

Музыка в мире героя, герой в мире музыки: роман Людмилы Улицкой «Зеленый шатер»

Тюнде Сабо

Кафедра Русской филологии
Печский Университет
(Венгрия)
E-mail: sztunde1512@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5955-0662>

Аннотация. В статье рассматривается музыкальная составляющая в романе Л. Улицкой «Зеленый шатер». В первой части дается обзор тех музыкальных элементов – реалий, прототипов отдельных персонажей и претекстов с музыкальной тематикой, с помощью которых создается автономный мир и образ одного из главных героев произведения. Во второй части проводится анализ фрагмента романа, в котором скрещиваются музыкальный и литературный принципы организации текста и создается многоаспектная связь с «Симфоническими танцами» С. Рахманинова. Проведенный анализ свидетельствует о том, что музыкальная составляющая в романе Улицкой выполняет двойную функцию – конструирование одной из сюжетных линий и музыкализация определенных фрагментов текста.

Ключевые слова: музыка и литература, интермедальность, «Зеленый шатер», «Симфонические танцы», Л. Улицкая, С. Рахманинов.

Music in the Protagonist's World, the Protagonist in the World of Music: Liudmila Ulitskaya: *The Big Green Tent*

Tünde Szabó

Department of Russian Philology
University of Pécs
(Hungary)

Summary. The article examines the musical component in L. Ulitskaya's novel *The Big Green Tent*. The first part provides an overview of those musical elements – realities, prototypes of individual characters and pretexts with musical themes, with the help of which an autonomous world and the image of one of the main characters of the work are created. The second part analyzes a fragment of the novel, which mixes musical and literary principles of text organization and creates a multidimensional connection with S. Rakhmaninoff's *Symphonic Dances*. The analysis shows that the musical component in Ulitskaya's novel performs a double function – constructing one of the plot lines and musicalizing certain fragments of the text.

Keywords: music and literature, intermediality, *The Big Green Tent*, *Symphonic Dances*, L. Ulitskaya, S. Rakhmaninoff.

«При хорошем понимании общих законов формы, сформулировав все, что поддается формированию, можно, нащупав общее, увидеть индивидуальное, характерное»

(Улицкая 2015, 254)

Музыка, так или иначе, присутствует в жизни человека, поэтому ей часто отводится место и в художественной литературе. Она как многоаспектное явление может выполнять разные функции внутри литературного произведения – от просто маркера исторического фона до носителя философского замысла или конструктивного принципа текста¹.

Для Людмилы Улицкой музыка всегда «была некоторой культурной составляющей жизни в ряду многого другого» (Улицкая 2012, 433), которая с возрастом приобретала все большее значение². Поэтому она играет особую роль во всем творчестве писательницы. В своих художественных текстах Улицкая использует широкий диапазон музыкальных элементов и приемов воспроизведения музыки. Эти приемы, с одной стороны, вполне традиционные: музыкальные элементы, несмотря на то, что они часто приобретают символический смысл, остаются в пределах изображаемого мира. Но, с другой стороны, они отсылают к разным сферам культуры, а иногда выступают в качестве эксперимента интермедиального характера.

Самыми «музыкальными» произведениями писательницы являются романы «Зеленый шатер» и «Лестница Якова», в которых главные герои не совсем состоявшиеся по тем или иным причинам музыканты. В связи с романом «Лестница Якова» тема музыки уже была затронута в критической литературе, но без системного осмысления³. Музыкальная составляющая «Зеленого шатра» не упоминается отдельно даже в работе французской исследовательницы, рассматривающей около 500(!) интертекстуальных ссылок в романе, относящихся к разным сферам культуры (Peinturier-Magnat 2016, 21–81).

В настоящей статье предпринята попытка заполнить эту лауну и показать разнообразие музыкальной составляющей романа «Зеленый шатер» и «увидеть то

¹ Возможности воспроизведения музыки в прозе и в поэзии сильно различаются. В настоящей статье этот вопрос мы не рассматриваем, ограничиваясь интерпретацией музыкальной составляющей конкретного романа.

² Об этом свидетельствует, в том числе, и литературно-музыкальный творческий вечер с Полиной Осетинской, в связи с которым Улицкая сказала: «Всю жизнь я очень медленно, с большой неуверенностью двигаюсь в сторону музыки, и музыка становится с возрастом все более важной частью моей жизни. Я никогда не войду в это высшее из пространств – музыкальное – так, как живут в нем музыканты. Совместный концерт с Полиной – то максимальное приближение к дивному миру музыки, которое для меня возможно. И это меня очень радует» (Улицкая 2019).

³ См. «Хронология глав, их последовательность–непоследовательность, напоминает партитуру большого музыкального произведения, его мелодирование, с перепадами тонов, паузами и мощными взрывами. Жанр романа как бы оркестрован, позволяет почувствовать, услышать основную тему и понять концепцию произведения» (Тиминая 2016, 34). «О музыкальности в связи с романом “Лестница Якова” можно говорить не только по той причине, что главный герой занимается и музыкой, но потому что структура романа строится по принципу сложного соединения принципа организации музыкального произведения и принципа построения цепочки ДНК» (Горетить 2020, 93). Н. Ю. Букарева рассматривает в романе «интермедиальные отсылки» и «интермедиальные связи» (Букарева 2020).

индивидуальное и характерное», благодаря которому это произведение выделяется среди тех, в которых музыке отводится особое место. Рассмотрим сначала музыкальные элементы и их функцию в конструировании изображаемого мира, а затем проанализируем отдельный фрагмент текста, в котором музыкальный принцип становится текстообразующим началом.

I.

Музыка в «Зеленом шатре» связана прежде всего с образом одного из трех центральных персонажей, Сани Стеклова и его близких. Отношение к музыке лежит в основе жизненного пути героя и определяет как его внутренний мир, так и его окружение.

В изображении внешнего мира на первый план выступает референциальная функция музыкальных элементов. Это, прежде всего, реалии – маркеры исторического фона действия: например, музыкальная школа им. Игумнова «на бывшей и будущей Покровке» (Улицкая 2011, 11)⁴, куда водит Саню бабушка, имена современных композиторов «местных авангардистов» (257), студентов и преподавателей московской консерватории в 60-е годы XX века. Привычные для Сани посещения концертов в консерватории служат особым культурным кодом, выделяющим определенную группу людей советского общества: «... тогда казалось, что все посетители консерватории между собой в родстве и, уж во всяком случае, все между собой знакомы. Это было особое малое население, затерянное в огромном многолюдстве города, – как религиозный орден, скрытая каста, может быть, даже тайное общество...» (30).

