
СТИЛЬ И СИНТЕЗ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ В. МЕДВЕДЕВА

О.Н. Челюканова

Кафедра литературы
Арзамасский государственный педагогический
институт им. А.П. Гайдара ГОУ ВПО
ул. К. Маркса, 36, Арзамас, Нижегородская обл., Россия, 607220

В статье рассматриваются явления художественного и внутрилитературного синтеза в стиле детского писателя В. Медведева. Автор приходит к выводу, что в своем романе «Свадебный марш», как и в трилогии «Фантазии Баранкина», В. Медведев удачно и весьма продуктивно использует возможности синтеза как внутрилитературного, так и художественного (между разными искусствами), о чем свидетельствуют ассоциативный строй, композиция, система персонажей, совокупность мотивов и тем.

Ключевые понятия: художественный синтез, внутрилитературный синтез, жанр, стиль, литературная сказка, роман, поэтизация, лиризация.

Явление художественного и внутрилитературного синтеза, столь характерные для литературы 60—80-х гг. XX в. находят свое отражение в стиле детского писателя Валерия Медведева. Особенности синтеза в его творчестве обусловлены художественными предпочтениями писателя. Учитывая возраст своего читателя, В. Медведев понимал, что реализуемую духовно-нравственную проблематику возможно выразить, обратившись к синтезу живописи, музыки и искусства слова.

Выразительные средства сказки, апеллирующие к архитипическим структурам сознания и потому максимально понятные для ребенка, указывают на «ожидание» жанра, сформированные культурной средой. Опираясь на накопленный народным творчеством опыт выражения сложных содержательных феноменов с помощью сказочных сюжетов и образов писатель сделал доступными для читателей-детей нравственно-эстетические и духовно-нравственные идеи. Обращение В. Медведева к сказке не случайно. По мнению А.Н. Веселовского, сказочное искусство особенно актуально «в эпохи колебаний и сомнений, когда ослабевала вера в прочность общественного и религиозного уклада и сильнее ощущалась жажда чего-то другого, лучшего» [3].

Одним из показательных примеров включения жанровой компоненты сказки является повесть «Сверхприключения сверхкосмонавта» (1977). Повесть входит в трилогию «Фантазии Баранкина», включающую повести «Баранкин, будь человеком!» (1962), «Сверхприключения сверхкосмонавта», «Неизвестные приключения Баранкина» (1978), которые связаны между собой художественно-генетически, что позволяет актуализировать жанровую структуру, восходящую к сказочному эпосу. Если «Фантазии Баранкина» можно с достаточным основанием отнести к разряду литературной сказки (здесь налицо сказочные мотивы, сказочная фантастика, элементы сказочной поэтики), то другие части трилогии, не являясь сказками, несут на себе те «родовые знаки», которые в науке определяются понятием

«память жанра» [1]. «Сверхприключения сверхкосмонавта» — повесть, а не сказка, несмотря на интригующее название. Признаки последней не доминируют ни в сюжете, ни в образной системе, ни в характере условности. Тем не менее налицо генетическая связь жанровой стилистики авторского повествования с канонами сказочной поэтики.

Невероятное, можно сказать, фантастическое превращение обычного ребенка в феноменальную личность, вундеркинда — мотив нередкий в литературной сказке («Черная курица, или Подземные жители» А. Погорельского (1829), «Выше радуги» С. Абрамова (1980), «Шел по городу волшебник» Ю. Томина (1960) и др.). Как правило, такого рода перевоплощение осуществляется по типу, заимствованному из народной сказки, с использованием типичной сказочной фантастики, т.е. посредством некоего помощника или волшебного предмета и чаще всего без особых усилий со стороны самого героя. Медведев еще в первой части трилогии отступил от этой традиции, предоставив возможность героям обойтись в своем превращении без участия внешних сказочных сил. В произведении В. Медведева оригинальность авторского «хода» заключается в том, что его юный герой Юра Иванов (Баранкин), будучи обычным учеником, становится исключительным, не прибегая для этого к каким-либо чудодейственным, сугубо сказочным, средствам и способам, а достигая эффекта сверхъестественного, казалось бы, реальным путем и реалистическими средствами благодаря усиленным тренировкам своих физических и интеллектуальных способностей по им же самим разработанной системе. В данном случае мы имеем дело с характерным для литературной сказки в целом и творческого метода В.В. Медведева приемом соединения несказочной условности и ее реалистической мотивации.

