

Б. М. ГАСПАРОВ

ПЯТЬ ОПЕР И СИМФОНИЯ

СЛОВО И МУЗЫКА
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ



КЛАССИКА-XXI

М О С К В А 2 0 0 9

УДК 78
ББК 85.313(2)
Г22

В оформлении обложки использована
акварель В. Садовникова

Boris Gasparov
Five Operas and a Symphony
Word and Music in Russian Culture
Yale University Press
New Haven & London

Перевод с английского
Сергей Ильин

Гаспаров Б. М.

Г22 Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре. — М.:
Издательский дом «Классика-XXI», 2009. — 320 с.

ISBN 0-300-10650-5 (англ.)
ISBN 978-5-89817-291-6 (рус.)

Книга Бориса Гаспарова, музыковеда и литературоведа, профессора Колумбийского университета, представляет уникальный шанс — взглянуть на хорошо знакомые шедевры русского музыкального искусства с абсолютно неожиданной точки зрения.

В России главным средством выражения эстетических идей всегда была литература, а вовсе не музыка. Однако и о течениях в искусстве, и даже об исторических событиях мы можем судить опираясь не только на романы, публицистику или учебники истории. Музыка может дать столь же полную картину эпохи — автор доказывает это на примере шести хорошо известных произведений. Это «Руслан и Людмила» Глинки, «Хованщина» и «Борис Годунов» Мусоргского, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, а также Четвертая симфония Шостаковича. Каждое из этих сочинений позволяет увидеть живую картину российской истории XIX и начала XX веков.

Книга адресована не только профессиональным музыкантам и педагогам, но и всем тем, кто интересуется культурой и историей России.

Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».

Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично, без разрешения правообладателей будет преследоваться в судебном порядке.

ISBN 0-300-10650-5 (англ.)
ISBN 978-5-89817-291-6 (рус.)

© 2005, Б. М. Гаспаров
© Издательский дом «Классика-XXI»,
перевод, оформление, 2009

Посвящается К.

Мелодии без предметного смысла напоминают мне мотыльков или красивых пестрых птичек, взмывающих ввысь прямо у нас перед глазами, побуждая нас вечно гоняться за ними в стремлении их схватить; мелодия же парит в небесах, как жительница эфира, пробуждая все лучшее в нас тем, что манит за ней.

И. В. Гёте. «Годы учения Вильгельма Мейстера»

Папагено *(показывая горестно на замок у себя на губах):*
Гм гм гм гм гм гм гм гм гм гм гм гм гм гм,
гм...

Таино: *Бедняк, возможно, хочет сказать, что он лишился речи в наказание.*

Папагено: *Гм гм гм гм гм гм гм гм гм гм гм гм гм гм,
гм...*

Таино: *Я могу только пожалеть тебя, но не в силах тебе помочь.*

Папагено: *гм гм гм гм...*

Таино: *Я могу только...*

Папагено: *гм гм гм гм...*

Таино: *...пожалеть тебя...*

Папагено: *Гм гм гм гм...*

Таино: *...но не в силах тебе помочь.*

Папагено: *Гм гм гм гм гм гм гм гм гм гм гм гм гм гм, гм.*

Моцарт–Шиканедер. «Волшебная флейта»

БЛАГОДАРНОСТИ

Эта книга выросла из семинаров по русской опере, которые я вел в Колумбийском и Мюнхенском университетах. Кроме того, я имел возможность представить отдельные разделы этой работы на конференциях и лекциях в различных университетах Соединенных Штатов и Европы. Я испытываю огромную благодарность к моим слушателям, от которых получил множество ценных замечаний, и в частности к коллегам и студентам из Калифорнийского университета в Беркли, Гарвардского университета, Северо-Западного университета, Манхэттенской музыкальной школы и «Северного семинара» Копенгагена – за очень плодотворные дискуссии. Особенно благодарен я Кэрил Эмерсон, Уолтеру Фришу, Дэвиду Хепперту, Фредерику Лердалу и Ричарду Стайтсу, которые прочитали отдельные части моей рукописи и сделали множество полезных замечаний. Совершенно выдающуюся работу проделала отредактировавшая рукопись Нэнси Уоркмен.