Наряду с конкретно названными реалиями 60-х годов, в сюжет романа встроены и характеризующие эпоху «байки»⁵ с музыкальной тематикой. Одна из них про известные слова Ленина о сонате №. 23 Бетховена (245), а другая про срочную запись 23-го фортепианного концерта Моцарта М. Юдиной для Сталина (522). Обе «байки» выполняют, наряду с референциальной, и явно аллегорическую функцию. Они служат как бы иллюстрацией для одной из основных тем романа – взаимоотношения творческой интеллигенции и власти, которая задается символически и в макроструктуре произведения – в смерти Сталина в самом начале сюжета и Бродского в самом конце.

Героиня второй «байки» появляется также, хотя без имени, в одном из эпизодов первичного сюжета: в ироническом портрете старухи-пианистки на свадьбе Лизы и Бориса легко угадывается образ пожилой М. Юдиной. Использование реальных прототипов для создания своих персонажей – характерный прием прозы Улицкой⁶, усиливающий реалистичность изображаемого мира. В эпизоде свадьбы, в образах жениха и невесты также преломляются жизненные факты прототипов – скрипача

⁴ Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁵ «Чтобы снизить, очевидно, серьезность тона и повеселить читателя, Улицкая разбавляет основной корпус книги рассказами, основанными на диссидентских байках, – был такой вид интеллигентского фольклора...» (Латынина 2011).

⁶ М. П. Абашева в качестве «непрерывных составляющих персонажа в романах Л. Улицкой» называет, наряду с мифологической, профессиональной и социальной, биографическую (Абашева 2017).

Олега Кагана и пианистки Елизаветы Леонской, которые и в действительности были женой⁷. И если Борис остается лишь эпизодическим персонажем, то образ Лизы играет важнейшую роль как в судьбе Сани, так и в тематическом и символическом пластах сюжета.

Лиза как полуреальный-полуфиктивный персонаж так же, как ее прототип, дружит с Иосифом Бродским, который появляется в конце сюжета как реальное лицо. Последний эпизод романа, где герои посещают поэта, основан на воспоминаниях Е. Леонской, которая встретила с Бродским незадолго до его смерти (см. Магницкая 2018). В разговоре Лизы и Сани на ночной нью-йоркской улице цитируется строка из стихотворения Бродского «Bagatelle» (1987), посвященного Е. Леонской, – и становится, таким образом, одним из «музыкальных» претекстов романа.

Таким же претекстом «Зеленого шатра» является одна из маленьких трагедий Пушкина – «Моцарт и Сальери», которую коротко интерпретируют оба учителя Сани. Литератор Виктор Юльевич делает акцент на взаимоотношении жизни и литературы, на неоспоримом значении последней: «Историки могут найти доказательства того, что Сальери Моцарта не отравил, и все равно им с Маленькими трагедиями спорить невозможно. Пушкин высказал великую мысль: несовместны в одном человеке гений и злодейство» (47). Музыковед Юрий Андреевич полемически ссылается на подход Сальери к музыке: «Мы с вами алгеброй гармонию не поверяем! Мы гармонию изучаем! Это точная наука, как и алгебра. А поэзию временно отодвинем в сторону!» (254).

Именно эта позиция учителя помогает Сане найти свое место в мире музыки. Его исполнительская карьера не состоится из-за травмы пальцев, но встреча с Юрием Андреевичем открывает ему новую сферу – теории музыки. Как утверждает учитель, «настоящий музыкант – не исполнитель, а композитор, теоретик. И даже в большей степени – теоретик» (251). Обучение Сани теории музыки представляет собой переход от форм материального воплощения музыки к ее «бесплотной» сути, что отражается в разных формах восприятия им музыки.

В описаниях восприятия Саней музыки до встречи с Юрием Андреевичем преобладает не музыкальный материал, а мысли и эмоции героя в связи с собственной судьбой. Так, будучи ребенком, он заплачет на концерте, потому что ему «хотелось бы тоже вот так играть Моцарта...» (27). Уже молодым человеком, когда он слушает сонеты Моцарта для скрипки и фортепиано в исполнении Лизы и ее жениха, Саня «переживал фальшь отношений двух партий – не взаимную поддержку, не союз голосов, а тревожное взаимное неслышание. <...> Нельзя, нельзя Лизе выходить за него замуж!» (241).

Большее значение музыкальному материалу впервые придается в эпизоде свадьбы Лизы и Бориса, когда Саня слышит незнакомую музыку Штокхаузена. Она производит на героя ошеломляющее впечатление: «Такой музыки Саня прежде не слышал. Он знал, что она существовала, какая-то враждебная, отвергающая ро-

⁷ Коротко о биографии Елизаветы Леонской см. (Островский 2011).

мантическую традицию, попирающая законы и каноны...» (248). Желание понять устройство этой новой музыки приводит к занятиям теорией. Взгляды учителя-структуралиста для героя, однако, не сразу приемлемы, поскольку он «слишком хорошо помнил детское счастье, когда рождение музыки происходило прямо из-под рук» (251). Он научится «читать музыку» без посредника-исполнителя по ходу занятий с Юрием Андреевичем: «...“чтение” глазами оказывалось идеальнее, технические трудности как будто переставали существовать – музыка переливалась с листа прямо в сознание...» (258). Этот навык, с одной стороны, дает ему возможность прямого общения с гениями: «Сам Моцарт с ним беседует. Да и о чем еще можно мечтать?» (522), с другой – видеть самого себя, свое тело в качестве музыкального инструмента: «от кончиков пальцев он наполнялся музыкой, она шла по костным трубочкам и собиралась в резонаторе черепа» (258)⁸.

Герой Улицкой не только слушает и изучает музыку, но и концептуализирует ее. Его концепция вполне традиционна, поскольку в ней отражается восходящее к античной философии романтическое понимание музыки. В ней выделяются два аспекта: музыка, с одной стороны, является посредником между материальным и трансцендентным мирами. Для Сани «убедительным доказательством существования иного мира была музыка, которая рождалась там и пробивалась таинственным образом сюда» (238). С другой стороны, Саня в музыке видит воплощение основного закона мироустройства. Изучая теорию музыки, он открывает для себя, что «речь идет не только о музыке, но и о структуре всего мироздания, о законах атомной физики, молекулярной биологии, о падении звезд и шорохе листьев. Туда вмешивалась, кроме науки, и вся поэзия, и искусство всякого рода» (253).

