

Р.Н. Поддубная

**Музыка «иноного мира»:
разновидности и динамика мотива**

Эпоха романтизма принесла в литературу целый ряд мотивов, ставших сквозными. К их числу относится и мотив музыкального звучания или предвестия «иноного мира». Его трудно назвать ведущим, и в отличие от других мотивов, связанных с романтической концепцией музыки (трагической судьбы творца – композитора или музыканта, например), он не привлекал внимания исследователей. Между тем многообразные функционально-смысловые оттенки сделали мотив заметным явлением в романтизме и обусловили долгую литературную жизнь за его пределами.

«Иной мир» необходимо должен был зазвучать у романтиков уже в силу своего некоторого сходства с музыкой. Гофман писал в «Крейцлериане»: «Музыка – самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное. Лира Орфея отворила врата ада. Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором от оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению» [10:41]. Романтическая фантастика тоже открывала человеку “неведомое царство” его собственного духа или “духа народа”, фантазмагии современной жизни или тайны универсальных основ мироздания, т.е. в любом случае – сферу,

имеющую мало общего с “внешним” миром, его окружающим, и прикосновенную к “бесконечному”.

Близость музыки и фантастики упреждалась за счет представлений романтиков об особом “языке” музыки, обращенном к душе и сердцу человека и говорящем ему о высшей гармонии. В.-Г. Вагнер писал: “Но музыку я считаю самым чудесным из всех этих изобретений (изящных искусств), потому что она описывает человеческие чувства сверхчеловеческим языком, ибо она показывает все движения нашей души в невещественном виде, вознося их над нашими головами в золотых облаках эфирных гармоний, ибо она говорит на языке, которого мы не знаем в нашей обыденной жизни, которому учились неведь где и как и который кажется языком одних лишь ангелов” [5:163]. Сквозь восхищенное обожествление музыки, свойственное Вагнеру, здесь отчетливо проступает общее для романтиков убеждение, что музыкальная гармония благодатно воздействует на творца и слушателей и что служит для человека внерациональным путем постижения мироздания.

Из русских художников проницательнее других сказал о целительной и очищающей власти гармонии Е.А. Баратынский (“Болящий дух врачует песнопенье...”, 1835), а о соприродности музыки и фантастики – Ф.М. Достоевский. Он писал И.С. Тургеневу 23 декабря 1863 г. по поводу того “реального”, которым пронизана его фантастическая повесть “Призраки”: “Это “струна звенит в тумане”, и хорошо делает, что звенит. “Призраки” похожи на музыку. А кстати: как Вы смотрите на музыку? Как на наслаждение или как на необходимость положительную? Помоему, это тот же язык, но высказывающий то, что сознание *еще* не одолело (не рассудок, а все сознание)” [12:28/2, 61]. Суждение Достоевского знаменательно: высказанное по поводу повести, генетически связанной с романтической фантастикой, оно как бы *закрепляет* свойственное той созвучие с музыкой, но предлагает *формулу эстетического смысла* этого созвучия, которая выводит его за пределы романтической системы.

Движению эстетической мысли сопутствовало развитие в литературе ряда модификаций мотива, обладающих на каждом этапе своими функционально-смысловыми значениями, но неизменно сохраняющих структурно-семантическое ядро.

Для романтиков музыка, будучи чудом и магией (как иначе может возникнуть это “изумительное явление духа” из просверленного дерева, проволоки струн и утиной паутины нотных счислений? [5:162]), сама способна творить чудеса и быть магической силой. Так возникает мотив *волшебной музыки*, вплетающийся и в фольклорную, и в психологическую фантастику.

В новелле-сказке Л. Тика “Бокал” (1811) есть эпизод, когда то ли алхимик, то ли чародей Альберт, желая предсказать будущее влюбленному юноше, ставит перед ним на стол золотой кубок-бокал изумительной работы и делает над ним пассы: “Спустя немного Фердинанду почудилась музыка, но, казалось, она звучала где-то в стороне, на далекой улице; скоро, однако, звуки приблизились, они становились слышнее и слышнее, они отчетливее раздавались в воздухе, и, наконец, у него не осталось никаких сомнений, что они лились из кубка. Все больше и больше крепили звуки, набираясь такой силы, что сердце юноши трепетало, а к глазам подступали слезы”. Все это время руки Альберта носились во все стороны над бокалом, и за их движением вспыхивали разноцветные искры, рассыпались, “светясь и звеня”, сновали за пальцами и соединялись в мерцающие нити. “И когда они таким образом были связаны, он снова описал над краем круг, музыка отступила, становясь все тише и тише, а светящаяся сеть дрожала, точно в испуге. <...> Тогда стало возникать видение” [30:216–217]. В этой сцене музыка не столько сопровождает, сколько *творит* волшебство. Как бы вызванная из бокала волею чародея, она созидает чудесную сеть, способную вызвать=уловить видение «призрачной женщины» – влюбленной Фердинанда. А когда сеть готова – музыка стихает. И самое тайнодействие, и роль музыки в нем вполне отвечают концепции «магического реализма» Новалиса, согласно которой магия есть искусство духовного воздействия на

«чувственный мир», сотворения чуда силою духа или «волшебного слова» (мелодии), поскольку они являются отзвуками «вечной творческой музыки вселенной» [7: гл.5]. Другое дело, что “каждый маг делает чудо по своему собственному подобию” [цит. по: 15:178].

Вот это отражение в чуде личности мага позволяет увидеть различия между сценами колдовства в “Бокале” и в “Страшной мести” Гоголя (1832), переключки между которыми отмечались не раз. Однако мимо внимания исследователей как-то прошла звенящая мелодия, пронизывающая в гоголевской повести всю сцену: “Казалось, с тихим звоном разливался чудный свет по всем углам, и вдруг пропал, и стала тьма. <...> И опять с чудным звоном осветилась вся светлица розовым светом, и опять стоит колдун неподвижно в чудной чалме своей, звуки стали сильнее, гуще, тонкий розовый свет становился ярче, и что-то белое, как будто облако, веяло посреди хаты...” [8:1, 164–165]. “Чудный звон”, то тихий, то нарастающий, является в гоголевской повести такой же магической музыкой, рожденной колдовством или его как и в рождающей, как и в “Бокале”, а неотделимые от нее перебивы волшебного света аналогичны чудесной светящейся сети у Л. Тика. В обоих случаях музыка творит чудо – вызывает видения “воздушных красавиц”. Но сходство сцен *этически расподобляет магов*: Альберт хотел помочь молодому другу, а гоголевский колдун кощунственно и преступно вызывает душу Катерины, чтобы искушать и мучить ее.

Мотив *волшебной (магической) музыки*, казалось бы, в полном структурно-смысловом объеме входит в “таинственную повесть” Тургенева “Песнь торжествующей любви” (1881). Здесь тоже есть герой, окруженный ореолом экзотической тайны и обладающий таинственно-странным знанием Востока, то ли неведомым европейцам, то ли действительно колдовским. Есть обряд, который совершает Муций под покровом дружеского гостеприимства: он возлагает на Валерию жемчужное ожерелье, источающее “странную теплоту”; угощает друзей золотисто-зеленым ширазским вином, разливавшим по членам “ощущение приятной дремоты”; играет на

индийской скрипке, верх которой обтянут голубоватой змеиной кожей, а от лучистого сияния алмаза, которым увенчан смычок, невозможно отвести глаз. Наконец, есть “дивная песня”, – страстная и сильная, широко и красиво изгибающаяся, “как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх”, и горевшая такой торжествующей радостью, что Валерии и Фабио “стало жутко на сердце, и слезы выступили на глаза” [37:57–59]. И, конечно, есть колдовское действие мелодии, бросающей сонно-сомнамбулическую Валерию помимо ее воли и желания в объятия Муция.

