

Т. Л. Рыбальченко

Томский государственный университет

Знаки музыки в романе Л. Леонова «Русский лес»

В романе Л. Леонова «Русский лес» (1953) выявляются знаки музыки: музыкальный фон, описание (музыкальный экфрасис) исполнения музыкальных произведений, указания на произведения музыкального искусства, которые создают музыкальный ассоциативный фон. Интерпретируются функции музыкальных образов (миметические, атрибутивные, символические), принадлежность разным уровням художественного мира (персонажному, нарративному, авторскому). Музыка является частью звукового фона романного мира, воспринимаемого *персонажами*; элементом сюжета; восприятие музыкальных произведений выявляет духовный мир персонажей; выявляет соотношение природы, народной культуры, мировой культуры (романтической и барокко). Система звуковых символов создаёт *авторскую* модель мира, вводит новый семантический код для прочтения романских ситуаций в универсальном контексте.

Ключевые слова: Леонид Леонов «Русский лес», музыкальные образы в вербальном тексте, поэтика миметизма, поэтика образной интеграции, ассоциативный фон.

Музыка в словесном искусстве – это, прежде всего, семантизированное *звучание речи* (персонажей и повествователя); в расширительном значении – это *звуковой фон* в образной системе художественного мира, звуковые образы, отражаемые словесно; наконец, это отсылка к произведениям музыкального искусства, *интертекстуальные включения* в словесный текст, которые могут создавать образ звучащей музыки (подобно естественным звуковым образам, в таком случае возникает «музыкальный экфрасис», описание звучащей музыки), но могут отсылать к смыслу музыкального текста, порождать семантическое поле, параллельное словесному.

Обращаясь к роману Л. Леонова «Русский лес» (1953), мы ограничимся выяснением тех смыслов, которые в романе возникают при указании на произведения музыкального искусства, созданные композиторами или коллективной традицией. Внимание направлено не на описание (интерпретацию) музыкальных произведений (не на экфрастические фрагменты романного текста), а на возникающий при разного рода упоминаниях музыкальных произведений ассоциативный фон, выводящий изобразительные смыслы романного текста к иносказательным смыслам,

Рыбальченко Татьяна Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX века филологического факультета Томского государственного университета (ул. Ленина, 36, Томск, 634050, Россия; talery.48@mail.ru)

важным для выражения универсальной семантики конкретных образов: персонажа, психологического состояния, ситуации.

Музыка в романе «Русский лес», т. е. звучание, слушание, обсуждение произведений музыкального искусства, безусловно, является частью звукового фона романного мира, параллельной событиям, воспринимаемой *персонажами* и потому важной для раскрытия характеров или психологического состояния персонажей. Для персонажей-актантов звуки (музыкальные, в частности) могут стать побудительной силой жестов, меняющих сюжетную ситуацию, поэтому музыкальные образы могут быть сюжетным элементом романа (элементом наррации). Наконец, непосредственное восприятие звуков как проявления реальности может осложняться рефлексией персонажей, следовательно, музыкальные и звуковые образы становятся метафорой их мирообраза, кодом для выражения их картины мира. Но система музыкальных образов может предстать в романе как присутствующая в круге сознания *автора-повествователя*: звуки реального бытия (природы или предметного мира; звуки, сопровождающие действия персонажей) или звуки, лишённые эмпирического источника (знаки метафизической реальности). Тогда система звуковых образов позволяет реконструировать авторский звуковой код, выражение *авторской* модели мира. Словесное введение музыкальных текстов в повествование как сюжетно (слушание, исполнение или создание музыкального произведения персонажами), так и внесюжетно (*текст в тексте*, фрагмент, вводящий новый семантический код) обнаруживает авторскую смысловую ассоциацию, становится аллюзивным приёмом интерпретации основной романной ситуации – это форма скрытой авторской рефлексии поверх возможной рефлексии персонажей и повествователя. В этом случае нельзя говорить об интермедialности, т. е. об использовании в словесном тексте средств других видов искусства. Можно назвать музыкальные знаки, создающие ассоциативный музыкальный фон, наряду с прочими возможными семантическими рядами, элементом мотивной системы, не нарративным, а композиционным, контрапунктным, принципом образной системы романа, одним из приёмов авторского «интегрирования» миметических образов и превращения их в знаки интерпретации не музыкальных текстов, но бытия при изображении конкретной реальности.

