

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В ПОВЕСТИ ЛАДЫ ЛУЗИНОЙ «НИКОЛА МОКРЫЙ»

Творчество современной украинской писательницы Лады Лузиной достаточно разнообразно в жанровом и тематическом плане. И все же центральное место в нём принадлежит жанру городского фэнтези и теме современного мегаполиса, в частности родного города Лузиной, Киева. Наиболее показателен в этом плане цикл «Киевские ведьмы», пишущийся уже второе десятилетие и насчитывающий несколько романов и повестей. Одной из частей цикла является повесть «Никола Мокрый» (2011), действие которой традиционно для этого литературного проекта разворачивается в нескольких временных пластах: 20-х годах XIX ст., 1941 году и в наше время. К сожалению, данный текст, впрочем, как и «Киевские ведьмы» в целом, не становился предметом рассмотрения в академическом литературоведении, хотя исследование цикла стало бы весьма полезным как для освоения путей развития постмодернизма в русскоязычной литературе современной Украины, так и для изучения трансформации в ней темы/образа Киева. В данной статье мы рассмотрим одну из особенностей поэтики повести «Никола Мокрый», исследовав её интермедиальное пространство, а именно, привлечение средств музыки, театра и живописи (иконографии).

Широкое употребление «чужого» слова (интертекст), а также способность художественных текстов вбирать в себя и опосредовать невербальные культурные смыслы (интермедиальность) вообще свойственны произведениям постмодернизма, к которым относятся и романы и повести Лады Лузиной, вошедшие в цикл «Киевские ведьмы». Повесть «Никола Мокрый» в этом плане несколько отличается от прочих частей цикла. Интертекст, столь плотно пронизывающий ткань повествования того же «Выстрела в Оперу» или «Меча и Креста», в ней представлен довольно слабо, уступая место интермедиальности как основному художественному приему. Единственным литературным источником, от которого отталкивается писательница, можно назвать неоконченную маленькую трагедию А. С. Пушкина «Русалка», в свою очередь послужившую основой для либретто одноименной оперы А. С. Даргомыжского. В принципе, именно на оперу, а не ее литературную основу опирается Лузина. Кроме «Русалки» Даргомыжского упоминается более ранняя обработка этого сюжета в украинской опере «Украинка, или Волшебный замок», впервые поставленной в Киеве в 1823 году. Еще одним музыкальным сочинением, использованным в повести, является народная украинская песня, адресованная к Николаю Угоднику. Один из самых любимых и почитаемых в православии святых оказывается в произведении Лузиной тесно связанным с доминирующими здесь мотивами воды – русалок – утопленников – жертвы. Почему это происходит и какова связь в тексте повести вербальных и невербальных культурных смыслов?

Среди произведений, входящих в цикл «Киевские ведьмы», можно условно выделить две группы: «культурологические» – тексты, которые основаны на осмыслении литературных, музыкальных, живописных или архитектурных творений, связанных с Киевом («Меч и Крест», «Выстрел в Опере») и «фольклорные», где разрабатываются различные аспекты киевской мифологии («Ледяная царевна»). «Никола Мокрый» относится ко второму типу. Здесь рассматриваются особенности празднования в древнем Киеве т.н. Русалий и завершающего их дня Ивана Купала. В основу коллизии повести положена традиционная для цикла «Киевские ведьмы» оппозиция язычество – христианство, идущая от булгаковского романа «Мастер и Маргарита», влияние которого на творчество Лузиной и, в особенности, на рассматриваемый нами цикл, несомненно.

