

Т. Л. Рыбальченко

Томский государственный университет

**Музыкальные знаки интертекста в романе Л. Леонова «Русский лес»
(«Серенада» Брага в романе Леонова и рассказе А. П. Чехова
«Черный монах»)**

В статье выясняются функции указаний на произведения музыкального искусства в романе Л. Леонова «Русский лес» (1953). Внимание направлено на музыкальные экфрасисы и на возникающий при упоминаниях музыкальных произведений ассоциативный фон, важный для введения философской семантики образного мира романа. Анализируется нарративная функция упоминания «Серенады» Брага и отсылка к ней для обозначения диалога Леонова с произведениями, в которых есть иные интерпретации серенады (рассказ А. П. Чехова «Черный монах», 1983), что позволяет выразить авторскую трактовку экзистенциальной проблемы реализации человека в мире.

Ключевые слова: Леонид Леонов «Русский лес», А. П. Чехов «Черный монах», интертекстуальность; повторы в наррации, проблема самореализации личности.

Отсылка к произведениям музыкального искусства в словесном тексте создает такие же *интертекстуальные включения*, как и отсылки к вербальным текстам. В таком случае может возникнуть образ звучащей музыки («музыкальный экфрасис»), но описание, словесная перекодировка музыкального текста, может породить семантическое поле, параллельное словесному, удваивающее смысл исходного текста интерпретацией введенного через знак музыкального текста (таким знаком прежде всего выступает само название музыкального произведения). Обращаясь к роману Л. Леонова «Русский лес» (1953) [Леонов, 1984], можно обнаружить не только значимый музыкальный фон как атрибут персонажей или обстоятельств, но и отсылку к известному музыкальному произведению, со смыслом которого вступает в диалог автор романа (при наличии экфрасиса можно упо-

* Публикуемая статья продолжает исследование семантики музыки в романе «Русский лес», начатое в статье: *Рыбальченко Т. Л.* Знаки музыки в романе Л. Леонова «Русский лес» // Сибирский филологический журнал. 2014. № 4. С. 16–24.

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)

добить такой фрагмент отсылки к музыкальному тексту как вставной текст). Наконец, отсылка к музыкальному произведению может выводить к ассоциативным связям с другим вербальным текстом, где есть знак того же музыкального текста. В таком случае возникает со/противопоставление как разных интерпретаций музыкального текста (и полемика с иной интерпретацией), так и полемика с другим словесным произведением, где опора на музыкальный текст была аргументацией. Тогда автор, используя ассоциативный знак из предшествующего текста, вступает в диалог со смыслом всего текста-предшественника, а не только с интерпретацией вводимого упоминанием музыкального текста.

Поэтика интертекстуальности у Леонова основана на вариативности интерпретаций как включенного музыкального текста, так и на диалоге с восприятием этого текста в другие эпохи, в других текстах культуры. Упоминание «Серенады» Брага важно как в психологическом плане персонажа, так и в нарративном плане повествователя, а главное – в плане авторских мотивов, возникающих в интеллектуальном диалоге с другими текстами.

«Серенада» Газтано Брага (1867), итальянского композитора-романтика, в разных переводах имеет разные названия, свидетельствующие о возможности различной интерпретации: «Серенада ангелов» («Angel's Serenade») или «Валахская легенда» («Légende valaque»). Первое название отсылает к мистической семантике, второе – к демонической. Серенада – ночная песнь любви, но если говорить о тексте М. Марчелло (см. перевод А. Горчаковой), то музыка Брага не любовный зов, а зов потусторонних голосов, голосов смерти. В отличие от героев И. В. Гёте (Лесной царь), сопротивляющихся зову смерти, героиню «Валахской легенды» притягивает зов голоса другого мира.

