

Ю. А. Лыцова

**МУЗЫКА ИРРЕАЛЬНО-РЕАЛЬНОГО МИРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
В. О. ПЕЛЕВИНА И ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ЕЕ ВЫРАЖЕНИЯ**

*Работа представлена кафедрой русского языка, методики и общего языкознания
Иркутского государственного педагогического университета.
Научный руководитель – кандидат филологических наук, профессор Т. И. Лукиных*

В статье рассматривается восприятие человеком музыки – субмодус слуха, который в творчестве В. О. Пелевина, как показывает анализ языковых средств, является художественно значимым.

Персонажи воспринимают как «музыку» организованные и неорганизованные звучания. Такие звучания по-разному воздействуют на человека: одни звуки проходят мимо как «пустые», «тусклые», «холодные», другие – дают человеку шанс вступить в контакт с иными мирами.

Perception of music by a person – hearing submodus – is regarded in the article. The analysis of language means shows that it is artistically important in V. Pelevin's creative works. The characters perceive organised and inorganised sounds as «music». These soundings influence a person in different ways. Some sounds pass by as «empty», «dim» and «cold» ones, others give a person a chance to get in touch with another worlds.

В свете когнитивной лингвистики, а также интерпретационной парадигмы, текст может быть осмыслен «...как сложный знак, который выражает знания писателя о действительности, воплощенные в его произведении в виде индивидуально-авторской картины мира»¹. Таким образом, можно говорить о том, что любой текст – это некая интерпретация автором окружающего мира, отражаемого в его тексте.

В авторском мире В. О. Пелевина последовательно отражаются черты, типичные для постмодернистской прозы. Творческое сознание автора редко ограничивается созерцанием: он стремится выразить свое видение мира через создание мира художественного, особым образом интерпретируя действительность, в результате чего она предстает как «ирреально-реальная».

Окружающий мир воспринимается с помощью пяти внешних органов чувств: зрения, слуха, осязания, обоняния и вкуса – так называемых модусов перцепции². Слух, как и зрение, традиционно считается одной из основных перцепций в жизнедеятельности человека. Это те два модуса, которым посвящено наибольшее число психологических исследований. Тем не менее, как отмечают психологи, «мы знаем намного больше о зрении, чем о слухе»³.

Рассмотрим такой субмодус слуха, как восприятие человеком музыки. В художественном произведении музыка может быть передана только словом, и только через анализ языковых средств можно понять ее суть, ее художественную уникальность и значимость.

В творчестве В. О. Пелевина музыка предстает загадочным феноменом. Музыка есть звучание, но здесь она не сводится на уровень слуховых ощущений. Она представляет собой нечто неизмеримо большее: в музыке синтезируются ритмические движения космической жизни и, как следствие, происходит гармонизация всего сущего. Музыка дает человеку возможность вступить в контакт не столько с людьми, сколько с иными мирами.

На наш взгляд, наиболее кратко отметить все семантические свойства слова «музыка» удалось В. И. Далю. В «Толковом словаре живого великорусского языка» лексическое значение слова «музыка» определяется как «искусство стройного и согласованного сочетания звуков, как последовательных (мелодия, напев, голос), так и совместных (гармония, соглас, созвучие); равно искусство это в действии»⁴. Таким образом, звук сам по себе еще не музыка. Музыка зависит от способности звуков вставать в звукоряд: образовывать «ритмически и интонационно организованные сочетания». Следовательно, человеческое ухо воспринимает как «музыку» лишь упорядоченные гармоничные звуки. Но в произведениях В. О. Пелевина музыка – это и человеческий голос, и звуки музыкальных инструментов, и шелест листвы, и раскаты грома, и шум морского прибоя, и шепот ветра. Они по-разному воспринимаются автором и персонажами.

Звуки могут быть *гармоничными* и *лишними гармонических обертонов*, при чем гармоничные звуки могут быть как *организованными*, так и *неорганизованными*. Все эти

звуки сливаются в два потока: *приятные*, т. е. «доставляющие удовольствие», и *неприятные*, «не нравящиеся своими качествами, свойствами»⁵. Что же представляют собой эти звучания? Как они характеризуются?