Сочинения писательницы буквально наполнены всевозможной «нечистой силой»: ведьмами, демонами, русалками, водяными, привидениями, живущими по своим законам, казалось бы, без оглядки на кого-либо и что-либо. Однако же для них, как и для Воланда у Булгакова, существует высший Судия, которому они безусловно подчиняются, пасуя перед Его высоким нравственным авторитетом. Говоря о своем отношении к вере, понимании ее места в жизни человека, Лузина отмечает: «У меня есть четкое представление о том, что такое вера и для чего она нужна. Вера – это не знание церковных догматов и не скрупулезное соблюдение правил, а состояние души. Все мы знаем, что есть разные состояния. В одном у тебя получается все, в другом – не выходит ничего, все валится из рук. В состоянии страха человек может перепрыгнуть через очень высокий забор, в состоянии любви – совершить невысказанные подвиги. Это всем понятные состояния. А есть не очень понятное нам состояние благодати – некоей абсолютной гармонии, лишенной всех земных страстей – гордости, гнева, гордыни, честолюбия, злости, обиды. Его и дает нам вера. Живя в светском обществе, трудно достичь такого состояния в чистом виде. Потому мы и ходим в церковь – чтоб хоть на миг отстраниться от суеты. И потому мне хорошо понятно, почему люди уходят в монастырь... ради достижения этого состояния, в котором ты сливаешься в душе с чистой энергией и становишься после смерти частью ее. Думаю, Святые – это те, кому удалось слиться с Богом» [9].

Уже в самом начале повествования автор вводит мотив разбушевавшейся водяной стихии, сметающей на своем пути все живое: «А волна-смерть уже неслась вперед, со скоростью в десятки километров в минуту заглатывая в огромное брюхо движущиеся по Днепру лодки, суда и их команды, смывая нижнюю часть Запорожья, хозяйственные постройки, дома и людей, смывая расположенные ниже деревни, сотни голов лошадей, овец и коров, днепровские плавни и укрывшихся в них подразделения фашистов, их переправы и вооруженье, смывая с лица земли подступившего к Запорожью противника, сметая целые дивизии врага... и не различая своих и врагов» [7, с. 7]. Волна, вода, водоемы в повести представляют языческий мир, враждебный людям и трем главным героиням. Параллельно вводится мотив сгинувшего в воде и затем объявившегося целым и невредимым человека, связанный с чудотворным образом Николая Чудотворца, хранившимся в Софийском соборе (т.н. Никола Мокрый).

Сама эта икона в тексте не описывается, поскольку она исчезла «во Вторую мировую войну. А в 1973 году нашлась, но уже в Нью-Йорке, в Бруклине, в православном храме Пресвятой Троицы. Когда большевики начали взрывать церкви, чудотворный образ спрятали добрые люди, а в войну один из священников-хранителей вывез ее в Америку» [7, с. 15]. И все же с потерей самой дефиниции не исчезает связанная с ней аура и традиция. В Киеве остается храм Николы Мокрого, Церковь на воде, в которой Маша Ковалева молится о Мирославе, а также икона в Макариевской церкви на Подоле, запечатлевшая сюжет о чудесном спасении младенца. Введение этого мотива, связанного с христианством, верой становится как бы предупреждением, обозначая границы власти язычества. Затем чудотворный образ еще несколько раз упоминается в тексте, но верховенство сил небесных над бесами проявляется только в финале, подобно греческому *deus ex machina*.

Лузина в свое время окончила Киевский театральный институт по специальности театральный критик. Не удивительно, что театральные действия занимают значительное место в её произведениях, в том числе и в «Киевских ведьмах». В «Николе Мокром» интермедийный аспект, связанный с театром, проявляется в нескольких формах. Это упоминания о театральных постановках, в частности, операх Даргомыжского «Русалка» и «Украинка, или Волшебный замок» неизвестного автора. Вторая связана с описанием театрализованных действий и обрядов. Здесь определенную роль играет использование в повествовании календарно-обрядовой поэзии (колядок, русальных песен).