Эта мысль героя очень близка поэтике самого романа, в который включены, кроме музыки, и другие виды искусства, и наука, и мелочи быта. И, не в последнюю очередь, сам текст романа в определенных местах начинает подчиняться музыкальным законам. Один из таких фрагментов романа требует, на наш взгляд, особого внимания.

II.

Саня, в переломный момент своей жизни, после смерти бабушки и эмиграции Лизы, встречается с Михой, оказавшимся в Москве в безвыходном положении после освобождения из лагеря. Путь Сани от Михи домой описан в маленьком фрагменте в самом конце главы «На первой линии»:

(1) Пускаясь по лестнице, Саня мысленно начал произносить длинную фразу, которая вся была положена на музыку – страдали струнные, звенела медь, альт-саксофон гудел негритянским голосом, слова еле-еле проступали, смутные, но необходимые.

– Нюта ушла, умерла, улетела, бедная, пальцы худые, кольца не звенят... Даже запаха нет нигде.

⁸ Развитие героя в этом плане созвучно образу набоковского Лужина, который в своем профессиональном развитии тоже проходит путь от материального воплощения шахматной игры до ее нематериальной сути. При этом в романе В. Набокова проводится параллель между шахматами и музыкой, в предисловии говорится о предложении издателя заменить героя-шахматиста образом скрипача.

(2) Короткий побег через Михин двор, мимо углового дома, с Чистопрудного бульвара на Маросейку. – Миха, сиротство, родня, детство ужасное, эта Алена прозрачная, господи, пахнет безумием, пахнет мычанием глухонемым, бедные, бедные все...

Духовая группа, вперед! Кларнет рыдает и флейта плачет...

(3) Переход через трамвайные рельсы, где стоял невидимый миру памятник малолетнему хулигану, погибшему на этом месте двадцать лет тому назад.

Форгиссимо, ударные. Медь, медь, медь... и визг тормозов.

– Мальчик несчастный, в ватном пальто, в ушанке солдатской, несется, несется, холодное железо зажав в кулаке.

(4) Поворот налево, на Покровку, к дому-комоду.

– Бедные пальцы, бедные пальцы, погибли навеки. Для скрипки, альты и кларнета, для баяна, гармошки, дурной балалайки. О, фортепьяно!

Фортепианный дуэт! В четыре руки! Правый рояль Лиза, левый мой. Лиза начинает тему, я вступаю.

(5) И сразу направо, к своему боковому флигелю. Струнная группа. Скрипки начинают. Пьяно, пьяниссимо. Фортепианная тема развивается, утончается в струнном прочтении. Поднимается. И все завершается глубоким грустным голосом виолончели.

– Ташут в руках кто коньки, кто авоськи, портфели, нотные папки, из сапожной мастерской ботинки чиненные-перечиненные. Ташут болезни, несчастья, повестки, анализы, мусор, собачку, бутылку.

(6) И перед дверью, уже положив пальцы на единственную оставшуюся во всем доме бронзовую ручку, поднял всю музыку вверх, а потом бросил со всей силы оземь, так, чтобы она рассыпалась и покатилась.

– Если Ты все-таки есть, Господи, забери меня отсюда и поставь меня на другое место. Я здесь больше не могу. Я без Нюты здесь не могу...

(7) И вошел в подъезд. Поднялся на второй этаж. Вошел в квартиру и остановился. Ласточкин, обернув чугунную ручку огромной сковороды остатком Нютиной блузки, тащил с коммунальной кухни жаренную с салом картошку и смердел. (540–542)

Фрагмент, описывающий путь героя, делится на семь, примерно одинаковых по объему, частей (на них указывают цифры в скобках в вышеприведенной цитате). В каждой части выделяются три разных типа высказываний. Первый тип – это чисто нарраторский голос, сообщающий о передвижении героя в пространстве, по конкретным улицам Москвы, например: «Короткий пробег через Михин двор, мимо углового дома, с Чистопрудного бульвара на Маросейку». Второй тип относится к разряду несобственно-прямой речи, в которой голос нарратора сливается с внутренними переживаниями героя. В этих высказываниях описывается звуковое восприятие неназванной симфонической музыки, например: «Духовая группа, вперед! Кларнет рыдает, и флейта плачет». Третий тип высказываний представляет собой внутреннюю речь героя, его мысли и ассоциации, связанные со сложившейся жизненной ситуацией. В них он затрагивает основных лиц и события своей жизни: бабушку Нюту, друга детства Миху, возлюбленную Лизу, гибель противного одноклассника и травму собственных пальцев, погубившую карьеру пианиста.

Эти три типа высказываний представляют собой также три отчетливо различающихся слоя не только по близости точки зрения к герою, но еще и потому, что

они соотносены с разными временными пластами сюжета. Чисто нарративные высказывания обеспечивают развитие действия в настоящем сюжета, тогда как внутренний, ассоциативный слой связывает разные временные пласты: прошлого и будущего героя. Посредником между этими двумя слоями является вневременной музыкальный. Упорядоченность этих разного типа высказываний приводит к сложно устроенному семиотическому пространству, в котором переплетаются литературный и музыкальный принципы организации языкового материала.

В самой последовательности этих разного типа высказываний вырисовывается определенная структура. Тогда как позиция нарраторских высказываний зафиксирована (каждая из семи частей начинается именно с передвижения героя в пространстве), два остальные типа, музыкальный и ассоциативный, ритмически меняются местами в разных частях по схеме: **абв, авб, абв, авб, абв, а'б'в'**⁹. Благодаря такому распределению высказываний создается музыкальная структура рондо, с повторяющейся главной темой и разными «эпизодами» между повторами темы. Лейтмотивами целого фрагмента выступают слова «пальцы» и «рука», появляющиеся во всех семи частях и в каждом из трех типов высказываний.