Как известно, поэтика Леонова предполагает миромоделирование, символизацию миметических образов, многослойность семантики всей образной системы. Звуковые (и музыкальные образы), лишённые привязки к конкретному смыслу, потенциально способны связать эмпирический и мистический смыслы, соотнести физическую и метафизическую реальности. Думается, следы раннего интереса Леонова к символизму остались в поэтике обращения к музыкальным образам и для выражения внутреннего мира персонажей, и для выражения авторской интерпретации универсального смысла бытия; музыкальные образы становятся языком бессловесного бытия, которое слышат и персонажи, и автор.

Несмотря на многочисленность музыкальных текстов, аллюзивно включённых в текст романа «Русский лес», они важны не только для характеристики персонажей (будучи атрибутами персонажей), но и как авторский текст о бытии, выраженный через диалог автора романа с музыкальными высказываниями о бытии других художников. Изображённая ситуация вводится в широкое культурное поле, и её осмысление получает не однозначное, не антиномичное, но полифоническое толкование, что присуще поэтике философской прозы.

Начнём с положения, что Леонов разделяет звуковой фон событий как звуки жизни и звуки искусства, создавая звуковую образную среду для характеристики персонажей.

Звуковой фон Поли, приезжающей в Москву из лесничества, составляет музыка социальной жизни: свист поезда, шум толпы, гудки автомобилей, гул московской демонстрации. Музыку города она воспринимает как «приглашение к жиз-

ни»: «...из распахнутых окошек гремела одна и та же торжественная радиомызыка с единственно возможным названием – приглашение к жизни» [Леонов, 1984, с. 10]¹. Собственно, музыкальный фон составляет музыка быта, не столько официозные ритмы, механические звуки, сколько звуки, в которых не тонет голос традиции: несколько минут тишины на демонстрации в военной Москве, архаические фрагменты народного мелоса. Музыка города «шумовая», её слышит Поля, хотя выросла в природе и сохранила свою природную органичность («Только с птичьим щебетом и сравнить было Полин голосок» (с. 19)). Но в гуле города она слышит воспроизводимые архаические мелодии, хотя они соответствуют новой советской реальности: песня «Каравай», которую во дворе московского дома поют дети, «достигала восьмого этажа, как ни глушил её ровный гул из-за ближней вереницы зданий, где “река жизни катила свои каменные воды”» (с. 21). Так в бытовой детали возникает расширение семантики и характера персонажа, и авторской концепции советской жизни: «Колобок» соотносится не только с амбициями нового советского поколения («кого хочешь выбирай»), не знающего о трагизме мира, но и с общей темой избранничества и непризнания, персонального выбора человека и потребности в нём у большой жизни. Не случайно очень быстро с началом войны «в шумовую мелодию города вступили властные, никогда не освоенные человеческим ухом инструменты воздушной тревоги. Они заставляли умолкнуть всё, даже шелест листвы и детский плач, словно всё живое страшилось обнаружить себя...» (с. 103). Тишина для Поли становится не напоминанием о гармонии жизни, а знаком остановки жизни, предчувствием молчания жизни, признаком беды и толкает на поиск звуков жизни и на борьбу за возможность звучания жизни.

Точно так и другой представитель молодого поколения, Серёжа Вихров, в вагонной теплушке военного времени обращает внимание не на советские призывные ритмы, а на незнакомую ему «пророческую» старую песню о гибельности, присущей жизни:

Знаю, ворон, твой обычай,
Что сейчас от мёртвых тел
И с кровавою добычей
К нам в деревню прилетел (с. 539).

Хранящиеся в памяти народа слова и мелодия с «гложащей тоской какой-то настаивающей неизбежности, корректируют современное оптимистическое и облегчённое восприятие бытия, опасное утратой безусловной любви к жизни, которое дарит не только «каравай», но испытания и даже гибель.