Мотивы музыкального театра, оперного искусства связаны с образом Даши Чуб, которая по образованию является музыковедом (окончила училище имени Глиера) и выступает в цикле своеобразным *alter ego* автора. Сначала именно она со своим новым парнем Николаем (это имя носят в повести три персонажа) смотрит «Украинку» в Киеве 1823 г., а затем рассказывает подругам о ней и других операх, в которых упоминается водная нечисть (русалки и водяные) и похищение человека. «Так вот о чертях и прочей нечистой силе. Первая русская бытовая опера – «Русалка» Даргомыжского – написана по пьесе Пушкина, – известила Землепотрясная с видом учительницы музыки, но не удержалась и тут же вышла из образа: – Сюжет такой. Если тупо... Князь крутит роман с дочкой мельника. Мельник не против, так как получает от князя подарки. Но потом князь, ясное дело, решает жениться на богатой, бросает бедную девушку, а та тут же бросается в реку. Мельник от горя сходит с ума и считает себя вороном, а утопленница становится главной русалкой и через несколько лет топит князя в отместку... Короче, не жалко, сам виноват. Не в этом цимус. А в том, что Пушкин написал свой сюжет под впечатлением от другой, еще более ранней оперы «Леста, или Днепровская русалка». Ее-то вчера я и ходила смотреть... Интересно же! Это самый-пресамый первый спектакль первого в Киеве театра, сыгранный на украинском языке. Но только то была наша местная версия «Днепровской русалки» – «Украинка, или Волшебный замок». Герои те же, а все по-другому... Мельник, как и каждый мельник, – колдун и при надобности превращается в ворона. У его дочери Марички любовь с князем. Папа не против, но не потому, что ему нужны князьки подарки, а потому, что, как и каждый мельник, он служит

Водяному и готовит подарок ему. А тот, как известно, легче всего топит некрещеных купальщиц... Но больше всего любит крещеных девиц-самоубийц, брошенных мужчинами. И еще украинок...» [7, с. 54-55].

Упоминание опер о русалках не случайно. Сюжет «Никола Мокрого» имеет множество переключек с сюжетами этих музыкальных произведений. Здесь и глубокая обида, нанесенная Водяному и русалкам одной из предшественниц трех киевиц, и желание духов воды заполучить жертву, новую игрушку для повелителя водного мира, игры русалок с людьми, девушка, вроде бы брошенная мужчиной, и пр. Таким образом, оперы становятся маяком, призванным указать читателю, в каком культурном пространстве происходят действия повести. С другой стороны, текст «Никола Мокрого» структурно напоминает оперное либретто. Так, в некоторых операх, как в оперетте чередуются обычные немзыкальные монологи и диалоги с музыкальными номерами (ариями, танцами). Подобное встречаем и в повести Лузиной.

Первое вкрапление музыкальных номеров в ткань повествования происходит уже в самом начале повести, когда упоминается о том, что Даша и ее приятель Николай смотрят в Киеве 1823 г. оперу «Украинка, или Волшебный замок». Здесь самой музыки как таковой еще нет. Лишь упоминается, что актриса, играющая Маричку, запела. «Из-за грубовато нарисованного на холсте-заднике Днепра на подмости выскочили простоволосые танцовщицы в зеленых одеждах и пустились в пляс. Вслед за ними из рукотворных театральных вод вылез дед в длинной рубахе и заслушался, внимая девичьей песне» [7, с. 9]. Аналогичная сцена вскоре повторяется, но уже в реальной жизни. Киевские ведьмы выбирают «русальца» для принесения в жертву хозяйкам воды, с которыми у них весьма натянутые отношения. Эпизод этот очень театрален, так как представляет собой часть народного праздничного действа, сопровождаемого русальными песнями. Примечательно, что тексты песен Лузина выбирает не архаичные древнерусские, а более поздние, созданные на украинском языке. Киев – мать городов русских, но это и столица современного независимого государства Украина. «Высокая девка – в длинной изумрудной хламиде и мало соответствующих наряду черных кроссовках – танцевала. Ее распатланные зеленые волосы из крашеной соломы тихо шуршали, на макушке сидел пышный венок, увитый самовильскими травами, на поясе нежно звенели серебряные колокольчики. Девка была большенойгой и плечистой и на поверку даже не была девкой – на лужайке отплясывал высокий накачанный парень с наглым оскалом улыбки» [7, с. 24].