С точки зрения музыкальной структуры, упорядоченность этих высказываний можно рассмотреть и как мелодию (= нарративные высказывания), аккомпанируемую двумя партиями (= музыкальными и ассоциативными высказываниями) – двумя руками пианиста. Герой движется в пространстве вперед, как мелодия движется линейно во времени, не нуждаясь, как самодостаточная составляющая произведения, в ни каком сопровождении. Внешнее движение героя, однако, сопровождается описанием его менее подвижных внутренних состояний, соединяющих разные временные пласты. Эти описания не продвигают вперед действие, а, наоборот, замедляют его, и своими связями, ведущими к самым разным элементам сюжетного целого, парадигматизируют данный фрагмент. Таким образом создается вертикальная структура, параллельная музыкальным гармониям, сопровождающим мелодию.

Следует отметить, что такое восприятие данного фрагмента возможно только в метафорическом смысле, поскольку, как утверждал О. Хаксли по поводу музыкального в литературном произведении: «...мы можем созерцать одновременно несколько визуальных единиц и мы можем слышать несколько аудиальных единиц. Но, к несчастью, мы не можем прочитывать несколько текстовых единиц... в литературе нет эквивалентности одновременному контрапункту и пространственному единству определенных элементов, соединенных так, чтобы они при первом взгляде воспринимались как значимое целое» (цит. Рабинович, Бабкина 2017, 91)¹⁰.

Движение в рассматриваемом фрагменте передается не только в чисто нарраторских высказываниях (передвижение героя в пространстве), но определенный семантический сдвиг наблюдается и в музыкальном, и в ассоциативном типах высказываний.

⁹ Буквой «а» обозначено чисто нарраторское высказывание, буква «б» означает «музыкальную» несобственно-прямую речь, а буква «в» – внутренние ассоциации героя.

¹⁰ Тем не менее, с точки зрения интерпретатора, представляется уместным отметить парадигматическую организацию анализируемого произведения и его отдельных частей. См. представления Ю. Лотмана о структуре художественного текста (Лотман 1998).

Ассоциации героя, воплощенные в не всегда выдержанных логически фразах, охватывают сначала только его личную сферу (Нюта, Миха, Лиза и погибший Мурыгин). В пятой части это ассоциативное поле расширяется и распространяется на человечество (по крайней мере, на изображаемое в романе общество, поскольку каждый названный предмет отсылает к определенному эпизоду сюжета): субъект два раза повторяющегося глагола «тащут» не указан и тем самым обобщен, а во втором предложении конкретные вещи, объекты глагола приобретают общий символический смысл. В шестой части внутренняя речь героя из ассоциативных воспоминаний превращается в конкретное обращение к Богу с конкретной просьбой. Завершающее эту часть упоминание отсутствия бабушки Нюты повторяет начало первой части, где ассоциации героя начинаются именно с упоминания ухода из жизни Нюты. Таким образом, семантический сдвиг во внутренней речи героя происходит по особой кольцевой модели, параллельной структуре музыкального рондо, которая основана, как было показано выше, на упорядоченности трех разных типов высказываний.

Структура шестой части выделена выше с помощью апострофов (а'б'в'), потому что здесь семантически варьируется по отношению к предыдущим частям фрагмента не только внутренняя речь героя, но и другие два типа высказываний. Голосом нарратора зарегистрирован момент перерыва в движении героя, который почти уже достиг цели, а в музыкальном высказывании передается не звучание музыки, а метафорическое действие героя, которым он завершает звучавшую до этого музыку. При этом высказывание теряет характер несобственно-прямой речи, приближаясь к чисто нарраторскому голосу, оно к тому же включено в одно общее с нарраторским высказыванием предложение.

После завершения музыкального и ассоциативного слоев описания пути героя, седьмая часть, с точки зрения музыкальной структуры, выступает как особая кода, завершающая весь фрагмент. Она представляет собой чисто нарративное высказывание, которое, тем не менее, созвучно предыдущим частям и по структуре, и по семантике. В структурном плане сохраняется начальная позиция сообщения о передвижении героя в пространстве. Но за ним следуют не музыкальные или ассоциативные внутренние переживания, а то, что герой видит перед собой – занимавшего место бабушки Ласточкина. В образе Ласточкина, во-первых, дается конкретный пример тех, кто в пятой части «тащут» разные предметы (см. сковороду с едой), во-вторых, резко снижается и профанируется отсутствие Нюты (см. остатки ее блузки, смрад Ласточкина вместо ее запаха) – то есть в нарраторском высказывании семантически воспроизводится внутреннее метафорическое действие героя, когда он «поднял всю музыку вверх, а потом бросил со всей силы оземь».

Апофеоз же музыкальной составляющей фрагмента происходит в четвертой и пятой частях, тесно связанных между собой. Особенность четвертой части заключается в том, что в ней два типа высказываний, музыкальное и личное ассоциативное, смешиваются: воспоминания о Лизе переплетаются с музыкальным слоем, а мечта героя о фортепианном дуэте выражает как желание музыканта, так и желание влюбленного мужчины.

В то же время, упоминание фортепианного дуэта обогащает семиотическое пространство данного фрагмента неожиданным музыкальным и более широким культурным и эстетическим контекстом. Завершающая четвертую часть фразы «Лиза начинает тему, я вступаю» продолжается в пятой части с довольно подробным описанием звучащей музыки, отсылающим, как мне представляется, к конкретной музыкальной пьесе – к знаменитым «Симфоническим танцам» (ор. 45, 1940), последнему симфоническому произведению С. В. Рахманинова, созданному в эмиграции, всего за три года до смерти (Михеева, URL). Это итоговое произведение композитора изначально было написано для двух фортепиано. Музыковеды считают фортепианную версию всего лишь эскизом для симфонической, тем не менее, она до сих пор звучит в концертных залах мира.

Связь фрагмента романа Улицкой с «Симфоническими танцами» можно установить на нескольких уровнях. С точки зрения формы, не только описание начала и развития фортепианной темы близко к тому, что звучит в первой части «Танцев» при вступлении фортепиано, но упоминается в тексте и альт-саксофон, играющий особую роль в той же самой первой части произведения Рахманинова. А если посмотреть на ритмический рисунок фраз, завершающих отдельные части анализируемого фрагмента, то оказывается, что они в большинстве случаев ритмически упорядочены, и в них преобладает ритмическая единица главной темы первой части «Танцев» в виде анапестического и/или дактилического стихотворного метра (ицц / ццу). Например: «Ташут болезни, несчастья, повестки, анализы, мусор, собачку, бутылку».