Большая часть книги была написана во время полученного мной в Колумбийском университете научного отпуска и исследований, проведенных в России, поездка в которую стала возможной благодаря щедрому гранту Международного совета по исследованиям и обмену учеными (IREX). Я хочу также выразить глубокую благодарность «Семинарам Колумбийского университета», грант которых помог мне при подготовке рукописи. Кроме того, хочу поблагодарить Хельсинский университет и Хельсинскую славянскую библиотеку, где я провел несколько очень плодотворных летних месяцев, а также библиотеку Московской консерватории, фонда которой оказались незаменимыми при библиографических изысканиях.

Сокращенный вариант шестой главы этой книги был напечатан в сборнике *Language and Revolution: Making Modern Political Identities*¹, ed. Igal Halpin (London: Frank Cass, 2002).

¹ «Язык и революция: Создание современной политической самобытности» (англ.). – Здесь и далее подстрочные примечания принадлежат переводчику.

ВВЕДЕНИЕ

В ТЕНИ ЛИТЕРАТУРЫ

Глухой смотрит, слепой слушает – кто из них больше получит от оперы? Первый получит больше от французской, второй, тут и сомневаться нечего, от итальянской.

И. Г. Гердер. «Об опере»

Русская музыка обладает особым, характерным звучанием. Слушатель достаточно опытный мгновенно распознаёт явственную «русскость» в любом произведении серьезной русской музыки – от «Ямщиков на подставе» Евстигнея Фомина (1787) до *De profundis*¹ для баяна (1978) Губайдулиной; немногие исключения из этого правила лишь подтверждают его, поскольку они очевидным образом как исключения и задуманы. То же самое можно сказать о народных и современных популярных песнях, равно как и о литургических песнопениях Русской православной церкви. Это явление отчасти схоже с узнаваемостью «средиземноморского пейзажа», где бы он на самом деле ни находился, – в Греции, на Кавказе или в Калифорнии. Другое дело, что элементы русского музыкального пейзажа столь же неуловимы, сколь и осязаемы. Все особенности мелодии, гармонии, ритма и инструментовки, которые мы с готовностью признаем русскими по происхождению, не просто принадлежат европейской музыкальной культуре в целом – некоторые из них были сознательно позаимствованы русскими композиторами из разных музыкальных культур Запада (по большей части из итальянской и немецкой), хотя при переносе на русскую музыкальную почву заимствованный материал и претерпел определенную адаптацию. И однако же, явственная русскость музыкального голоса неотделима от его универсальной эмоциональной притягательности. Есть в этой музыке что-то уютно экспрессивное – даже в языке нарочито вызывающего или саркастического характера.

За уютность звучания приходится платить определенную цену. Реакция слушателя может оказаться непосредственной и бездумной – под стать тому, как он воспринимает музыкальный голос. Более широкое интеллектуальное рассмотрение места русской музыки различных эпох в ее отношении к эстетическим и философским течениям России и западной культуры в целом оказывается по этой причине если не полностью излишним, то, во всяком случае, не таким насущно необходимым, как, скажем, в случае немецкого музыкального классицизма, романтизма и модернизма. Русская музыка независимо от ее жанра и эстетического источника предполагает наличие коллективного образа, сама целостность

¹ «Из глубины» (лат.).

которого обозначает подразумеваемую отстраненность от остального эстетического мира. В этом смысле судьбы русской музыки отличались от развития не только любой западноевропейской музыкальной традиции, но и русской литературы. Для нас Толстой есть прежде всего «писатель» в универсальном смысле этого слова, великое явление в области психологической прозы XIX столетия. Шуберт, при всем заостренно-национальном характере его музыки, занимает в нашем восприятии место ключевой фигуры при переходе от классического стиля к романтическому. Когда же мы начинаем рассматривать Мусоргского или Чайковского, «русского» Стравинского или Шостаковича, первым опознавательным знаком каждого оказывается для нас то, что это композитор *русский*. Присмотритесь к привычному разделению музыкальной личности Стравинского на «русскую» и «нерусскую» половину или к проторенному пути дискуссий о том, кто из русских композиторов XIX века был русским в большей, а кто в меньшей мере. Ричард Тарускин выразил это в иронической формуле: «Верди и Вагнер суть героические личности. Русские — это коллектив» [1]¹.

Идея коллективной идентичности русской музыки, истово продвигавшаяся идеологами русской школы в конце XIX и начале XX столетия, вбивавшаяся в головы культурной политикой «официальной народности» советского периода и усердно имитировавшаяся в прошлом многими музыкальными критиками Запада, утвердилась в качестве и внушительной интеллектуальной традиции, и привычной установки для тех, кто эту музыку слушает. Последствия можно видеть в разрыве, который существует между техническими исследованиями языка этой музыки, с одной стороны, и интерпретацией сочинений русских композиторов — с другой.