Однако повесть не случайно стилизована Тургеневым под средневековую рукопись-легенду. Для ее героев, Валерии и Фабио, мелодия является магической – непостижимой и злой силой, рожденной чародейством и грозящей разрушить их счастье, личности, жизнь. В авторской же концепции магическое всевластие музыки сопряжено с таинством любви, ее стихийной и внерациональной природы, с бессознательными проявлениями страсти [см.: 13; 18; 29:65–89]. Обряд Муция, оставаясь таинственным, очевидно двойится между собственно колдовским (“Уж не чернокнижник ли он?” – подумалось Валерии) – и гипнотическим или, по крайней мере, тормозящим работу сознания. При формальной близости к романтической фантастике мотив волшебной музыки становится у Тургенева “языком”, говорящим о сложном соотношении сознания и бессознательного в стихии страсти, что очень трудно поддается “рационализации” и во многом остается таинственным.

С таинственными явлениями, происходящими в психической реальности, связана у Тургенева еще одна вариация мотива волшебной музыки, особенно выразительная в “Кларе Милич” (1883). Аратову, лежащему в темноте и пребывающему на грани яви и сна, начинают слышаться звуки, предвещающие появление Клары из-за грани смерти: сначала шепот, постепенно переходящий в бессвязную речь; затем пробивается голос, в чьей принадлежности герой не сомневается; затем “чьи-то пальцы пробежали легкими арпеджиями по клавишам пианино, потом голос опять заговорил” [37:121–122].

В.Н. Топоров, анализируя переход в повести от слуховых галлюцинаций к сновидениям, а затем перетекание сновидений в “некую “ирреальную” реальность”, опускает музыкальный мотив, видимо не считая его существенным [36: 424–425]. Между тем эти “легкие арпеджио”, равно как аналогичная деталь в тематически близкой “Вере” Вилье де Лиль Ада-на (1874), являются *двойным знаком* феномена духовного (силы чувства или бессознательного психического творчества) или онтологического (явления возлюбленных из-за гробовой черты).

Такая разновидность мотива волшебной музыки восходит к знаменитой новелле Гофмана “Дон Жуан” (1813). Ее рассказчик возвращается ночью в ложу театрального зала при гостинице, на сцене которого вечером звучала опера Моцарта с совершенно покорившей его исполнительницей партии Донны Анны. Герой вновь переживает удивительное искусство певицы, которое, как ему показалось, было чем-то большим, нежели только мастерство: “Бьет два часа ночи! Теплое насыщенное электричеством дуновение коснулось меня – я слышу аромат тонких итальянских духов. Вот в оркестре зазвенели фортепьянные струны. Мне почудился голос Анны». То, что «почудилось» герою-рассказчику, было знаком действительных событий. Новелла завершается разговором постояльцев гостиницы, один из которых сообщает, что «нынче под утро, ровно в два часа, сеньора скончалась» [10:26].

Очевидные переключки ситуаций в “Дон Жуане”, “Вере” и “Кларе Милич” сопровождаются сходной музыкальной фразой (звон фортепьянных струн, аккорды, арпеджио), которая, оставаясь слуховой галлюцинацией, одновременно является отражением внерационального, но духовно истинного знания и способом прикосновения к “иному миру”. К концу XIX века этот мотив уже настолько клиширован, что вошел в массовую литературу, утратив в ней духовно-онтологический смысл. Примером может служить святочный рассказ Н.П. Вагнера “Не выдержал” (1895), в котором умершая жена героя дает знать о своем невидимом присутствии фортепьянными аккордами [42:224–225].

Оттенок магического всевластия сохраняется и в той разновидности мотива, которую условно назовем *музыкой "иного мира"*. Чтобы проследить ее развитие, обратимся к творчеству Гоголя, у которого вариации “чудного звона” являются постоянной приметой переключения изображения из реальности в фантастику.

В “Вие” (1833-1835) звенящая мелодия рождается из волшебного мира, открывшегося Хоме Бруту во время полета, и воплощает всю гамму его ощущений: “Видит ли он это, или не видит? Наяву ли это, или снится? Но что там? Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какою-то нестерпимую трелью..” [8:2, 163–164]. Полет, вознеся на высоту и перемещая с большой скоростью (Ю.М. Лотман), позволил бурсаку, может быть, впервые в жизни *увидеть* “робкое полночное сияние”, что, “как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось по земле”, и “леса, луга, небо долины”, “как будто спящие с открытыми глазами”, – словом, увидеть *космос*, вполне реальный, но полночному таинственный и одухотворенный. Эта часть полетного пейзажа своей поэтичностью, масштабом и “магическим освещением” (“обращенный месячный серп”) может служить образчиком той пронизанной музыкой “всемирной лирики”, которую Н. Берковский справедливо называл характерной приметой романтических пейзажей [30:1, 458–459].

Заметим кстати, что поэтический лик ночного мира и точка зрения, с которой он виден, увиден, отличают полет Хомя от других вознесений у Гоголя, но в литературной перспективе предвещают поэтику полетов героинь в “Воскресших богах” Д.С. Мережковского и в “Мастере и Маргарите” М.А. Булгакова. В отличие от Хомя, Кассандра и Маргарита упиваются свободой и ожиданием чуда, даруемыми полетом. Потому высота и скорость (точка зрения в “Вие”) становится для них и наслаждением, и призмой, сквозь которую увиден преобразившийся мир.

У Д.С. Мережковского читаем: “То подымалась в высоту: черные тучи громозди – лись над нею, и в них трепетали голубые молнии. Вверху было ясное небо с полным месяцем,

громадным, ослепительным, круглым, как мельничный жернов, и таким близким, что, казалось, можно было рукою прикоснуться к нему. <...> И вот уже мчалась так близко к земле, что сонные травы в болоте шуршали, блуждающие огни освещали им путь, голубые гнилушки мерцали, филин, выпь, козодой жалобно перекликались в дремучем лесу” [23:104–105]. Сцена дает ощущение простора, громадного воздушно-го пространства, но все-таки не космоса. Полет же булгаковской Маргариты космичен, возможно, за счет “закручивания” пространства из-за невероятной скорости и “кувырков” метлы: “Маргарита сделала еще один рывок, и тогда все скопище крыш провалилось сквозь землю, а вместо него появилось внизу озеро дрожащих электрических огней, и это озеро внезапно поднялось вертикально, а затем появилось над головой у Маргариты, а под ногами блестела луна. <...> После этого раза два или три она видела под собою тускло отсвечивающие какие-то сабли, лежащие в открытых черных футлярах, и сообразила, что это реки. <..> И, очень замедлив ход, пошла к самой земле. <...> Земля поднялась к ней, и в бесформенной до этого черной гуще ее обозначились ее тайны и прелести во время лунной ночи” [4:235].

Полетам-освобождениям героинь может быть противопоставлен полет Рупрехта в “Огненном ангеле” В. Брюсова. Может быть, потому, что полет этот вынужденный и безрадостный, переживание скорости заменяется здесь ее физическими ощущениями (“от ужасной скорости движения ветер свистал мне мимо ушей и было больно груди и глазам”), пространство резко сужается, а из облика земли исчезает всякая поэзия: “держались мы много ниже облаков, на высоте небольших гор, и я различал некоторые местности и селения, сменявшиеся подо мною, словно на географической карте” [3:96].

