

УДК 821.161.1 Русская литература

**Бобылева Е.С.**

*Московский государственный областной университет*

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ЗВУКОВОГО ПЕЙЗАЖА В РОМАНЕ  
И. С. ЛУКАША «ВЬЮГА»**

***E. Bobyleva***

*Moscow State Regional University*

**TRANSFORMATION OF SOUNDSCAPE IN «SNOWSTORM» BY I. LUKASH**

*Аннотация.* В статье рассматривается звуковая организация одного из ключевых романов талантливого прозаика первой волны русской эмиграции И.С. Лукаша. Целью исследования было показать, как с помощью звукового пейзажа реализуется основная идея произведения – разрушение старого мира под натиском мировой войны и революций. Звуковая картина мира и изменения в ней подробно анализируются автором статьи в тесной связи с доминантными образами – дома и Петербурга, а также со сквозными мотивами – тишины и безмолвия.

*Ключевые слова:* проза русского зарубежья, звуковой пейзаж, образ, мотив, война, революция.

*Abstract.* The article covers the soundscape in the novel by a gifted Russian émigré writer Ivan Lukash. The purpose of this paper was to show how with the use of the soundscape the writer revealed the main idea of the novel – the collapse of the old world under the onslaught of world war and revolutions. The sound world picture and the changes in it are analyzed in close connection with the principal images – home and Petersburg, and with prevailing motive of silence.

*Key words:* Russian émigré prose, soundscape, motif, image, war, revolution.

В мае 1940 года, незадолго до смерти И.С. Лукаша, Иван Шмелёв обращался к читателям газеты «Возрождение» с призывом оказать помощь больному писателю. В своей небольшой заметке Шмелёв эмоционально, но при этом предельно чётко обозначил цель и содержание творческого пути своего современника: «Ныне, вдали от родины, русский писатель раздвинул пределы обычного *служения*<sup>1</sup>, и в его творчестве главное место занимает Россия, вся Россия, и дух, и быт её, и всё, что связано с ней. <...> Зная Россию он помогает вспомнить чудесный Лик, и благодарны ему читатели <...> Не помнящие её – юное поколение – воссоздают по писателю неуловимый, священный Образ» [7, с. 320-321].

Действительно, тему России можно назвать главной в произведениях И.С. Лукаша эмигрантского периода. И неизменно в её рамках раскрывается разнообразными гранями образ Петербурга. Так происходит и в романе «Вьюга» (1933), представленном автором на конкурс, учреждённый парижской Академией общественного воспитания и сотрудничества. Согласно условиям конкурса, работы должны были отражать «психологию большевизма и разрушения в семье, стране, обществе с точки зрения вековых традиций, созданных христианской доктриной и моралью» [4, с. 8]. Как справедливо отметил О.Н. Михайлов, «в данном случае «заказ» и авторская позиция совпадали» [5, с. 85].

Местом действия в романе становится Петербург, родной город Лукаша, на его фоне писатель показывает, как проходят трагические для всей страны события, кардинально меняю-

---

<sup>1</sup> В приведенной цитате курсив И. С. Шмелёва, далее везде по тексту мой. – Е. Б.  
© Бобылева Е. С., 2012.

щие её лик: это Первая мировая война, далее Февральская революция и, наконец, приход большевиков. Образ многоквартирного дома на Малом проспекте, где проживает городская беднота, становится сюжетообразующим. В его небольших квартирах, или, по словам писателя, «сценах-клетушках», где «разыгрывались жизни жильцов» [4, с. 22], обитают несколько семей. В центре внимания автора – семья Маркушиных и главный герой романа – Пашка, младший сын, которому всего за несколько лет суждено будет пройти тяжёлый путь от юного гимназиста до участника белого движения.

В нашей работе мы хотели бы обратиться к музыкальной стороне романа. Эта художественная составляющая всегда была важна для Лукаша. На страницах его произведений постоянно появляются музыкальные образы (некоторые из них становятся сквозными), звучат знаковые для автора мелодии. Знамёнателен и тот факт, что одним из последних его крупных произведений, переведённых на несколько европейских языков, вершиной творчества писателя стал роман о композиторе – «Бедная любовь Мусоргского» (1936).

По А. Белому, «всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность, а конечным – музыку, как чистое движение» [1, с. 93]. Так происходит и на страницах романа «Вьюга». Автор описывает Петербург, но важнейшую характеристику городского пейзажа составляют не столько видимые, сколько слышимые явления.

