

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.25205/1818-7919-2023-22-9-98-108

**Алексей Ремизов: учитель и его ученики
(к истории смыслообраза «учитель музыки»
в контексте нового искусства XX века)**

Елена Рудольфовна Обатнина

Институт русской литературы (Пушкинский Дом)

Российской академии наук

Санкт-Петербург, Россия

lena.eo@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1823-6321>

Аннотация

Смыслообраз «учитель музыки», давший название известному роману А. М. Ремизова, является манифестацией латентной темы преемственности поколений в среде творческой эмиграции, которая актуализирована посредством таких коннотативных значений, как ‘школа’, ‘мастерство’, ‘творческое дарование’, ‘абсолютный слух’. Музыка в этом семантическом поле представляет собой универсальный язык, объединяющий традицию, современность и культуру. На основе неизвестных писем музыканта и дирижера Н. Л. Слонимского в статье раскрыты реальные подтексты двух рассказов из корпуса романа, посвященных новаторству и эксперименту в авангардной музыке начала 1930-х гг. Автор сопоставляет интенции Ремизова в преобразовании формы автобиографической прозы с творческим вектором композитора Эдгара Вареза, отмечая сходные признаки культуры нового времени. Впервые автор интерпретирует значение образа Александра Блока в системе денотатов смыслообраза «учитель музыки».

Ключевые слова

смыслообраз, литературная школа, ученичество, язык и текст искусства, авангардная музыка, документальность, традиция, новаторство

Для цитирования

Обатнина Е. Р. Алексей Ремизов: учитель и его ученики (к истории смыслообраза «учитель музыки» в контексте нового искусства XX века) // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2023. Т. 22, № 9: Филология. С. 98–108. DOI 10.25205/1818-7919-2023-22-9-98-108

**Alexey Remizov: Teacher and His Pupils
(On the History of the Meaning of *Music Teacher*
in the Context of Modern Art of the 20th Century)**

Elena R. Obatnina

Institute of Russian Literature (Pushkin House)

of the Russian Academy of Sciences

St. Petersburg, Russian Federation

lena.eo@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1823-6321>

Abstract

The image of “Music teacher” and its semantic meanings. The object of the research is the semantic image of “music teacher” in the title of the famous novel by A. M. Remizov as a manifestation of the latent theme of continuity of generations in the environment of creative emigration. Music in this semantic field is a universal language uniting tradi-

© Обатнина Е. Р., 2023

ISSN 1818-7919

Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2023. Т. 22, № 9: Филология. С. 98–108

Vestnik NSU. Series: History and Philology, 2023, vol. 22, no. 9: Philology, pp. 98–108

tion, culture and modernity. 2. *On the creation of two “musical” episodes*. Based on the unknown letters of the musician and conductor N. L. Slonimsky, who belonged to the Parisian group of Remizov’s pupils, the article discovers the real subtexts of two stories devoted to the avant-garde music innovation and some experiments of the early 1930s within the novel. 2.1. *Remizov and Varèse: on the typology of creative search*. Author compares Remizov’s intentions in transforming the form of autobiographical prose with the creative vector of composer Edgar Varèse and reveals similar features of modern culture. 2.2. *Literary lesson for a professional musician*. The image of Slonimsky in the structure of the novel *Music teacher* is related to the objectification of the equal force vector which defines similar tasks for literature and music art. The important conclusion of the article is an explanation of the significance of Alexander Blok’s image among denotatives of “music teacher” as an ideal creator able to perceive the historical time and culture by “inner hearing”.

Keywords

meaning of image, literary school, apprenticeship, language and text of art, avant-garde music, contemporaneity, tradition, innovation

For citation

Obatnina E. R. Alexey Remizov: Teacher and His Pupils (On the History of the Meaning of Music Teacher in the Context of Modern Art of the 20th Century). *Vestnik NSU. Series: History and Philology*, 2023, vol. 22, no. 9: Philology, pp. 98–108. (in Russ.) DOI 10.25205/1818-7919-2023-22-9-98-108

1. Смыслообраз «учитель музыки» и поле его семантических значений

Роман «Учитель музыки» – богатый источник биографии А. М. Ремизова, позволяющий оценить степень его участия в культурном процессе начала 1930-х гг. [д’ Амелия, 2002]. Семантика названия этого произведения никогда не обсуждалась в научной литературе ввиду раскрытой самим писателем имплицитной связи авторского «Я» с образом центрального героя – учителя музыки Александра Александровича Корнетова. К пересмотру этого, казалось бы, решенного вопроса, мы подойдем, приняв во внимание функцию заголовков в творческой системе писателя и объективные обстоятельства истории создания текста.

На наш взгляд, название романа представляет собой смыслообраз¹, который служит для манифестации латентной идеи, получившей развитие на начальной стадии создания этого наиболее сложного по структуре и замыслу произведения в творческом наследии писателя. В 1931–1933 гг., когда появились в печати первые рассказы из корпуса будущего романа, Ремизов был увлечен созданием новой формы художественной автобиографии. Рассказы о похождениях автобиографических героев содержали ироническое описание бытия творческой индивидуальности в контексте литературной и общественной жизни эмиграции. Скрываясь под масками целой группы мизерабельных персонажей, писатель позиционировал себя как незаметного, но влиятельного актора своего времени.