По-своему реализуя художественный потенциал народной сказки, В. Медведев существенно обновляет традиционную сюжетную коллизию, связанную с функцией «превращения». Таким образом, в повести В. Медведева налицо синтез реалистического и сказочного методов изображения. Сказочная жанровая составляющая позволяет писателю полнее и ярче раскрыть для ребенка нравственную проблематику.

Явления синтеза художественных средств разных родов литературы и видов искусства ярко проявились в романе «Свадебный марш» (1974). В нем показан герой, личность в период становления, находящаяся на пороге нравственного выбора, в кульминационный момент осознания своего Я. В связи с этим авторское внимание направлено не на социально-нравственный облик подростка, не на его характерологические, преимущественно психологические особенности (мы даже ничего не знаем о внешности), автору важно увидеть, что происходит в душе героя, какие психологические процессы совершаются в его внутреннем мире, как происходит духовно-нравственное созревание личности.

В романе необычайно силен лирический элемент. Читатель наблюдает переключение внимания с изображения событий на показ внутреннего мира юного героя. Мы узнаем о переменах во внутреннем состоянии героя через сны, символы, ассоциации, рисунки, аллюзии, реминисценции. Так, отобразить внутренний конфликт призвана антиномия «жизнь-смерть». В контексте романа эти понятия вырастают до уровня символов. Впервые мысли о смерти возникают в сознании

главного героя Алика Левашова после получения прощального письма Юлы — любимой девушки: «...казалось, что никогда не умру. А теперь я не мог представить, что я буду жить...» [5. С. 12].

Когда герой падает духом, подчиняется обстоятельствам, идет на компромисс, его посещают мысли о самоубийстве, он отыскивает в окружающем мире приметы исчезновения, непрочности, зыбкости. Письмо Юлы застает Алика врасплох, он подавлен, потерян. Почти вся первая часть книги («Компромисс») пронизана мыслями о смерти, о непрочности всего. Алик пытается удержать мгновение, скорбит об ушедших минутах счастья. Автор передает состояние своего героя иносказательно, в унисон мышлению Алика — образному, ассоциативному, аллегорическому: «Два дня назад Наташа принесла из леса ежа, сделала ему постель в коробке из-под туфель, молоком кормила из пипетки, а сегодня утром коробка пуста, капельница тонет в блюде с молоком... Такая меня тоска охватила при виде этой коробки и тонущей в молоке пипетки» [5. С. 166]; еще Алик тоскует о том, что уже никогда не встретит понравившуюся ему секретаршу («Как жаль, что я не увижу больше эту женщину! Только что был разговор между мной и этой симпатичной секретаршей, — нет, не был, а жил! Жил разговор... и вот его нет, он умер, и больше его никогда не будет». Алик признается: «между прочим, раньше тоски не было, это все после Юлки...» [5. С. 166]).

Периодически, после общения с мудрыми собеседниками, в Алике просыпается воля к жизни, оптимизм: «Жить! Жить! Все мочь! Все уметь!» [5. С. 98], «...Тройский говорил что-то про жизнь, которая коротка, как тире между двумя цифрами: родился тире умер. А я не слушал Тройского, я ему сам говорил, что это глупости — одно тире. Жизнь состоит из бесконечного количества этих самых тире. Пунктир жизни — это как бойницы дота. Бесконечные бойницы. Первая цифра есть!.. Цифра рождения, а цифры смерти не будет! Не должно быть!..» [5. С. 71].

Но весь этот оптимизм гасится, подавляется разными обстоятельствами, невеликим в свои силы, безволием. Алик начинает соглашаться с врачом, который как-то сказал ему, что он не рожден борцом. Состояние опьянения усугубляет пессимистические настроения, снова возникают мысли о смерти: «Ах, уж лучше бы мне, как Пушкину, раз уж все одинаково, лучше бы пулю от „Лепажка“ (вид револьвера. — *О. Ч.*), неизлечимую пулю» [5. С. 116].