Гоголевский Хома еще не способен, подобно Маргарите, пережить пьянящую радость свободы (“Невидима и свободна!»): он и видим, и подневолен в полете, и плоть от плоти своего “автоматизированного” мира (Ю.М. Лотман). Но полет разрушил привычную систему координат, не только пространственных, – и “какое-то томительное, неприятное

и вместе сладкое чувство” подступило к сердцу, а перед глазами распахнулся волшебный мир. В отличие от “Вечера накануне Ивана Купала” или “Страшной мести” этот мир в “Вие” не мрачен и не грозен; напротив, он радостен, пронизан солнцем, сверкает и звенит: звенят “голубые колокольчики, наклоня свои головки”; с блеском воды сливается “сверкающий смех” русалки, так что музыка, пронзившая душу бурсака “нестерпимою трелью” оказывается знаком этого мира. Тем же знаком помечена и метаморфоза ведьмы, переданная через изменения мелодики ее голоса: “Дикие вопли издала она; сначала были они сердиты и угрожающе, потом становились слабее, приятнее, чище, и потом уже тихо, едва звенели, как тонкие серебряные колокольчики, и заронялись ему в душу” [8:2, 164]. Иными словами, не старуха со странно сверкающими глазами, а как бы высвобожденная Хомою из-под ее обличья юная красавица с голосом мелодичным, как серебряные колокольчики, оказалась соприродной волшебному миру.

Звнящая мелодия, означающая проникновение “иного мира” или прикосновение человека к нему, зазвучала в “Золотом горшке” Гофмана (1814), когда из “странного шелеста и шуршанья” травы и листьев бузины “вдруг раздался какой-то шепот и лепет, и цветы как будто зазвенели, точно хрустальные колокольчики”. Этот хрустальный звон, то превращающийся в “тихие, едва слышные слова” “дурманыщей речи”, то громко, как оркестровая партия, рассыпавшийся в “грациозный аккорд”, то, наконец, “оборвавшийся резким диссонансом”, пронизывает всю сцену встречи Ансельма с волшебным миром золотисто-зеленой змейки Серпентины. Красота и поэзия роднит этот мир с открывшимся Хоме и тоже вызывает в душе героя противоречивые чувства: когда “два чудных темно-голубых глаза” Серпентины взглянули на Ансельма “с невыразимым влечением”, – “неведомые доселе чувства высочайшего блаженства и глубочайшей скорби как бы силились разорвать его грудь” [9:7–8]. Мир Серпентины прекрасен в силу своей идеальности, а переживания Ансельма отражают и типично романтическое противоречие между устрем-

ленностью к идеалу и недостижимостью его, и изначальное и вечное противоборство между светом и тьмою в душе человека и в его бытии [22:286–289]. Испытанное же гоголевским Хомою “какое-то томительно страшное наслаждение”, “бесовски сладкое чувство” вызвано иным – искушением красотой inferнального мира. Ведь в развитии сюжета “страшной мести” панночки-ведьмы бурсаку этот мир утрачивает атрибуты красоты, а на смену пронизанному солнцем блеску приходит мрак ночи и нарастающие зловещие и мертвенные звуки: свист рассекаемого гробом воздуха; “хрипло всхлипывающие”, как “клокотанье кипящей смолы”, слова заклятий, которые произносит панночка мертвыми устами; “страшный шум от крыл и царапанья когтей”; наконец, “тяжелые шаги” “железного человека” Вяя. Inferнальный мир обретает свое истинное лицо (не забудем это “клокотанье кипящей смолы”!), где нет места красоте, свету, добру и музыке. Но здесь вновь нужны оговорки.

Творческим источником для мотива inferнальной музыки в “Вие” мог послужить роман Ч.Р. Метьюрина “Мельмот Скиталец” (1820, русские переводы – 1831 – 1833), увлечение Гоголя которым приходится на время “от “Кровавого бандуриста” до “Портрета” включительно, т.е. 1832–1834 г.г.” [6:45–46]. У Метьюрина признаком связи заглавного героя с извечным злом является, помимо “неистового смеха” и неестественного блеска глаз, музыка. Она сопровождает появление Мельмота и слышна лишь его будущим жертвам. Так, Стентону в театре “послышались звуки музыки, тихой, торжественной и пленительно нежной; они доносились откуда-то из-под земли и, распространяясь вокруг, постепенно нарастали, становились сладостней и, казалось, заполняли собою все здание” [26:44]. Но эта, по словам М.П. Алексеева, “inferнальная музыка” [1:611] не зависит от воли демонического героя. Мельмот спрашивает “сдавленным и невнятным голосом” у Иммали-Исидоры, губить которую не собирается, “не случалось ли ей когда-нибудь слышать музыку перед его появлением, не раздавались ли в это время в воздухе какие-то звуки” [26:414]. В вопросе звучит тревога, хотя не вполне яс-

но, вызвана она опасением за жизнь девушки или за то, что сорвется “дьявольское венчание” с нею. Непроясненность эмоций Мельмота и независимость музыки от его воли могли бы свидетельствовать о том, что она вовсе не является инфернальной, напротив, своей пленительной нежностью и гармонией – признаками небесного – *предупреждает* о вторжении демонического зла.

В фольклорно-легендарных представлениях, опосредуемых романтиками, инфернальный мир (ад, пекло, шабаш) по контрасту с небесными сферами звучит подчеркнуто дисгармонично. Таков, например, близкий фольклору, но иронически сниженный вариант инфернальной “музыки” в “Пропавшей грамоте” Гоголя: “музыканты тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в валторны” [8:1, 95]. В неомифологическом романе Д. Мережковского “Воскресшие боги” дисгармония шабаша выражена мертвенностью резких и сиплых звуков, издаваемых весьма специфичными инструментами: “Тонко и сипло пищали волынки из выдолбленных мертвых костей; и барабан, натянутый кожей висельника, ударяемый волчьим хвостом, мерно и глухо гудел, рокотал: “туп, туп, туп” [23:106]. Правда, мифология и фольклор знают и другую музыку – чарующее пение сирен, воспринимавшихся в доклассическую эпоху как музы иного, мертвого или подземного, мира [28:2, 438]; волшебную музыку эльфов, прервать которую человек не в силах; пленительные мелодии, которыми рыцарь в балладах о Галевине увлекал девушек, чтобы погубить их.

Но романтики творили свою “новую мифологию”, в составе которой небесная гармония инфернальной музыки отражала “реабилитацию” (С.С. Аверинцев) или “метаморфозы” сатаны (М. Праз), начатые “Потерянным раем” Дж. Мильтона.

Именно у Мильтона Сатана впервые предстал “мятежным Властелином” – личностью гордой и богоравной, безмерно тоскующей из-за поражения, но не сломленной и сохранившей красоту и величие Архангела. И воинство его “блистает богоравной красотой, с людскою – несравнимой”. Соз-

дание “отверженными Духами” своей “блистательной столицы” сравнивается в поэме с рождением в органе “божественного хорала”, и сопровождается оно прекрасной музыкой:

Подобно пару, вскоре из земли
При тихом пенье слитных голосов
И сладостных симфониях восстало
Обширнейшее здание, с виду – храм.