В эти годы вокруг Ремизова образовался кружок творческой молодежи, в общении с писателем осваивавшей азы литературного ремесла и приемы тонкой работы с традицией и новациями [Обатнина, 2021а, с. 469–472]. Детальная реконструкция обстановки ремизовских «журфиксов» едва ли возможна ввиду осколочных свидетельств, оставленных представителями младшего окружения Ремизова. История публикаций первых глав романа «Учитель музыки», осуществлявшаяся поначалу в режиме предельной (по условиям периодической печати) синхронизации, думается, продемонстрировала для ремизовских воспитанников мастер-класс по созданию современного мифа об эмигрантской одиссее русских писателей. Многие из них, являясь участниками событий, перенесенных в литературную оболочку художественного повествования, находили в этих рассказах не только узнаваемые приметы собственной частной жизни, но и хронику динамического развития важных тенденций и процессов как в узко эмигрантском сообществе, так и в разных областях западноевропейской культуры.

Фрагменты сохранившихся эго-документов подтверждают, что метод неявного «научения», которым пользовался Ремизов в своих контактах с начинающими писателями, заклю-

¹ О философском наполнении понятия «смыслообраз» см. [Голосовкер, 2010, с. 47–49; 140–156].

чался в совместном разборе их сочинений, а также в беседах о русской классике и литературных памятниках разных эпох. Закономерно, что концепт *МУЗЫКА* в семантическом поле сформировавшегося тогда смыслообраза «учитель музыки», вбирает в себя понятие «слух», которое характеризует способность к восприятию вообще и, в частности, особенный рецептивный талант, известный по определению «абсолютный слух». На примере двух рассказов, опубликованных в 1931 и 1932 гг., рассмотрим, каким образом Ремизов производил прямое транспонирование этих значений в область литературы.

В реальной жизни такого рода перекодировка осуществлялась благодаря развитию специфического творческого практикума – чтения вслух известных и забытых шедевров русской прозы. Чтению в кругу друзей посвящено в романе значительное количество сюжетов, в которых писатель представил новую, порой парадоксальную интерпретацию известных произведений Гоголя, Достоевского и Тургенева. Подчеркнем, что для такого ценителя словесного материала, как Ремизов, передача голосом ритма текста и его языкового богатства была сопоставима с искусством исполнения музыкальных сочинений. Характеризуя одного из своих литературных двойников – Василия Куковникова, писатель проводил неожиданную аналогию: «книга для него, как партитура для музыканта» [Ремизов, 2002, т. 9, с. 305]². Прочитанный отрывок появился в печати в 1933 г. в составе рассказа «Шиш еловый». Для читателей литературного круга этот пассаж, несомненно, ассоциировался с традицией ежегодных публичных выступлений писателя, собиравших в Париже переполненные залы почитателей его феноменального таланта чтеца. В составленном Ремизовым печатном анонсе одного из таких вечеров чтения находим краткое изложение идеи музыкальной природы литературного текста:

Отдельное слово имеет свой напев, слова – свой лад, ряд слов – ритм. Всякое произведение выговаривается по-своему, и только выговаривание, а никакая игра (представление), сохраняет ритм произведения [Б. п. <Ремизов>, 1936].

Характерно, что Корнетов – выразитель авторского «Я» в «Учителе музыки» – представлен как носитель базовых знаний о музыкальном искусстве: он только «учитель музыки и никакой музыкант», единственным подтверждением его музыкальных способностей служил камертон. Между тем, обычный атрибут музыкальных учебных классов – «этот камертон был тот знак, который отличал его от других, и та заветная вещь – бесполезная, с которой он не расставался на всех путях своей жизни» (т. 9, с. 8, 208).

Камертон – несомненный «знак», денотат эталонного звука, в широком значении – символ музыки как универсального языка, законы которого приложимы к другим видам искусства. Благодаря высказываниям писателя, собранным в 1950-х гг. его биографом, мы находим подтверждения интермедийной природы этой творческой установки, в которой музыкальному искусству придавалось особое значение³. С первых литературных шагов Ремизов, чутко улавливавший тенденции символистской культуры к синкретизму творчества, в работе над своими произведениями ориентировался на структуру музыкальных сочинений. Примечательно, что в 1931 г. в журнале «Числа» появилась статья Бронислава Сосинского, в которой этот литературный воспитанник Ремизова, транслировал мысль о музыкальном кредо его творчества, без сомнения, почерпнутую непосредственно в личных беседах с писателем:

Сдержанность и скупость слов, подчиненность вещи определенной музыке – ибо каждый роман, каждый рассказ Ремизова имеет свою, особую, только ему присущую музыку, – ведет к большой расточительности и богатству оборотов. Стиль Ремизова – по изобилию оттенков, переходов, по двух – трех – планности, по бесконечной варьации зрительных представлений – единственен! [Сосинский, 1931, с. 258].

² В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в круглых скобках с указанием тома и страницы.

³ Ср. высказывания писателя: [Кодрянская, 1959, с. 110], которые, в частности, послужили основанием для анализа авторского нарратива в прямом сопоставлении со структурными элементами музыкальной архитектоники [Целовальникова, 2005].