Нет, то гармония священная,
Нам, смертным непонятна,
И в небеса, в небеса блаженные
Летит опять обратно,
Ее постигла я душой! [Самородов, 2009]

Отсылка к популярному в начале XX в., в годы молодости Грацианского, произведению становится дополнительной характеристикой нелюбви Грацианского к реальности, страха перед нею. На уровне авторской оценки пристрастие к романтическому «туда» и подмена реальности претензиями на мистический идеал имеет разрушительные для жизни последствия.

Помимо психологической, отсылка к известному музыкальному тексту имеет нарративную функцию, служа разгадыванию тайной интриги. Определяющий весь роман сюжет разгадывания тайны и приближения к истине реализуется, в том числе, в сюжете, объясняющем влечение Грацианского к «Серенаде» Брага совсем другими причинами, нежели романтический идеал.

В нарративном плане упоминание «Серенады» Брага связывает два эпизода жизни Грацианского. В эпизоде 1911 г. встреча с «дамой Эммой», принятой молодым студентом Грацианским за жену офицера полиции Чандвецкого, стала моментом мнимой романтической страсти и мнимого торжества над обстоятельствами.

Серенада Брага звучала в вечер знакомства Саши с дамой Эммой, в которую влюбился Грацианский как в неземное создание: «Необъяснимая печаль, похожая на тень цветущей ветки, лежала на её бледном лице с боттичеллиевским овалом, как сразу определил начитанный в искусстве Саша Грацианский» [Леонов, 1984, с. 658]. Имитационность маркируется прямой аллюзией на известное в то время стихотворение А. Блока: «Было что-то бесконечно влекущее в её сложной причёске – в таинственном шелесте шёлка, сближавшем её с Незнакомкой из знаме-

нитого в ту пору стихотворения, растворённого в самом воздухе тогдашнего Петербурга. Вдобавок спрятанная музыка заиграла что-то не очень кстати, помнится, *Серенаду Брага*, и всё это вместе со скрипками слилось для Саши Грацианского в один из тех неповторимых праздников, участие в котором оплачивается жизнью да ещё с благодарностью небу за предоставленный входной билет» [Леонов, 1984, с. 645]. Профанирование ситуации вызвано не только ее подражательностью, но и тем, что романтическое чувство, более идеальное, нежели любовь к реальной Наталье Золотинской, соединилось с прагматической и эгоистической целью – отомстить следователю Чандвецкому связью с его женой (за которую Грацианский принял даму Эмму): «...близость к Чандвецкому низводила чудесное видение с его поэтических небес, делало эту женщину... земной и доступной для любования... <...> Тот же бесёнок толкнул Сашу Грацианского на кое-какие предварительные шаги...» [Там же, с. 664].

Важна еще одна музыкальная аллюзия, характеризующая как вторичность моделей поведения, так и антиномичность культурных образцов в сознании Грацианского: наряду с романтическим преклонением перед «прекрасной дамой» существует и романтическая модель превосходства героя над женщиной. Самовлюбленный Грацианский уже во второй встрече с Эммой сделавший прекрасную даму доступной, спрашивает ее, любит ли она Грига. Важно, что не литературный образ Г. Ибсена, а его музыкальную интерпретацию использует Грацианский как один из образов поведения. В драме Ибсена более остро разоблачение эгоцентризма главного героя, у которого принцип «быть самим собой» подменяется принципом «быть довольным собой». Этот принцип, близкий фольклорным персонажам и в способности к неэтическим метаморфозам напоминающий миметизм Грацианского, усилен в музыке Э. Грига, изменившей смысл ибсеновской оценки романтической внеэтичности индивидуалиста. Музыка Грига невербальностью снимала определенность разоблачительного отношения к главному действующему лицу, Григ романтизировал драму героя, не обретшего высоты (см. симфоническое вступление к пятому акту «Возвращение Пера Гюнта»), вызывая сочувствие к персонажу, а национальный мир, хранящий архаическое принятие всех проявлений жизни, принимает героя и сохраняет любовь к нему (см. «Песню Сольвейг») [Друскин, 2014]. Музыкальная версия возвышала Грацианского, тогда как литературный текст был разоблачительным, вот почему Грацианскому хотелось, чтобы Эмма, подобно Сольвейг, оценила в нем личность исключительную.