Многочисленные исследования русских музыковедов подробнейшим образом описывают элементы музыкального языка, образующие специфические особенности звучания русской музыки [2]. Как правило, исследования этого направления подчеркивают родовую идиосинкразию, стремясь умалить значение параллелей с Западом или западное происхождение множества средств, воспринимаемых как отличительные черты русского музыкального стиля. Внося значительный вклад в понимание конкретных элементов музыкальной фактуры, типичных для русского музыкального стиля, эти работы — в смысле более общем — увековечивают миф о музыкальной русскости как некоей волшебной субстанции, которая, проистекая из народной музыки, осеняет собою всех композиторов страны. Не удивительно, что, несмотря на высокий уровень технической изощренности, присущий многим из этих работ, они редко фигурируют в западных исследованиях русской музыки.

В то же время можно заметить склонность музыкальных критиков и публики — как в России, так и на Западе — подпадать под гипноз человеческих черт композитора, если это композитор русский. Я не хочу,

¹ Здесь и далее цифры в квадратных скобках отсылают к комментариям.

разумеется, сказать, что личность композитора, его мировоззрение и жизненные обстоятельства несущественны для понимания его музыки. Однако в упорстве, с которым рассуждения о русской музыке тяготеют к умонастроению — *menschliches, allzumenschliches*¹, поборников которого Осип Брик определил однажды как «маньяков, страстно ищущих ответа на вопрос: “Курил ли Пушкин?”» [3], — есть что-то особенно досадное. Такова оборотная сторона озабоченности выразительными качествами русского музыкального звучания, в жертву которой приносится более широкое рассмотрение жанров, дискурса и исторических контекстов русской музыки. Разрыв в восприятии, возникающий вследствие того, что русская музыка загоняется в своего рода гетто, оказывается оторванной от музыки *per se*², — «музыки» без эпитета, — заполняется, как правило, не эстетическим и историческим анализом, но личностными и идеологическими тривиальностями.

Прошли (хочется верить) времена, когда глухота Бетховена или ангелическая инфантильность Моцарта — или, если угодно, эпилепсия Достоевского и семейные неурядицы Толстого — воспринимались как некая рамка, в которую можно было поместить все их творчество. Но когда думают о русских композиторах, первое, что приходит на ум, это Мусоргский с портрета Репина — обезумевший гений в агонии смертоносного пьянства, пожравшего его жизнь и творчество; или раскаивающийся гомосексуалист Чайковский, чья сверхэмоциональная музыка предположительно проистекала из мрачных глубин его души, а весь творческий путь оказался опутанным темными слухами, касающимися обстоятельств его смерти [4]; или Шостакович — пожизненный диссидент и жертва сталинских преследований, либо Шостакович — конформист и опять-таки жертва преследований, композитор, музыка которого практически перестала восприниматься как явление искусства вследствие одолевшей всех жгучей потребности расшифровать ее «подлинный» смысл; или великолепная эксцентричность всех этих обаятельных и скандальных русских музыкантов в эмиграции. Бросив на репинский портрет Мусоргского взгляд более трезвый, можно увидеть в нем скорее опередившую его время склонность художника к экспрессионизму (выдававшую себя, что было типично для русского искусства той поры, за приверженность к беспощадному реализму), а не каноническое описание личности и творчества композитора. Если бы нам показали портрет Шумана в самый разгар его недуга, мы вряд ли стали бы искать в этой картинке истолкование музыкальной манеры композитора. На Шёнберга, Белу Бартока и Рихарда Штрауса политические бури 1930-х и 1940-х воздействовали, на каждого по-своему, с не меньшей силой, чем на Шостаковича; Пуччи-

¹ «Человеческому, слишком человеческому» (нем.) — отсылка к названию написанной в 1876–1877 годах работы Фридриха Ницше.

² Сама по себе (лат.).

ни приветствовал приход Муссолини с не меньшим легкомыслием, чем Стравинский. Однако в случае западных композиторов эти обстоятельства не разрастаются в наших глазах до того, что мы уже не различаем за таковыми их творчества (а если и делаем это, то редко), — русским же композиторам повезло в этом смысле намного меньше.