Звуковой фон Вихрова – естественные звуки: шум леса в Пустошах, журчанье родника, пение птиц. Сроднившийся однажды с материей и душой природы, Вихров её звуки слышит как невербальные ориентиры, позволяющие оценить технический прогресс как уничтожение жизни (леса). Родство с природой, слышание «зова бытия» оставляют в рационалистическом сознании объёмное восприятие жизни: треск вырубаемых деревьев, безмолвие полей, но и стрекот кузнечиков. Природа у Леонова – живой растущий организм, учащийся речи: «...перволетняя ширь той поры, когда повсюду выступают узоры полевых цветов <...>, когда вразброд и ещё шёпотом учится речи народившаяся листва, <...> когда ещё не ясна конечная цель всей этой одуряющей заманки, но уже всему дано по капельке попробовать медок жизни...» (с. 67); «еле внятный разговор сосен», «голос падающей воды» родничка (с. 74). Лес подаёт весть, и это не хаос звуков, а созвучие: «Стояла та знобящая майская рань, проникнутая настороженной тишиной, как перед началом концерта, когда все уже в сборе и ждут лишь запоздавшего

¹ Далее ссылки на это издание делаются в круглых скобках с указанием страниц.

дирижёра, а невидимые пичуги на детских кларнетиках пробуют отрывки завтрашних мелодий... <...> И вдруг приходят в движение самые могущественные законы жизни, и – под напором разбуженных соков рушится зимний сон, а лес одевается дружным шелестом лета...» (с. 247).

Вихров слышит не сотворённую гармонию, а естественное созвучие бесловесного бытия. Он «тоже грешил музыкой в годы пашутинского одиночества», но удаление в мир созданный от живого мира предотвратило умение слушать естественные звуки жизни. Авторское стремление возвысить жизнь над искусством не отменяет творчество и создание «второго мира», но умение создавать свою песню жизни, свой текст и свою мелодию неотделимо от умения слушать. Если человек не создаёт своей мелодии, полагаясь на поток жизни, он также теряет связь с жизнью. Так, на весенней прогулке по лесу, когда пробуждение природы толкнуло Вихрова на признание в любви, за Вихрова выразила его чувство любви песня дрозда: «Пока Вихров собирался с ответом, запел дрозд, он спел всего лишь на пробу, перед вечерней холодной зорькою, но так проникновенно запел, как никто ещё не пел с зимы». Леночка так и не услышала прямых и собственных слов любимого ею человека, что и породило её сомнения в том, что она искренне любима и достойна этой любви. Помимо характеристики Вихрова, не торопящегося словесно заявлять о себе, даже о своих притязаниях на счастье в любви, частная деталь выводит к авторской символической «интегральной» семантике. Песня дрозда подлинна, потому что неэгоистична, она даже не зов любви, а выражение благодарности и любви к жизни в целом. В детали проводится авторская натурфилософская формула этики. В сюжетный план сложности связей любящих людей вводится антропологическая проблема – отказ от самовыражения, от мужества поступка вносит дисгармонию: не просто недоверие к его любви, но чувство недостойности сотворить любовь в Вихрове станут причиной расставания Вихрова и Леночки после пяти лет жизни. Леночка пойдёт в жизнь самостоятельно, чтобы добиваться права на любовь к себе, Вихров же останется одиноким, лишит себя и дочь счастья общения, поскольку был так увлечён своей целью (познание и защита леса), что оказался глух к сердечной боли Леночки (он объяснялся в любви, рассказывая её о лесе, о самом ценном для себя, но менее значимом для другого человека. Но неэгоистическая, будто бы, поглощённость своими ценностями лишает другой мелодии – мелодии любви, выражения заботы о другом. Вихров полагает, что природа высказалась за него, а Леночка не услышала в песне природы голос Вихрова. Другой аспект: родство со всем миром не ограждает от субъективности, опасной превращением в демиурга, в переделывающего мир, вместо помощи самостоятельному росту: Вихров, любя Леночку, готов вовлечь её в свои ценности, тем самым самоуверенно отбрасывая как недостойные ценности другого человека.