Приняв бескомпромиссное решение расстаться с Юлой, Алик чувствует себя «как новорожденный ребенок» [5. С. 189]. Это ощущение, на наш взгляд, следует воспринимать как антитезу фразе «Все умерло» [5. С. 31]. Путем мучительной борьбы с самим собой, своими слабостями к Алику приходит понимание того, что не надо идти у них на поводу, что обстоятельствами можно и нужно управлять, что умение взять над ними верх — это и есть показатель наличия «кулаков тела и души». «В тот день перед обедом в саду ко мне подошел Бон-Иван, в руках у него какая-то книжица... Это был детский альбом „Раскрась сам“ с силуэтами всяких птиц и зверюшек. „Понимаешь, — пояснил Иван Иванович, — жизнь иногда такое понамалюет, а ты ей не верь, ты раскрась сам, в общем“. Зачем я красил ежа и тот коридор в главке в цвета тоски какого-то исчезновения? И ежа я еще увижу, и секретаршу, и по коридору главка пройду, пройду и рас-

крашу все, все вокруг в цвета не исчезновения, а возникновения!.. Вон там, где-то будильник тикает! Тик! Так! Тик! Так! Это время не ушло, а пришло! Будильник тикает. Уйдет один „тик“ — придет другой „так“. Уйдет секунда — придет другая, уйдет час — придет следующий, месяц, год, годы...» [5. С. 183]. Герой избавляется от мыслей о смерти и о непрочности всего на земле. В поединке жизни и смерти за душу Алика побеждает жизнь.

В романе В. Медведева поэтическое явило себя как всепроникающее организующее начало. Сохраняя внешнюю прозаическую оболочку, роман усвоил поэтические принципы передачи содержания.

«Стих как содержательная форма составлен конкретными специальными именно для него элементами (рифмы, аллитерации, параллелизмы, ритм, основанный на чередовании ударных и безударных слогов и т.п.). Однако за этими элементами стоит общий принцип, и они не что иное, как частная его реализация. Например, рифма, аллитерация — звуковые повторы — частная реализация общего принципа повтора. Повторяться могут не только созвучные слова, повторяться могут смыслы слов (слов несозвучных — синонимов). Могут повторяться мысли, когда сходные идеи выражаются заведомо несозвучными словами. Наконец, многократное повторение в тексте одного и того же слова — тоже не рифма и не аллитерация (характерная для стиха), а такое повторение теоретически вполне представимо как особый, имеющий свою цель прием.

Ритм тоже может создаваться многими нестихотворными способами — чередование графических форм, в живописи — цветов и т.д. и т.п. — т.е. ритм как принцип не сводим к той его частной реализации (чередование словесно-фразовых ударений), которая характерна для стиха» [7. С. 170—171].

Взятая в эпиграф «Свадебного марша» строка «из Пушкина»: «Печаль моя светла. Печаль моя...» прорифмовывает произведение, причем в первой главе она чередуется с другой пушкинской строкой: «Я знаю, век уж мой измерен...», пронизывающей весь монолог разочаровавшегося в любви и жизни Алика: «...мысли о смерти остановили мой бег, натолкнули на какое-то дерево, бросили в какую-то траву... И потом эта собака в лесу... Откуда она взялась, эта собака? Там и жилья-то никакого не было... А собака все сидела и смотрела на меня, а я ей говорил: „Ничего тут интересного не будет, собака... Уходи, собака“. А она в ответ все сидела и смотрела на меня, а я ей долго повторял одну строку из Пушкина: „Я знаю, век уж мой измерен! Я знаю, век уж мой измерен!“ Ты понимаешь, собака, что значит — век измерен? Измерен, собака, понимаешь? Это значит, человек точно знает, сколько минут ему жить осталось. А она все хвостом виляла. Может, догадывалась, что происходит?.. Может, успокаивала!.. Собаки, они ведь всегда чувствуют смерть, но она даже не скулила. Нет. А почему? Может, чувствовала жизнь?.. „Я знаю, век уж мой измерен“. И в Москву я приехал почему-то не на электричке, а на попутном грузовике. Забежал к Светлане Кузнецовой, и, когда она открывала дверь, я громко, на весь подъезд, так что соседи из квартир повысовывались, прокричал: „И вслед за Пушкиным я повторяю снова: печаль моя светла! Печаль моя светла! Печаль моя Светла... на Кузнецова!..“» [5. С. 13].