При всем том влюбленность Грацианского почти подлинна, связана не только с самовозвышением, но и интенцией к возвышению другого, что маркируется музыкой Брага, не то соответствующей состоянию Грацианского, не то провоцирующей такое возвышенное состояние. Грацианский готов «поднять» своей любовью и своими речами женщину Чандвецкого (жертву низких людей, как он чувствует), вовлечь в круг избранных, то есть повторить известный в русской литературе (Достоевский, Толстой, Куприн) сюжет спасения падшей женщины: «возникла потребность немедля защитить эту прелестную, чуть растерявшуюся даму». Отметим здесь и параллель подобной ситуации Вихрова и Леночки, но в сюжете Грацианского искренний порыв имитационен, следует литературным образцам. Потому «литературный» сюжет осложняется неидеальной реальностью: Эмма оказалась проституткой, использованной Чандвецким для слежки за подозреваемым в связях с революционерами студентом. В реальной ситуации Грацианский из субъекта превращается в жертву: не отомстил Чандвецкому, а косвенно стал его помощником (выдав друга); не спас падшую женщину, а разочаровался в ней, узнав, что она не жена влиятельного человека; не возвысился неземной любовью, а был обманут, и «прекрасная дама» оказалась дамой Эммой, зарабатывающей деньги обманной любовью. В последней встрече Грацианского с Эммой в номере ее ждет нетерпеливый посетитель, в подлинных обстоятельствах, ли-

шенных идеализации искусством, исчезает неземной характер красоты Эммы, исчезает желание ее защитить.

Однако даже имитационное и обманное чувство остается для Грацианского неповторимым переживанием счастья, которого он не испытал в реальных отношениях с Золотинской, с жизнью как таковой, потому что боится обмана реальности, не выстроенной искусством. Поэтому *Серенада Брага* фиксирует в сознании противоречивое воспоминание: и о возвышенной страсти, и об унижительной подмене. Тем не менее прикосновение к страсти, пусть и искаженной эгоцентрической целью, дается Леоновым как интенция Грацианского к жизни, а после поражения в нем укрепляется недоверие к жизни, страх перед ней, боязнь неудачи. Эгоцентризм ведет к нереализованности, делает Грацианского несчастным, а несчастье отдаляет от готовности к рождению поступка, любви. Урок любви, не основанной на дарении, извлекает не сам Грацианский, а его невольная жертва – Золотинская: «Люди требуют от судьбы счастья, успеха, богатства, а самые богатые из людей не те, кто получал много, а те, кто как раз щедрей всех других раздавал себя людям» [Леонов, 1984, с. 20]. Иной механизм психологической реакции Грацианского на явления жизни: идеализация по образцу, столкновение с неидеальностью действительности, профанация действительности в пользовании ею для собственного возвышения.

Грацианский наделен потенциальной витальностью, но не самобытной, а навязанной искусством, «гарантированной», иерархией ценностей: Блока, Боттичелли, Леонардо дают критерии, но искусство мешает самостоятельной встрече с явлением реальности того, кто боится реальности, боится компрометировать себя в выстраивании собственного отношения к жизни. Идеал творчества как взаимодействия человека с реальным миром выступает в романе и в боковом сюжете влияния музыки на поведение персонажа, и в трактовке соблазнительной и обманной возможности искусства подменять реальность.

Не менее лаконично упомянута «Серенада» Брага в эпизоде спустя тридцать лет: в новогоднюю ночь Грацианский готовится на глазах гостей слушать Серенаду Брага, демонстрировать гостям глубину эмоций и тайно вспоминать о позоре поражения и предательства. Дискредитация ситуации возникает в сопоставлении живой музыки, звучавшей в прошлом, и механического, патефонного, звучания серенады. Тем не менее мистический код текста «Серенады» в романе переводится в драматизм реальной ситуации и дает повод для постановки «предельных» вопросов как персонажами, так и автором.