Смыслообраз «учитель музыки» коррелирует не только с идеей мимесиса как основы мастерства и опыта, но и с развитием способности распознавать и понимать новые тенденции западноевропейской культуры. Здесь стоит вспомнить, что Ремизов в 1927 г., накануне собственного творческого юбилея (25-летия со дня первой публикации), адресуясь к тому же Сосинскому, в качестве краткого напутствия, посоветовал «обращать внимание на здешнее и это очень будет полезно для России»⁴.

В начале 1930-х гг. индивидуальный поиск самого писателя был обращен к проблеме обновления дискурсивной формы. Не ограничиваясь только литературой, за новыми именами которой он пристально следил⁵, писатель находил понятные ему приемы в средствах художественной выразительности других видов искусства. Рассматривая «Учитель музыки» как индивидуальный ответ русского писателя на процессы современного мира, остановимся на двух эпизодах романа, имевших прямое отношение к авангардной музыке, – языку, который, как мы постараемся показать, отвечал задаче создававшегося романа – запечатлеть «дух времени».

2. К истории двух «музыкальных» эпизодов

6 июня 1931 г. в парижском «Salle Gaveau» состоялось премьерное исполнение сочинения французского композитора Эдгара Вареза «Intégrales». За дирижерским пультом – Николай Слонимский, уже к этому времени снискавший славу пропагандиста музыкального авангарда. Впоследствии маэстро, подробно описывая программу памятного концерта и отзывы известных профессиональных критиков, в ряду хвалебных отзывов привел фрагмент из романа «Учитель музыки» [Слонимский, 2006, с. 180–182]. За рамками его воспоминаний осталась история создания первой публикации ремизовского рассказа «Intégrales: Géométrie sonore», который вместе с одноименным рисунком писателя был напечатан уже 9 октября на страницах нового журнала «Кино: internationale du cinéma» (№ 12), выходившего в Париже под редакцией В. Р. Ховина с мая этого же года. По форме это был очередной сюжет из жизни вымышленных героев, повествующий о том, как Корнетов с Полетаевым побывали на концерте заезжей знаменитости. По содержанию – своевременное описание нового феномена музыкальной культуры.

Открытием имени Вареза – французского представителя американского авангарда – писатель был обязан своему молодому другу Николаю Леонидовичу Слонимскому (1894–1995). Для Ремизова дирижер стал «проводным» в мир нового искусства и конгениальным исполнителем новой музыки, запечатлевшей звуковой и ритмический образ современности. В Париже контакты Ремизова и Слонимского приобрели характер дружеского расположения в 1925 г., когда музыкант, пианист, начавший карьеру дирижера еще до своего переезда в Бостон, приобщился к кругу молодежи, собиравшейся в квартире писателя для литературных бесед. Впоследствии, каждый раз при возвращении во Францию, визиты маэстро к Ремизову были непереносимыми. Николай Слонимский, человек, одаренный в разных областях творческой реализации, для писателя косвенно ассоциировался с молодежным объединением «Серрапионовы братья», одним из зачинателей которого являлся его младший брат Михаил Леонидович Слонимский (1897–1977). Именно «серрапионы» как литературная, по словам Ремизова, «поросль», пробившаяся из-под обломков революционной разрухи, заслужили его внимание накануне отъезда из России и в истории литературы составили плеяду ремизовских литературных воспитанников [Обатнина, 2001б, с. 206–215].

Мотив давнего знакомства в рассказе «упакован» в предысторию отношений Корнетова с теперь уже ставшим известным в Европе и Америке дирижером. Профессиональный музы-

⁴ РГАЛИ. Ф. 2505. Оп. 2. № 19. Л. 1; п. от 21 июля.

⁵ См., в частности, исследование: [Грачева, 2011]. Подробно о разносторонних интересах Ремизова в литературе и музыке см: [Резников, 1994, с. 259–261].

кант получает здесь характеристику, достойную ученика-вундеркинда, превзошедшего своего учителя в способности «слышать»:

Как у ольфактера абсолютный нос, у дегустатора язык, знаменитый Бостонский дирижер имел абсолютное ухо, или, говоря иносказательно: человек с абсолютным слухом отличает звуки, отстоящие друг от друга на 1/16 тона, собака – на 1/64, Слонимский же мог в муравьиной куче по муравьиному голосу определить, кто из муравьев взял неверную ноту» (т. 9, с. 221).

Тема «учительства и ученичества» в рассказе проявляется на разных смысловых уровнях. Однако использованная Ремизовым литературная аллюзия к лермонтовскому рассказу «Максим Максимович» подчеркивает односторонность или даже мифичность этих отношений. Усилению приема служит высказывание Корнетова: «Учителя помнят своих учеников, но ученики забывают – это общее правило» (т. 9, с. 221). Для литературных «учеников» Ремизова заявленная модель преемственности раскрывала позицию писателя, в реальной жизни отводившего себе роль заботливого старшего товарища, опыт которого лишь способствовал развитию молодого дарования. С другой стороны, проецируя авторское «Я» на образ Корнетова – учителя музыки, куда более известного в дружеской среде своими литературными интересами, автор актуализировал коннотативную связь «языков» двух искусств.