На протяжении многих веков представления человека о музыке складывались в систему, характерную для определенного сообщества, представляя собой ментальное проявление, то есть составляя нечто цельное и обобщенное, а в отдельности уникальное. Звучания, которые воспринимаются как естественные и приятные для одного сообщества, кажутся неприятными и раздражающими для человека другого сообщества. Так, например, ритмы африканских народов во многом отличаются от ритмов европейцев. Африканская музыка – это иной музыкальный мир: это звуки разных ритмов, наложение различных звучаний. Такая музыка с отголосками древних африканских культур чужда европейцам, непонятна героям В. О. Пелевина, воспитанным, видимо, на академических традициях классической музыки. У В. О. Пелевина повторяющиеся звукоподражания типа «*wa – wa – wa*», «*умпс – умпс*», «*воу – оу*» представляют собой не музыку в классическом ее понимании, а «завывание» или «блеянье» – неясный шум из свистящих или хрипящих звуков. По оценкам автора, это «*вой*», «*вопл*», «*свист*». Эти звуки неприятные, они не ласкают слух автора и персонажей, воспринимаются ими как доносящиеся из какого-то иного раздражающего мира. Ср.: «...С третьего этажа долетала другая музыка – ресторанная, *блеющая*...»⁶.

Характерная для такой музыки полиритмия в текстах автора создается с помощью таких языковых средств, как отглагольные прилагательные в словосочетаниях «*рваный ритм*», «*рубленая музыка*». Они дают представление о прерывистом, непостоянном характере звучания музыкального произведения – музыка рубится, т. е. с каждым звуком дробится на части, словно от удара топора. Неискушенный слушатель

с трудом воспринимает такие звуки. Ср.: «*Музыка была странной и какой-то рубленой* – то начинали сладко петь о любви гитары и трубы, то вдруг раздавался протяжный электронный вой»⁷. «Мелодия» постоянно движется, причем сразу по нескольким линиям, а звучание «*рвется*», «*разламывается*», «*разбивается на части*». Многочисленные «*обрывки*», «*лоскутки*», «*куски*», «*кочки*» – это уже не музыка, а оторванные элементы, которые, перемещаясь между собой, не совпадают с общим музыкальным ритмом. Именно поэтому в текстах В. О. Пелевина так часто употребляются существительные «*месиво*», «*мешанина*», «*шумиха*», имеющих общую сему – смесь разнородных элементов. Ср.: «...Музыка опять превратилась в *мутное месиво*...»⁸.

«*Рваный*» ритм в быстром музыкальном темпе создает какофонию – «*бешеный темп*», «*дикая музыка*», «*сумасшедшие звуки*», «*жуткий звук*». Ср.: «Заиграла *дикая музыка*, похожая на завывание метели в тюремной трубе»⁹. Быстрые, невыносимые для неподготовленного уха звуки действуют негативно – вызывают *страх, отвращение, неопределенную реакцию*. Ср.: «...Даже целая армия этих летчиков в кармане не заставит замолчать раскрытый клюв репродуктора, который так *страшно слышать*...»¹⁰. Слушая всем телом такую музыку, герои доходят до предела психофизического напряжения, что порождает целый ряд неконтролируемых эмоций и поступков (плач, странные движения тела; состояние переутомления, истощения и даже транса). Ср.: «Матвей, испытав одновременно ненависть к нему и стыд за свой плаксивый порыв, надавил чем-то тяжелым и продолговатым, имевшимся в его душе, на это выползшее навстречу стихшей уже *радиомызыке* нечто, по всему внутреннему миру Матвея прошел хруст... Матвей *ударился в тихие слезы* и повалился на траву»¹¹.

Очень часто такая музыка сопровождается танцем, но это не привычный танец, а «*страшный танец*», «*дикие движения*», «*бе-*

шенная работа», «безумные рывки тела», «раскачивание», «тряска». Безостановочное движение частей тела, состояние на грани своих возможностей настолько поглощает героев, что происходит мгновенный прорыв в иллюзорный мир: «Его правая рука со сжатой в кулак ладонью была выставлена вперед, а левая плотно прижата к туловищу. Сначала в этом действительно ощущалось нечто античное, но Кудрявцев *быстро впал в экстаз*, и его движения потеряли всякую культурную или стилистическую окрашенность»¹².