В “Потерянном рае” инфернальная музыка *остается небесной* в силу богоравности обитателей Ада. Те из них, что “кроче нравом”, “поют распевом ангельским, под звуки арф”:

Хотя

Пристрастны песни эти, но такой
Гармонией пленительной полны
(Но разве может по-другому хор
Бессмертных петь?), что даже Ад умолк. [27:36, 43, 47, 67].

Поэма Мильтона послужила для романтиков истоком мотивов инфернальной музыки и красоты, одновременно раскрыв их концептуальный генезис и органичную взаимосвязь. Не случайно М.П. Алексеев называет эту поэму одним из источников мотива инфернальной музыки в “Мельмоте Скитальце” [1:612].

Другим источником с полным правом можно считать роман М.Г. Льюиса “Монах”, упомянутый Метьюрином на первых же страницах своего произведения. В “Монахе” дважды появление дьявола сопровождается снопами света, благоуханием и музыкой – “живой, но торжественной, которая, проникая сквозь своды подземелий, заполняла всё собою и рождала в душе монаха благоговение, смешанное со страхом”.

Приведенный ранее эпизод со Стентоном в “Мельмоте Скитальце” столь очевидно восходит к этой сцене из IV главы «Монаха», что производит впечатление сознательной или неявной цитаты. У Льюиса гармония инфернальной музыки соответствует облику дьявола, представшего перед изумленным Амброзио в виде не отвратительного монстра, а ослепительно красивого юноши, с ясною звездой во лбу и пурпурными крылами за плечами. И только печать тайной меланхолии на лице и что-то «дикое» во взоре выдают в этом незем-

ном красавце, окруженном атрибутами божественного, *падшего ангела, Люцифера* (VII глава).

Опыт романтической фантастики в «большом времени» культуры пришелся весьма кстати и *fantasy*, и *sciens fiction* XX века. В них звенящая мелодия тоже является неизменным предвестием соприкосновения человека с чудом или «иным миром», а сам этот «иной мир» – при принципиально другом его истолковании – тоже звучит или божественно-пленительно, или дисгармонично-пронзительно.

Например, в романе американского фантаста А. Меррита «Корабль Иштар» (1924) перемещение героя на шесть тысяч лет назад начинается с того, что он ударил молотком по добытому археологами каменному блоку той эпохи: «Послышался звук; он становился громче, еще громче; в нем прозвучали музыкальные тона, будто заговорили где-то далеко нефритовые колокольчики. Звук прекратился, остался только высокий колокольный перезвон; колокольчики звучали все яснее, все ближе, они приближались по бесконечным коридорам времени». Из расколовшегося блока «запульсировало сияние розового перламутра», хлынули волны «ликующего аромата», а колокольчики «повернули и понеслись назад по бесконечным коридорам времени». Когда они стихли, блок стал опадать, превратившись «в облако сверкающей пыли» и открыв спрятанный в нем легендарный корабль Иштар [25:8]. Как видим, звенящие колокольчики в сочетании с переливами волшебного света у А. Меррита почти не изменились по сравнению с «Бокалом», «Страшной местью» или «Золотым горшком», но оказались очень пригодными для любимых современной фантастикой операций со временем.

Даже у скупого на поэтическую тропику И. Ефремова прием Землею передачи по Великому Кольцу, т.е. соприкосновение с дугими другими звездными мирами, начинается в «Туманности Андромеды» (1956) так: «Тихий стеклянный звон возник на столе в сопровождении оранжевых и голубых огоньков. По прозрачной перегородке заискрились разноцветные блики» [14:34]. Сети из разноцветных огоньков, как

в “Бокале”, здесь нет, но она невольно возникает в воображении, хотя и имеет у И. Ефремова технический смысл.

Когда же речь идет о звучании “иного мира” в современной фантастике, то без традиции вообще не обходится. В рассказе А. Меррита “Лунный бассейн” (1918) место место inferнального занимает неведомое “нечто” из внеземной и негуманоидной древней расы, когда-то посетившей Землю и построившей циклопические сооружения на островах Тихого океана. В полнолуние это “нечто” проявляет активность: “Оно виднелось как более яркое свечение внутри света”, как “светящийся туманный сгусток, напоминающий крылатое существо в полете”. Оно вызвало в памяти героя-рассказчика “даякскую легенду о крылатом вестнике Будды – птице Акле, чьи перья из лунных лучей, чье сердце – живой опал, чьи крылья испускают кристально ясную музыку белых звезд, но эта музыка сжигает и разбивает души неверующих”. Такая музыка и зазвучала при приближении неведомого: “До меня донесся сладкий, тревожный звук – как пиццикато стеклянных скрипок, как преобразованное в звук чистейшее прозрачайшее стекло. <...> Хрустальные звуки слышались все отчетливее – ритмичные, похожие на музыку с другой планеты. <...> Звонящая музыка стала еще громче. Она пронзала уши дождем крошечных копий, заставляла сердце ликующе биться и сжимала его скорбью. Она сжимала горло в приступе восторга и крепко держала его как рука бесконечной печали” [25:746–747]. Предварение или сопровождение “звонящей музыкой” (“звоном”) активизации или оживания чудесного “нечто”. Оно имеет давнюю традицию. Достаточно вспомнить пушкинскую сказку о золотом петушке (1834):

Вдруг раздался тихий звон,
И в глазах у всей столицы
Петушок слетел со спицы,
К колеснице подлетел
И царю на темя сел.

А вот одномоментная двойственность звонящей музыки в рассказе А. Меррита типологически близка к мелодии прекрасного, но inferнального мира, увиденного Хомою Бру-

том. К тому же попытка дать представление о внеземном через мифологические ассоциации рождает в рассказе вибрацию смыслов вокруг тайны, остающейся неразгаданной, что выгодно отличает А. Меррита от большей части современной фантастики. Вообще лучшие из его произведений основаны на сюжетах и мотивах мифологии: “Сквозь драконье стекло” и “Храм лис” – на китайской; “Дьявольские тени мадемуазель д’Ис” – на кельтской, а роман “Дьявольские куклы мадам Манделит” – на широко известном магическом ритуале умерщвления человека с помощью его куклы.

В романе одного из самых известных современных фантастов Д. Кунца “Нехорошее место” соотношение с традицией несколько другое. Главный злодей этого триллера Золт Поллард своими сверхъестественными способностями, а также внезапными появлениями и исчезновениями в разных местах частенько напоминает демонического Мельмота, тем более что появления его всегда предваряют пронизывающие сквозняки, сполохи синего огня и странная, леденящая душу мелодия – “как будто вдалеке кто-то играл на флейте из кости диковинного животного” [17:9]. Сразу, конечно же, вспоминаются инферальные волынки и флейты у Д. Мережковского. Но в романе Д. Кунца впечатление от мелодии многих и разных героев как бы двойт ее между инферальной и неземной: “невнятная, путаная мелодия”; “неземные и нестройные звуки”; “жуткое журчание”; “что-то невнятное и все-таки завораживающее”; “леденящие душу переливы”; “каскады тихих, чуть печальных переливов”; “загадочная музыка” и т.д. Профессионально чуткий сыщик Хэл заметил то, что “на флейту непохоже”: “Больше напоминает переливчатый свист ветра в трубе, да не в одной, а в сотне – пошире, поуже, и эти разрозненные звуки сливаются в одну заунывную мелодию, жуткую и щемящую, скорбную, но какую-то грозную что ли” [17:165]. В некотором смысле персонаж оказался прав, поскольку в конце концов выяснилось, что странную мелодию рождали “колебания воздуха и шум от потока молекул” при телепортации Золта [17:307]. Другие демонические признаки те тоже получают, по правилам *sciens fiction*, «научное» объяс-

снение: сжигающая мощь ладоней – выбросами биоэнергии, способность мысленно отыскать человека, где бы тот ни был, – телекинетической энергией и пр. Но все эти сверхъестественные способности явились следствием того, что Золт стал воплощением греха многократного инцеста в роду Поллардов и едва ли не наказанием ему. Нет нужды называть круг мифологем и литературных сюжетов, просвечивающих сквозь эту ситуацию, равно как и сквозь самопожертвование Фрэнка Полларда, ценою собственной жизни уничтожившего брата и искупившего хотя бы часть вины рода перед людьми. Филологическое образование Д. Кунца, историка английской литературы, очень ощутимо в его романе.