Музыка для Лукаша – это, в первую очередь, звук. В одном из своих последних газетных очерков, который так и называется – «Музыка» (1940), писатель, исследуя звучание города, приходит к заключению: «И что не вспомнить о Петербурге – всё теперь музыка» [3, с. 5]. Воссоздавая его образ, Лукаш задействует целый оркестр голосов (большей частью неодоушевлённых), характерных для улиц, магазинов, домов – именно эти голоса и создают облик города. Автор будто пытается сохранить для себя и для читателя память о том, что невозможно зафиксировать

посредством пространственного изображения – фотографии, рисунка, кинохроники – стремясь представить образ как можно объёмнее.

Звук в произведениях писателя часто рождается и существует в границах города, и в равной степени участвует в создании пространственных образов, наряду со средствами выразительности, работающими на зрительное восприятие. В этой связи мы считаем возможным говорить о звуковом пейзаже. Термин «звуковой пейзаж» ввела в научный оборот Т.В. Цивьян, позаимствовав его из книги канадского композитора и педагога Раймонда Мюррея Шафера<sup>1</sup>. Звуковой пейзаж, в трактовке исследовательницы есть «описание мира через звуки», он возникает тогда, когда «мир перестаёт быть “беззвучным”» [6, с. 149].

Чтобы выразить основную идею романа «Вьюга», идею разрушения старого мира, Лукашу особенно важно представить облик довоенной и дореволюционной России. Эту задачу он выполняет в первых главах романа.

Здесь внимание автора сосредоточено на образе старого петербургского дома. В самом начале повествования ключевой становится мысль об обыденности, неизменности мерно протекающей в нём жизни: «дом был такой же, как все другие дома», «не отличался ничем» [4, с. 13], «те же запахи жилья были здесь и пятьдесят, и сто лет назад, как будто жильцы дома только повторяли жизнь друг друга и всех тех, кто населял дом до них» [4, с. 14]. Идею цикличности отражает и звуковой пейзаж. Мы можем отметить целый ряд звуков, которым свойственна повторяемость: «звучный и чистый *ход часов*», «дальний *благовест*» (время суток), «*гудок буксира на Неве*» (очевидно, проходящего недалеко от дома изо дня в день), «*гаммы под детской рукой*» (повторяющееся упражнение, вырабатывающее технику игры). Часто периодичность звучания подчёркивает стоящее рядом со звуковыми характеристиками местоиме-

<sup>1</sup> Т. В. Цивьян ссылается на работу Schafer R. M. The Turning of the World. N. Y. 1977.

ние «каждый»: «каждый вечер <...> доносились голоса игроков», «пели каждый вечер невнятным хором “Отче Наш”». Сама мысль о цикличности человеческого существования заставляет нас вспомнить стих из Книги Екклесиаста: «Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во веки» (Еккл. 1:4). Обращение к Екклесиасту характерно для всего творчества писателя, неоднократно в его произведениях встречаются реминисценции, отсылающие нас к данной книге, или прямые упоминания о ней. Концентрация автора на этой идее вводит в повествование мотив вечности мироздания.

С этим мотивом связано и неоднократное повторение Лукашом слова «*тишина*» – люди приходили «слушать тишину»: «Паша, как все, слушал звук единства, *тишину* вечера» [4, с.20]. «Тишина» в контексте первых глав романа не синонимична отсутствию звука как такового, а, напротив, выступает метафорой спокойствия, мира, единения людей, собранных под одной крышей. Для жильцов дома она – «прекрасная, затаенная» [4, с. 18], эпитеты свидетельствуют о ценностном понимании жизни этими людьми, именно поэтому они внимательно, во всех деталях воспринимают окружающий мир. Родственным мотиву тишины является мотив безмолвия. Среди многочисленных жильцов дома, портреты которых кратко очерчивает автор в первых главах, мы видим глухонемого юношу Аполлинария, сына купца, хозяина магазина «Чай. Сахар. Кофе». Мальчик обездвижен (его ноги скованы параличом) и физиологически лишён слуха, однако, несмотря на свои увечья, он вовлечён в общее бытие и даже стремится зафиксировать звуком своё место среди остальных людей. И мы можем наблюдать это в сцене, описывающей пасхальную ночь: «Аполлинарий что-то жалостно и счастливо *мычал*, в его руке дрожала пасхальная свеча» [4, с. 19]. Любопытно, что даже фраза «Аполлинария никогда *не было слышно*» [4, с. 19] включена в тот фрагмент текста, где выстраивается ряд звуков, доносящихся из дома. Таким образом, как ни

парадоксально, безмолвию юноши придаётся статус звучания.