Крайняя степень звучания («страшные звуки»), звуки, превышающие человеческое терпение («невыносимые звуки»), бессистемное сочетание большого количества звуков («исступленное бляенье балалаек»), совмещенные с «диким» темпом, «рваным» ритмом, воспринимаются героями В. О. Пелевина с трудом или совсем не воспринимаются. Слияние всех звуков в один нестройный голос рождает ощущение давления и даже боли. Человек испытывает крайнюю степень возбуждения, теряет самообладание. Частотны реакции: «закрыл уши ладонями и зажмурился»¹³; «стали кричать во все горло»¹⁴; «кто-то другой завыл», «завыла сама...»¹⁵; «кинулся к окну», «полезла под стол»¹⁶.

Болезненно действуют и искусственно создаваемые созвучия (они могут быть не только быстрыми, громкими, но и медленными): «латунные звуки», «лязгающая музыка», «металлические звуки», воспроизводимые не человеком, а электронной аппаратурой. Ср.: «Издадека-издадека долетел печальный и *протяжный механический вой* – словно напоминало о себе что-то огромное и ржаво-масляное»¹⁷. «Металличность» музыки не находит отклика в душе человека: воспринимается как «чужая» и даже «оскорбительная», проходит мимо как «холодно-враждебная». Ср.: «...Прислушался к долетающей откуда-то музыке, совершенно не подходящей для того, чтобы разместить в ней хоть одно свое чувство, и поэтому *чужой и оскорбительной...*»¹⁸.

Таким образом, неприятные неорганизованные, диссонансные звучания, чаще всего окружающие персонажей, беспокоят, создают раздражающий эффект. «Бой» барабанов, «тюканье» по клавишам, «треньканье» гитары, «вой» и «хрипение» труб, «скрежет» электронных синтезаторов, пронзительные крики, телодвижения – все это врывается в произведения со всей свирепой силой и пронизывает чувствительный человеческий организм. Художественный мир В. О. Пелевина становится неуютным и отчужденным.

Неприятные ощущения вызывают и монотонно организованные звуки, основанные исключительно на гармонии. Одноголосно выраженная музыкальная мысль звучит скучно, назойливо, а следовательно, также неприятно. Ср.: «...Этот далекий дрожащий звук раздражал его своей *зудливой однообразностью*, какой-то бессмысленностью, что ли»¹⁹. «Монотонность» создают звучания «растянутые», «длинные», «протяжные», имеющие общую сему – тянущиеся долго. Звуки (ноты) «длятся», «тянутся», осмысливаются как не имеющие слышимых пределов. Растянutosть может усиливаться также поясняющими наречиями «непомерно длинный», «безмерно растянутый». В результате звук в сознании человека звучит бесконечно. «Монотонная» мелодия раздражает и тем, что вызывает досадное состояние дремы, о чем свидетельствует многочисленное употребление глагольных лексем «усыплять», «убаюкивать».

Не вызывает удовольствия в общем-то приятная музыка, но неуместно звучащая. Нелепо слышать «Мессу» и «Реквием» Дзузеппе Верди, «Рождественскую ораторию» Баха в сортире²⁰.

Сквозь пелену неприятных звуков могут прорываться звуки приятные. Организованные звуки предстают как **субстанция, живущая** по своим законам. Музыка часто не выдает своих источников – «*доносится из таинственной тьмы*», «*лется ниоткуда*», – однако постепенно вытесняет все зву-

ки вокруг. Ср.: «...Музыка становилась все громче и наконец *полностью вытеснила* из ушей Ивана шарканье его и Валеркиных сапог об асфальт»²¹. Появившись «вдруг», звучание обладает способностью «*исчезать*», «*растворяться*», *уходя в «никуда»*. Неорганизованный же, неопределенный, «аморфный», неотчетливый звук плавно, неспешно «*растекается*», «*расплывается*» и заполняет собой все окружающее пространство. Это некая сила («*дрожит и пульсирует*») «*все заполняет*», «*окутывает*», «*обволакивает*», «*окружает*», т. е. воздействует сразу со всех сторон. Ср.: «Сначала *все* *заполняли*... *инфернальные частушки*...»²².

