

МОТИВ ВОЛШЕБНОЙ МУЗЫКИ В СЮЖЕТЕ О КРЫСОЛОВЕ

«Кто знает, какие изменения претерпевает песня, когда она некоторое время странствует из уст в уста народа! Отчего бы тому, кто, в конечном итоге, записывает эту песню и ставит ее в ряд с другими, не внести в нее свои изменения?.. <...> Лишь из приобщения к чужим сокровищам рождается вечное».

И. В. Гете [1, с. 10].

С XIII столетия в немецком фольклоре начинает бытовать предание о Крысолове из Гамельна – музыканте-волшебнике, который игрой на чудесной дудочке спасает город от крысиного нашествия. В течение пяти веков благодаря разработке конфликтной линии «крысы – горожане – Крысолов – дети» данный сюжет развивался как история о противостоянии сил добра / порядка и зла / хаоса и стал архетипическим для западноевропейской культуры.

В начале XIX века в немецкой романтической литературе происходит «кодификация» указанного сюжета (т.е. закрепление в литературной традиции посредством публикации фольклорного инварианта в своде немецких песен «*Волшебный рог мальчика*» («*Des Knaben Wunderhorn*») (1803), собранных Л. А. фон Арнимом и К. Brentано, и в сборнике «*Немецкие сказания*» («*Deutsche Sagen*») (1816-1818) братьев Гримм) и начинается его активная трансформация. История о Крысолове привлекает внимание немецких романтиков наличием в сюжетной канве мотива *чарующей музыки*, который в фольклорных текстах имел периферийное значение.

Как отмечает В. В. Ванслов, «в романтической концепции искусств музыка занимает особое место. В ней романтики видели наиболее адекватную форму искусства вообще <...>. Специфические особенности музыки – ее эмоциональность и ее неизобразительный характер <...> – имели для романтиков решающее значение. Опираясь на них, романтики отождествляли музыку с воплощением своего несовместимого с реальностью идеала» [3, с. 254-255]. При этом романтики ставили музыку выше других искусств «именно по возможностям раскрытия содержания столь глубокого и богатого, которое другим искусствам недоступно. В этом отношении музыка сближается <...> с философией, становясь своеобразной в звуках выраженной философией мира, воплощением смысла жизни» [3, с. 263]. В творческих разработках сюжета о чародее из Гамельна мотив манящей музыки становится центральным и благодаря этому «начинается эстетическое переосмысление образа Крысолова как романтического героя» [10, с. 218].

Первым поэтическим откликом на сюжет о гамельнском дудочнике стало стихотворение И. В. Гете «Крысолов» (1802), в котором волшебник-музыкант мелодией увлекает за собой крыс, детей и женщин. Подвергая трансформации инвариантную схему сюжета, Гете не только прибегает к ее *редукции* (за рамками стихотворения остается конфликт между Крысоловом

и жителями Гамельна) и *амплификации* (ситуация увода повторяется трижды), но и называет Крысолова Певцом:

Ich bin der wohlbekannte *Sänger*,
Der vielgereiste *Rattenfänger* <...>.

Певец, любимый повсеместно,

Я *крысолов* весьма известный [1*] <...> [4].

Кроме этого, гетевский Крысолов играет на некоем волшебном струнном инструменте, не названном в оригинальной версии стихотворения, а в переводной представленном как лютня: «Под лютню запою, и вмиг // Стихают детский плач и крик!» [4]. Замена фольклорной дудочки / флейты струнным щипковым инструментом имеет огромное значение не только для «Крысолова» Гете, но и для последующих обработок фольклорного предания.

Как указывает И. Малинкович, в западноевропейской культурной традиции издавна наблюдается противостояние струнных (лира, кифара) и духовых (свирель, флейта) музыкальных инструментов. Эта оппозиция восходит еще к древнегреческой мифологии, в которой были весьма популярны сюжеты о победах в музыкальных состязаниях кифареда Аполлона над Паном, игравшем на самодельной свирели, и сатиром Марсием, игравшем на флейте [5; 6]. В этих мифах «отразился начальный этап борьбы божеств-антагонистов Аполлона и Диониса» [5, с. 120]. Впоследствии в работе «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше отметит, что «аполлоническое начало противостоит дионисическому подобно тому, как искусственное противостоит естественному, <...> осуждая все чрезмерное, непропорциональное» [9]. Следовательно, превосходство Аполлона над хтоническими существами символизирует «победу профессионального искусства над <...> любительским» [7, с. 21]. В таком случае лира или другой струнный инструмент является «знаком гражданского призвания поэта, профессионализма, эмблемой античной культуры в традиции» [7, с. 22]. Духовые инструменты же выступают как эмблемы «полуприродного, пастушеского музицирования» [7, с. 21].

Следовательно, гетевский Крысолов-Певец, играющий на лютне, выступает не столько как чародей-музыкант, а как поэт, носитель Слова. Это своеобразный аватар античного Аполлона, чья музыка, являясь не магической неведомой силой, а гармоничным аккомпанементом к песне, никого не губит. Мелодия волшебной лютни успокаивает, очищает и спасает слушающих ее. А таинственная власть Крысолова над грызунами, детьми и женщинами «лежит, как считает Гете, в природе вещей: это тайна самого искусства» [7, с. 16].

Таким образом, интерпретируя сюжет о Крысолове «совершенно в духе романтических представлений о необратимости искусства и его воздействия на не затуманенные «обывательством» души» [8, с. 152–153], Гете делает фольклорный сюжет о гамельнском дудочнике «*мифом искусства*» [7, с. 16], а мотив игры Крысолова на дудочке переосмысливается им как «*орфический мотив (курсив автора. – А. В.)* неодолимости музыки» [8, с. 153].