«Тишина», как и «безмолвие», свидетельствуют о принятии героями существующего порядка вещей, о смиренной надежде познать загадку бытия: «род, *безмолвно* сменявшийся род, всегда исчезал с мыслью и чаением, что ещё не разгадана жизнь, не раскрыта, но будет раскрыта так, что переменится все: человек, небо, земля. Это было смутное чаение неминуемой перемены самого состава земли и всего сущего, Воскресения» [4, с. 21].

Эпитеты «смутный», «неясный», часто встречающиеся в словаре писателя, не несут в себе отрицательной коннотации, они лишь указывают на нечто скрытое – то, что герои не могут объяснить словами, но постигают душой. Лукаш вслед за Достоевским пристально исследует двойственность натуры человека. Мы видим, как один из обитателей дома, сапожник Потылицын, «дрожащий пропойца» и «скандалист» [4, с. 16], слушает чтение Библии, и в душе у него возникают мысли о прекрасном. Он продолжает скандалить, но и в этом проявляется его отчаянная жажда постижения бытия: «”Всё понимаю, не боюсь, всё”, – точно в самом вопле хотел услышать *звук чего-то настоящего*, объяснение всему» [4, с. 17].

Посредством звукового пейзажа Лукаш выстраивает модель мироощущения героев. Звуки, которые доносятся до слуха жильцов дома, можно распределить по двум группам, исходя из места их происхождения. С одной стороны, это звуки, рождающиеся в доме, с другой – слышимые с улицы, относящиеся к большому миру. В первом случае они так или иначе актуализируют присутствие человека. Это могут быть звуки, связанные с говорением или голосом как таковым: «*говорили* громко», «человеческий *лепет*», «голос матери», «стыдливый *смех*», или же характеризующие тот или иной вид человеческой деятельности: «*звенение* пианино», «*чьи-то шаги*», «*шелест* страниц», «*гаммы* под детской рукой».

Во втором случае звуковая палитра гораздо разнообразнее. Встречаются здесь и зву-

ки, прямо или опосредованно связанные с действиями людей: «шуршала толпа», «тихо звенела шарманка», «гудок буксира». И, с другой стороны, относящиеся к двум областям – природной: «шелест снега», «шум сирени», «ветер раздувает траву» и сакральной: «звенящие хоругви», «дальний благовест». Они говорят о том, что герои постоянно ощущают на себе влияние божественного присутствия. Мысль Лукаша о том, что «настоящая жизнь жильцов» [4, с. 20] проходит незаметно для глаза, в ней сокрыто знание о Сыне Человеческом, а все привычные занятия, быт – проявления внешние, преходящие, находят своё художественное подтверждение в оформлении автором всей звуковой картины дореволюционного мира.

Наделяя самостоятельными, легко различимыми голосами и дом, и сам Петербург, Лукаш не только одухотворяет их, но делает полноценными участниками повествования. Как и все другие герои произведения, они испытывают на себе последствия происходящих вокруг событий.

Изменения приходят вместе с мировой войной. Поначалу люди их ещё не чувствуют, однако в ритме и звучании жизни уже появляются новые черты: «В самом начале всё весело торопилось, куда-то бежало, гремели военные оркестры, проносились со свистом красные вагоны с солдатами, что-то орущими, машущими руками... <...> Всюду были уверены, <...> что всё очень скоро кончится и конец будет каким-то особенно праздничным, с музыкой» [4, с. 47-48]. Мы видим контрастную, по сравнению с начальными главами, картину. Ключевым словом, характеризующим состояние города первых недель войны, становится слово «лихорадка». Оно и обуславливает появление новых оттенков в звуковой картине. Среди них – повышенная эмоциональность («Пашка <...> орал до сипоты “ура”» [4, с. 47]), убыстрение темпа, переход на *forte*. Меняются также и источники звука: если раньше голоса были у конкретных вещей и людей, находящихся в определённом месте, то теперь всё сложнее

становится определить, откуда звук идёт и кто его производит. Лукаш чаще использует местоимения «всё», «всюду», что, в свою очередь, свидетельствует о заполнении пространства звучанием, однако само оно лишено стройности, гармонии.