Эмоциональные признаки образа музыки отражают представления о том, что музыка – это субстанция, тесно связанная с эмоциями. Для музыки характерно испытывать как положительные, так и отрицательные качества, интенсивные и пассивные эмоции. Музыка может быть «*простой и трогательный, как платье пионерки*»²³; «*простой*»; «*благородной*»; «*величественной*»; «*странной, завораживающей силы и искренности*»²⁴; «*печальной*»; «*протяжной*» и даже «*глупой*».

В звуках таится определенная красота: «*красивые песни*», «*приятное пение*», «*прекрасная музыка*», «*приятный напев*», «*запел приятным голосом*», «*пели красиво*», «*отличалась благозвучием*» и даже «*заунывно-красивый звук*». Выделенные единицы имеют положительную коннотацию и объединены общей семьей – «доставлять удовольствие, наслаждение при прослушивании», то есть прослушивание является чувственно воспринимаемым удовольствием. Автор и персонажи, ощущая красоту какого-либо музыкального произведения, отмечают различные признаки.

Стройность звучания: тембр – «*аристократический голос*»; «*глубокое звучание*»; «*богатый голос*» и др.; высота – «*приятный тенор*»; «*бескрайний баритон*» и др.; мелодический контур – «*мелодичные звуки*» и др.; динамика – «*негромкая музыка*»; «*тихо пропел*»; «*тихая песня по радио*» и др.; темп –

«*что-то медленное*» и др.; тон – «*спокойные звуки*»; музыка «*без надрыва*» и др.

Соответствие древнему представлению о красоте: «*старинная музыка*»; «*древняя музыка*» и др.

Исключительность, рафинированность. В повседневной жизни человек слышит только то, что позволяет ему используемый орган чувств – слух, т. е. он ограничен своими физическими возможностями и способностями [Мустайоки, 2004: 24]. В произведениях В. О. Пелевина слух героев выводит их за рамки реально звучащего бытия: они слышат музыкальную систему, лежащую в основе небесной музыки. Таким образом, музыка рассматривается как проводник в иной, нечеловеческий мир, так как наделяется некоторыми признаками отражения ирреального мира. О красоте музыки «не отсюда», не из этого мира автор и персонажи говорят, указывая на ее совершенство: «*совершенная красота звучания/музыки*», «*совершенный звук*», «*настоящий/настоящая музыка/звук*», «*живой (=подлинный, самый настоящий) звук*», «*чистый/чистая музыка/звук/мелодия*». Ср.: «...Играл целый невидимый оркестр... *звук был очень чистым и, несомненно, живым*»²⁵.

Странность: «*странный звук*», «*странная красота*», «*странные созвучия*», «*странная мелодия*». Странные звуки слышатся, но не распознаются, так как не имеют сходства с яркими прототипами красоты, заложенными в сознании человека генетически. Музыка удивляет неожиданными созвучиями, восхищает своей необычностью: она «*чудесная*», «*чудная*», «*чарующая*», «*дивная*»; «*удивляет*», «*восхищает*». Ср.: «Звук, который господин извлекал из своего инструмента, был... *чарующим* и *печальным*»²⁶.

Загадка, тайна: «*загадочная музыка*», «*таинственная музыка*». Таинственная, сверхъестественная красота выступают как аналог «*нездешней красоты*»: «Звук, который господин извлекал из своего инструмента, был *совершенно неземным*...»²⁷. Звуки «*неземной мелодии*», «*запредельной мело-*

диш» В. Пелевин связывает с этим манящим, но недоступным миром. Красота переносится в область неизведанного и там теряет границы определенности. Подобная неясность образа, невысказанная в реализме с его стремлением к внятности, показательна для постмодернистов²⁸.