Встречи Ремизова со Слонимским в дни парижских гастролей дирижера подтверждаются письмами, сохранившимися в архиве писателя. По получении экземпляра двенадцатого номера «Кино» с публикацией рассказа и рисунка, дирижер, упоминая имя редактора журнала, отзывался в письме от 6 ноября 1931 г.:

Дорогой Алексей Михайлович!

Спасибо и за «Интегралы». Жалко, Варез не может прочесть – вот ему бы удовольствие было! Я переведу на английский – от французского я отучился, и переводить трудно – и пошлю ему. На всякий случай даю Вам его адрес: Edgar Varèse, 7 Rue Belloni. М<ожет> б<ыть>, скажете Ховину, чтобы послал экземпляр Варезу – хоть название прочтет, и картинку посмотрит <...>.

Посылаю Вам свой новый «prospectus». Писал ли я Вам, что был в Сан-Франциско и в русской книжной лавке нашел почти все Ваши издания?

Сердечный привет Серафиме Павловне.

Н. Слонимский

Я не знал, что собака может распознавать 1/64 тона

(Amherst, Box 6, Folder 3)⁶.

Свое намерение молодой друг писателя исполнил, отправив Варезу номер журнала «Кино» с публикацией и рисунком писателя, а также собственный перевод ремизовского рассказа в личном письме, которое в наши дни обнаружено среди эпистолярных документов, хранящихся в Фонде Пауля Захера (Швейцария) [Маклыгина, 2017, с. 42].

Благодаря Слонимскому прецедент состоявшейся в творчестве Ремизова двойной перекодировки текста музыки – на естественный язык и язык графики – стал фактом международной музыкальной культуры. Осенью 1932 г. между гастрольными выступлениями музыкант сообщил писателю:

Понедельник.

Дорогой Алексей Михайлович,

Я только что приехал из Берлина, в четверг улетаю в Лондон, оттуда в Ливерпуль, а оттуда в Бостон через Ирландию. Зайду к Вам сегодня в семь, наудачу.

Ваш рисунок Интегралов воспроизведен в Нью-Йорском журнале Эолос, а также перевод «Звучащей геометрии» <...>

Н. Слонимский

(Amherst, Box 6, Folder 3).

Указанное в письме издание являлось специфически профессиональным и издавалось американской национальной ассоциацией арфистов в Нью-Йорке (Eolos. N. Y.: National Association of Harpists, Inc., 1925–1932). Этот факт служит для нас подтверждением того, что

⁶ Amherst College Center for Russian Culture (USA). Alexei Remizov and Serafima Remizova-Dovgello Papers (здесь и далее: Amherst, с указанием шифра).

ремизовская художественная рецепция соответствовала прогрессивным музыковедческим взглядам на творчество композитора-модерниста.

2.1. Ремизов и Варез: к типологии творческого поиска

Свой рассказ Ремизов завершает чудесной сценкой возвращения Полетаева и Корнетова домой после концерта. В ней сплелись в один узел подтексты, обнаруживающие амбивалентность авторского отношения к новому музыкальному языку:

Всю дорогу до самого дома Корнетов объяснял мне всякие музыкальные тонкости; иллюстрируя, напевал, и я ничего не понял, мне показалось, а может, так оно и было, очень «дикое» и не похоже ни на какую «музыку», но я одно понял, почему так часто в разговорах поминался Слонимский (т. 9, с. 224).

На примере двух автобиографических героев Ремизов показал диаметрально противоположное восприятие «текста» современной музыки. Закономерно, что именно учитель музыки Корнетов выступает транслятором творческого единomyслия с композитором и дирижером. В целом рассказ открывает горизонт для сопоставления Ремизова и Вареза по творческому типу художников – выразителей сходных тенденций развития европейской культуры. Характерно также, что оба сочинителя активно использовали интермедиаальный инструментарий. Так, в творческом диапазоне Вареза абстрактный рисунок служил восполнению проблемных лагун музыкальной идеи [Маклыгина, 2018, с. 13].

Феномен музыкального «текста» французского композитора-авангардиста оказался для Ремизова подтверждением современных запросов культуры, касающихся переосмысления традиции и новой образности. Неслучайно, озадачившись «переводом» музыкальных метафор из варезовских «Intégrales» на язык художественного дискурса, он воспроизвел «кудрявый» стиль одной из журналистских рецензий, навязывающих сочинению композитора банальные метафорические определения («солнечный луч», «прорезавший туман» и пр.). Репортерским трюизмам писатель противопоставил свои собственные рассуждения о природе «сонорности», обращенной к пространственно-временному континууму, в котором сошлись доисторические и современные звукообразы:

Есть в природе человеческого голоса такие звуки, которые идут из подгрудной глубины. Наблюдали ли вы пение спящего, когда снятся ему страхи – какие странные звуки! и если источник их перевести вовне, они кажутся доходящими из-за тысячи километров, но от этих звуков вы непременно проснетесь с забившимся сердцем. Слышали ли вы голоса «порченных», которыми когда-то колдовала «Святая Европа», и которые «бесновались» в России у мошей, святых колодцев и чудотворных икон, а может – и теперь «кличут» на заповедных местах <...>, – и если не слышали, так я вам скажу, что это те же самые звуки подгрудной глубины до клокота из-за тысячи километров <...> У Вареза есть и еще – <...> шумы города: работа по металлу на бетонных площадках (т. 9, с. 244).