Атмосфера всеобщего воодушевления вскоре проходит. Автор побуждает своих героев задумываться о сущности войны. Первое понимание происходящего приходит к Пашке Маркушину, когда он наблюдает за «тихим движением солдатских толп» [4, с. 57]. Герой не различает австрийских пленных и русских солдат – они для него равны. Беда становится общей для всех, так же, как общими оказываются чувства тревоги, «глухого раздражения» [4, с. 57]. Это отражается и на описании петербургских улиц: «Кругом все смутно и сыро сновало, дышало, обдавало паром» [4, с. 58]. Писатель, продолжая исследовать внутреннее состояние города и его обитателей, отмечает знаковые черты новой реальности. Эмоционально окрашенные слова, передающие звуки улицы, имеют отчётливо негативный оттенок: «ломовики жадно бранились», «лязгал трамвай», «чавкающий снег» [4, с. 58]. Собственно звуковых характеристик становится значительно меньше по сравнению с «довоенными» главами. Выделяются лишь отдельные, солирующие голоса: в доме, а если конкретнее, в квартире Маркушиных, «всегда звенело пианино» [4, с. 65], в городе была слышна музыка военного оркестра на катке, куда ходили кататься Пашка и его ровесница, соседка Люба Сафонова. И звуковая картина дополняется вальсом, исполняемым на губной гармонике (он доносится из немецких окопов). В одном из эпизодов действие переносится на линию фронта. В этой части повествования звучащая музыка концентрируется преимущественно вокруг человека, его семьи и близких. Тем самым автор вновь подчёркивает особое значение образа дома. Только в его стенах, окружённый близкими людьми, человек может найти защиту – в ту пору, когда мир вокруг



теряет своё равновесие<sup>1</sup>. Символично, однако, то, что звучание становится диссонансным или вовсе обрывается: на пианино один из героев «бренчал одним пальцем» [4, с. 58], в военном оркестре труба «вдруг крякнула и умолкла» [4, с. 62]. Умолкает и гармоника в окопах – её сменяет ночная перестрелка.

Начало войны было лишь первым этапом разрушения привычной жизни. Следующий этап – приход Февральской революции. В общей картине особенно заметно отсутствие у людей индивидуальности. Пространство города, а вместе с ним и всей России, начинают заполнять массы «серой солдатчины»: «В Петербурге, как в Киеве, Пскове, Москве, стояли огромные толпы, шумели смутно...» [4, с. 72]. Всё происходящее очень похоже на то, что мы видели в «военных» главах, и автор не раз это подчёркивает: «Как и в начале войны...» [4, с. 71]. Схожий характер имеют и звуки улиц: «какие-то люди... *сипло кричали*», «*ворчал* броневик». Но, несмотря на сходство, два эти отрезка времени всё же заметно разнятся.

Меняется сам характер музыкального «сопровождения». Мелодии довоенного Петербурга проявлялись в первую очередь в пении: это были и церковный хор, и поющие молитву солдаты, и романсы, которые звучали в доме Маркушиных. У мелодий «военных» глав – танцевальный характер, ориентированный на движение: «плавная» музыка на катке, звуки вальса в окопах. Февральские события также сопровождает музыка танца, только в ней содержится больше экспрессии: «Повсюду шло шумное растление, и если на улице *под гармошку плясали кадрили* прислуга и солдаты из лазарета, то также *до одури танцевали* в домах, в ресторанах после митингов с концертными отделениями и чернявым обаятельным актеришкой матросом

Баткиным на эстраде» [4, с. 75]. Наблюдается эффект снижения: кадрили, как и вальс, входившая в цепочку бальных танцев, перебирается из салонов на улицу, характерно и исполнение – теперь это пляска под гармошку. Всё описанное соответствует настроению общества, утратившего культурные ориентиры, или, по словам автора, потерявшего «вдохновение» [4, с. 78]. Старый мир не просто рушится, но все в нём оказывается перевёрнутым. Неслучайно в последующих главах, где время действия соответствует периоду Октябрьского переворота, появляется образ зеркала: студент, который приводит домой к Маркушиным смертельно раненого офицера (мужа старшей сестры Ольги) смотрит в зеркало и не узнает своего отражения. Метафизическая граница между домом и улицей, внешним миром, постепенно стирается: «У Маркушиных толпился народ <...> *Кричали*, красовались друг перед другом, *спорили*, всем было весело» [4, с. 73].

