

УДК 82:78

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-52-59

## Визуально-музыкальная метафора в рассказе С. Кржижановского «Девять ворон»

Полина С. Казаринова

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, limonttail@gmail.com*

*Аннотация.* Статья посвящена проблеме взаимодействия визуального и музыкального в рассказе С. Кржижановского «Девять ворон». В статье последовательно проанализирован процесс сочетания внешней точки зрения повествователя, отражающей условную объективную реальность, и субъективно-воображаемой внутренней точкой зрения композитора, в которой происходит динамичная трансформация условно объективной реальности в музыкальные знаки. В итоге делается вывод о специфичном интермедиальном взаимодействии, которое можно обозначить как развернутую визуально-музыкальную метафору, ключом к которой является точка зрения композитора.

*Ключевые слова:* С. Кржижановский, точка зрения, метафора, музыкальное в литературе, визуальность, музыкальность, интермедиальность, воображаемый мир героя

*Для цитирования:* Казаринова П.С. Визуально-музыкальная метафора в рассказе С. Кржижановского «Девять ворон» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 52–59. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-52-59

## Visual and musical metaphor in S. Krzhizhanovsky's story "Nine crows"

Polina S. Kazarinova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
limonttail@gmail.com*

*Abstract.* The article deals with the issue of interaction between visual and musical in the story by S. Krzhizhanovsky "Nine crows". The article consistently analyses the process of combining the external point of view of the narrator, reflecting a stipulated objective reality, and the subjective-imaginative inner point of view of the composer, in which there is a dynamic transformation of conditio-

---

© Казаринова П.С., 2025

nally objective reality into musical signs. As a result, a conclusion is drawn about a specific intermedial interaction, which can be referred to as an unfolded visual and musical metaphor, the key to which is the composer's point of view.

*Keywords:* С. Krzhizhanovsky, point of view, metaphor, musical in literature, visuality, musicality, intermediality, imaginary world of the character

*For citation:* Kazarinova, P.S. (2025), "Visual and musical metaphor in S. Krzhizhanovsky's story 'Nine crows'", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 52–59, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-52-59

Одной из черт прозы Сигизмунда Кржижановского является особая организация пространства и времени, которая обусловлена спецификой субъектной организации текста. Примером может являться описание Москвы в повести С. Кржижановского «Штемпель: Москва», специфику которого описала В.Я. Малкина [Малкина 2019]. Там повествование напрямую связано с восприятием субъектом рассказывания самого себя и своего творчества. О своеобразии точки зрения реципиента писал также и С.П. Лавлинский [Лавлинский 2018], основываясь на другом произведении С. Кржижановского – повесть «Автобиография трупа». В ней происходит надделение другого субъекта (с которым синхронизируется точка зрения читателя) зрением трупа, итогом которого становится «умерщвление» сознания читателя.

Данные примеры говорят о том, что особенностью художественного письма С. Кржижановского является двуплановость, которая конструируется путем сочетания внешней и внутренней точек зрения, что в свою очередь является смешением нескольких оптик. Этот эффект может создаваться за счет трансформации восприятия органов чувств, в результате чего меняется восприятие и описание окружающего мира. Такое происходит в рассказе С. Кржижановского «Чуть-чутьи», где звучание шарманки в начале описывается как «скрежет», а после принятия персонажа в подданство чуть-чутей скрежет становится мелодией: «А за окном шарманочный вал все еще ползал на стертых штифтах, кружа на оси какие-то медные скрежеты, – но в ухе расхлопотались чуть-чутьи: скрежеты преображались в нежную мелодию, обрастали призвуками и обертонами, не слышимыми другим, не принятым в подданство чуть-чутева царства»<sup>1</sup>. В таком случае мы имеем дело

---

<sup>1</sup> *Кржижановский С.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Чужая тема. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 87.

с изменением оптики, которое зависит от точки зрения персонажа и влияет на рецепцию окружающего пространства. Однако мы хотели бы рассмотреть другой случай, где происходит не просто трансформация и/или слияние двух оптик, а их чередование или двойная экспозиция в одной точке зрения. Именно второй вариант визуально-аудиального повествования происходит в рассказе «Девять ворон» С. Кржижановского.