Поэтому превосходство естественной «музыки жизни» у Леонова не перерастает в отвержение искусства музыки, а его герой, Вихров, музыку, сотворённую человеком, зафиксированную нотным текстом и исполняемую по правилам на созданных людьми музыкальных инструментах, воспринимает как конструкцию, анализирует приёмы, формулирует идею и выходит от музыки в социальную жизнь, породившую произведение (биографию автора, историческое время). Для Леночки же музыка бессловесна, она и сама не говорит, а напевает, как природное существо: «вполголоса, неуловимая мелодия и без слов, совсем как у лесной птицы» (с. 331). Созданная человеком музыка не сводится для неё к конкретному высказыванию, она слышит в музыке выражение метафизического мира, музыка для неё – не только высказывание человека, но проявление духовного начала мира, отражение метафизики, как небо отражается в земной поверхности.

Столкновение разного восприятия музыки персонажами, в котором выражается и авторская концепция музыки, дано в эпизоде посещения органного концерта

Вихровым и Леночкой. Эпизод выходит за границы психологической характеристики персонажей, и экфрасис, раскрывающий восприятие Леночкой музыки Баха, может быть прочтен как леоновская концепция не только музыки, но и бытия, где музыка – медиум между физическим и метафизическим мирами. Во время органного концерта, даваемого знаменитым органистом из Германии, родины Баха, Вихровы слушают лучшие баховские творения (фугу до-минор, соль-мажорную фантазию, четыре хоральных прелюдии). Вихров «объясняет» Лене принципы и условия создания произведений органного искусства: «Ты обратила внимание на этот чудесный переход в нижний регистр? <...> какими могучими средствами обольщения ещё совсем недавно располагала церковь» (с. 340). Леночка же услышала в музыке не только невыразимое ею самой собственное мироощущение, но и открывшийся невидимый, нефизический мир. Музыка внесла в душу соразмерность бесконечности, укрепила чувство собственной значимости (затравленное в Леночке социальными условиями) в казалось бы равнодушном потоке жизни. Бытие обратило внимание на «былинку» и прошло стороной, но и частица бытия, и окружающее, влекомое силой жизни, продолжили движение, будто получили прилив сил: «Она не знала и не желала знать, кто и зачем сочинил эти тягучие и властные раздумья о вещах, столь далеких от устремлений нынешнего века; в том и заключается долговечная сила музыки, что всякий, соразмерно собственному опыту, вписывает свое содержание в нотную линейку <...> Внимание Леночки привлекла вдруг запевшая тростинка над водой, и сквозь низкое ступенчатое гуденье можно было разглядеть, как бесконечно много их там <...> и потом вкрадчивый, звенящий ветер пронесся над головой так, что они наклонились, и вместе с ними запели дети, и к этому гимну, насквозь проникнутые порывом, присоединились окружающие стены, знаменитые овальные портреты вверху, и она сама, Леночка, вся до последней кровинки. Будто кто-то большой и скорбный прошел мимо нее в поисках главного, но не отыскал, и величаво развел руки от огорчения, и взглянул на набухшую синь над собой, но и там нигде не было. И тогда всё, дети и ветер, побежало по лугу наперегонки, и вздыбленное от любопытства облако в высоте потянулось за ними, к спокойному округлому озерку с отражениями кого-то, чье присутствие внушает блаженство и ужас, и тут круги от первых капель возникли и раздробили зеркальную гладь. И вскоре небо пролилось вниз, а дети и ветер стояли затихшие, в отвесных струях ливня, еще не понимая, зачем все это <...> А уже распускались цветы кругом, и стороной прошел первый, клыкастый, не вполне законченный зверь, но он никого не тронул, потому что тоже не знал пока, зачем он. Потом косой и дымчатый луч света пропорол сгущенный, безмерно душный воздух и упал на лицо Леночки, оставляя в ней дольку целительной прохлады» (с. 339–340).

Важно, что музыка, созданная в иную эпоху, созвучна современности, выражает не временные а вечные противоречия бытия, готовя к ним, а не уводя от них. Музыкальный экфрасис переводит звуковые образы в визуальные: небо над озером, в озере отражение кого-то, перед кем мы замираем; в струях дождя видится клыкастый зверь, не знающий, зачем он создан; луч света и земная прохлада. Леночка в музыке обнаруживает выражение своей души, а на уровне авторской семантики возникает натурфилософский символ зеркальной связи земной природы и метафизического, скрытого, но являющегося в природе мира. Пережитое персонажем состояние, вызванное слушанием музыки, не столько подвергается рефлексии, сколько становится интенцией судьбоносного поступка, толкает к выбору Леночкой жизненного пути, не определяемого любящим Вихровым, не под его защитой. Леночка приходит к творению собственной жизни, хотя мотивы связаны с чувством социальной вины, но она через музыку восприняла этику витальности, трагического тотально непаразитического соучастия в потоке жизни, материнской любви к жизни, в которой нет ни эгоизма, ни паразитизма.