Музыка исключительного звучания и сверхъестественного очарования обладает необыкновенными по силе воздействия способностями. Она владеет магическими приемами, имеющими цель воздействовать, влиять на человека. Так, музыка самостоятельно вступает в отношения с человеком как враждебная сила, при этом актуализируется функциональная сторона музыки – «возможность колдовать», «посылать наваждение», «наводит морок». Сверхъестественную силу музыки нельзя контролировать: она «обманывает», «берет в плен», «завлекает», «увлекает», «властвует» над героями, «подхватывает» и «уносит» в неизвестное, тогда она мыслится как «коварная», «льстивая», «обольстительная», «завораживающая». Ср.: «...Звуки органа подхватили меня, понесли, и подходящий текст был готов буквально через десять минут»²⁹.

Музыка словно открывает человеку «проемы», «пролеты», «мосты», «каналы» между измерениями. «Выход» в иные миры может происходить и через «тоннель», «отверстие в воронке» или представляться в виде «подъема» и проникновения через «газовый занавес» или невидимый «тоннель над облаками». Ср.: «...полетел вниз головой в тот самый пролет пустоты между минорными звуками рояля...»³⁰.

Однако человек всегда находится на грани, пребывает в промежуточном, ирреально-реальном, состоянии: физическое тело «покоится» в реальном пространстве, а сознание (частично или полностью) переходит в другое, ирреальное, измерение.

Таким образом, в текстах В. О. Пелевина «музыка» является деталью, словесным штрихом. В этом качестве музыка присутствует в большинстве текстов автора, что говорит о ее значимости в творческом пространстве постмодерниста. Рядом с музыкой находим языковые сигналы верхнего (божественного) и нижнего (инфернального, т. е. такого, как в аду) миров.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Бабенко Л. Г. и др. Лингвистический анализ художественного текста. Екатеринбург, 2000. С. 30.
- ² Рузин И. Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке // Вопросы языкознания. 1994. № 6. С. 79.
- ³ Там же. С. 87.
- ⁴ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1989–1991.
- ⁵ Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1981–1982.
- ⁶ Пелевин В. О. Все рассказы. М., 2005. С. 141.
- ⁷ Пелевин В. О. Чапаев и Пустота. М., 2003. С. 67–68.
- ⁸ Пелевин В. О. Все повести. – М., 2005. С. 148.
- ⁹ Пелевин В. О. Чапаев и Пустота. М., 2003. С. 83.
- ¹⁰ Пелевин В. О. Все рассказы. М., 2005. С. 134.
- ¹¹ Там же. С. 189.
- ¹² Там же. С. 370.
- ¹³ Пелевин В. О. Песни царства «Я». М., 2003. С. 418.
- ¹⁴ Пелевин В. О. Все рассказы. М., 2005. С. 47.
- ¹⁵ Там же. С. 46.
- ¹⁶ Там же. С. 47.
- ¹⁷ Пелевин В. О. Все повести. С. 155.
- ¹⁸ Пелевин В. О. Все рассказы. С. 138.
- ¹⁹ Пелевин В. О. Чапаев и Пустота. С. 164.
- ²⁰ Пелевин В. О. Все повести. М., 2005. С. 148.

²¹ *Пелевин В. О.* Песни царства «Я». М., 2003. С. 239.

²² Там же. С. 363.

²³ *Пелевин В. О.* Священная книга оборотня. М., 2005. С. 249.

²⁴ *Мустайоки А.* К вопросу о соотношении языка и действительности // Проблемы интерпритационной лингвистики: интерпретаторы и типы интерпретаций: Межвузовский сборник научных трудов. Новосибирск, 2004. С. 24.

²⁵ *Пелевин В. О.* Чапаев и Пустота. С. 409.

²⁶ Там же. С. 28.

²⁷ Там же. С. 28.

²⁸ *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература. М., 2002. С. 59.

²⁹ *Пелевин В. О.* Песни царства «Я». С. 313.

³⁰ *Пелевин В. О.* Чапаев и Пустота. С. 112.