В обоих эпизодах автор акцентирует внимание на «зеленом» цвете – цвете водорослей, тины, сопровождающих русалок. В то же время можно усмотреть и отсылку к иконе Николая Мокрого, где также преобладают непривычные для иконографии этого святого зеленые тона. «Одежда святителя Николая в основном также истолкована по правилам древней иконографии: священническая фелонь и омофор. Но фелонь на этот раз имеет необычный, возможно, вообще исключительный голубовато-зеленый цвет (аквамарин) морской воды вместо постоянного красного или иногда изредка и белого, которые, конечно, присущие этому святому, как иконографическая отличная примета. Меньшие, мелкие складки и заломы материи фелони моделировано (изломлено) натуральным

темно-зеленым оттенком, зато основные драпировки на фелони выделены схематичными условно темно-красными с кирпичным оттенком параллельными полосами. <...> Из всех красок на иконе оказалась самой выносливой голубовато-зеленая, которая в некоторых местах до сих пор просвечивает особой, словно совсем свежей ясностью» [1, с. 26]. Таким образом, зеленый цвет у Лузиной становится и символом болота, застоя, смерти и олицетворением жизни, возрождения.

Третье обращение автора к музыке происходит в кульминационный момент, когда Даше Чуб предстоит принять непростое решение и, пересилив себя, войти в храм, чтобы попросить о возвращении Маши в мир живых. Помощь в разрешении от сомнений киевице оказывает сам святой Николай. Златопотрясная исполняет в караоке известную колядку «Ой, хто Миколая любить» и во время пения ее душа напрямую соединяется с Чудотворцем. Происходит катарсис. «Маша даже утонула под Вышгородом! Как тот ребенок, которому Никола Мокрый не дал пропасть – вернул его матери живым из пучин... Сколько стоит билет до Нью-Йорка? У нее нет загранпаспорта! Сколько раз собиралась сделать... Неважно. Демон поможет. Сколько это займет времени? Сколько длится перелет? Слишком много... Если б они не увозили икону, если бы она осталась здесь – в Киеве, в Святой Софии! Если б они не крали наше чудо!.. Чудо – не в иконе. Чудеса творит святой Николай. И молитва. «Чистосердечная молитва», – так сказала им Маша. Быть может, Даша тоже сможет попросить его так. У первой же иконы святого... Нет, у той, помянутой Машей иконы в Макариевской церкви на Подоле. Она сделает это! Она встанет на колени и будет стоять до тех пор, пока не выпросит Чудо... Она будет молиться так искренне, что Николай не сможет не услышать ее!» [7, с. 76].

Роль св. Николая для Киева, по мнению Лады Лузиной, исключительна. По преданию, он был одним из первых христианских святых, посетивших Киев. И даже освятил Успенскую церковь в Киево-Печерской обители. Любовь киевлян (да и всех православных украинцев) к этому святому «всеобъемлюща» и является «почти кощунственной»: «В народе верили: «Если бог умрет – его место займет святой Николай», а Святая Троица – это Иисус, Богородица и Николай Чудотворец!» Любовь эта вполне объяснима. «Ведь Бог-отец требователен. И даже милосердный евангельский Иисус – суров. А Никола и Богородица добры и милосердны – она плачет и сопереживает всем без исключения людям, он готов всегда прийти на помощь – подсобить, подтолкнув телегу, вернуть ребенка, призвать к ответу обманщика... и дать обидчику по уху, коли надо! Это настоящая любовь к людям – не в высокодуховном, в простом человеческом понимании любви. И в этом плане киевляне тоже всегда платили святому Николаю взаимностью!» [8].