В последнее время немало было сделано для того, чтобы исправить это странное положение и начать рассматривать русскую музыку как явление эстетическое — точно так же, как мы рассматриваем любую крупную музыкальную или литературную традицию Европы, включая, что касается литературы, и русскую. Львиной доли благодарности за эти усилия заслуживает, несмотря на встречающиеся в его работах полемические издержки, Ричард Тарускин. В своей книге *Defining Russia Musically* Тарускин показывает, что многие особенности музыкального стиля, воспринимаемые со второй половины XIX столетия как типично русские, являются результатом музыкального перекрестного опыления. Согласно Тарускину, у таких композиторов, как Глинка и Чайковский, равно как и у Мусоргского с Римским-Корсаковым, соотношение русских и нерусских музыкальных элементов остается столь же подвижным, как соотношение элементов немецких и итальянских у Баха и Моцарта. В другой своей книге Тарускин выстраивает мост между двумя сторонами Стравинского, демонстрируя устойчивость средств музыкального высказывания, образующих основу произведений этого композитора, независимо от того, звучат они как русские или не звучат [5]. Можно также указать на недавние работы о Мусоргском [6], Чайковском [7] и Шостаковиче [8], рассматривающие этих композиторов в контексте более широких культурных и эстетических течений времени, в которое жил каждый из них. Еще одним долгожданным шагом в этом направлении стало появление исследований, показывающих вездесущее присутствие Вагнера в русской культуре конца XIX — начала XX века, — исследований, представляющих аналитическое доказательство участия русских музыкантов, как бы часто они это ни отрицали, в напряженном эстетическом диалоге с их западными коллегами [9].

Эти пионерские работы, большинство которых появилось в последнее десятилетие, дают возможность рассматривать вопрос о специфичности русской музыкальной традиции в более широких исторических и эстетических категориях, подходя к русской музыке конца XIX — начала XX столетия как к интегральной части европейского эстетического процесса. Однако то, с какими трудностями оказывается сопряженным для исследователей русской музыки отказ от упора на антропологическую специфику внешнего ее обличия, есть явление интересное само по себе. И вопрос состоит не в том, обладает ли эта музыка характерной интонацией — разумеется, обладает; вопрос, скорее, в том, почему именно в ее случае интонация эта приобрела значение настолько большое, что почти заслонила собой рассмотрение различных эстетических течений, идеоло-

гических проблем и культурной среды — всего того, что отражали русские композиторы, на что они откликнулись своим искусством.

В том, какое место занимает русская музыка в национальном культурном сознании и повседневной жизни, можно усмотреть определенный парадокс. С одной стороны, мы видим перед собой очень музыкальный народ. Достаточно вспомнить бесчисленные трогательные сцены русской литературы и русских фильмов, персонажи которых восторженно внимают звукам музыки, причем по преимуществу музыки родной — крестьянской песне, церковному хору, игре на фортепиано, голосу оперной дивы [10]. С другой, как только возникали настоятельно требующие решения философские, общественные, психологические или эстетические проблемы, музыка обычно отходила на второй план, уступая место литературе и даже визуальным искусствам. Достаточно вдуматься в такие пришедшиеся на последние два столетия явления истории культуры, как усилия писателей, философов и историков романтического и неоромантического направления постичь суть национального характера и определить мессианскую «русскую идею»; как приход на русскую почву крупных эстетических течений — романтизма, реализма, символизма и авангарда; как поиски социальной ответственности искусства; как критика русскими философами рационализма и индивидуализма западной философии и отражение этой критики в произведениях русских писателей и живописцев, — и нам станет ясно, что основными носителями эстетических средств, служивших для выражения этих идей и поисков, были русская литература, литературная критика и авангардная живопись. Русская музыка принимала участие в каждом значительном культурном течении, однако интеллектуальный и эстетический фундамент этого участия создавался литературой. «Жизнь за царя» Глинки получила восторженный прием как музыкальное провозглашение русской «народности», идеи которой развивались писателями, литературными критиками и философами в течение десятилетия, предшествовавшего сочинению этой оперы. Бескомпромиссные поиски реализма в музыке, с призывом к которому выступил в 1850-х Даргомыжский и страстными сторонниками которого стали в 1860-х молодые Мусоргский и Римский-Корсаков, имели своим несомненным источником данное в 1840-х Белинским определение натуралистической школы и последующее утверждение Чернышевским превосходства действительности над искусством. «Русские» балеты Стравинского обрели при их появлении всемирную славу, затмившую ту, что выпала на долю любого современного ему русского авангардного писателя или художника (за возможным исключением Кандинского), и тем не менее, роль Стравинского в формировании культуры русского модернизма оказалась малой в сравнении с той, какую сыграли Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Велимир Хлебников, Виктор Шкловский или Казимир Малевич.