Однако звенящая мелодия вплетается на изломе романтизма в полеты не только чудесных (инферальных) существ, но и людей. Так, в «Записках сумасшедшего» Гоголя она пронизывает фантастический полет Поприщина, в котором безумная деформация «географического» пространства сочетается с не менее поэтичным, нежели в «Вие», ликом земли: «Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны, море, с другой, Италия; вон и русские избы виднеют». Прав был Достоевский, услышав за этой «струной в тумане» звенящую тоску и боль человека, в безумии прозревшего безумие мира и свою подлинную человеческую сущность. Потому страстный порыв «мудрого безумца» к спасению-избавлению от невыносимых мучений перерастает в скорбь гонимого, которому «нет места» в этом мире: «Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтесь, кони, и несите меня с этого света!» [8:3, 193]. Полет Поприщина устремлен “за пределы бытия” и вызывает “ассоциации с преодолением границ миров, с вознесением души, освобождающейся от бремени всего земного” [20:79–80]. Такие ассоциации подкрепляются музыкой полета, в которой звук “струны в тумане” сливается с интонациями народного плача-причитания и с колокольчиком фантастической тройки-

мечты, уносящей героя “с этого света”. В “Записках сумасшедшего” музыка и впрямь становится “языком”, говорящим то, “что сознание *еще* не одолело”, воплощением боли личности и ее устремленности за пределы трагической или пошлой действительности к чему-то иному, ей противостоящему.

Не случайно потенциал гоголевских новаций развили на новом этапе литературы вполне реальные мелодии, подготавливающие или сопровождающие полеты-порывы героинь Д. Мережковского и М. Булгакова.

В “Воскресших богах” Кассандра томится в монотонно-пошлой обыденности, где ничего не происходит, и изо дня в день повторяется одно и то же: пономарь ловит несуществующую рыбу, дядя-алхимик безуспешно пытается добыть золото, тетка уговаривает выйти замуж за лошадиного барышника, а в кабаке “дребезжит заунывная лютня”. Трижды повторенная во второй главе четвертой книги романа, эта лютня с назойливыми, заунывно дребезжащими звуками превращается в символ мертвящей повседневности и рожденной ею “тяжелой тоски”, которая “подкатывалась комом к горлу, душила, сжимала виски, так что хотелось плакать, кричать от скуки, как от боли”. Потому-то так неудержим порыв Кассандры лететь на шабаш: там “не скучно” и “ничего не стыдно, как во сне, как в раю, – там все позволено” [23:91–92, 93, 102, 108]. Парадоксальное, но значимое для философской концепции романа уподобление шабаша шабашу раю, казалось бы, разрушается inferнальной музыкой: ведь “тонкие” и “сиплые” звуки волынки мало чем отличаются от дребезжащей лютни. Но преображение Ночного Козла в прекрасного юношу-бога Диониса, а отвратительного шабаша – в божественную вакханалию изменяет мелодику сцены. З.Г. Минц писала о ней: “Смысл сцены в том, что сатанинское царство чудовищного и безобразного – лишь внешний покров, накиннутый средневековым христианством на прекрасный мир эллинизма” [24:2, 383].

Когда шабаш остается только “сатанинским царством чудовищного и безобразного”, то и мелодика его оказывается отвратительной и кошунственной, что со всей очевидностью

демонстрирует соответствующая сцена в “Огненном ангеле” В. Брюсова. Если “флейта, скрипка и барабан”, сопровождающие дьявольский хоровод, еще достаточно нейтральны, то “звуки арфы” уже контрастируют с “хриплым и тяжелым голосом”, которым дьявол исполняет “некий псалом”. Когда же “нежная музыка флейт зазвучала над лугом”, то стала просто кощунственной, поскольку послужила сигналом к вакханалии разнузданной плоти [3:99–100, 102].

Булгаковская Маргарита томится и тоскует не меньше Кассандры, но по другой причине: с исчезновением Мастера ее жизнь утратила смысл, наполнилась нескончаемой тревогой и страданием. Надежда что-либо узнать о любимом и, может быть, помочь ему заставила женщину принять странное предложение Азazelло. Но вот втерт его крем, и радость наполнила Маргариту, вдруг ощутившую себя “свободной от всего”, готовой принять самое невероятное как вполне естественное и даже необходимое. “В это время откуда-то с другой стороны переулка, из открытого окна, вырвался и полетел громовой виртуозный вальс”. Сливаясь с радостным ожиданием чуда, этот вальс сопровождает начало полета, уже почти неотличимый от него: “она вылетела в окно”. И вальс над садом ударил сильнее”. И дальше: “– Невидима, невидима, – еще громче крикнула она и между ветвями клена, хлестнувшими ее по лицу, вылетела в переулок. И вслед ей полетел совершенно обезумевший вальс” [4:226, 228]. Этот “виртуозный” и “совершенно обезумевший вальс” вполне отвечает стихотворению Б. Пастернака “Вальс с чертовщиной”: недаром же он будет подхвачен оркестром под управлением Штрауса (кого же еще!) на балу у Воланда.

Контраст ситуаций и отличия мифопоэтики у Д. Мережковского и М. Булгакова не могут затмить функциональное сходство мотива. В обоих случаях музыка является «знаком» духовной устремленности героинь к «иному миру», хотя мир этот получает у писателей существенно иное, нежели у романтиков, духовно-философское звучание и значение.

Духовно-поэтические возможности мотива – как способа воплощения глубинного состояния личности и того в ее

бытии, «что сознание *еще* не одолело», – блистательно раскрылись в реалистическом, но до сих пор остающемся «загадочным» «Черном монахе» Чехова (1894).

Как известно, сам автор не раз называл свою повесть сугубо «медицинской», а Шостакович, например, воспринимал ее как «одно из самых музыкальных произведений русской литературы». Однако клиническая верность изображения мании величия магистра Коврина служит всего лишь основой для философского смысла повести, а попытки увидеть в ее поэтике «сонатную форму» [38:109–134] так же мало убедительны, как и форму серенады [33:222–223], поскольку транспонирование в литературу музыкальных форм принципиально невозможно, ибо вытекает из представления об универсальных и единых для музыки и словесности жанровых образований [21:118–125, 158–161].