Финальное явление образа Николы Мокрого тщательно подготавливается автором. Вербальный уровень восприятия иконы формируется благодаря использованию терминов, связанных с изобразительным искусством, прежде всего, обозначающих цвета, краски. Основным здесь становится упоминавшийся выше зеленый цвет, в который окрашены ризы святого на иконе: покрашенные зеленой краской ворота, зеленые скамейки, зеленый забор. Сюда же добавляется

голубой цвет Макариевской церкви и неба, золотой – куполов, напоминающий о нимбе святого, белый цвет чистоты, праведности и скорби, в который выкрашены три двери, ведущие в храм. И рядом черное пятно-клякса – ворон, в которого обратился Демон-хранитель Киева. Двадцать пять шагов, преодолеваемые Дашей Чуб от дверей до образа святого, едва не стоят ей жизни. Она превращается то в пылающий факел (огненный цвет геенны, поглощающей грешников), то в серый пепел. «Образ Николы Мокрого был совсем рядом – большой, почти в человеческий рост, в ажурном резном окладе из темного дерева. Пред ним горела золотая лампадка. Икона изображала моление перед иконой. Молодая женщина в белом платке стояла на коленях, словно не замечая, что рядом с ней на полу уже лежит живой, возвращенный, безмятежно спящий младенец. Молодая мать протягивала руки к лику святого. Лицо Николая с бело-седой бородой казалось дивно живым – добрым, грустным или, может быть, просто усталым. Сейчас он и вправду был похож на доброго Деда Мороза – не открыточного, радостного, а того, за которым только что закрылась дверь веселого гостеприимного дома, и лицо его миг стало иным – знающим все, живущим столетия» [7, с. 88]. Снова золотой и белый цвета. Но не они составляют стержень описания произведения изобразительного искусства. Главным здесь становится уже не изобразительный ряд, а цельное восприятие образа святого, психологическая атмосфера, наполненная положительно коннотированными деталями, говорящими о надежде, прощении, безмятежности.

Таким образом, в повести «Никола Мокрый», входящей в цикл Ляды Лузиной «Киевские ведьмы» реализован интермедиаальный аспект, состоящий в использовании автором литературного произведения средств музыки, театра и изобразительного искусства (иконописи). Он реализуется, прежде всего, на вербальном уровне через описание театральных действий, икон, введение в ткань повествования народных песен (колядок, русальных). Невербальный уровень, основанный на том, что читатель должен быть хорошо знаком с упоминающимися в повести произведениями искусства и рассчитанный преимущественно на подготовленную аудиторию, в «Николе Мокром» выражен менее явно, чем в предыдущих частях цикла. В плане дальнейших исследований любопытным будет рассмотреть интермедиаальный аспект в «культурологических» сочинениях писательницы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Битинський М. Образ свят. Миколи Мокрого / М. Битинський [Текст] // Нові дні. – 1954. – Жовтень. – Ч. 57. – С. 26-27.
2. Брузгене, Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия / Рута Брузгене [Текст] // Вестник Пермского университета. – 2009. – Вып. 6. Российская и зарубежная филология. – С. 93-99.
3. Ильин И. П. Интертекстуальность / И. П. Ильин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина]. — М.: НПК «Интелвак», 2003. — С.307-309.

4. Ильин И. П. Постмодернизм / И. П. Ильин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина]. — М.: НПК «Интелвак», 2003. — С.764-766.
5. Качмарский, О. Полет над Городом на метле Лады Лузиной [Текст] / О. Качмарский // 2000. – 2012. – 5 октября. – С. 20.
6. Король Е. А. Интермедиальность в историческом контексте романа Л. Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания» [Текст] / Е. А. Король // Литературоведческий сборник = Літературознавчий збірник . – 2010. – Вып.43/44. – С. 106-117.
7. Лузина, Л. Никола Мокрый / Лада Лузина. – Харьков: Фолио, 2011. – 122 с.
8. Лузина Л. Семь киевских чудес Св. Николая // Сегодня.ua. – 2016. – 20 мая. – URL: <http://www.segodnya.ua/opinion/ladaluzinacolumn/sem-kievskih-chudes-sv-nikolaya-717202.html>
9. Славинская И. Лада Лузина: Для меня чудеса – почти бытовуха // Українська правда. Життя. – 2010. – 11 листопада. URL: <http://life.pravda.com.ua/person/2010/11/16/65300/>

Аннотация

Петухова Е. И. Интермедиальность в повести Лады Лузиной «Никола Мокрый»