Для рассмотрения и характеристики перехода между оптикой условно реальной, точкой зрения повествователя, и оптикой субъективно-воображаемой, точкой зрения композитора, мы опираемся на термин «воображаемый мир героя», который ввела О.В. Дрейфельд [Дрейфельд 2014]. Согласно ему, воображаемый мир героя представляет собой «мир в мире», другой образ мира, в котором «воссоздается целостность мира в ее новых, творимых воображением конкретного «я», взаимосвязях». В воображаемом мире все зависит от точки зрения персонажа, и повествование осложняется проблемой одновременного показа воображающего персонажа «изнутри» его внутреннего воображения мира и «извне» относительно условно объективной реальности. Данный термин частично раскрывает специфику точки зрения персонажа в «Девяти воронах» С. Кржижановского, но в «воссоздании целостности мира» отражается и специфика рода деятельности персонажа. Данный специфичный тип восприятия свойствен интермедialьному персонажу [Рыбалко 2024], когда его внутренняя точка зрения не только воссоздает реальность, но и формирует принципиально новый динамичный образ параллельно существующему и в соответствующих музыкальному письму знаках.

В рассказе мы видим последовательное сопоставление объективно видимого с тем, как это видит внутренним взором композитор. В точке зрения композитора параллельно сочетаются две оптики: условно объективная реальность, которая отражена в точке зрения повествователя, и субъективно-воображаемая реальность композитора. В условно объективной реальности композитор едет в поезде, смотрит в окно и готовится писать музыку на листе бумаги. К сожалению, денег на нотную бумагу у него в этот момент не было, поэтому он расчертил пять линеек на обычном бумажном листе. То, что он сам расчертил бумагу, является важной деталью, ведь в последствии в его видении как творца телеграфные провода и столбы в окне стали нотным станом с тактовыми чертами не только потому, что он композитор по профессии и находится в поисках мелодии, но и потому, что он вынужден использовать все имеющиеся средства и способы для создания музыки. Из-за обстоятельств он не может себе позволить приобрести нотную бумагу как готовое

решение, а разлиновка обычной бумаги стимулирует воображение композитора увидеть в проводах «нити нотного стана». Также разлиновка от руки указывает на создание предварительного визуально-графического образа, после которого уже возникнут аудиально-музыкальные ассоциации.

Интересно проследить, какими именно лексемами обозначены провода, потому что они являются одними из маркеров границ условно объективной и субъективно-воображаемой реальностей. В начале композитор смотрит в окно и видит телеграфную проволоку, «которая, подобно нитям нотного стана, тянулась от столба к столбу, от одной тактовой черты к другой»<sup>2</sup>. Возникает сравнение телеграфной проволоки и столбов с нотным станом и тактами, и слово «подобно» проводит четкую границу между реальностью и накладываемым на эту реальность образом. Данное сравнение является отправной точкой для развертывания динамичной музыкальной метафоры, в которой происходит сближение окружающего пространства условно объективной реальности с музыкальными ассоциациями субъективно-воображаемой точки зрения композитора.

Далее появляются вороны как новые действующие лица: «...покружив над проводами, громко каркая, стайка расселась по стальным горизонталям». Вместе с воронами возникает и более многозначный образ проводов как «стальных горизонталей». С одной стороны, горизонталь соотносится с пятью расчерченными «линейками» на листе бумаги, а с другой – характеристика «стальной» обозначает цвет и материал проводов. Данная лексема находится на пограничном плане значений между условно объективной и субъективно-воображаемой реальностью, потому что «стальные горизонталы» могут относиться одинаково и к одному, и к другому плану. Но все же она тяготеет к условно объективному плану из-за обозначения материала. При этом лексема указывает на расчерчивание и самого пространства, которое композитор видит из окна при движении поезда.

Как у творца, владеющего инструментами и навыками музыкального письма, у композитора при взгляде на ворон на стальных горизонталях появилась соответствующая ассоциация: «глаз музыканта сразу же схватил соотношение черных летающих нотных знаков, а ухо услышало движение звука»<sup>3</sup>. При анализе этой цитаты можно заметить, что мы имеем дело не только с «глазом» персонажа, отвечающим за визуальную рецепцию, но и

---

<sup>2</sup> Там же. Т. 3: Неукушенный локоть. СПб.: Симпозиум, 2003. С. 252.