К тому же авторские суждения доктора Чехова не столь однозначны, как принято полагать. Он писал А.С. Суворину 18 декабря 1893 г.: «В январской книжке “Артиста” найдете изображение одного молодого человека, страдающего манией величия» [41: 253]. И почти в тех же словах М.О. Меншикову 15 января 1894 г.: «Это рассказ медицинский, *historia morbi*. Трактуются в нем мания величия» [41:262]. Но все это – иронические предуведомления, заранее предупреждающие удивление читателей необычной темой. И совсем по-другому звучит письмо А.С. Суворину от 25 января 1894 г., когда повесть уже прочитана адресатом и его близкими: «Кажется, я психически здоров. Правда, нет особенного желания жить, но это пока не болезнь в настоящем смысле, а нечто, вероятно, преходящее и житейски естественное. Во всяком разе если автор изображает психически больного, то это не значит, что он сам болен. “Черного монаха” я писал без всяких унылых мыслей, по холодном размышлении. Просто пришла охота изобразить манию величия. Монах же, несущийся через поле, приснился мне, и я, проснувшись утром, рассказал о нем Мише» [41:265]. Здесь упор на медицинский интерес и личный сновидческий опыт *очевидно пресекают* дальнейший разговор, вульгарно перетолковывающий произ-

ведение и его соотношение с душевной жизнью автора. Сон же о монахе, сухо упомянутый в письме, на самом деле произвел очень сильное впечатление на Чехова [41:518]. Ощущение чего-то таинственно-тревожного, оставленное этим странным и “страшным сном”, созвучно эмоциоанльной атмосфере, всегда окружавшей фигуру черного монаха в восприятии писателя [32:21–22, 24, 30–31]. *Вот это «впечатление», «ощущение», «настроение», «переживание», трудно передаваемое словами, но очень значимое для внутренней жизни личности, пронизывает всего «Черного монаха» и создает его музыкальность.*

Б. Пастернак писал о «неподдающейся цитированию общей музыке» «Гамлета»: «Ее нельзя привести в качестве отдельного ритмического примера. Несмотря на эту бестелесность, ее присутствие так зловеще и вещественно вырастает в общую ткань драмы, что в соответствии сюжетау ее невольно хочется назвать духовидческой и скандинавской. Эта музыка состоит в мерном чередовании торжественности и тревожности. Она сгущает до предельной плотности атмосферу вещи и позволяет выступить тем полнее ее главному настроению» [31:2, 308]. Размышления Пастернака как нельзя более относятся и к “общей музыке” “Черного монаха”, – тоже “бестелесной”, но “вещественно вырастающей” в ткань повествования, тоже сгущающей “до предельной плотности” “атмосферу” и “настроение” повести и тоже “духовидческой”. Конечно, тональность и характер “мерности” в чеховском произведении иные, нежели в драме Шекспира, а камертоном “главного настроения” в нем служит вполне реальная музыка – “известная серенада Брага”, трижды прозвучавшая и отмечающая поворотные моменты в судьбе героя.

Впервые она звучит во второй главе, когда Таня с гостями после вечернего чая разучивала мелодию, так часто звучавшую летом 1893 г. и в мелиховском доме. Коврин, всегда слушавший “музыку и пение с жадностью”, “изнемогая” от них, на сей раз читал на балконе и долго не мог разобрать слов, но, наконец, “вслушавшись внимательно, он понял: девушка, больная воображением, слышала ночью в саду какие-

то таинственные звуки, до такой степени прекрасные и странные, что должна была признать их гармонией священной, которая нам, смертным, непонятна и потому обратно улетает в небеса” [40:232–233]. М. Рев считает, что Чехов “почти точно” пересказал слова “Валахской легенды” Брага [33:221]. Однако это “почти” существенно видоизменяет сюжет. У Брага больная девушка слышит в бреду доносящуюся с неба песнь ангелов и просит мать, которая ничего не слышит, выйти на балкон и посмотреть, откуда льются дивные звуки. Чеховский вариант серенады утрачивает однозначность и, словно возвращая в эпоху “Мельмота Скитальца”, *двоит* “прекрасные и странные” звуки между гармонией священной и inferнальной. Замена бреда “болезнью воображения” служит психологической мотивацией происшествия и колеблет таинственную мелодию между сферой духовной и онтологической.

Серенада не просто усиливает “игру воображения” магистра Коврина, как полагает большинство исследователей, но провоцирует *перерастание воображения в духовную реальность*, неотличимую от истинной. Неосознанно для Коврина и неприметно для окружающих, “болезнь воображения” уже захватила героя и породила легенду, целый день занимавшую его мысли. Странная и по-своему прекрасная, как бы невеста откуда всплывшая в сознании, эта легенда подобна таинственной ночной музыке в серенаде Брага. Она тоже прикасает Коврина к гармонии, “непонятной смертным”, и через символические планы образа черного монаха – “священник Бога и Христа”, пророк избранничества, но и “черный человек”, предвещающий смерть, или суровый вестник последнего суда [35:108–110] – опять-таки *двоит* эту гармонию между апостольской и апокалиптической. Столь глубокое созвучие превращает серенаду в музыкальный “знак” (предвестие и обещание) реализации “странного миража”, вторжения его в жизнь героя.

Музыка продолжает звучать, когда погруженный в легенду Коврина уходит на закате в парк: “В доме опять запели, и издали скрипка производила впечатление человеческого

голоса. Коврин, напрягая мысль, чтобы вспомнить, где он слышал или читал легенду, направился, не спеша, в парк..” [40:234]. Тему и эмоциональный строй серенады подхватывает пейзаж-настроение, созданный особой атмосферой обрыва над рекой, куда спускается Коврин (“и всегда тут было такое настроение, хоть садись и балладу пиши”), а также охватившим героя на ржаном поле ощущением возможности невозможного, прикосновения к недоступным прежде тайнам мироздания, способности разгадать их: “и кажется, что тропинка, если пойти по ней, приведет в то самое неизвестное загадочное место, куда только что опустилось солнце и где так широко и величаво пламенеет вечерняя заря”; “и кажется, весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его” [40:226, 234]. Своей поэтичностью, “бестелесной” музыкальностью и распаханностью в мироздание этот пейзаж-настроение очень напоминает “всемирную лирику” романтических пейзажей, а импрессионистские обертоны (“и кажется”, “и кажется”) придают всей “балладно”-романтической картине оттенок пейзажа души, приуготовленности ее ко встрече с таинственно-неизведанным. Не поддающееся цитированию, но очень ощутимое развитие музыкальной темы, заданной серенадой, делает почти неизбежным появление черного монаха, как бы *постепенно материализующегося* из волнующейся в полумраке ржи, “глухого ропота сосен” и “высокого черного столба”, поднявшегося на горизонте и помчавшегося навстречу Коврину.

О духовно-психологическом и художественном смысле сцены можно сказать словами А. Белого: “Усилившееся до непомерного звучание души – вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке чары. Музыка – окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия” [2:246]. Но в отличие от символиста А. Белого Чехов подчеркивает *духовно-психическую природу* видения своего героя и позволяет ему частично это осознать.