В статье рассматривается одна из повестей современной украинской русскоязычной писательницы Лады Лузиной «Никола Мокрый» (2011), входящая в цикл «Киевские ведьмы» и до этого не становившаяся объектом специального изучения литературоведения. Целью исследования является изучение её интермедиального пространства, а именно, привлечения автором средств музыки, театра и живописи (иконографии). Задачей стало рассмотрение основных особенностей использования в художественном тексте средств невербальной изобразительности. Изучение повести позволяет расширить представление как о путях развития постмодернизма в русскоязычной литературе современной Украины, так и о трансформации в ней темы/образа Киева. В результате исследования выяснено, что в повести Лады Лузиной реализован интермедиальный аспект. Он реализуется, прежде всего, на вербальном уровне через описание театральных действий, икон, введение в ткань повествования народных песен (колядок, русальных). Невербальный уровень, основанный на том, что читатель должен быть хорошо знаком с упоминающимися в повести произведениями искусства и рассчитанный преимущественно на подготовленную аудиторию, в «Николе Мокром» выражен менее явно, чем в предыдущих частях цикла.

Ключевые слова: интермедиальность, фэнтези, иконография, конфликт, жанр.

Анотація

Петухова О. І. Інтермедіальність у повісті Лади Лузіної «Микола Мокрий»

У статті розглядається одна з повістей сучасної української російськомовної письменниці Лади Лузіної «Микола Мокрий» (2011), що входить до циклу «Київські відьми» і до цього не ставала об'єктом спеціального вивчення літературознавства. Метою дослідження є розгляд її інтермедіального простору, а саме залучення автором засобів музики, театру і живопису (іконографії). Завданням став розгляд основних особливостей використання в художньому тексті засобів невербальної образотворчості. Вивчення повісті дозволяє розширити уявлення як про шляхи розвитку постмодернізму в російськомовній літературі сучасної України, так і про трансформацію в ній теми/образу Києва. В результаті дослідження з'ясовано, що в повісті Лади Лузіної реалізовано інтермедіальний аспект, що відбувається, насамперед, на вербальному рівні шляхом опису театральних видовищ, ікон, введення до розповіді народних пісень (колядок, русальних). Невербальний рівень, заснований на тому, що читач повинен бути добре знайомим зі згадуваними у повісті творами мистецтва і розрахований переважно на підготовлену аудиторію, в «Миколі Мокрому» виражений менш явно, ніж у попередніх частинах циклу.

Ключові слова: інтермедіальність, фентезі, іконографія, конфлікт, жанр.

Summary

Petukhova O.I. Intermediality in the story of Lada Lusina "Nikola Mokryi".

One of the stories by modern Ukrainian Russian-speaking writer Lada Lusina "Nikola Mokryi" (2011) is examined in the article. This story is a part of the cycle "Kyiv Witches" and until now it hasn't become the object of Literary Critics special study. The aim of the work is the researching of its intermedial space, namely the author's usage the means of music, theatre and painting (iconography). The examining of main peculiarities of using the means of nonverbal image in a fiction text became the task of this work. The story studying allows extending an idea about the ways of postmodernism development in the Russian language Literature in modern Ukraine as well as about the transformation of Kyiv theme/image in it. As a result of the research it was found out that in the story by Lada Lusina the intermedial aspect had been realized that, first of all, was taken place on a verbal level by describing theatrical performances, icons and introduction folk songs (carols, mermaid songs) into the narration. Nonverbal level is based on that fact that the reader must be well acknowledged with the works of art which were mentioned in the story and designed mainly for the prepared audience. In "Nikola Mokryi" this level is expressed less clearly than in the previous parts of the cycle.

Keywords: intermediality, fantasy, iconography, conflict, genre.

Інформація про автора

Петухова Олена Іванівна – ORCID: 0000-0003-2368-3177; кандидат філологічних наук, доцент; доцент кафедри педагогіки та іноземної філології Харківського національного економічного університету імені Семена Кузнеця; проспект Науки, 9-А, м. Харків, 61166, Україна.