Из этой тенденции существует одно крупное исключение: Скрябин. В первые два десятилетия XX века культ Скрябина достигал пропорций поистине мессианских, сравнимых в этом отношении с культами Пушкина

и Толстого. В своей статье «Скрябин и дух революции», законченной, по-видимому, за день до начала Октябрьской революции (если верить стоящей на ее рукописи дате: 24 октября 1917), Иванов изображает кончину Скрябина в 1915 году как событие апокалипсическое, предвестие перелома в ходе мировой истории [11]. Однако этому явлению, типичному для неоромантического воскрешения культа духа музыки русскими символистами, предстояло остаться, в более продолжительной исторической перспективе, изолированным эпизодом. К 1920-м авангардная литература и литературная теория вернули себе роль интеллектуального лидера, призвав в основные союзники живопись и кинематограф. Полностью сохранив свою способность порождать ошеломляющий эмоциональный отклик (достаточно вспомнить прием, оказанный Пятой и Седьмой симфониям Шостаковича), музыка снова отказалась от роли определяющей духовной силы, к которой призывал ее Скрябин, и вернулась к более привычной роли выразительного голоса.

Одной из особенностей русской музыки, особенностей, отображающей ее зависимость от литературы, является замечательное постоянство, с которым оперные композиторы избирали в качестве своих тем сочинения, входившие в национальный литературный пантеон. В XIX столетии, по крайней мере, эта тенденция русской оперы отличала ее от опер других народов. Разумеется, и многие западные оперы того времени черпали сюжеты из прославленных литературных произведений, однако, как правило, композиторы выбирали такие произведения из литератур других народов, а не из своей собственной, — выбирали то, что было написано на чужом для них языке. Россини и Верди черпали вдохновение в Шекспире, Шиллере и Александре Дюма *fils*¹; Гуно и Массне шли по стопам Гёте; Бетховен использовал для «Фиделио» драму Ж. Н. Буйи; Вагнер опирался на раннюю мифологию и средневековые романы, а не на современную ему литературу. Даже в таких операх, как «Кармен» Бизе и «Манон» Массне, литературный оригинал хоть и принадлежал к национальной традиции композиторов, однако был прозаическим, а это означало, что его текст претерпевал при сочинении либретто огромные изменения. Я не знаю ни одной значительной западноевропейской оперы, сочиненной до «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси и «Воццека» Альбана Берга, которая бы не только переняла у хорошо известного литературного произведения сюжет и персонажей, но и основывала либретто прямо на его тексте. Между тем для русских композиторов такая практика была типичной, они без колебаний избирали в качестве основы своей музыки классические произведения родной литературы. В особенности Пушкин, в его патентованной роли наивысшего воплощения национального духа, оказался вездесущим в оперном каноне, где он

¹ Сын (франц.).

представлен «Русланом и Людмилой» Глинки, «Русалкой» и «Каменным гостем» Даргомыжского, «Борисом Годуновым» Мусоргского, «Евгением Онегиным», «Мазепой» и «Пиковой дамой» Чайковского, «Кавказским пленником» Кюи, «Сказкой о царе Саалтане», «Моцартом и Сальери» и «Золотым петушком» Римского-Корсакова, «Алеко» и «Скупым рыцарем» Рахманинова, «Дубровским» Направника, «Пиром во время чумы» и «Арапом Петра Великого» Лурье и «Маврой» Стравинского. За ним с не таким уж большим отрывом следует Гоголь с «Женитьбой» и «Сорочинской ярмаркой» Мусоргского, «Черевичками» Чайковского, «Носом» и неоконченными «Игроками» Шостаковича и «Мертвыми душами» Щедрина. Лермонтов представлен «Демоном» Рубинштейна, Островский — «Снегурочкой» Римского-Корсакова и «Вражьей силой» Серова. Большинство литературно-оперных «проектов» XIX века основывались на повествовательных поэмах и драмах в стихах, что давало возможность непосредственного использования их текстов. Принцип текстуальной верности оригиналу был подтвержден радикальным экспериментом Мусоргского, который использовал в своей «Женитьбе» оставленный без изменений текст Гоголя — прием для того времени крайне необычный. В XX веке, когда применение в опере прозаической речи стало более привычным, открылся путь, на котором крупные русские прозаики XIX века получили на оперной сцене широкое представительство — Толстой в «Войне и мире» Прокофьева, Тургенев в «Асе» Ипполитова-Иванова, Достоевский в «Игроке» того же Прокофьева, Лесков в «Очарованном страннике» Щедрина и «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича [12], Лермонтов в «Бэле» Анатолия Александрова — все эти оперы пронизаны прямыми текстуальными заимствованиями из их литературных прототипов.