Начало V главы в «снятом» виде воспроизводит внутреннюю динамику II главы. Вечером, когда Коврин выходит в парк, сгущающиеся тени и отдаленное звучание серенады

повторяют эмоционально-психологическую ситуацию первого появления таинственной фигуры: «Когда вечерние тени стали ложиться в саду, неясно послышались звуки скрипки, поющие голоса, и это напомнило ему про черного монаха» [40:241]. Повторение ситуации как бы “запустило механизм” психического продуцирования яркой в своей иллюзорной достоверности фигуры: “Едва он вспомнил легенду и нарисовал в своем воображении то темное привидение, которое видел на ржаном поле, как из-за сосны, как раз напротив, вышел неслышно, без малейшего шороха, человек среднего роста с непокрытою седою головой, весь в темном и босой, похожий на нищего, и на его бледном, точно мертвом лице резко выделялись черные брови. Приветливо кивая головой, этот нищий или странник бесшумно подошел к скамье и сел, и Коврин узнал в нем черного монаха”. Герой понимает, что эта фигура – плод его неосознаваемого творчества. Именно о природе черного монаха речь идет в первом же разговоре его с магистром, или, как замечает М.П. Громов, в “раздвоенном монологе” [11:49–50]: “– Но ведь ты мираж, – проговорил Коврин. – Зачем же ты здесь и сидишь на одном месте? Это не вяжется с легендой. – Это всё равно, – ответил монах не сразу, тихим голосом, обращаясь к нему лицом. – Легенда, мираж и я – всё это продукт твоего возбужденного воображения. Я – призрак. – Значит, ты не существуешь? – спросил Коврин. – Думай, как хочешь, – сказал монах и слабо улыбнулся. – Я существую в твоём воображении, а воображение твоё есть часть природы, значит, я существую и в природе” [40:241].

Черный монах магистра Коврина – такая же галлюцинация, как черт Ивана Карамазова. Но Достоевский недаром позволил черту высказать свое собственное убеждение в соприродности снов и галлюцинативных образов – художественным: “В снах и особенно в кошмарах, ну, там от расстройства желудка или еще чего-нибудь, иногда видит человек такие художественные сны, такую сложную и реальную действительность, такие события или даже целый мир событий, связанный такую интригой, с такими неожиданными подробностями, начиная с ваших высших проявлений до последней пуго-

вицы на манишке, что, клянусь тебе, Лев Толстой не сочинит” [12:15, 74]. На этом фоне становится очевидным, что “физиологическое” объяснение Чеховым своего сна о черном монахе в письме к А.С. Суворину является “скрытой цитатой” из рассуждений черта: “Стало быть, скажите Анне Ивановне, что бедный Антон Павлович слава Богу еще не сошел с ума, но за ужином много ест, а потому и видит во сне монахов” [41:265]. Неизменная *ласковость* черного монаха – тоже отзвук-цитата отношения черта к Ивану, а “атрибуция” Ковриным суждений черного монаха как собственных мыслей уже явно отсылает к соответствующему утверждению героя Достоевского: “Странно, ты повторяешь то, что часто мне самому приходит в голову, – сказал Коврин. – Ты как будто подсмотрел и подслушал мои сокровенные мысли” [40:243]. Но главное все-таки заключается в том, что “кошмары”-галлюцинации героев Достоевского и Чехова являются, при всей своей психиатрической точности, вдвойне “художественными”: и потому, что воплощают “продуктивную способность воображения” (И. Кант) героев, творческую и творящую силу их сознания; и потому, что в художественной ткани произведений они перерастают в мифопоэтическую реальность со свойственными ей законами.

В плане духовно-личностном легенда, мираж и черный монах – это обостренное болезнью *неосознаваемое “художественное” творчество* Коврина. Оно овнешняет и переводит в сферу диалога вполне реальную проблему *познания*, вставшую перед героем: сможет ли он “понять мир”, будто ожидающий от него такого дерзновения? Не мания величия, а “фаустовская ситуация” (“никто не знает настоящей правды, но стремление к ней неотъемлемо от человека” [16:97–98]) породила в духовной реальности Коврина легенду, герой которой манит-искушает его избранничеством.

В качестве мифопоэтической реальности легенда Коврина перекликается с легендами о докторе Фаусте и об Агасфере [16:97; 34: 121–122], что придает оттенок дьявольского искушения “фаустовской ситуации”.

Чеховский черный монах как бы вбирает в себя обличье Мефистофеля, которому и в народной книге, и в трагедии К. Марло Фауст приказывает “появляться к нему в образе и одежде францисканского монаха” [19:42, 198], и судьбу “вечного странника” Агасфера. Правда, тысячелетние скитания черного монаха не связаны с наказанием за грех, а его почти одновременное появление в разных местах напоминает, скорее, Мельмота Скитальца, то есть литературную вариацию Агасфера. Да и знак inferнальности монаха – черные брови на “бледном, точно мертвом лице” – ближе к неестественно сверкающим глазам Мельмота, чем к пламенной отметине на лбу Агасфера.

В контексте таких переключек более основательным становится отмеченное ранее созвучие между таинственной и прекрасной музыкой в серенаде Брага и той в романе Ч. Метьюрина, что предвещала явление Мельмота его жертвам. Но это созвучие оставалось бы всего лишь ассоциацией, если бы не эпизод в народной книге о Фаусте, в котором разнообразие “прельщения” героя завершаются музыкой: “Наконец, приятно заиграли инструменты – сперва орган, потом фисгармония, потом арфы, лютни, скрипки, литавры, флейты, гобой, трубы и другие, каждый в четыре голоса, так что доктору Фаусту возмнилось, что он не иначе как попал на небеса, а он был с чертом. <...> И здесь можно видеть, какие прельстительные зрелища дьявол представляет, чтобы Фауст в своем отступничестве не мог воротиться назад, более того, чтобы он еще веселее мог предаваться своему делу и думал: вот, я ничего еще злого и мерзкого не видел, но много радости и веселья. После этого вошел дух Мефистофель к доктору Фаусту в комнату в образе и в обличии монаха” [19:44].

Этот эпизод легенды о докторе Фаусте может быть включен в литературную судьбу мотива в качестве одного из источников романтической интерпретации прекрасной музыки, которая человеку кажется гармонией небесной, но является принадлежностью или орудием inferнального мира. По отношению к чеховской повести этот эпизод выглядит своего рода моделью-аналогом сюжета “Коврин – черный монах”

и двоения его смысла в духовной и мифопоэтической реальности. В духовной реальности Коврина общение с монахом означает счастливое разрешение “фаустовской ситуации”, наполнившее героя радостью избранничества, счастливой верой в свои безграничные возможности, любовным “пересозданием” мира. В составе этой реальности музыкальная тема, развивающаяся от серенады Брага – через пейзажно-настроение – к фигуре черного монаха, предстает и мотивацией, и сферой воплощения неосознаваемого “художественного” творчества героя. Мифопоэтическая же реальность со свойственными ей смыслами превращает тот же сюжет в историю искушения (“прельщения”) магистра Коврина избранничеством, а музыкальную тему – в орудие “обольщения” его духа и сознания, в знак вторжения “темного привидения” в жизнь героя.

Расчленимые при анализе, эти реальности и их значения функционируют в художественном мире повести в неразрывном единстве. Скажем, тот факт, что черный монах, упрочившись в очертаниях и образной плоти, обретает известную самостоятельность и появляется вне обстановки, его породившей, – в столовой Песоцких или в спальне Коврина – отвечает законам и психиатрии, и художественных созданий, и мифопоэтики. Сад же с роскошными цветами, пять раз возникая в восприятии Коврина (притом, *только* Коврина) как воплощение красоты, одновременно отвечает всем признакам мифологемы сада, которые выделяет Т.В. Цивьян [39:146–147], и в этой мифопоэтической плоскости обретает “таинственность, мистериальность, которые подспудно ощущаются, хотя для этого как будто нет в тексте особых оснований” [39:146]. Эта мистериальность, столь же “бестелесная”, но осязаемая, как и музыка повести, связуя воедино серенаду, сад, ржаное поле, парк и черного монаха, подготавливает финальный феномен.