Итак, музыкальные ассоциации, преломлённые в переживании персонажа, становятся средством характеристики; побуждают к внутреннему жесту персонажа, к поступку самоопределения. Кроме этого, автор в вербальном переводе выражает надситуативный смысл жизни человека в природном мире. Возникает близкая Платону модель мироздания, где земная реальность – отражение метафизической реальности, а явления – материализация первосущности явлений, имеющих трансцендентный смысл. В нарративных пластах романа показано, что трансцендентное (природное) неизбежно властвует, а выбор человека требует лишь альтернативу исполнения или уклонения от исполнения (антитетичность выбора Вихрова и Грацианского), причём исполнение предназначения не предполагает ни признания, ни видимых результатов. Тотальное бескорыстие рождается не как смирение, не как послух, а как неразрывность реализации только при участии в жизнетворчестве, где возможности индивида конечны, но бесконечно движение бытия.

Величие мироздания и восторг сопричастности выразила музыка Баха. Как пишут музыковеды, прелюдия и fuga *cis-moll* И. С. Баха в основе имеет евангелический сюжет «моления о чаше» в Гефсиманском саду (Матф. 26: 36–44; Лук. 22: 40–44). Основные темы фуги – тема распятия, тема чаши страдания и тема предопределения – «последовательно раскрывают содержание фуги: ожидание крестной муки, моление о чаше, неизбежность грядущих страданий. Главный этический смысл моления о чаше заключается в принятии предуготованного жребия, в смирении перед волей Бога»². Отсылка к чужому тексту и иной текстовой реальности выводит конкретную сюжетную ситуацию в метафору универсальной экзистенциальной ситуации любой личности. С другой стороны, смысл вводного текста даёт авторский комментарий нарративного смысла мотивирует последовавший выбор Леночки.

Если выйти за пределы интерпретации музыки Баха, роман Леонова выразил скепсис автора по отношению к музыке, созданной человеком, поскольку зачастую она проявляет неполноту выражения человеком души жизни. Даже народное сознание, хоровое сознание русской нации, не способно защитить природу, бытие, готово соучаствовать в рубке леса (см. образ Калины), не может передать души природы и потому подвергается критической оценки автора и протагониста. Музыка народа – песни, плачи, сказы – увлекательны, но «незамысловаты»: Вихров «довольно рано узнал, из каких незамысловатых лоскутков, при лучине, создавались увлекательные народные сказы, и как сказочно, с песней да поножовщиной гуляет перед паводком сплавная вольница, и как посылают ходоков на поиски сказочной крестьянской правды, и как скупое, бесслётно, плачут женщины на сказочной Руси» (с. 60); Демидка и Иван знали «старинную крестьянскую песню про злосчастную, кинутую в дар Волге персидскую княжну» (с. 70); «осипшими от царевой водки, гусиными голосами тянут песнь про своего героя астраханские амбалы: Волга любит, чтоб на ней пели о Стеньке» (с. 177); Таиска с сумой в деревнях «пела под окошками заученное от прохожих слепцов сказаньице, как на смоченном слезами камне мать точила ножик на деточек, чтобы избавить их от постылой голодной доли» (с. 97); «Как сквозь полуденные видения, проходил он через невесёлые свадьбы или, напротив, оживлённые поминки с гульбой наотмашь, мимо ярмарок с бешеными каруселями и русских пожаров, оставлявших по себе речку слёз горсть золы, – сквозь престольные праздники, драчливые сходки и прочие сборища, где горланит, пляшет, слезами заливаются народная душа» (с. 177); «Но нет у нас такой песни о лесе, как, скажем, про степь или Волгу <...>

² См.: Носина В. Б. И. С. Бах. Прелюдия и fuga до-диез минор ХТК I том. Анализ. URL: http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1111&catid=21&Itemid=70