Эта практика получила теоретическое обоснование в доктрине музыкального реализма, выдвинутой в 1850-х Даргомыжским, который призвал музыку отказаться от искусственности надуманных мелодий и добиваться «правдивости» выражения, следуя подлинным речевым интонациям. Его усилия, направленные на отказ от традиционной мелодичности в пользу речитативной музыкальной декламации, были не так далеки от проводившейся в то же время Вагнером реформы музыкальной драмы — или, если на то пошло, от проповеди Винченцо Галилеи касательно «благородного воздержания от мелодии», — проповеди, с которой во Флоренции первых десятилетий XVII века начался переход от вокальных концертов Камераты к вокальному же представлению драматического действия, к *опере*. Что было в рассуждениях Даргомыжского особенно примечательным, так это преклонение перед абсолютной властью слова. Кто знаменитое высказывание: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово; хочу правды»¹ — бесконечное число раз повторялось русскими и советскими поборниками реалистической эстетики, не находившими ничего

¹ Письмо к Л. И. Кармалиной (1857).

странного в том, что правда без всяких колебаний отождествляется со Словом. Еще более любопытным стало решение Даргомыжского подкрепить свои взгляды сочинением оперы по «Каменному гостю» Пушкина, не изменив и не опустив ни единого написанного поэтом слова. Пушкинская романтическая драма в стихах, — ярко стилизованный рассказ о Дон Жуане, наполненный литературными и музыкальными аллюзиями (близкий родственник современных ему театральным сочинениям Альфреда де Мюссе), — может показаться стороннему наблюдателю основой, не вполне пригодной для бескомпромиссного следования реализму в музыке. И тем не менее, ни Даргомыжский, ни его восторженные последователи следующего поколения этого явственного противоречия не заметили. Принципы Даргомыжского и их оперное воплощение отстаивал В. В. Стасов, а молодые Мусоргский и Римский-Корсаков видели в них пример, на котором они основывали замыслы собственных ранних опер. Хотя в дальнейшем оба композитора ушли — и далеко ушли — от принадлежавшего 1860-м идеала музыкальной верности правде, они продолжали демонстрировать, хотя бы только на словах, приверженность линии Даргомыжского—Стасова. В конце концов, Даргомыжский следовал по стопам таких правивших в мире литературной критики поборников реализма, как Чернышевский и Писарев, которые в своих рассуждениях о первенстве действительности перед искусством, всякий раз, когда им требовался пример из свято чтимой ими действительности, обращались за таковым к литературе. Эти критики не усматривали никакой иронии в том, что всем известные литературные персонажи и положения или подсказываемые услужливой памятью афористические строки поэтов трактуются ими как примеры той самой действительности, следовать которой они призывали писателей и художников.

Зависимость русской музыки — и идеологическая, и текстуальная — от национальной литературы и литературного сознания породила странное обыкновение сетовать на «профанацию» литературной классики композиторами. Обыкновение это, просуществовавшее со времен «Руслана и Людмилы» Глинки вплоть до выходов Стравинского, Шостаковича и Прокофьева на территорию литературы, пережило все изменения вкусов и идеологий. Даже такие оперы, как «Борис Годунов» и «Евгений Онегин», которые, в конечном счете, во многом заместили в национальной культурной памяти их литературные прототипы, навлекали на себя со стороны и критики, и публики ядовитые замечания, вызванные их вольным обращением с литературными оригиналами. Можно заметить характерную последовательность событий: за начальным энтузиазмом, вызванным решением большого композитора переложить некое классическое сочинение на музыку, — как это было, к примеру, в случае Глинки—Пушкина, — неотвратимо следуют, едва лишь эта классика появляется в новом оперном убранстве, стенания по поводу ее искажения. Типичными являются жалобы на утрату тонкостей оригинала и уничтожения его стройности; попытки же оценить то, что музыка

такой оперы способна добавить к нашему восприятию смысла и значения переложенного на нее сочинения, остаются редкими [13].