Здесь пушкинская строка оборачивается каламбуром. Душа Алика еще не готова по-пушкински принять светлую, оптимистичную грусть. В конце романа Алик вернется к этой цитате в своем воображаемом фильме без слов «Скоро осень».

Строка «из Пушкина» неизбежно возвращает сознание читателя к тому, что было ранее с ней связано, заставляет его вспомнить, перепонять, по-новому пережить ранее прочитанное. «...Повторы... впечатляюще преобразуют „нить повествования“. Они свертывают, сматывают ее, подтягивают друг к другу внешне самые далекие, не имеющие логической общности смысловые звенья — короче, закручивают „нить повествования“ в „клубок ассоциаций“» [7. С. 170—171]. Этот композиционный повтор призван продемонстрировать духовный рост главного героя, его эволюцию от пессимистического восприятия жизни до принятия всех ее проявлений, до способности оптимистично, светло грустить.

Поэтически организована сама лента «Скоро осень». Она тоже пронизана повторами, выполняющими функцию рифмы. В свое время Маяковский, говоря о стиховой поэзии, заявил: «Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе...» [4. С. 105]. «Это верное объяснение функций рифменного звукового повтора. Но в том и дело, что художественно-смысловое явление, подмеченное Маяковским, может реализоваться не только в стихе и не только при помощи рифмы. Не только созвучие в словах (рифменный повтор) — всякий повтор определенного семантического фрагмента вызывает вышеотмеченные ассоциативные процессы» [7. С. 176]. Все в этой ленте призвано материализовать по сути оксюморонное сочетание «светлая печаль». Это картина об осени, поре грусти, увядания, исчезновения, но постоянное повторение из абзаца в абзац таких слов, как «солнце», «ветер», «деревья», «травы», «еж», символизирующих жизнь, делает «ленту без слов» жизнеутверждающей. Примеров подобной поэтической организации текста в романе множество.

Не сочиняя ни «ритма прозы», ни «рифмованной прозы», В. Медведев ввел поэтические приемы в свое произведение иным образом. Органичными для прозаического творчества средствами он создал аналоги стиховых средств, подобных рифме. Не звуковой повтор, а повтор в широком смысле лег в основу медведевских ассоциаций. Произведение Медведева являет собой пример синтеза, в результате которого органически слились прозаическая оболочка, внешняя форма, с одной стороны, и содержание, развертываемое по принципам, подсказанным автору лирической поэзией, с другой.

В романе синтез просматривается не только на уровне жанра. В произведении налицо художественный синтез, в частности литературы и музыки. Музыка призвана отразить этапы духовно-нравственной эволюции героя. Уже само название «Свадебный марш» подразумевает наличие музыкального подтекста. «Марш» в переводе с французского «шестивие; движение вперед». Марш — это «музыкальный жанр, сложившийся в инструментальной музыке в связи с задачей синхронизации движения большого числа людей...» [2. С. 120]. Задача этого музыкального жанра перекликается с одной из главных задач романа: привести взбудора-

женные чувства и мысли главного героя в гармоничное, «согласное» состояние, обеспечивающее ему уверенное движение вперед по жизни.

Порой музыка не только отражает суть внутреннего конфликта, обострившегося после рокового письма, но и даже участвует в его разрешении. До письма Юлы в жизни молодого человека «все стояло прочно». И в отношениях с любимой девушкой все было просто и ясно. Главный герой не дает подробного описания этого периода своей жизни, но уже одна фраза, варьируемая на протяжении всего романа, говорит о его гармоничности: «меня Юла через три „а“ называла — А-а-а-линька! А-а-а-линька!» [5. С. 67]. Обращение Юлы к Алику сочится музыкой — протяжной, размеренной, спокойной. Оно созвучно восприятию главным героем слова «любовь»: «через сто тысяч „ю“» [5. С. 56].