Леонов вводит в повествование ситуацию, в которой театральное раскрытие «души» отменяется, а возникает подлинное раскрытие внутреннего мира персонажа: в руки Вихрову в кабинете Грацианского случайно попадает тетрадка с записями хозяина кабинета («окно в чужую потаённую жизнь»). Это не были научные записи (предполагая это, Вихров начал их читать), но и не дневниковые исповеди, а размышления Грацианского о смерти, обоснование и оправдание смерти: «научная подборка материалов для монографии о самоубийстве», «о праве человека на самовольное прекращение своего существования» [Там же, с. 638], о моральных доводах «убивших себя по совершению некоего предосудительного поступка» [Там же, с. 639]. Интерпретации чужих суждений о смерти Грацианским многоаспектны. Во-первых, в его трактовке смерть – «единовременная всепоглощающая утрата, за которой уже нечего утрачивать» (мысль о собственной жизни как единственной ценности бытия); во-вторых, смерть – «инструмент познания» жизни; в третьих, смерть может стать обоснованием «повторяемости» миров, что делает действительный мир не единственным, оправдывает нелюбовь к нему и бегство из него в другое, мистическое, бытие (ср. с текстом «Серенады» Брага); в-четвертых, самоубийство есть акт признания неудачи существования («хотение смерти есть тоска бога о неудаче своего творения») и в акте самоубий-

ства человек возвышается над Творцом («это есть единственное, в чём человек превосходит бога, который не смог бы упразднить себя, если бы даже и пожелал») [Там же, с. 640].

Оценка самоубийства Вихровым противоположна – это «наиболее низкий вид дезертирства из жизни» [Там же, с. 639], и Вихров готов, следуя своей этике, спасти приятеля, «удержать его от ужасного шага, пошатнув его волю к самоистреблению, предоставив кое-какие хрестоматийные доказательства красоты и ценности жизни» [Там же, с. 640]. Фабульно его порыв нейтрализует сам Грацианский, выпроваживая Вихрова из своей квартиры. Авторский уровень интерпретации ситуации подготовки к самоубийству вводит драму эгоиста, осознающего собственную несостоятельность, в контекст философских вопросов о жизни и смерти, актуальных и для мыслителей (Зенона, Демокрита, Катона), и для преступников (Иуды, Сарданапала), и для хранителей ценностей (от ритуальных самосожжений индийских жен до самосожжения русских раскольников). Два обоснования выбора смерти делают ее актом позитивным: защита высшего принципа жизни (смерть – выход из соучастия) и самонаказание, та же защита жизни от разрушительных последствий собственного поступка. Тем не менее в «Русском лесе» онтологическая этика Леонова утверждает не экзистенциальное право человека отстаивать собственные абсолюты даже отказом от существования, а долженствование перед жизнью, которая создала человека и имеет право на требование служения. Служение жизни – тяжкий крест, но несение креста жизнотворно не только для бытия, но и для самого человека. В романе оспаривается романтическая тяга к небытию, которое легче, чем живая жизнь, но обесмысливает существование человека, краткое и единовременное пребывание его «здесь и сейчас».