Россия — не единственная страна, в культурном самосознании которой доминирует вербальное высказывание вообще и его утонченная форма — беллетристика, — в частности. Еще более мощную форму такого преобладания можно обнаружить во Франции, стране, давшей жизнь понятию «логоцентризма», влияние которой на русскую литературу и литературный язык было — в то время, когда русские беллетристы усваивали формы и жанры современной им западной культуры, — колоссальным. Русский логоцентризм характерен тем, что он уживается с на редкость сильной эмоциональной реакцией на собственную, родную музыку. Для народа, привыкшего ожидать от своих писателей деяний мессианских масштабов, музыка оказывается явлением, действительно неотрывным от повседневного существования. Русская музыка — от уютной задушевности народных песен до присутствующих в оперных и симфонических шедеврах утонченной эманации народного духа — предлагает, быть может, самое непосредственное выражение и утверждение этого духа. В этой ее способности музыка пронизывает и литературу, делая знакомые стихи и знакомых персонажей неотделимыми от их музыкальных двойников. И тем не менее, в символическом, но ни в коей мере не менее мощном смысле музыка занимает, применительно к слову, подчиненное, вторичное положение.

За немногими исключениями можно говорить о том, что русская культура имеет определенный литературный уклон. Рассмотрение писателей той или иной эпохи, их сочинений и восприятия оных современниками как ключевых характеристик новых тенденций, проблем и идей, записавших в эту эпоху общество в целом, стало уже укоренившейся привычкой. Музыка же в качестве такого определяющего фактора рассматривается редко. Роль ее, как правило, ограничивается ролью голоса, склад и лад которого сообщает определенные эмоциональные обертоны культурному сообщению, предлагаемому литературой и литературной критикой. Попытки рассмотреть музыку как формообразующую силу культуры, выявить течения и формы последней в характеристических средствах музыки все еще остаются редкими. В этом отношении нам опять-таки приходится сослаться на Тарускина, чей анализ национальных особенностей музыки Стравинского и Скрябина на уровне более глубоком, чем само ее звучание, движется именно в этом направлении [14]. И тем не менее, взаимоотношения голоса русской музыки и ее проповеди остаются — в широком эстетическом и историческом смысле — открытым для исследований полем.

Главной задачей настоящей книги как раз и является изучение и этой стороны музыки, и тех последствий, которые оно может иметь для истолкования отдельных музыкальных творений русских композиторов. Я убежден, что музыка, рассматриваемая в широком контексте, способна дать уникальные свидетельства о времени, в которое она создавалась, — свидетельства

как об эстетических и интеллектуальных течениях этого времени, так и о его политических тенденциях и сдвигах в психологии соответствующих поколений. Эта книга представляет собой попытку представить многомерную панораму русской культуры в различные исторические моменты, рассматриваемые сквозь призму национальной музыки. Помимо прочего, в хорошо известных музыкальных произведениях проступают, когда они помещаются в широкий исторический контекст, новые, порой неожиданные особенности их смысла, так что интерпретация музыки и изучение истории русской культуры становятся взаимно переплетенными.

В рамках такой стратегии сама зависимость русской музыки от литературы становится полезным эвристическим инструментом. Исследование смысловых смещений, возникающих, когда большой литературный или исторический труд, — такой, как шедевр Пушкина или вышедшее из-под пера Сергея Соловьева монументальное исследование русской истории, — становится темой оперы, написанной спустя двадцать, а то и шестьдесят лет, композитором, принадлежащим к совсем другому поколению и другой культурной среде, — такое исследование оказывается делом бесконечно увлекательным. Результаты таких смещений выходят далеко за рамки смены жанра [15]; они переносят национальную классику в другую эпоху, давая этой классике вторую жизнь в совершенно иных исторических, эстетических и психологических обстоятельствах. Знакомые ситуации и персонажи, накрепко укоренившиеся в национальной памяти, обретают в новом контексте совершенно новый смысл. Порой то, о чем говорит нам музыка, вырастает в диалог с ее литературным прототипом, порой она расходится с ним или берет над ним верх. Такие смысловые сдвиги способны сказать нам многое и об эпохе, в которую создавалось исходное повествование, и о той, в которую возникло его оперное воплощение.