Воспоминания Слонимского открыли музыковедам ремизовское экфразистическое описание, которое стало успешно использоваться в профессиональном дискурсе, посвященном звучанию опуса «Intégrales» для 12 духовых и ударных [Манулкина, 2016, с. 278; Маклыгина, 2017, с. 42]. Свои впечатления писатель построил на таких оригинальных метафорах, как «стратосферическая музыка», «звучащая», или «сонорная геометрия». Двусоставные тропы, которыми он охарактеризовал новый музыкальный язык, в своем единстве объективируют метод «пространственного проектирования», суть которого, в частности, известна по комментариям композитора к собственным сочинениям [Маклыгина, 2018, с. 15–16].

Примечателен ассоциативный повод, благодаря которому Ремизов вновь возвращается к имени французского композитора в рассказе «Кэмпер». Полетаев, характеризуя сверхвысокий уровень уличного шума, сравнил его со звучанием известных ему авангардистских музыкальных опусов: «такой звуковой массе позавидовал бы сам Эдгар Варез, автор “Интегралов” и “Аркан”» (т. 9, с. 244). Словосочетание «музыкальная масса» (по всей вероятности, извлеченное писателем из рассказов Слонимского о композиторе) в терминологическом лек-

сиконе Вареза, по утверждению исследователей, представляло собой ключевую категорию концепции «Intégrales» [Маклыгина, 2016, с. 109].

Возможно, Ремизова также интересовали особенности музыкального нарратива Вареза, допускающего естественно-произвольную трансформацию первоначальной идеи [Варез, 2009, с. 11]. Согласно истории создания «Intégrales», форма этого произведения не была заранее предустановлена, а возникла как результат, объединяющий в целом – интегральном значении – малые величины музыкальных тем. Близкий с формальной точки зрения творческий подход обнаруживается и в канонической редакции «Учителя музыки», сюжеты которого также возникали «естественно-произвольно», согласно течению жизни. По завершении работы над целостной версией романа в 1949 г. писатель сообщил о кардинальной перемене своего исходного замысла: «“Учитель музыки” – идиллия. Начал о здравии, кончил за упокой. Незаметно перешла в “каторжную идиллию” с припевом “пропад”» (т. 9, с. 4).

Намеченные нами «созвучия» в интенциях композитора и писателя в целом позволяют исследовать архитеконику романа «Учитель музыки» как произведение, созданное в русле новейшего западноевропейского мейнстрима.

2.2. Литературный урок для профессионального музыканта

Как уже отмечалось, знания о Варезе и его творчестве Ремизов получал опосредованно, в рассказах Слонимского. Однако интерес писателя к опыту композитора в поисках нового звучания был избирателен. Новый звук для Ремизова – это звук забытых инструментов древней музыкальной культуры. Возможность убедиться, что экспериментальное направление авангардистов не оставило писателя равнодушным, позволяет содержание вскоре написанного рассказа «Кран гиппопотама»⁷, затекстовая реальность которого также, как и «Intégrales: Géométrie sonore», была прочно связана с именем Николая Слонимского. И на этот раз сюжет был преподнесен самой жизнью.

В феврале 1932 г. бостонский маэстро дал в Париже два концерта. В личном архиве Ремизова, в альбоме с письмами этого времени, полученными от Слонимского, находим газетную заметку с программой музыкальных вечеров. Первый из них, состоявшийся 21 февраля, был построен на классическом репертуаре, зато в завершение второго концерта прозвучало сочинение Вареза «Арканы» («Arcana», 1928). Автор анонимного сообщения подчеркнул особенности композиции и исполнения: «В этом произведении, написанном для максимального состава оркестра, имеется специальная “партитура в партитуре” для ударных инструментов, в том числе для китайских брусков, трещотки и “львиного рыка” – барабан с пропущенной через мембрану струной» (Amherst, Box. 6, Folder 3). Перечислительный ряд традиционных музыкальных ухищрений в точности был перенесен писателем в опубликованный уже 19 октября рассказ «Кран гиппопотама», где тема звукоизвлечения доведена до своего бурлескного апогея: резонатором для «сверхъестественной» музыки здесь послужила особенная звуковая зона квартиры главного героя – «взбесившийся» водопровод в уборной.

Несомненно, метафорическое имя импровизированного «инструмента» возникло по аналогии с названием этнического барабана, звучание которого традиционно ассоциировалось с «львиным рыком» (во французском переводе – «rugissement de lion»). Акустические возможности корнетовского «robinet de l'hippopotame» прошли апробацию во время «лекции» учителя музыки «о всяких новых диковинных инструментах», прочитанной для узкого круга знакомых. И, по утверждению Полетаева, то и дело покидавшего собрание, чтобы дернуть за известную цепочку, «даже те, кто, не обознавшись, на водопровод подумал, поверили, слушали и удивлялись» (т. 9, с. 224).