В нотах первой части «Танцев»:

The image displays a musical score for the first part of 'Symphonic Dances' by Scriabin. It consists of two systems of staves. The first system shows the piano part (left and right hands) and the alto saxophone part. The piano part is marked 'ff molto marcato'. The saxophone part is marked 'ff' and 'molto marcato'. A red circle highlights a specific rhythmic pattern in the saxophone part, which is a quarter note followed by two eighth notes. The second system shows the piano part (left and right hands) and the alto saxophone part. The piano part is marked 'molto marcato'. A red circle highlights a specific rhythmic pattern in the piano part, which is a quarter note followed by two eighth notes. The saxophone part is also marked 'molto marcato'.

Что касается культурного контекста и символики «Танцев», то и здесь несколько моментов представляются значимыми в рассматриваемом фрагменте и шире, во всем произведении Улицкой.

Во-первых, образ самого композитора¹¹, прожившего большую часть жизни в эмиграции и проводившего последние годы в США, предвещает судьбу героя Улицкой, который просит себе у Бога другого места, а впоследствии в самом деле выезжает в Америку с помощью фиктивного брака. В этом смысле музыкальный слой данного фрагмента служит затекстовым пролепсисом, созвучным с окончанием романа, но не только в связи с конкретной судьбой Сани (а также Лизы), а в связи с темой смерти на чужбине, которая в мире романа разыграна в упомянутом уже выше последнем эпизоде – кончины Бродского.

Тема смерти играет важнейшую роль и в самом музыкальном материале «Симфонических танцев». С одной стороны, в третьей части композиции появляется и варьируется тема *Dies Irae*, характерная часть средневековой траурной заупокойной мессы «Реквием», появляющаяся во многих знаменитых симфонических сочинениях классического и романтического периода. С другой стороны, вся структура «Танцев» воспринимается как особая «пляска смерти»¹². Таким образом, символика воспроизведенной во внутреннем мире героя музыки совпадает с его основными переживаниями, потерей бабушки Нюты и безысходностью общей ситуации на родине¹³.

Тема *Dies Irae* создает также внутритекстовую связь с упомянутыми выше эпизодами романа Улицкой, где учителя Сани комментируют «Моцарта и Сальери» – произведение, в котором Моцарт перед смертью играет отрывок из своего «Реквиема». С этой точки зрения значение ассоциативной связи с маленькой трагедией заключается в том, что в обоих текстах – Пушкина и Улицкой – «звучит» музыка, символически связанная со смертью.

Наряду с темой *Dies Irae*, «ставшей визитной карточкой стиля Рахманинова» (Ляхович 2010, 6), в «Симфонических танцах» выделяется несколько автоцитат из разных произведений композитора, в том числе и тема сакрального песнопения «Благословен еси Господи». Эту церковно-сакральную мелодию, с одной стороны, противопоставляют, как правило, «шабашу» *Dies Irae*, поскольку в ней воспевается победа Христа над смертью. С другой стороны, по семантике текста – это обращение к Богу, жест, который появляется и в рассматриваемом фрагменте романа Улицкой, когда Саня в состоянии общей безысходности обращается к Богу.

В «Симфонических танцах» Рахманинова исследователями выделяется, кроме темы смерти, и принцип смешивания самых различных музыкально-культурных

¹¹ Образ Рахманинова появляется в одном из эпизодов романа «Лестница Якова» и выполняет важную функцию: именно его концерт служит начальной точкой взаимоотношений Якова и Маруси.

¹² «Это страшное произведение – *Dance macabre*. Он [Рахманинов. – Т.С.] вплотную подошел к смерти и с огромной гениальной силой рассказал про ее неумолимое костяное равнодушие», – записывает А. Б. Гольденвейзер после первых исполнений «Танцев» в России. (цит. Вершинин 2018, 6).

¹³ Пляска смерти как тема и структуральный принцип появляется и в других произведениях Улицкой. См.: (Сабо 2016).

кодов¹⁴. Один из самых ярких эпизодов такого рода находится именно в первой части «Танцев», когда мелодия, напоминающая русскую протяжную песню, звучит в партии альт-саксофона, то есть русский фольклорно-исторический стиль переложен на тембр, характерный для современного американского джаза.

Как уже было отмечено, именно этот эпизод – голос альт-саксофона – упоминается в первой части рассматриваемого фрагмента произведения Улицкой. Кроме того, в сюжете романа обнаруживается и эквивалентная литературная версия рахманиновского приема смешивания русского и американского культурных кодов. В последней главе «Ende Gut» Саня знакомится со своей будущей «фиктивной» женой Деби и одновременно знакомит ее с Москвой. События и культурный контекст (Москва и русская литература) описаны с двух точек зрения – американки, знающей Россию и ее культуру лишь поверхностно, и коренного москвича, потомка декабристов, знакомого с высшими кругами русской музыкальной элиты¹⁵.

Пребывание Деби в Москве – это особая инверсия музыкальной темы «русский в Америке» (Ляхович 2010, 12), рассмотренной музыковедами в «Танцах» Рахманинова. Изображение восприятия Деби русской культуры представляет собой явный фарс как по действию, так и по стилю, который резко отличается от общей стилистики повествования в романе. Он близок к легким развлекательным жанрам и как таковой соответствует джазовой музыке в контексте классической¹⁶. В итоге, в этом эпизоде романа Улицкой с помощью двух персонажей американского и русского происхождения, резко противопоставленных по культурному уровню, что явно отражается и в стилистике повествования, создается эффект, похожий на тот, который достигается в «Танцах» Рахманинова через сочетание русского и американского музыкального материала.

Кроме этой конкретной параллели с «Симфоническими танцами», роман Улицкой в целом близок к эстетике открытости и диалога с разными культурами, видами искусства и произведениями, чем характеризуется и творчество Рахманинова. Однако возможность создать даже очень кратко картину этого межкультурного диалога выходит далеко за рамки данной работы. Здесь мы лишь хотели показать разнообразие музыкальной составляющей произведения Улицкой.

¹⁴ «Древняя сакральная архаика, средневековые, суровый, истовый аскетизм, мифология Страшного суда, химер и бесовщины; лоск и вульгарность современной субкультуры, урбанизм, банальность и агрессия; академичная, “сусальная” почвенность, идиллистическое народничество “Золотого века” русской классики – все эти ассоциативные ряды парадоксально сочетаются в “Танцах” в едином синтезе» (Ляхович 2010, 11).