песни эти <...> окрашены каким-то леденящим восхищением перед их злосчастной участью, нежели признанием вековой верности и мощи величайшего в мире русского леса» (с. 280–281). Вихров в лекции называет только песню «Среди долины ровныя», иронически объясняя причины несгибаемости этого творения природы тем, что дуб «не имел промышленных качеств». Песни о жалости к жизни, подобные песне уличной певицы об отравившейся Марусе, ранят сердце, но, кроме «пока ещё безвредной тоски», ни к чему не побуждают человека, не усиливают в нём высшего долга перед бытием, который позволяет моление о чаше сменить на несение креста и воскрешение жизни.

Вот почему и романтическая музыка с устремлённостью от живой жизни в мистическую жизнь и уход от жизни, наделяется в романе негативными ироническими оценками. Именно романтическая музыка определяет музыкальный фон Грацианского и врагов русского леса: гости Грацианского, «малозначительные старички с дочкой припадочной внешности слушали патефонную запись *Лунной сонаты* и любовались яствами, на столе...» (с. 634–635); у Киттеля «в брошенных на столе наушниках мирно играла мечтательная немецкая музыка». Музыка, уводящая от живой природной материи, «лунная» музыка наделена атрибутами болезненности, смерти, притворства. Символом музыки как ухода от живой жизни в мир фантазии и небытия в романе выступает *Серенада Брага*, любимая Грацианским. По свидетельству матери, регулярно он слушает патефонную пластинку с записью *Серенады Брага* и плачет. Ритуальность причащения к духовному миру музыки будто бы возвышает персонажа, однако снижение ситуации делается профанной фабульной мотивацией периодического возвращения Грацианского к романтической музыке. Во-первых, *Серенада Брага* звучит всегда некстати. В первый раз, по мнению Грацианского, в год его юности (1911) она зазвучала *некстати* в атмосфере низкого трактирного пиршества, не достойного неземной мелодии, но дала знак о появлении существа, достойного любви Грацианского. Во второй раз, через 30 лет, её исполнение прерывается приходом в дом Грацианского посланника Чандвецкого, что опасно для Грацианского. Драматизм ситуации очищения музыкой корректируется замечанием Вихрова о «полагающейся перед *Серенадой Брага* плотной новогодней закуске» (с. 640), т. е. протагонист отказывает своему другу-сопернику в подлинности драматизма восприятия музыки. В иронической окраске дано и упоминание повествователя о спектакле сентиментальности на глазах приглашённых знакомых Грацианского: «“О, боже мой!...” – сам себе говорил он иногда <...> и заводил Серенаду Брага, и ронял романтическую слезу, вызывая неизменное соучастие вертодоксов и друзей» (с. 680).

Грацианский отдалён от природного космоса, его не сопровождает звучащая непосредственно музыка жизни, но «миметическая» природа Грацианского не приближает его к трансцендентным сущностям даже посредством романтической музыки, хотя именно Грацианский более других персонажей связан с музыкальным искусством: он играет на скрипке. Тем самым персонаж получает знак не творца, а исполнителя, подражателя, хотя сам Грацианский претендует на особую одарённость. Нет ни одного эпизода исполнения музыкального произведения самим Грацианским, он остаётся только слушателем, более того, в зрелые годы слушает не живую музыку, а сохраняемую техническими средствами (пластинка патефона). Исполнение позволило бы раскрыть безусловную талантливость, чего и боится претендующий на исключительность персонаж. Боясь обнаружить несовершенство, он лишает себя всякого творчества.

Причастность к музыке Грацианского связана с претензиями на переделку органического источника звуков, на создание нового технического средства: молодой Грацианский вынашивал замысел не столько особой музыки, сколько несуществующего инструмента для цветомузыки – рояль для световых симфоний,

соединение звука и света: клавиши соединяются с цветными протекторами, экран, вокруг избранные зрители. Оставляем без истолкования ассоциации с творческими изысканиями Скрябина, отметим сарказм Леонова по поводу увлечения не тайной звука и света, а средствами для извлечения звука и света. В романе нет не только примеров творческих созданий Грацианского, но и отсылки к авангардистской музыке начала XX в., зато очевидны аллюзии на дьявольское соперничество с органичной музыкой. Аллюзия на тайного соперника Творца обнаруживается именно музыкальным знаком – упоминанием *Серенады Брага*. «Серенада» (1967) Гаэтано Брага имеет разные названия, свидетельствующие о возможности разной интерпретации: «Серенада ангелов» («Angel's Serenade») или «Валахская легенда» («Légende valaque»). Первое название отсылает не только к мистической семантике зова потустороннего мира, но и к семантике павшего ангела, не последовавшего за Творцом, как это случилось с Грацианским.