Раздавленный предательством Юлы герой идет на компромисс в вопросе нравственного максимализма, выдумывает унижительную вторую любовь, и эта нахлынувшая духовная фальшь, противная высоким идеалам Алика, уродует, искажает эстетику его музыкального вкуса. Так для главного героя, идеалом которого и в жизни, и в музыке является достижение «высокой ноты», «треск мотоцикла» становится «любимой мелодией»: «взревела моя любимая мелодия, и Юлка, оседлав мотоцикл, рванулась к лесу» [5. С. 68]; «вот на дворе Юваловых возникла моя любимая мелодия [Выделено нами — О.Ч.]. Возникла... Или мне только кажется. Треск мотоцикла, ну приблизься!» [5. С. 66].

Обостренный внутренний слух Алика улавливает «в воздухе» те звуковые «колебания», которые перекликаются с его душевным настроением. Герой переживает сердечную растерянность, душевный разлад, и его слух настроен лишь на неблагоприятное: «высочившие с ревом войны три мотоцикла прервали с визгом свой полет возле калитки у наваленных на траве бревен» [5. С. 77]; «на плече у Проклова висела гитара на ленте, он тряс длинными волосами и изредка *брякал* по струнам» [5. С. 65]; «а я пошел к лопате и выдернул ее из земли, стал прислушиваться, не раздастся ли где *треск* Юлкиного мотоцикла, ведь совсем недавно он *трещал* где-то. Где-то на шоссе. А теперь там раздавался чужой *треск* чужих мотоциклов. Для меня это была мертвая тишина» [5. С. 55]; «электричка *взревела*» [5. С. 39]; «раздался шум мотора» [5. С. 99] [Выделено нами — О.Ч.]. Для достижения эффекта неблагоприятного автор прибегает к приему аллитерации, использует «звуковую» лексику.

Кульминационный момент «духовного падения» главного героя так же «музыкально» обыгран в романе. Алик, поддавшийся искушению мнимой свободы — свободы от нравственных норм, по сути, теряет человеческий облик, он подзадоривает себя мелодией, подстать внутреннему самоощущению: «А сейчас после шампанского меня больше никтошеньки, ни я в том числе, уже не притеснял. Поэтому я шел по улице Горького и *вместо романсов*, которые меня тоже стали в какой-то момент притеснять своим отзывом на мои переживания, *мурлыкал* [Выделено нами — О.Ч.] на только что придуманную мелодию дурацкие „паратури тап-пап-ру-ри-ту-ри-да, па-ру-ри-да“» [5. С. 112]. Мелодию он не поет, а «мурлыкает». В этом глаголе прослеживается что-то «недочеловеческое». Не зря потом последует сравнение Алика с дикарем.

В процессе «поиска истины» Алик сталкивается с философски настроенными персонажами, которые корректируют его представления о мире, о духовно-нравственных ценностях, подводя к принятию важного жизненного решения. Иногда в качестве особого «действующего лица» — «Диогена» [5. С. 20] выступает в романе музыка. В связи с этим любопытен эпизод, в котором герой становится свидетелем исполнения отцом арии Дубровского. Эта ария пробуждает в главном герое «души прекрасные порывы», под ее воздействием он видит «прошлое, настоящее и немного будущего» [5. С. 163]. Слушая пение, юноша исполнен целой гаммой чувств: он восхищен силой воли отца, который после долгих лет застоя и отчаяния нашел в себе силы возобновить репетиции и вернуться мир «большой» музыки, он полон благодарности к Бон-Ивану — самому близкому другу семьи. Каждая строка из арии вплетается во внутренний мир героя («музыка неслась по моим нервам, как электричество по проводам» [5. С. 162]), рождая ассоциации, наводя на глубокие размышления.