От нервного расстройства Коврина излечили, а наследственной чахотки он не боится [40:250, 253]. Но вместе с болезнью из его жизни ушла радость творчества, игра воображения, ощущение причастности к мирозданию, исчезла кра-

сота и замолкла музыка – и реальная, и «бестелесная». Попытка вернуться в прошлогодние обстановку и настроение оказалась безрезультатной: “Он вышел в сад. Не замечая роскошных цветов, он погулял по саду, посидел на скамье, потом прошелся по парку; дойдя до реки, он спустился вниз и тут постоял в раздумье, глядя на воду. Угрюмые сосны с мохнатыми корнями, которые в прошлом году видели его здесь таким молодым, радостным и бодрым, теперь не шептались, а стояли неподвижные и немые, точно не узнавали его. <...> По лавам он перешел на тот берег. Там, где в прошлом году была рожь, теперь лежал в рядках скошенный овес. Солнце уже зашло, и на горизонте пылало широкое красное зарево, предвещавшее на завтра ветреную погоду. Было тихо. Всматриваясь по тому направлению, где в прошлом году показался впервые черный монах, Коврин постоял минут двадцать, пока не начала тускнуть вечерняя заря” [40:250]. “Прошлогоднего настроения” вернуть не удалось, потому что Коврин стал глухим к красоте (“не замечая роскошных цветов”) и духовно старым, не способным более открываться навстречу мирозданию, природе, неизвестному и танственному.

Но вот в номере севастьяпольской гостиницы он читает отчаянное письмо Тани, проклиная его за смерть отца, за гибель прекрасного сада, за свое разочарование и боль. Как бы ни было трагично это письмо, оно заставило Коврина заново пережить события и настроение двухлетней давности. И когда “в нижнем этаже под балконом заиграла скрипка, и запели два нежных женских голоса” о “девушке, больной воображением, которая слышала ночью в саду таинственные звуки и решила, что это гармония священная, нам, смертным, непонятная”, – “у Коврина захватило дыхание, и сердце сжалось от грусти, и чудесная, сладкая радость, о которой он давно уже забыл, задрожала в его груди, а на противоположной стороне бухты показался “черный высокий столб, похожий на вихрь или смерч” [40:256]. И Коврин, умирающий под звуки серенады и ласковый шепот черного монаха, “звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою

чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна” [40:257].

Что стоит за финалом повести, помимо рецидива болезни: радость избранничества, наполняющего жизнь высоким смыслом, пусть и иллюзорным? или крушение “вертикального (иерархического) мышления” (И.Н. Сухих) во имя самой жизни? И зачем Коврину звать “парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле” – всё то, что породило черного монаха, если тот рядом, и его искустительный шепот сливается с мелодией Брага? Предсмертный “зов” магистра не об избранничестве, а о радости творческого состояния, без которого нет ни красоты, ни счастья, ни познания, ни полноты жизни. Речь идет вовсе не о прозрении Коврина, но о прикосновении его финального мироощущения к гармонии целого, воплощенной в повести авторским ее совершенством.

В литературной судьбе мотива “Черный монах” является неким пограничем: он вбирает в себя все многообразие предшествующего художественного опыта, как бы замыкая литературу XIX века; но, преобразуя этот опыт, повесть открывает пути к философии музыки XX века, без которой немыслим весь широчайший спектр прозы от “Симфоний” А. Белого до “Доктора Фаустуса” Т. Манна и от “Игры в бисер” Г. Гессе до “Альтиста Данилова” Вл. Орлова.

Литература

1. Алексеев М.П. Метьюрин и его “Мельмот Скиталец” // Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец. – Л., 1976. – С. 563–674.
2. Белый А. Символизм как мировосприятие. – М., 1994.
3. Брюсов В. Огненный ангел. – М., 1993.
4. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. – М., 1988.
5. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. – М., 1977.
6. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. – М., 1976.

7. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма: Фр. Шлегель. Новалис. – М., 1978.
8. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1959.
9. Гофман Э.Т.А. Золотой горшок. – М., 1991.
10. Гофман Э.Т.А. Крейцлериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. – Л., 1972.
11. Громов М.П. Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) // Чехов и его время. – М., 1977. – С. 39–52.
12. Достоевский Ф.М. Полн.собр. соч.: В 30 т. Л., 1972 – 1991.
13. Зельдхейн-Деак Ж. “Таинственные повести” Тургенева и русская литература XIX века // *Studia Slavica*. Budapest, 1973. Т.19, f.1-3. S. 347–364.
14. Ефремов И. Туманность Андромеды // Собр. соч.: В 5 т. – М., 1987. –Т.3.
15. Иванов В.И. О Новалисе // *Мировое древо*. –1994. – № 3.
16. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. – М., 1989.
17. Кунц Д. Нехорошее место / Пер. В. Шулякова. – М., 1993.
18. Курляндская Г.Б. Структура повести и романа Тургенева 1850-х годов. – Тула, 1977.
19. Легенда о докторе Фаусте. – М., 1978.
20. Маркович В.М. Петербургские повести Гоголя. – Л., 1989.
21. Махов А.Е. *Musica Literaria*: Идея словесной музыки в европейской поэтике. – М., 2005.
22. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – Л., 1976.
23. Мережковский Д.С. Воскресшие боги: Леонардо да Винчи. – М., 1990.

24. Мережковский Д.С. Христос и Антихрист: В 2 т. – М., 1990. – Т. 2.
25. Мерит А. Корабль Иштар / Пер. Д. Арсеньева. – Киев, 1994.
26. Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец. – Л., 1976.
27. Мильтон Дж. Потерянный рай / Пер. А. Штейнберга. – М., 1976.
28. Мифы народов мира: В 2 т. – М., 1988.
29. Муратов А.Б. Тургенев-новеллист. – Л., 1985.
30. Немецкая романтическая повесть: В 2 т. – М.; Л., 1935.
31. Пастернак Б. Замечания к переводам из Шекспира // Избранное: В 2 т. – М., 1985. – Т.2. – С. 305–322.
32. Полоцкая Э. Чехов: движение художественной мысли. – М., 1979.
33. Рев М. Специфика новеллистического искусства Чехова («Черный монах») // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. – Л., 1984. – С. 213–227.
34. Семанова М.Л. Современное и вечное: (Легендарные сюжеты и образы в произведениях Чехова) // Чеховиана: Статьи. Публикации. Эссе. – М., 1990. – С. 109–173.
35. Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. – Л., 1987.
36. Топоров В.Н. К архетипическому у Тургенева: сны, видения, мечтания // Литературные архетипы и универсалии. – М., 2001. – С. 369–432.
37. Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 28 т. – Т.13. – М.; Л., 1967.
38. Фортунатов Н. Пути исканий. – М., 1974.
39. Цивьян Т.В. Verg. Georg. 1V, 116-148: К мифологеме сада // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 140–152.

40. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. / Соч., т.8. – М., 1977.

41. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. / Письма, т.5. – М., 1977.

42. Чудо рождественской ночи: Святочные рассказы. – СПб., 1993.

АНОТАЦІЯ

У статті досліджується смислова та функціональна динаміка мотивів “чарівної музики”, музики “як мови, що виражає те, що свідомість ще не подолала”, мотивів передчуття і звучання “іншого світу” від літератури романтизму до сучасної фантастики.

SUMMARY

The article deals with the meaning and functional dynamics of such motives as “magical music”, music as “a language expressing things consciousness is still unable to realize”, motives of presage and sounds of “the other world”, from literature of romanticism to modern science fiction.