Но вернёмся к проблеме романтической музыки, будто бы любимой Грацианским. Серенада – ночная песнь любви, но, если говорить о тексте М. Марчелло (в переводе А. Горчаковой), то музыка Брага – не любовный зов, а зов потусторонних голосов, смерти, подобно зову «Лесного царя». В отличие от героев И. В. Гёте, сопротивляющихся зову смерти, героиню «Валахской баллады» манят голоса другого мира, и она предстаёт более возвышенным существом, нежели её мать, остающаяся в границах восприятия реальных звуков жизни. Вот диалог с матерью девушки, которая слышит голоса, зовущие в иной мир:

– Ах, что за звуки слышу я,
Сердце они пленяют
И на крыльях зефира к нам сюда
Как бы с небес долетают.

Выдь на балкон, прошу тебя!
Скажи, откуда звуки те идут?
– Здесь никого не вижу я,
Спи, мой друг, Бог с тобою!

Шепчут промеж себя листы,
Озаренные луною.
Верь, этот звук – обман воображенья,
Ты так больна. Мудрено ль?

– Нет! Нет!
Нет, то гармония священная,
Нам, смертным непонятна,
И в небеса, в небеса блаженные
Летит опять обратно,
Ее постигла я душой!

Покойной ночи, мама,
Меня тот звук манит с собой! [Самородов, 2006] ³

Больному, ложному, но более утончённому воображению отдаётся преимущество, потому что оно устремлено не в наличный, а в недоступный мир, где иллюзорные чувства не будут проверены и проявлены в подлинной ценности. Отсылка к популярному в начале XX в., в годы молодости Грацианского, музыкальному

³ См. также: <http://chekhoved.ru/index.php/library/sborniki/42-mich2009/251-samorodov>

произведению фиксирует пристрастие Грацианского к романтическому «туда», становится дополнительной характеристикой его нелюбви к реальности, страха перед нею и разрушительных для жизни последствий подмены реальности мистическими претензиями на идеал. Помимо психологической функции, отсылка к известному музыкальному тексту имеет и нарративную функцию, создавая и разгадывая интригу, раскрывающую подлинность чувств и поступков персонажа. Определяющая весь роман коллизия познания, разгадывания тайны и приближения к истине, реализуется, в том числе, в сюжете, объясняющем влечение Грацианского к Серенаде Брага совсем другими причинами, нежели романтический идеал.

Возникает необходимость выявления интертекстуальных связей в романе Леонова, в частности маркированных Серенадой Брага, что требует отдельной аргументации.

Список литературы

Леонов Л. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 9: Русский лес. 736 с.

Самородов М. А. П. Чехов и Д. Д. Шостакович: к истории интерпретации «Серенады» Г. Брага // Молодые исследователи Чехова. М., 2009. Вып. 6. С. 256–265.

T. L. Rybal'chenko

The sings of the music in the novel of L. Leonov «Russian Forest»

The paper identifies music signs in L. Leonov's novel «Russian Forest» (1955): musical background, description (musical euphrasis) of musical performances, and references to works of musical art, which create a musical associative background. An interpretation is given for the functions of musical images (mimetic, attributive, and symbolic) and their association with the different levels of the artistic world (the characters, narration, and author). Music is part of the sounds context of the novel's world, as it is perceived by the *characters*, and an element of the plot, the perception of music reveals the inner spiritual world of the characters and the relationship between nature, folk culture, and world culture (romantic and baroque). The system of sound symbols creates the author's model of the world and introduces a new semantic code for understanding the situations of the novel within a universal context.

Keywords: Leonid Leonov «Russian Forest», musical images in verbal text, poetics of mimetism, poetics of symbolic integration, associative background.