<sup>3</sup> Там же.

с «ухом», отсылающим нас к аудиальному восприятию. Композитор не только видит, но и слышит музыкальные знаки-образы параллельно объективной реальности. В рецепции композитора нота является не только графическим знаком, но и семантическим обозначением звука, переходящим в звучание. Поэтому визуализация нотного стана для композитора сопровождается аудиальным звучанием, а само движение поезда метафорически соотносится с движением мелодии, которая в параллель поезду визуализирована воронами – черными точками, сидящими на проводах, – нотных линиях. Подобную специфику одновременного соотношения видимого и слышимого у композитора мы можем обозначить как мультисенсорное восприятие. Это отличается от синестетического восприятия тем, что звучит не черный цвет точек, а черная точка как целостное обозначаемое звука в зависимости от расположения на нитях. И в данном случае композитор дешифрует знаковую семиотическую систему с визуально-аудиальной структурой, которая, в свою очередь, соотносится с визуальным образом ворон.

То, что композитор вдохновляется не самой вороной, а ее обозначением как черной точки – ноты, говорит тот факт, что аудиально он воспринимает ее именно как ноту, а не как птицу. Справедливости ради, ворона не является поющей птицей и издаваемые ею звуки не считаются музыкальными, но в рассказе она и не претендует на это. В нем ворона воспринимается композитором полностью графически, и по своей сюжетной функции она является динамичным переходным образом, связующим две оптики восприятия реальности.

Говоря о воронах и обозначающих их лексемах, композитор воспринимает птиц не отдельно, а как небольшое скопление – «стайку». Уменьшительный суффикс «к» подчеркивает их малочисленность, а обозначение ворон как объединения оцеляняет их взаимодействие внутри группы. В дальнейшем развитии визуально-музыкальной метафоры, в которой вороны становятся «черными летающими нотными знаками», и их случайное расположение на проводах («черные пятна на проволоке») приобретает цельное семантическое звуковое значение при переносе на «пять нотных линий» на бумаге.

Получившаяся запись описана как «нечто вроде мелодии», но «разрешения» у этой мелодии не было. Тут необходимо дать комментарий, что представляет собой музыкальный звук и разрешение в музыковедении. Музыкальный звук по своей природе обладает такими характеристиками, как высота, тембр, громкость, длительность. В данном случае важно выделить высоту, которая дает звуку

наименование и конкретное место на нотном стане. Последовательность звуков называется звукорядом, и при расположении звуков должны учитываться особенности взаимодействия одних звуков с другими. Для обозначения расположения звука в звукоряде относительно его высоты в европейской музыкальной системе ввели понятие «ступень». Ступени строятся от первого звука, поэтому первый звук является первой ступенью, второй звук – второй ступенью и так далее до седьмой ступени. В такой музыкальной системе первая, третья и пятая ступени характеризуются как устойчивые, а вторая, четвертая, шестая и седьмая как неустойчивые. Устойчивые ступени обозначают стабильный, опорный звук, когда неустойчивые являются нестабильными и стремятся перейти в устойчивые ступени. И как раз этот переход неустойчивой ступени в устойчивую называется «разрешение». Эстетической функцией разрешения является снятие в мелодии напряжения. Колебание напряжения и разрешения является одним из принципов гармонии. Сообразно ему, мелодия без разрешения не является законченной. Она как бы зависает в воздухе со знаком вопроса или многоточием, в зависимости от контекста. Поэтому в рассказе получившаяся последовательность звуков без разрешения и была охарактеризована как «нечто вроде мелодии»<sup>4</sup>.