Упоминание «Серенады» Брага – это интертекстуальный знак не только для диалога с романтической поэтизацией мистической реальности в музыке, но и для диалога с другим литературным текстом, с рассказом А. П. Чехова «Черный монах» (1893), где «Серенада» Брага является и сюжетным толчком, и ассоциативным кодом, параллельным мистическому сюжетному ходу общения Коврина с призраком. Аллюзии на «Черного монаха» [Чехов, 1986] важны не параллелизмом персонажей или сюжетных линий, хотя возможен сравнительный анализ сюжетов: смерть героев в финале (тайна самоубийства Грацианского и разные причины смерти Коврина: болезнь и / или полученное в письме Тани проклятие; оставлена любившая женщина; научная карьера: внешнее признание и внутреннее понимание несостоятельности; раздвоенность сознания: претензии на гениальность и сомнения; книжная природа мыслей; оторванность от природной материи (сада и леса); высокомерие по отношению к эмпирической жизни окружающих). Ограничимся объяснением леоновских аллюзий на рассказ Чехова, связанных именно с музыкальным произведением, – «Серенадой» Брага.

Как и в романе, в рассказе Чехова дважды вводится сцена исполнения серенады, хотя функция вводного эпизода противоположна. В первой сцене, слушая серенаду, Коврин обращает внимание на слова (Чехов дает пересказ русского перевода): «Однажды после вечернего чая он сидел на балконе и читал. В гостиной в это время Таня – сопрано, одна из барышень – контральто и молодой человек на скрипке разучивали известную серенаду Брага. Коврин вслушивался в слова... 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» [Там же, с. 232–233]. Банальный романтический текст, во-первых, вызывает в памяти Коврина легенду о мираже, который может возникать как бесконечное отражение в разных реальностях, а значит, может вернуться «через тысячу лет»: «За несколько миль от того места, где он шел, рыбаки видели другого черного монаха, который медленно двигался по поверхности озера. Этот второй

монах был мираж. Теперь забудьте все законы оптики, которых легенда, кажется, не признает, и слушайте дальше. От миража получился другой мираж, потом от другого третий, так что образ черного монаха стал без конца передаваться из одного слоя атмосферы в другой. <...> Наконец, он вышел из пределов земной атмосферы и теперь блуждает по всей вселенной, все никак не попадая в те условия, при которых он мог бы померкнуть. <...> ...Ровно через тысячу лет после того, как монах шел по пустыне, мираж опять попадет в земную атмосферу и покажется людям» [Леонов, 1984, с. 233]. В большом воображении Коврина возникает близкая тексту серенады (и записям Грацианского в романе Леонова) картина множасьего пространства (в котором дробится и бродит мираж), музыка провоцирует галлюцинации, миражное видение и стремление к возвышению в «гармонию священную». А во-вторых, музыка провоцирует экстатическое психологическое состояние Коврина, готовность к влюбленности, к встрече с реальностью, а не только с черным монахом: «Он громко смеялся, пел, танцевал мазурку, ему было весело, и все, гости и Таня, находили, что сегодня у него лицо какое-то особенное, лучезарное, вдохновенное, и что он очень интересен» [Там же, с. 235]. «После каждого свидания с Таней он, счастливый, восторженный, шёл к себе и с тою же страстностью, с какой от только что целовал Таню и объяснялся ей в любви, брался за книгу или за свою рукопись» [Там же, с. 246]. Очевидно отличие ситуации чеховского персонажа от ситуации леоновского: у Коврина обращение к книгам после свидания, а не до него (книги не определяют модель поведения); у Коврина творческий взлет, а не планы возвышения и мести; и творческие силы дают не только беседы с черным монахом, активизирующим честолюбивые мечты, но и свидания с Таней.

Второй раз, в финальной части рассказа, звуки серенады Брага доносятся из соседнего номера гостиницы в Ялте, когда Коврин читает письмо Тани с проклятиями: «Вдруг в нижнем этаже под балконом заиграла скрипка, и запели два нежных женских голоса. Это было что-то знакомое. В романсе, который пели внизу, говорилось о какой-то 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» [Там же, с. 256]. Парафраз текста свидетельствует, что повтор музыкального произведения действительно воскрешает пережитое состояние, возвращает к прошлому, чтобы обнаружить утраты в настоящем прежних, реально существовавших ценностей – любви и творчества.