Учитывая периодические встречи Ремизова со Слонимским, возьмемся предположить, что тема «нового инструмента» в рассказе «Кран гиппопотама» восходила к содержанию бесед

⁷ Современные записки. 1932. Кн. 50. С. 96–112. (номер поступил в продажу 19 октября).

с музыкантом, делившимся с писателем творческими идеями, воспринятыми от Вареза. В 1928–1931 гг. Слонимский вместе с физиком-акустиком Львом Терменом и композитором Генри Кауэллом работал над концепцией и настройкой уникальных «музыкальных машин», получивших названия «терменвокс» и «ритмикон» [Манулкина, 2011, с. 51–166]. Проблема практического освоения ритмикона в переписке Слонимского с Кауэллом стояла на первом месте. Еще в ноябре 1931 г. планировалось, что дирижер исполнит программу сочинений для нового инструмента в концертах предстоящего в следующем году турне по Европе. Останавливало только то, что ритмикон «капризен в обращении и подвержен приступам музыкальной хандры» [Слонимский, 2006, с. 219]. Звуковые возможности «футуристической штуковины», по словам его испытателя, напоминали звучание целого индонезийского оркестра, состоящего преимущественно из ударных инструментов [Там же, с. 218–219]. Весной и летом 1932 г. Слонимский и Кауэлл провели цикл просветительских лекций с демонстрацией своего детища. Таким образом, в тексте рассказа «Кран гиппопотама» обнаруживается прямая переключка с реальной деятельностью авангардистов⁸. Внешне конкретный эпизод с лекцией Корнетова «о диковинных инструментах» представляет собой комический перенос исканий новаторов-музыкантов на реалии бытовой жизни профанов. Подобная литературная клоунада наверняка повеселила читателя, далекого от мира музыки и литературы, но окружением писателя этот сюжет, надо полагать, воспринимался не так односложно.

Новый рассказ, еще до публикации прочитанный писателем в кругу его молодых литературных друзей, буквально стал притчей во языцех. В письме Слонимского 1932 г. находим упоминание об этом: «...О “гиппопотамовом кране” слышал от Мочульского, но хочется послушать в Вашем исполнении»⁹. Неожиданный литературный кунштюк не мог не затронуть творческих амбиций музыканта, для которого адресация ремизовской иронии была более, чем прозрачной. Его творческая биография со всей очевидностью доказывает безразличие к недвусмысленным намекам на избранный им ошибочный путь, приводящий к подмене «музыкальными машинами» не только живого «голоса» инструмента, но и близкой Ремизову идеи передавать «дух» времени средствами традиционной культуры, а значит, – обогатить новую нарративную форму забытыми средствами выразительности. В мемуарах, опубликованных под знаковым названием «Абсолютный слух» [Slonimsky, 1988], Слонимский ни словом не обмолвился о своей причастности к ремизовской «школе», несмотря на историю интенсивных контактов с писателем и отведенную ему в конструкте «Учителя музыки» роль идеального «ученика».

Эксперименты с «искусственной» музыкой, получившие отражение в ремизовском романе, позволяют рассматривать смыслообраз его названия в системе координат историософии и культуры. Возвращаясь к процитированному выше письму Слонимского 1931 г., восстановим купюру в тексте, касающуюся вопроса о генезисе главного героя: «А мне все хочется сообразить, – писал музыкант, – кто такой Корнетов, синтетический персонаж, или Ваш alter ego»¹⁰. Будто откликаясь на раздумья своего «мифического» ученика, два года спустя, в рассказе «Чинг-Чанг» (1933) Ремизов предоставил объяснения к опубликованным главам: «Прошу не путать никого с Александром Александровичем Корнетовым <...> это я сам. Имя Корнетову дано было еще в Петербурге в честь Александра Александровича Блока...» (т. 9, с. 437). Оставшаяся немотивированной литературная отсылка имеет прямое отношение к созданному Ремизовым своего рода культу блоковского «внутреннего слуха», обращенного к современности, истории и культуре¹¹. Эталон «внутреннего слуха», коррелирующий с символическим значением упомянутого в романе «камертона», закрепился в латентном семантическом поле смыслообраза «учитель музыки» благодаря развитию темы музыки в двух очерках памяти Блока («Из огненной России» (1921) и «Десять лет» (1931)). Подтверждение

⁸ См. о лекциях [Манулкина, 2011, с. 60–161].

⁹ Купюра из письма (осень 1932 г.), приведенного на с. 103 наст. изд.

¹⁰ См. место купюры в письме от 6 ноября 1931 г., приведенном на с. 103 наст. изд.

¹¹ См. (т. 10, с. 331–332, 334).

в верности своей интерпретации гения Блока писатель, несомненно, нашел также в прочитанных не позднее 1931 г. дневниках поэта (Л., 1928, под ред. П. Н. Медведева), на страницах которых формировалась блоковская концепция «духа музыки». Закономерно, что в тексте романа мы находим градацию творческих способностей, позволяющих отличить художника от эпигона или обладателя абсолютного слуха от заурядного «слушателя». Так, например, Полетаев в музыкальном отношении был бездарен, но прославился изобретением «чудеснейшего аппарата, с помощью которого у человека делаются два уха вместо одного и изощряется слух до восприятия самых неуловимых и отдаленных звуков (т. 9, с. 88).