Разрешение композитор нашел, когда одна из ворон сменила свое место: «одна из нот, взмахнув крыльями, перелетела и села в конце группы». Тут у нас происходит не сравнение, а отождествление ноты и вороны в один знак. Объективный план реальности синхронизирован с внутренней точкой зрения композитора, где перелет вороны на проводах был увиден и зафиксирован на бумаге как смена расположения ноты. На ноту переносятся свойства и характеристики летающей вороны, которая «перелетела и села в конце группы». Любопытно соотношение вороны, сидящей на определенной высоте и перелетающей на другую высоту, с нотой, которая точно также меняет свою высоту. При этом в реальности ворона села в конце группы ворон, а на нотном стане нота заняла место в конце группы нот на листе бумаги композитора. Важно отметить, что в музыковедении группировка нот происходит по принципу длительности звуков. В тексте есть указание на цвет нот, – черный, – что подразумевает четвертную, восьмую и/или шестнадцатую длительности нот. Это может метафорически соотноситься с условным ритмом рассказа, с динамикой фиксирования мысли композитора на бумаге в результате чередования двух оптик, но принципиального сюжетного значения эта деталь не имеет.

---

<sup>4</sup> *Холопов Ю.Н.* Разрешение // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 4: О–С. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стб. 522–523.

А что имеет значение, так это неожиданная конкретика в конце по количеству музыкальных знаков: «девять черных значков мелодии лежало у него на коленях». Это перекликается с названием рассказа «Девять ворон», еще больше акцентируя внимание на этом числе. Вороны, которые до это воспринимались как стайка птиц, получили конкретное количество. Если под музыкальным знаком можно подразумевать все графические знаки, применяемые в нотной записи (скрипичный ключ, басовый, пауза, бекар и т. д.), то под «значком мелодии» кроется именно нота, так как мелодия состоит из нот. Получается, у нас есть девять нот, которые пришли к разрешению. Если пробовать расшифровать, что за этим кроется с музыкальной точки зрения, разрешение бывает у интервалов, которые обозначают созвучие и одновременно расстояние между двумя звуками, и аккордов, обозначающих созвучие трех и более звуков. С аудиальной точки зрения, мелодия предполагает, что последовательность звуков играет по одному, а аккорд предполагает одновременное звучание трех звуков. Однако мы не можем исключить вариант, что композитор слышал последовательное звучание звуков аккорда, где звуки шли друг за другом. Такое внимание к аккорду приковано потому, что при указании на цифру девять в контексте нот это основной тип трезвучия, в котором могут состоять несколько диссонирующих интервалов, которые по правилам построения гармонии должны прийти к своему разрешению.

Подводя итоги, мы можем сказать о тесном вплетении музыкального кода в художественный мир рассказа «Девять ворон». Интермедиальное взаимодействие текста и музыки происходит посредством развертывания визуально-музыкальной метафоры, ключом к которой является точка зрения композитора. Визуально-графический образ нотного стана на бумаге и созерцание окружающего пространства (проводов) являются побудительными для творческой мысли композитора. Движение поезда по прямой горизонтали в пространстве вносит динамику в окружающее пространство и соотносится как с динамикой творческого процесса, в который погружается композитор, так и с временной природой музыки как искусства, которое существует во времени и пространстве.

### *Литература*

---

Дрейфельд 2014 – Дрейфельд О.В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики: к постановке проблемы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 7. Ч. 1. С. 63–65.

- Лавлинский 2018 – *Лавлинский С.П.* Позиции нарратора и читателя в повести Сигизмунда Кржижановского «Автобиография трупа» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2018. № 2. Ч. 2. С. 221–230.
- Малкина 2019 – *Малкина В.Я.* Город как образ и понятие в повести С. Кржижановского «Штемпель:Москва»//Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 101–112.
- Рыбалко 2024 – *Рыбалко С.К.* Интермедиаальный герой/персонаж в литературе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 32–41.

## References

---

- Dreifel'd, O.V. (2014), "The imaginary world of a character as a conception of theoretical poetics. On stating the issue", *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, no. 7, part 1, pp. 63–65.
- Lavlinskii, S.P. (2018), "The narrator and reader position in the story 'Autobiography of the Corpse' by Sigizmund Krzhizhanovsky", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, part 2, pp. 221–230.
- Malkina, V.Ya. (2019), "The city as an image and a concept in S. Krzhizhanovsky's story 'The Postmark. Moscow' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 101–112.
- Rybalko, S.K. (2024), "The intermedial hero/character in literature", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 32–41.

## Информация об авторе

*Полина С. Казаринова*, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; limonttail@gmail.com

## Information about the author

*Polina S. Kazarinova*, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; limonttail@gmail.com