Как и у Леонова, восприятие серенады рождает двойственное чувство – воспоминание о духовном подъеме и любви, но и о вине перед Таней, ее отцом, самим собой за нереализованность высокого в реальной жизни. Это двойственное чувство, раскаяние – психологическая мотивация ухода из жизни (конкретно – обострения болезни). У Грацианского же повторение слушания *Серенады Брага* – напоминание не только о моменте высокого чувства, но и о сраме обмана, вызывающее не вину за собственную нереализованность, а вину за реальное, наказуемое предательство. Однако параллель судьбы Грацианского с судьбой чеховского персонажа вводит семантику осознанной вины Грацианского за собственную нереализованность, семантику внутренней драмы персонажа.

Таким образом, музыка провоцирует как на взлет жизненных сил, так и на этическое переживание тех нравственных проступков, которые не позволили реализоваться лучшим потенциям персонажей. У чеховского героя нет театрализации восприятия музыки, он более органичен, тем не менее не только эмоциональный строй музыки, но и текст серенады отрефлексированы дважды. В первый раз – с акцентом на мистический смысл серенады, второй раз – с акцентом на этический смысл.

Экстатическое состояние создает параллельное существование Коврина – в мире галлюцинаций и в реальном мире; он испытывает и подъем чувств в отношениях к эмпирической реальностью, и в беседах с монахом подъем честолюбивых эмоций по поводу высшей миссии своего пребывания в реальности. Беседы с монахом – не только этапы болезни, но этапы духовного спада, осознаваемого самим человеком. Второй разговор с монахом фиксирует спад жизненной энергии Коврина, сомнения в собственных силах и в смысле человеческих усилий. Раздвоение выражается в том, что монах, alter ego Коврина, объясняет ему, что участь смертных людей иная, нежели вечных существ. Этот разговор не провоцируется музыкой, более того, он корректируется реальным и любящим Коврина существом, верящим в его возможности. Но вера Тани, обычного человека, не достаточна для того, чтобы Коврин стремился соответствовать любви. Потому нет музыки как метафоры внутренней энергии человека.

В финальной сцене музыка опять предвещает встречу с монахом и повторяется реакция: «чудесная, сладкая радость, о которой он давно уже забыл, задрожала в его груди». Коврин вновь верит, что он гений, зовет Таню, видит себя в саду, но монах констатирует недостижимость счастья: «Отчего ты не поверил мне? – спросил он с укоризной, глядя ласково на Коврина. – Если бы ты поверил мне тогда, что ты гений, то эти два года ты провел бы не так печально и скудно» [Там же, с. 257].

Музыкальный контрапункт выстраивает не сюжет мании величия, а сюжет рождения высоких целей, благотворно влияющих на способ существования человека в реальности, подвигающих к рождению любви, семьи, творческих планов. Затем индивид осознает неисполнимость замысла, собственную слабость (в том числе, ограниченность своих телесных сил), несоизмеримость возможностей человека и его идеалов. Осознание несостоятельности разрушительно: рвутся связи, в чужие руки отдается сделанное (лекции, сад), а понимание нереализованности приближает смерть. Оставляя спор «ковринистов» и «песоцкистов», прочитывающих смысл рассказа как утверждение трагизма жизни талантливой личности или как осуждение эгоцентризма, опасного для органичного движения жизни, приведем близкую нам трактовку И. Сухих: «Внутренняя тема, пафос “Черного монаха” заключается, на наш взгляд, не в разоблачении идеи оправданного величия (что предполагает величие оправданное), не в борьбе с декадансом (хотя связь некоторых суждений черного монаха с декадентской философией очевидна), не в осуждении мещанства, не в свержении кумиров (таковы некоторые традиционные определения смысла повести), а в глубоком художественном исследовании и принципиальном отрицании феномена “вертикального мышления”, т. е. попыток оценивать человека по заранее заданной, абстрактной нравственной шкале. Причем Чехов ведет полемику именно с идеей, которую исповедует Коврин, а не с самим героем (судьба Коврина в конце повести дана в тонах подлинно трагических)» [Сухих, 1987].

