 5 т. – Т.1-4 / Сост., предисл. и комм. В.Перельмутера. – СПб., 2001–2006.

*Минералова И.Г.* Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. – М., 2006.

*Музыкальная энциклопедия:* В 5-ти томах / Гл ред. Ю.В. Келдыш. – М., 1973. – Т.1.: А-Г.

*Перельмутер В.* Комментарии // *Кржижановский С.Д.* Чужая тема. Собрание сочинений: В 5 т. – Т.1. – СПб., 2001. – С. 586–685.

*Шуберт А.Н., Корниенко О.А.* Ритм в новеллистике Сигизмунда Кржижановского: Статья первая // Русская литература. Исследования: Сб. научн. трудов. – К., 2009. – Вып. 13. – С. 211–223.

*Шуберт А.Н.* Концепция художника в новеллистике С.Кржижановского и Т.Манна // Русская литература. Исследования: Сб. научн. трудов. – К., 2008. – Вып. 12. – С. 209–221.

УДК 821.161.1 / Кржижановский

**А.И. КИСЛЯК**  
(Киев)

### КОНЦЕПТОСФЕРА С.Д. КРЖИЖАНОВСКОГО

*Аннотация.*

Кисляк А.И. Концептосфера С.Д. Кржижановского.

В статье рассматриваются концепты творчества С.Д. Кржижановского, такие как глаз, звезда, мир, человек, окно, чётки и др. На основе анализа концептосферы новеллистики писателя выделены основные черты художественной картины мира Кржижановского.

*Ключевые слова:* концепт, концептосфера, художественная модель мира.