¹⁵ Характерный разговор этой пары: «– Деби, ты знаешь, кто такая Айседора Дункан? – Конечно! Да, конечно! Я же феминистка! Я знаю всех выдающихся женщин! “Танец будущего”! Новый стиль танца, с босыми ногами и в хитоне! И любовники были Гордон Крег и русский поэт, забыла... – Деби, она останавливалась в этой гостинице в двадцать втором году, здесь проходило начало ее романа с поэтом Сергеем Есениным! – Деби молитвенно подняла руки к небу: – Мой бог! Это невероятно! И я здесь живу! И совершенно без романа! – Засмеялась. – Нет, у меня роман с Россией!» (612).

¹⁶ См., например: «Они обнимаются. Сбоку щелчок – фотокорреспондент прогрессивной американской газеты запечатлевает встречу Деби О’Хара, прогрессивной деятельницы американского женского движения, с молодым музыковедом. Деби пухлыми руками берет Саню за щеки и целует в середину рта. Мыльный вкус помады. Саня слабо закидывает ей руку на шею. Она на полголовы выше и на два пуда тяжелее» (608).

Итоги

В «Зеленом шатре», как мы видели, музыкальные элементы использованы преимущественно для конструирования изображаемого мира, и они в этом плане ничем не отличаются от любого явления жизни, отраженного в литературном произведении. С помощью реалий, прототипов и интертекстуальных ссылок создается автономный мир и образ героя. Жизненный путь этого героя, его внутренний мир определяются, прежде всего, через его отношение к музыке. Музыка лежит и в основе его миро-восприятия – параллельного двоemiрию романтиков и русских символистов¹⁷.

Концентрированность музыкальных элементов вокруг одного героя и его близких не случайна: образ Сани как носителя музыкального начала приобретает символическое значение в макроструктуре сюжета, в контексте двух других центральных персонажей. Близкие друзья Сани, Илья и Миха, связаны с другими видами искусства: Миха с вербальными, а Илья с визуальными. Таким образом, в переплетении судеб трех героев символически совершается особый синтез музыкального, литературного и изобразительного искусств¹⁸.

Однако в связи с перечисленными музыкальными элементами говорить об интермедиальности – взаимодействии разных видов искусства – можно только условно. Проанализированный фрагмент, описывающий путь Сани домой, тем не менее, представляет собой интересный и не вполне поддающийся категоризации случай интермедиальности.

По категориям В. Вольфа, наиболее широко охватывающим явление взаимодействия временных искусств, высказывания, в которых описывается музыка Рахманинова, являются одновременно эксплицитной и имплицитной интермедиальной референцией (Wolf 2011). Они эксплицитны, поскольку в них отображается звучащая музыка, и имплицитны, потому что через них происходит музыкализация текста. Вольф, однако, не распространяется на возможные методы/приемы музыкализации¹⁹.

Основные три категории этих приемов выделены в сформированной во второй половине XX века концепции С. П. Шера (Scher 1970). Под «словесной музыкой»

¹⁷ Конечно, в жизни Сани почти равноправную музыке роль играет и любовь, также расколовшаяся на две сферы: отвратительного для Сани опыта телесной любви с Надькой и пожизненной платонической любви к Лизе.

¹⁸ Общий образ трех центральных героев приобретает еще одно символическое значение: каждый из них приобщен к одному из трех основных течений Серебряного века – символизму, футуризму и акмеизму. Как было показано, образ Сани близок к символизму. Связь Ильи с футуризмом проявляется в сюжете также эксплицитно: он собирает издания футуристов, «ранний Маяковский – лучшая часть коллекции Ильи» (201). Героя сближают с футуризмом его провокационный образ жизни и доминирующая роль визуальности в его творческой деятельности. Менее эксплицитна связь Михи с третьим течением Серебряного века – акмеизмом. Единственный намек на такую связь – признание героя-поэта, что он предпочитает Ахматову Цветаевой: «Правда, я больше Анну Ахматову люблю» (130). Но если согласиться с мнением А. Куника, который считает, что «написанная ярко, Анна Александровна слилась с образом Ахматовой, как с символом ушедшей эпохи» (Куник 2013), то сильную привязанность Михи к бабушке Сани тоже можно воспринять как символическую манифестацию связи героя с акмеизмом. Общий образ трех тесно связанных центральных героев, таким образом, выполняет функцию символического восстановления непрерывности с традицией Серебряного века русской культуры.

¹⁹ Исследователь выделяет лишь отдельную категорию «трансмедиальность» для обозначения общих принципов организации материала, как, например, нарративность в разных видах искусства.

(word music) Шер подразумевает имитацию музыкального звучания с помощью понимаемой в широком смысле ономотопеи. «Вербальная музыка» (verbal music) обозначает репрезентацию, то есть описание существующего или выдуманного музыкального произведения. Кроме них, для конструирования художественного текста могут быть использованы музыкальные структуры и приемы (structures and techniques)²⁰. При этом Шер специально оговаривается, что перечисленные приемы применимы не только для поэзии, но и для художественной прозы.

Рассмотренный фрагмент романа Улицкой представляется уникальным, потому что в нем, как было показано, все три категории приемов воспроизведения музыки – описание, имитация и структурирование текста – присутствуют в сложной взаимосвязи²¹. Кроме того, с помощью символической и контекстуальной особенностей воспроизводимой музыки создается густая сеть вне- и внутритекстовых связей, обеспечивающая широкий и многослойный культурный контекст сюжета. Именно в этом, на наш взгляд, скрывается индивидуальное и характерное в поэтике прозы Л. Улицкой.