Традиция осмысления мотива волшебной музыки Крысолова как спасительной силы искусства, заложенная И. В. Гете, была подхвачена другими западноевропейскими поэтами, в числе которых К. Зимрок, Ю. Вольф, а также некоторыми русскими авторами, в частности Г. Шенгели [2*].

Однако сюжет о Крысолове как «миф искусства» разрабатывался и в другой плоскости. Первые шаги в этом направлении были сделаны в русской литературе. Речь идет о стихотворении Валерия Брюсова «Крысолов» (1904), которое является первым русским произведением, восходящим к указанному сюжету.

В данном стихотворении автор не использует фольклорный сюжет целиком: в брюсовском тексте внимание акцентируется на образе Крысолова, который, как и у Гете, выступает лирическим героем стихотворения, и его уникальной способности влиять на людей музыкой. Помимо этого, «Брюсов развивает лишь третью часть гетевского варианта сюжета: искусство пришлового певца направлено на покорение сердца девушки <...>» [10, с. 219].

Однако, В. Брюсов разрабатывает сюжет Крысолова в ироническом ключе, развенчивая романтическую идею спасительной силы искусства. Его Крысолов не выступает как величественный Певец, несущий миру избавление от пошлости.

Разрабатывая сюжет о Крысолове как «миф искусства», В. Брюсов «занимает» позицию, противоположную точке зрения И. В. Гете, что прослеживается уже в выборе музыкального инструмента, на котором играет гамельнский волшебник. Русский поэт «возвращает» Крысолову его исходный музыкальный инструмент: герой ради забавы играет на дудочке – самом простом духовом инструменте (по сравнению с флейтой, например):

Я на дудочке играю,
Чьи-то души веселя [2, с. 46].

Рефреном всего текста является звук волшебной дудочки Крысолова, который передан в сниженном, ироническом ключе: «Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля».

Чарующую силу музыки Крысолов использует для обретения возлюбленной, которую при этом обманывает, соблазняя и одурманивая ее волшебной мелодией:

Милой девушке приснится (здесь и далее курсив наш. – А. В.),
Что ей душу отдал я.<...>
И в лесу под дубом темным,
Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля,
Будет ждать в бреду истомном,
В час, когда уснет земля. [2, с. 46].

Музыкант не уводит возлюбленную из мира людей в иную реальность, пытаясь спасти ее от засилья обывательщины, как это делает Крысолов-Певец в стихотворении Гете, а отпускает после ночного свидания:

И, сменившись с ней колечком,
Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля,
Отпущу ее к овечкам,
В сад, где стройны тополя [2, с. 46].

Иронический подтекст прочитывается в абсурдности последних двух строк: в садах обычно не пасут овец (для этих целей используют поля или луга) и не высаживают тополя (это дерево парков и скверов). В таком прочтении любовь Крысолова превращается в забаву, в насмешку над чувствами девушки.

Герой В. Брюсова сопоставим не с Аполлоном, как Крысолов-лютник Гете, а скорее с Дон Жуаном или с другим образом, являющимся символом эротической, чувственной любви и страсти. И если немецкий поэт увидел в образе Крысолова-лютника воплощение аполлонического начала, то Крысолов-дудочник В. Брюсова – это начало дионисическое.

Таким образом, начиная с XIX века, фольклорный сюжет о Крысолове используется в мировой литературе для разработки комплекса философских и этических проблем, касающихся искусства и его противоречивого воздействия на аудиторию.

Литература

1. Арним Л. А. фон, Брентано К. Волшебный рог мальчика: Из немецкой народной поэзии / Пер. с нем., составление и вст. ст. Л. Гинзбурга. М., 1971.

2. Брюсов В. Я. Крысолов // Стихи. М., 1972. С. 46.

3. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966.

4. Гете И. В. Крысолов // [Электронный ресурс]. 2000. Режим доступа: <http://www.vekperevoda.com/1900/vbugaevskij.htm>. Дата доступа: 12.02.2009.

5. Лосев А. Ф. Марсий // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. Т. 2. М., 1982. С. 120.

6. Лосев А. Ф. Пан // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М., 1982. Т. 2. С. 279-280.

7. Малинкович И. З. Судьба старинной легенды. М., 1999.

8. Перельмутер В. П. Время крыс и крысоловов // Октябрь. 2002. № 7. С. 51-155.

9. Румянцева Т. Г. «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше // История философии. Энциклопедия. – [Электронный ресурс]. – 2005. Режим доступа: <http://velikanov.ru/philosophy/default.asp>. – Дата доступа: 14.08.2009.

10. Шром Н. Крысоловы из Гаммельна: пути трансформации вечного сюжета в XX – начале XXI века // Славянские чтения. – Вильнюс, 2006. – Вып. 5. – С. 217-239.

Комментарии

1*Текст приводится в переводе Владимира Бугаевского.

2* В поэме Г. Шенгели «Искусство» Крысолов превращается в Волынщика. И хотя волынка является духовым инструментом, в контексте поэмы она противопоставляется флейте: «Флейтист творит музыку из собственного дыхания. Волынщик – из воздуха, он как бы лишь извлекает уже существующее, но до поры не слышимое» [8, с. 153]. В таком понимании мелодия волынки Крысолова становится символом мировой культуры и

искусства, которые являются спасением для человеческой души в кризисные моменты.