Если события марта (и последующих месяцев) сопровождаются быстрым темпом, громким и разноголосым звучанием, то события после октября и всё последующее время характеризуются контрастной звуковой картиной – постепенным переходом к немоте. В ночь октябрьского переворота Пашка и Ольга прислушиваются к голосам пушек за окном: «Как на мутной фотографии, увидел он пустой, тёмный проспект. Над проспектом, в темени, пусто прокатывался пушечный гром. <...> Забывши друг о друге, брат и сестра вглядывались в гремящую темноту» [4, с. 79-80]. Автор акцентирует внимание на понятиях «пустота» и «темнота». Маркушины уже не могут различить происходящего за окном, остаётся только звук, пока ещё связывающий их с остальным городом, но вскоре и он обрывается: «Потом всё смолкло. Потом по гололедице промчался автомобиль. С него разбрасывали листовки: Зимний дворец взят... Город умолк, вымер». Метафорически линия проспекта является своего рода границей, проходящей не только в пространстве – между домом Маркушиных и той частью Пе-

<sup>1</sup> Актуализация роли образа дома особенно характерна для литературы 1920-х годов – и эмигрантской, и советской – посвящённой революции и гражданской войне. Вспомним хотя бы «Белую гвардию» М. Булгакова (1925), «Сивцев Вражек» М. Осоргина (1928). Сам Лукаш в тот же период обращался к нему, например, в своей повести «Государь» (1923).

тербурга, скрытой от глаз, где происходит взятие Зимнего, но и во времени – былое мироустройство, наполненное звучанием, заканчивается, наступает период молчания. «Молчание» «октябрьских» глав романа антонимично «тишине» и «безмолвию» первых глав. «Тишина» в начале повествования олицетворяла спокойствие, гармонию мира, и, кроме того, она по-своему звучала. С приходом большевиков, по мысли автора, происходит не просто перемена в жизни героев, страны, общем укладе, но нечто более страшное: старый мир умирает, и на смену ему приходит что-то иное. Что именно, герои пока понять не могут, но Лукашу важно обозначить этот рубеж безвременья.

Мотив смерти отчётливо проявляется и в описании Петербурга: «багровая громада Зимнего дворца» предстает перед Пашкой «пустой и запущенной» [4, с. 102], Дворцовая площадь видится ему «одной умолкнувшей усыпальницей» [4, с. 103]. Писатель подчеркивает, что изменение облика города происходит в сознании его жителей. «Вот как пропал Петербург», – произносит Люба Сафонова, глядя на «потемневший, грязный, умолкший» [4, с. 90] Невский проспект. Но все эти эпитеты отмечают следы человеческой деятельности. Писатель неоднократно упоминает о чём-то тёмном, поселившемся в душах людей, это можно сказать и о душе самого Петербурга. Город продолжает сохранять своё величие, но он безмолвствует, то есть, теряя голос, становится безжизненным. В своей статье «Путешествие в Петербург» (1929) Лукаш писал: «...не Петербург – призрак, но мы все – призраки... А магический Петербург в величественной пустынности своей и сегодня смотрится в невские воды и ждёт. <...> он ждёт нового вдохновения России» [3, с. 256].

«Революция разгромила империю со всем её духовно-творческим опытом» [3, с. 244], –

отмечал Лукаш в эмиграции. Исследованию этого опыта он фактически посвятил всю свою литературную деятельность, обращаясь много раз к истории России, к ее традициям и быту. В романе «Вьюга» автор изобразил простых людей в их обычной жизни, овеванной, тем не менее, жаждой прекрасного, истинного. Он показал здесь свой любимый город, такой же живой и одухотворенный. Музыка как нельзя лучше позволяет ему передать дух эпохи, отразившейся в судьбе города. Мир дома, города – стройный, овеванный гармоничными звуками, и мир довоенной и дореволюционной России – для Лукаша не просто воспоминание о родине, это своего рода образец культурной и, прежде всего, духовной жизни. Поэтому писатель считал, что так важно сохранить его в эмиграции и передать следующим поколениям, как и важно показать, что изменения происходят незаметно, но последствия оказываются трагическими.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
2. Лукаш И. Музыка // Газета: Возрождение. 1940. 15 марта.
3. Лукаш И. Путешествие в Петербург // Лукаш И. Со старинной полки. – Париж-М.: YMCA-PRESS, 1995. – С. 243 - 256.
4. Лукаш И. Сочинения: в 2 кн. Кн. 2. Бедная любовь Мусоргского. – М.: Интелвак, 2000. – 400 с.
5. Михайлов О.Н. Лукаш // Литература русского зарубежья. 1920-1940 / Под общ. ред. О. Н. Михайлова; отв. ред. Ю. А. Азаров. Вып. 4. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – С. 53 – 97.
6. Цивьян Т. В. Отражение звукового пейзажа в языке и в тексте (на материале русской загадки) // Мир звучащий и молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С.М. Толстая. – М.: Индрик, 1999. – С. 149 – 178.
7. Шмелёв И.С. Крестный подвиг: Очерки, статьи, автобиографические заметы. 1922-1934. Воспоминания о И.С. Шмелеве. – М.: Собрание, 2007. – 632 с.