Литература

- Абашева, М. П. 2017. Структура героя в романах Людмилы Улицкой: Случай Кукоцкого. *Вестник Пермского Университета. Российская и зарубежная филология*. Т. 9. Вып. 2. 61–72.
- Брузгене, Р. 2009. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия. *Вестник Пермского Университета. Российская и зарубежная филология* 6, 93–99.
- Букарева, Н. Ю. 2020. Интермедиальные связи в романе Людмилы Улицкой «Лестница Якова»: вербализация музыкальных произведений. *Аксиологический диапазон художественной литературы. Сб. науч. статей*. (Под науч. ред. В. Ю. Боровко, Е. В. Крикливец). Витебск: Изд-во ВГУ, 44–46.
- Вершинин, А. А. 2018. «Симфонические танцы» Сергея Рахманинова: авторская интерпретация как стилевой ориентир для исполнителей. *Вестник музыкальной науки* 4 (22), 5–13.
- Горетить, Й. 2020. Метафора «одежда» в повести Л. Улицкой «Веселые похороны». *Художественный язык современной русской прозы. Сб. статей*. (Сост. и гл. ред. Й. Горетить). Будапешт: Kairosz, 75–95.
- Куник, А. 2013. Дети Улицкой. «Зеленый шатер». Роман о шестидесятниках. *Новый Берег* 40. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/bereg/2013/40/deti-uliczkoj-zelenyj-shater.html> [см. 15 08 2021].
- Кучина, Т. Г. 2013. Тема музыки и особенности фонетической организации повествования в рассказе Людмилы Улицкой «Голубчик». *Ярославский педагогический вестник* 4. Т. 1. (Гуманитарные науки).
- Латынина, А. 2011. «Всех советская власть убила...». «Зеленый шатер» Людмилы Улицкой. *Новый мир*. 6. Режим доступа: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2011_6/Content/Publication6_348/Default.aspx [см. 20 08 2021].
- Лотман, Ю. М. 1998. Структура художественного текста. *Об искусстве*. Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 14–285.
- Ляхович, А. 2010. Программность «Симфонических танцев» Рахманинова: тайнопись или мистификация? Музыкаловедческий детектив. *Израиль XXI. Музыкальный журнал* 1(19). Режим доступа: https://elibrary.ru/download/elibrary_28116270_33368966.PDF [см. 13 08 2021].
- Магницкая, Г. 2018. *Посвящения друзьям. Бродский и Леонская*. Режим доступа: <https://proza.ru/2018/05/31/634> [см. 13 08 2021].
- Михеева, Л. URL. *Рахманинов. Симфонические танцы*. Режим доступа: https://www.belcanto.ru/rachmaninov_dances.html [см. 13 08 2021].

²⁰ Обе концепции рассмотрены в историческом контексте в статье (Брузгене 2009).

²¹ Прием имитации музыки в фонетической организации повествования рассказа Улицкой «Голубчик» был описан в статье (Кучина 2013).

- Островский, А. 2011. Елизавета Леонская – «последняя гранд-дама советской школы». *Русская Германия* 47. Режим доступа: http://www.rg-rb.de/index.php?option=com_rg&task=item&id=4824 [см. 17 08 2021]
- Рабинович, В. С., Бабкина, М. И. 2017. Диалог музыки и литературы в творчестве Олдоса Хаксли. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. Т. 9. Вып. 2, 90–96.
- Сабо, Т. 2016. Двойная динамика сюжета в произведениях Л. Улицкой «Веселые похороны» и «Искренне ваш Шурик». *Studia Slavica Savariensia* 1–2, 397–404.
- Тимина, С. И. 2017. Л. Улицкая «Лестница Якова» (к дискуссии о судьбе жанра романа в современной литературе). *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. Режим доступа: https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/183/timina_183_31_35.pdf [см. 20 08 2021].
- Улицкая, Л. 2012. *Священный мусор*. Москва: Астрель.
- Улицкая, Л. 2015. *Зеленый шатер*. Москва: АСТ.
- Улицкая, Л. 2019. Людмила Улицкая и Полина Осетинская представляют авторскую программу в «Зарядье». *Classical music news.ru*, 25.11.2019. Режим доступа: <https://www.classicalmusicnews.ru/anons/ljudmila-ulickaja-i-polina-osetinskaja-predstavjat-avtorskuju-programmu-v-zarjade/> [см. 13 08 2021].
- Peinturier-Magnat, M. 2016. Память русской культуры в романе «Зеленый шатер» Людмилы Евгеньевны Улицкой. *Humanities and Social Sciences*. Режим доступа: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01380174/document> [см. 10 08 2021].
- Scher, S. P. 1970. Notes Toward a Theory Of Verbal Music. *Comparative Literature* 22(2) (Special Number on Music and Literature, Spring, 1970), 147–156.
- Wolf, W. 2011. (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCweb: Comparative Literature and Culture* 13(3). Режим доступа: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/> [см. 17 08 2021].

References

- Abasheva, M. P. 2017. Struktura geroya v romanah Ludmily Ulitskoj: Sluchaj Kukockogo. [The structure of the hero in the novels of Ludmila Ulitskaya: The case of Kukotsky]. *Vestnik Permskogo Universiteta. Rossijskaya i zarubezhnaya filologiya*. [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology]. Vol. 9. Iss. 2, 61–72.
- Bruzgene, R. 2009. Literatura i muzyka: o klassifikacijah vzaimodejstvija. [Literature and Music: On Classifications of Their Interaction]. *Vestnik Permskogo Universiteta. Rossijskaya i zarubezhnaya filologiya*. [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology] 6, 93–99.
- Bukareva, N. Ju. 2020. Intermedial'nye svjazy v romane Ludmily Ulitskoj “Lestnica Yakova”: verbalizacija muzykal'nyh proizvedenij. [Intermediate connections in Ludmila Ulitskaya’s novel “Jacob’s Ladder”: the verbalization of musical works]. *Aksiologičeskij diapazon khudozhestvennoj literatury. Sbornik nauchnyh statej*. [The axiological range of fiction. Collection of articles. Ed. V. Ju. Borovko, E. V. Kriklivec]. Vitebsk: Izdatel'stvo VGU Publ., 44–46.
- Vershinin, A. A. 2018. “Simfonicheskiye tancy” Sergeja Rakhmaninova: avtorskaja interpretacija kak stilevoj orientir dlja ispolnitelej. [“Symphonic Dances” by Sergei Rakhmaninoff: author’s interpretation as a style guide for performers]. *Vestnik muzykal'noj nauki*. [Bulletin of Music Science] 4 (22), 5–13.
- Goritity, J. 2020. Metafora “odezhda” v povesti L. Ulitskoj Veselye pokhorony. [The metaphor of “clothes” in L. Ulitskaya’s story “The Funeral Party”]. *Khudozhestvennyj yazyk sovremennoj russkoj prozy. Sbornik statej*. (Ed. Goretity, J.). [The artistic language of modern Russian prose. Collection of articles]. Budapest: Kairosz, 75–95.
- Kunik, A. 2013. Deti Ulitskoj. Zeleny shater. Roman o shestidesatnikah. [Ulitskaya’s children. “The Big Green Tent”. A novel about the sixties]. *Novy Bereg* 40. Available at: <https://magazines.gorky.media/bereg/2013/40/deti-uliczkoj-zelenyj-shater.html>. Accessed: 15 August 2021.
- Kuchina, T. G. 2013. Tema muzyki i osobennosti foneticheskoj organizacii povestvovaniya v rasskaze Ludmily Ulitskoj *Golubchik*. [The theme of music and features of the phonetic organization of the narrative in Ludmila Ulitskaya’s story “Darling”]. *Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik*. [Jaroslavl Pedagogical Bulletin]. No. 4. Vol. 1.
- Latynina, A. 2011. “Vsekh sovetskaya vlast’ ubila...”. Zeleny shator Ludmily Ulitskoj. [“The Soviet regime killed all of them ...”. “The Big Green Tent” by Ludmila Ulitskaya]. *Novy mir* 6. Available at: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2011_6/Content/Publication6_348/Default.aspx. Accessed: 20 August 2021.