Музыка, напоив душу героя, не приводит его к тому категоричному, максималистскому решению, которое он примет в конце романа, но она оживляет в нем глубокие по своей нравственной сути чувства, воскрешая в нем Человека: «Я плакал обо всем сразу, обо всем: и о том, что случилось там, на этом проклятом рижском взморье, и о том, что в Большом театре, и о том, как я нравлюсь замечательной Жозьке, а она мне нет, о том, что Мужчина Как Все так и не поговорил ни разу со своей мамой, хотя очень любил ее. И что вот уже десять лет у нас в доме гуляет женщина с больным ребенком, а тетя Варя предпочитает одиночеству, грубые слова и даже побои мужа... А теперь все будет хорошо! Все! У всех! И всех людей на земном шаре... И у мамы пропустят сценарий, и Наташа станет актрисой! И Жозя... меня разлюбит! И ее тетя выйдет замуж! И мы с Юлой снова будем вместе и... и... и...» [5. С. 160]. Любопытна последняя фраза: Алик снова рассчитывает на любовь Юлы. Но это уже не унижительная идея «второй любви, в которой есть что-то стыдное и странное» [5. С. 163], этот порыв сродни христианскому идеалу всепрощения. Приведенный эпизод знаменует перелом в духовно-нравственном настрое главного героя.

Путем духовно-нравственных исканий Алик приходит к решению не прощать предательство, остаться верным своим высоким принципам. Он говорит Юле: «Я тебя люблю. Прощай!» — и уходит от нас мужчиной, уходит в грозу, в дождь, «все освежающий, все обновляющий», уходит с ощущением своей силы и прочности» [5. С. 199]. Восприятие главным героем дождя как марша созвучно упорядоченности внутреннего состояния Алика, его готовности идти вперед «с кулаками тела и души» навстречу будущим «Бородинским сражениям», ведь свадебный марш — это еще и преддверие нового этапа жизни.

Таким образом, прибегнув к синтезу литературы и музыки, В. Медведев наиболее ярко и поэтично воплотил в романе свой идейно-художественный замысел. В «Свадебном марше» автор удачно и весьма продуктивно использует возможности синтеза как внутрилитературного, так и художественного (между разными искусствами), чему свидетельство не только название романа, но и весь

его ассоциативный строй, композиция, система персонажей, совокупность мотивов и тем. В. Медведев, как видим, внес свой значительный художественный вклад в детскую литературу, своим индивидуальным стилем показав новые возможности традиционных жанров, какими являются литературная сказка и роман.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Советский писатель, 1963.
- [2] Большая советская энциклопедия. Т. 8. — М.: Сов. энциклопедия, 1972.
- [3] *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. — Л.: Гослитиздат, 1940.
- [4] *Маяковский В.В.* Как делать стихи // Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 12. — М.: Политиздат, 1955—1961.
- [5] *Медведев В.В.* Свадебный марш: Избранное / Вступ. ст. С. Михалкова. — М.: Молодая гвардия, 1983.
- [6] *Медведев В.В.* Фантазии Баранкина: Поэма в двух книгах / Предисловие М. Коршунова. — М.: Детская литература, 1983.
- [7] *Минералова И.Г.* Русская литература Серебряного века (поэтика символизма). — М.: Изд-во Лит. ин-та им. А.М. Горького, 1999.

THE STYLE AND SYNTHESIS IN VALERY MEDVEDEV'S CREATIVE HERITAGE

O.N. Chelyukanova

In the article analyzes the phenomenon of belles-lettres and intra-literary synthesis in the style of the children's writer V.V. Medvedev. The author comes to the conclusion that in his novel "The Wedding March", as well as in the trilogy "The Imaginations of Barankin", V.V. Medvedev successfully and efficiently enough uses the possibility of intra-literary synthesis, as well as belles-lettres synthesis (between different kinds of art). And as the evidence of it is associative order (system), composition, system of characters, and complex of motifs and topics (themes).

Key words: belles-lettres (artistic) synthesis, intra-literary synthesis, genre, style, literary tale, novel, poeticism, lyricism.