В силу прямой зависимости художественного мира романа от событий реальной жизни семантика смыслообраза «учитель музыки» постепенно дезактивировала такие первоначально доминантные коннотации, как ‘школа’, ‘преемственность’, ‘ученичество’, ‘творческое дарование’ («абсолютный слух» и «внутренний слух»), и зафиксировалась на том уровне простейшей импликации, с которой мы начали свои рассуждения: если Корнетов – автобиографический герой, то Ремизов – учитель музыки. Авторская формула «“Учитель музыки” – моя бытовая автобиография» (т. 9, с. 4), известная из вступления к книге, возникла в 1949 г. и мало соотносима с начальным замыслом 1931–1933 гг., получившим отражение в названии еще не законченного романа.

Список литературы

- Б. п.** <Ремизов>. Чтение А. М. Ремизова // Последние новости. 1936. № 5486. 31 марта. С. 3.
- Варез Э.** Освобождение звука / Пер. А. Маклыгиной // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М., 2009. С. 7–17.
- Голосовкер Я. Э.** Избранное. Логика мифа. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2010. 496 с.
- Грачева А. М.** Алексей Ремизов и Джеймс Джойс: Интродукция // Культурный палимпсест: Сб. ст. к 60-летию В. Е. Багно / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; отв. ред. А. В. Лавров. СПб.: Наука, 2011. С. 135–145.
- д’Амелия А.** «Автобиографическое пространство» Алексея Ремизова // Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. / РАН. ИРЛИ (Пушкинский Дом). М.: Рус. книга, 2002. Т. 9: Учитель музыки: Каторжная идиллия. С. 449–464.
- Кодрянская Н.** Алексей Ремизов. Париж: Изд. авт., [1959]. 333 с.
- Маклыгина А. А.** «Интегралы» Вареза. От радикального к преемственному // Вестник КАЗ-ГУКИ. 2016. № 2. С. 109–115.
- Маклыгина А. А.** Слово Вареза и о Варезе (из архива композитора в Фонде Пауля Захера) // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 3 (19). С. 40–50.
- Маклыгина А. А.** Теоретические проблемы музыки Эдгара Вареза: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2018. 28 с.
- Манулкина О.** Композиция для ритмикона и четырех модернистов // Opera musicologica. 2011. № 3–4. С. 151–161.
- Манулкина О. Б.** «Абстрактная музыка там не проходит»: как Николай Слонимский и Генри Кауэлл планировали американское музыкальное вторжение в СССР // Liber amicorum Людмиле Ковнацкой. СПб.: Библио-Россия, 2016. С. 277–289.
- Обатнина Е.** Димитрий Солунский и Алексей Человек Божий о литературных «чадах» (новонайденные дополнения к истории эпистолярных контактов Д. В. Filosofova и А. М. Ремизова) // Русский модернизм И его наследие: Коллективная монография в честь 70-летия Н. А. Богомолова / Под ред. А. Ю. Сергеевой-Клятис, М. Ю. Эдельштейна. М.: НЛЮ, 2021а. С. 460–480.
- Обатнина Е.** Царь Асыка и его подданные: Обезьяня Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001б. 384 с.

- Резников Е. Д.** Ремизов и музыка. Ч. I: Воспоминания // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева. СПб.: Дм. Буланин, 1994. С. 259–266
- Ремизов А. М.** Собр. соч.: В 10 т. М.: Русская книга, 2000. Т. 8: Иверень. Подстриженными глазами. 704 с.; 2002. Т. 9: Учитель музыки. 512 с.; 2003. Т. 10: Петербургский буерак. 592 с.
- Слонимский Н.** Абсолютный слух: История жизни / Пер. Н. Кострубиной и В. Банкевича; примеч. О. Рудневой, В. Банкевича и А. Вульфсона. СПб.: Композитор, 2006. 424 с.
- Сосинский Б.** О Алексее Ремизове // Числа. 1931. № 5. С. 258–262.
- Целовальникова Н. В.** Ритм прозы А. Ремизова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2005. 16 с.
- Slonimsky N.** Perfect pitch: A life story. Oxford; New York: Oxford Uni. Press, [1988]. 263 p.