- Lotman, Ju. M. 1998. Struktura khudozhestvennogo teksta. [The structure of the literary text]. *Ob Iskusstve. [About art]*. St.Petersburg: Iskustvo-SPb Publ., 14–285.
- Lahovich, A. 2010. Programnost' "Simfonicheskikh tancev" Rakhmaninova: tajnopis' ili mistifikacija? Muzykovedchesky detektiv. [The programmatic nature of Rakhmaninoff's *Symphonic Dances*: secret writing or a mystification? Musicological detective]. *Izrail XXI. Muzykal'ny zhurnal*. [Israel XXI. Music magazine] 1(19). Available at: https://elibrary.ru/download/elibrary_28116270_33368966.PDF. Accessed: 13 August 2021.
- Magnickaya, G. 2018. *Posvyascheniya druziam. Brodsky i Leonskaya*. [Dedication to friends. Brodsky and Leonskaya]. Available at: <https://proza.ru/2018/05/31/634>. Accessed: 13 August 2021.
- Mikheeva, L. URL. *Rakhmaninov. Simfonicheskiye tancy*. [*Rachmaninov. Symphonic Dances*]. Available at: https://www.belcanto.ru/rachmaninov_dances.html. Accessed: 13 August 2021.
- Ostrovsky, A. 2011. Elizaveta Leonskaya – poslednaya grand-dama sovetской shkoly. [Elizaveta Leonskaya – “the last grand dame of the Soviet school”]. *Russkaia Germaniia*. [Russian Germany] 47. Available at: http://www.rg-rb.de/index.php?option=com_rg&task=item&id=4824. Accessed: 17 August 2021.
- Peinturier-Magnat, M. 2016. Pamyat' russkoy kul'tury v romane “Zelenyi shater” Ludmila Evgenevny Ulitskoy. [Memory of Russian culture in the novel “The Big Green Tent” by Ludmila Evgenievna Ulitskaya]. *Humanities and Social Sciences*. Available at: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01380174/document>. Accessed: 10 August 2021.
- Rabinovich, V. S., Babkina, M. I. 2017. Dialog muzyki i literatury v tvorchestve Oldosa Haksli [Dialogue between music and literature in the work of Aldous Huxley]. *Vestnik Permskogo Universiteta. Rossijskaya i zarubezhnaya filologiya*. [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology] 9(2), 90–96.
- Scher, S. P. 1970. Notes Toward a Theory Of Verbal Music. *Comparative Literature* 22(2) (Special Number on Music and Literature, Spring, 1970), 147–156.
- Szabó, T. 2016. Dvojnaya dinamika szuzheta v proizvedeniyah L. Ulitskoj “Veselye pokhorony” i “Iskrenne vash Shurik”. [Double dynamics of the plot in the works of L. Ulitskaya “The funeral party” and “Sincerely yours Shurik”]. *Studia Slavica Savariensia* 1–2, 397–404.
- Timina, S. I. 2017. L. Ulitskaya “Lestnica Yakova” (k diskussii o sud'be zhanra romana v sovremennoj literature). [L. Ulitskaya “Jacob's Ladder” (for a discussion about the fate of the genre of the novel in modern literature)]. *Izvestia RGPU im. A. I. Gertsena*. [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences]. Available at: https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/183/timina_183_31_35.pdf. Accessed: 20 August 2021.
- Ulitskaya, L. 2012. *Svyaschennyj musor. [Holy Odds and Ends]*. Moscow: Astrel' Publ.
- Ulitskaya, L. 2015. *Zelionyj shatter. [The Big Green Tent]*. Moscow: AST Publ.
- Ulitskaya, L. 2019. Ludmila Ulitskaya i Polina Osetinskaya predstavlayut avtorskuyu programmu v “Zaryade”. [Ludmila Ulitskaya and Polina Osetinskaya will present the author's program at Zaryadye]. *Classical music news.ru*, 25.11.2019. Available at: <https://www.classicalmusicnews.ru/anons/ljudmila-ulickaja-i-polina-oseinskaja-predstavjat-avtorskuju-programmu-v-zaryade/>. Accessed: 13 August 2021.
- Wolf, W. 2011. (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCweb: Comparative Literature and Culture* 13(3). Available at: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/>. Accessed: 17 August 2021.

Muzika herojaus pasaulyje, herojus muzikos pasaulyje: Liudmilos Ulickajos romanas „Žalioji palapinė“

Tünde Szabó

Santrauka. Straipsnyje nagrinėjamas muzikinis komponentas L. Ulickajos romane „Žalioji palapinė“. Pirmoje dalyje apžvelgiami tie muzikiniai elementai – realijos, atskirų personažų prototipai ir pretekstai su muzikinėmis temomis, kurie padeda sukurti autonomišką pasaulį ir vieno iš pagrindinių kūrinio veikėjų įvaizdį. Antroje dalyje analizuojamas romano fragmentas, kuriame susikerta muzikinis ir literatūrinis teksto organizavimo principai ir sukuriamas daugiaaspektis ryšys su S. Rachmaninovo „Simfoniniais šokiais“. Analizė rodo, kad muzikinis komponentas Ulickajos romane atlieka dvejopą funkciją – konstruoja vieną iš siužeto linijų ir muzikalizuoja tam tikrus teksto fragmentus.