Думается, трезвая концепция Чехова имелась в сознании Леонова, когда он писал о драме таланта, выражающего бытийные (природные) ценности, но не слышимого обществом, а параллельно – о драме несостоявшегося, но честолюбивого человека, несущего сомнение не только в собственной значимости, но и в величии человека (демонический скепсис, пусть и профанированный заботой о собственной значительности). Грацианский, скрывая свою ограниченность, приспособляется к тем возможностям, которые позволяют жить и даже создают конъюнктурное признание в социуме. Как и Коврин, герой Леонова провёл жизнь «печально и скудно». В отличие от Чехова, обнаружившего экзистенциальный трагизм своего персонажа, Леонов на первый план выводит социальные последствия драмы нереализуемости человеческих потенций, однако натурфилософский аспект романа выдвигает этику онтологического долженствования. Предназначе-

ние человека – сотворчество с живой жизнью, с природой, которая безусловнее социума, но и безразличнее к личности. Выдвигается тотальный принцип бескорыстия, отказа от претензий индивида во имя продолжения целого жизни. Чехов констатировал природную ограниченность человека в бытии: «Черный монах шептал ему, что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже утратило равновесие и не может больше служить оболочкой для гения» [Чехов, 1986, с. 257], Леонов доказывал примат самопожертвования личными претензиями как условие реализации природной, бытийной необходимости. И все же судьба Грацианского – не дидактический пример отступления от природного должностояния, а трагическая модель нереализованности человека, пытавшегося возвыситься над собой, но самоутверждавшегося в возвышении над другими, приспособившись к условиям существования.

Аллюзия на чеховский рассказ в романе Леонова способствует выводу и персонажа (Грацианского), и самой проблемы человеческого существования из дихотомичности учительной поэтики в поэтику философской неоднозначности, не сводимой к «разоблачению» или оправданию человеческого существования. Музыкальные знаки и ассоциации обретают важную роль в поэтике символизации, перевода нарративной семантики в семантику философского иносказания.

Список литературы

Леонов Л. Собрание сочинений: 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. Вып. 6. М., 2009. С. 256–265. URL: <http://chekhoved.ru/index.php/library/sborniki/42-mich2009/251-samorodov>

Друскин М. С. Григ. Музыка к драме Ибсена «Пер Гюнт» // Друскин М. С. История зарубежной музыки-4: Учеб. для консерваторий. 2014. URL: <http://www.classic-music.ru/4zm200.html>

Чехов А. П. Черный монах // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1986. Т. 8. С. 226–257.

Сухих И. Н. «Черный монах»: проблема иерархического мышления // Сухих И. П. Проблемы поэтики Чехова. Л., 1987. С. 100–116. URL: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000039/st006.shtml>

T. L. Rybal'chenko

The musical intertext signs in the novel «Russian Forest» by L. Leonov («Serenade» of G. Braga in the novel by L. Leonov and in the story «The Black Monk» by A. Chekhov)

The paper clarifies the functions of indicating the works of musical art in the novel «Russian Forest» (1953) by L. Leonov. The attention is directed to musical ekphrasis and to the associative background, appearing at the mention of a musical work and important for the introduction of philosophical semantics of the figurative world of the novel. Analysis is made of the narrative function of mentioning the «Serenade» of Braga and of the reference to this piece of music to indicate Leonov's dialogue with works in which there are other interpretations of the serenade (in Chekhov's story «The Black Monk», 1893), which makes it possible to express the author's interpretation of the existential problem of man's self-realization in the world.

Keywords: The novel «Russian Forest» by L. Leonov, the story «Black Monk» by A. P. Chekhov, intertextuality; repetitions in narration, poetics of mimicry and symbolic integration, the problem of self-realization of a personality.