References

- Anonym <Remizov>.** Chtenie A. M. Remizova [The Remizov's reading]. *Poslednie Novosti [The Last News]*, 1936, no. 5486, p. 3. (in Russ.)
- d'Amelia A.** "Avtobiograficheskoe prostranstvo" Alekseya Remizova ["Autobiographical space" by Alexey Remizov]. In: Remizov A. M. Collected Works. In 10 vols. Moscow, Russkaya kniga Publ., 2002, vol. 9, pp. 449–464. (in Russ.)
- Golosovker Ya. E.** Izbrannoe. Logika mifa [Selected works. The logic of the myth]. Moscow; St. Petersburg, Centr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2010, 496 p. (in Russ.)
- Gracheva A. M.** Aleksei Remizov i Dzheims Dzhoyс: Introduktsiya [Alexey Remizov and James Joyce: Introduction]. In: Lavrov A. V. (ed.). Kul'turnyi palimpsest [Cultural palimpsest]. Collection of articles in honor of the 60th anniversary of V. E. Bagno. St. Petersburg, Nauka, 2011, pp. 135–145. (in Russ.)
- Kodrianskaia N.** Aleksei Remizov. Paris, Authors's Publ., [1959], 333 p. (in Russ.)
- Maklygina A. A.** "Integraly" Vareza. Ot radikal'nogo k preemstvennomu ["Integrals" by Varez. From Radical to Succession]. *Vestnik KAZGUKI*, 2016, no. 2, pp. 109–115. (in Russ.)
- Maklygina A. A.** Slovo Vareza i o Vareze (iz arkhiva kompozitora v Fonde Paulya Zakhera) [The word Varez and about Varese (from the composer's archive at the Paul Zaher Foundation)]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Society of Music Theory Journal]*, 2017, no. 3 (19), pp. 40–50. (in Russ.)
- Maklygina A. A.** Teoreticheskie problemy muzyki Edgara Vareza [Theoretical problems of music of Edgar Varez]. Abstract of Thesis Cand. Art Sci. Kazan, 2018, 28 p. (in Russ.)
- Manulkina O.** Kompozitsiya dlya ritmikona i chetyrekh modernistov [Composition for rhythmicon and four modernists]. *Opera musicological*, 2011, no. 3–4, pp. 151–161. (in Russ.)
- Manulkina O. B.** "Abstraktnaya muzyka tam ne prokhozhit": kak Nikolai Slonimskii i Genri Kauell planirovali amerikanskoe muzykal'noe vtorzhenie v SSSR ["Abstract music doesn't work there": how Nicholas Slonimsky and Henry Cowell planned the American music invasion to the USSR]. Liber amicorum to Liudmila Kovnatskaya. St. Petersburg, Biblio-Rossika Publ., 2016, pp. 277–289. (in Russ.)
- Obatnina E.** Tsar' Asyka i ego poddannye: Obez'yan'ya Velikaya i Vol'naya Palata A. M. Remizova v litsakh i dokumentakh [Tsar Asyka and his subjects: A. M. Remizov's Great and Free Monkey Chamber in persons and documents]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2001. 384 p. (in Russ.)
- Obatnina E.** Dimitrii Solunskii i Aleksii Chelovek Bozhii o literaturnykh "chadakh" (novonaidennye dopolneniya k istorii epistol'iarnykh kontaktov D. V. Filosofova i A. M. Remizova) [Dimitri Solunsky and Saint Alexius of Rome on literary "children" (new additions to the history of epistolary contacts between D. V. Filosofov and A. M. Remizov)]. In: Sergeeva-Kliatis A. Yu., Edelshtein M. Yu. (eds.). Russkii modernizm i ego nasledie. Kollektivnaya monografiya v chest' 70-letiya N. A. Bogomolova [Russian Modernism And its Heritage. Col-

- lective monograph in honor of the 70th anniversary of N. A. Bogomolov]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2021, pp. 460–480. (in Russ.)
- Remizov A. M.** Complete Works. In 10 vols. Moscow, Russkaya kniga Publ., 2000, vol. 8, 512 p.; 2002, vol. 9, 704 p.; 2003, vol. 10, 592 p. (in Russ.)
- Reznikov E. D.** Remizov i muzyka. Ch. I: Vospominaniya [Remizov and Music. Part I: Memories]. In: Gracheva A. M. (ed.). Aleksei Remizov: Issledovaniya i materialy [Alexey Remizov: Research and Materials]. St. Petersburg, Dm. Bulanin Publ., 1994, pp. 259–266. (in Russ.)
- Slonimsky N.** Perfect pitch: A life story. Oxford; New York: Oxford Uni. Press, [1988], p. 263.
- Slonimsky N.** Absolyutnyi slukh: Istoriya zhizni [Perfect Pitch: An Autobiography]. Trans. by N. Kostubina and V. Bankevich, comment. by O. Rudneva, V. Bankevich and A. Vulfson. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2006, 424 p. (in Russ.)
- Sosinsky B.** O Aleksee Remizove [About Aleksei Remizov]. *Chisla [The Numbers]*, 1931, no. 5, pp. 258–262. (in Russ.)
- Tselovalnikova N. V.** Ritm prozy A. Remizova [Rhythm of prose by A. Remizov]. Abstract of Thesis Cand. Philol. Sci. Astrakhan, 2005, 16 p. (in Russ.)
- Varèse E.** Osvobozhdenie zvuka [Releasing the sound]. Trans. by A. Maklygina. In: Kiuregiap T. S., Tsenova V. S. (eds.). Kompozitory o sovremennoi kompozitsii: khrestomatiya [Composers about Modern Composition: Anthology]. Moscow, 2009, pp. 7–17. (in Russ.)

Информация об авторе

Елена Рудольфовна Обатнина, доктор филологических наук
Scopus Author ID 56989896100
WoS Researcher ID N-5784-2017

Information about the Author

Elena R. Obatnina, Doctor of Sciences (Philology)
Scopus Author ID 56989896100
WoS Researcher ID N-5784-2017

*Статья поступила в редакцию 22.02.2023;
одобрена после рецензирования 01.04.2023; принята к публикации 04.04.2023
The article was submitted on 22.02.2023;
approved after reviewing on 01.04.2023; accepted for publication on 04.04.2023*