Я выбрал для внимательного рассмотрения шесть хорошо известных произведений русской музыки, относящихся к XIX и началу XX столетия: «Руслана и Людмилу» Глинки, «Хованщину» и «Бориса Годунова» Мусоргского, «Евгения Онегина» и «Пиковую даму» Чайковского и Четвертую симфонию Шостаковича. Каждое из этих сочинений позволяет увидеть живую картину определенного момента истории России: построение империи и рост национального сознания при Николае I (1830-е и 1840-е), век реализма и народничества (1860-е и 1870-е) и религиозной и метафизической реакции на них в конце 1870-х, пришествие модернизма (1890-е) и зарождение эпохи высокого сталинизма (начало 1930-х). Собранные воедино, эти моментальные снимки способны добавить нечто к общей картине идеологических и эстетических течений, как она развивалась на протяжении более чем столетия — от времени Пушкина до возникновения менталитета и эстетики тоталитаризма в 1930-е годы.

ГЛАВА 1

ЗВУК И ВЫСКАЗЫВАНИЕ: О РУССКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ СТИЛЕ

Русская песня, как вода в запруде. Кажется, она остановилась и не движется. А на глубине она безостановочно вытекает из вешияков и спокойствие ее поверхности обманчиво. Всеми способами, повторениями, параллелизмами она задерживает ход постепенно развивающегося содержания. У какого-то предела оно вдруг сразу открывается и фазом поражает нас.

Борис Пастернак. «Доктор Живаго»¹

Русская народная песня «Слава»² стала популярной в XIX веке не в малой мере и потому, что Бетховен использовал ее мелодию в одном из «квartetов Разумовского» — в ор. 59 № 2, где она появляется в средней части скерцо и помечена как *thème russe*³ (пример 1.1а). В дальнейшем эта же мелодия использовалась Римским-Корсаковым как тема царя Ивана Грозного в «Псковитянке» и «Царской невесте» и, пример еще более знаменитый, Мусоргским в сцене коронации «Бориса Годунова». У Бетховена и Мусоргского эта тема появляется и в виде хорала, и в контрапунктической разработке. Давайте взглянем на гармонизацию этой темы Мусоргским (пример 1.1б).

1.1а. Л. ван Бетховен. Квартет ор. 59 № 2, ч. III

¹ Кн. II, часть 12. Рябина в сахаре.

² «Уж как на небе солнцу красному слава».

³ «Русская тема» (франц.).

1.16. М. Мусоргский. «Борис Годунов». Пролог, хор «Слава»



Бетховен и Мусоргский опираются на три основные функции европейской гармонии — тонику, доминанту и субдоминанту, основанные соответственно на I, V и IV ступенях семиступенного звукоряда, — используя аккорды побочных ступеней. Бетховен использует трезвучие VI, Мусоргский — трезвучия II, III и VI ступеней. Каждый из этих побочных аккордов можно найти и в хорале баховского склада, однако здесь их вес превышает, особенно в случае Мусоргского, нормы гармонического стиля европейской музыки XVIII и XIX столетий.

Бетховен ослабляет эту странность, используя хроматические ходы, которые образуют доминанты побочных трезвучий. Напряжение, создаваемое такой доминантой, снимается при разрешении в побочное трезвучие точно так же, как доминанта при разрешении в тонику; к примеру, уменьшенный септаккорд VII ступени выполняет функцию доминанты для VI ступени. Когда рамки гармоний, существующих в пределах тональности, расширяются, это осуществляется посредством подтверждения фундаментальной антиномии доминанта-тоники. Расширение тональности изнутри посредством применения этого фундаментального принципа ко все более и более отдаленным побочным доминантам и было путем развития, избранным европейскими композиторами XIX века. Уровень расширения тональности, достигнутый на этом пути Вагнером, был таким, что позволял поддерживать гармоническое напряжение на пространстве целого акта оперы, вводя новую побочную доминанту всякий раз, как ожидалось разрешение в тонику, — и лишь в самом конце достигая окончательного разрешения.

Мусоргский обрабатывает тему стратегически иным образом. Аккорды побочных ступеней вводятся им сразу, без подготовки. Они имеют функцию самостоятельных, независимых членов тональности, появление которых, подобно появлениям тоники и доминанты, не обставляется никакими особыми условиями. То, что все побочные аккорды оказываются на равной ноге с главными, приводит к децен-

трализации тональности. Гармоническая иерархия преобразуется в гармоническое семейство. Аккорд, построенный на любой ступени звукоряда, может возникать после любого другого члена этого семейства и разрешаться в любой другой — или, вернее, просто сменяться им; трезвучие любой ступени может выступать в виде секстаккорда либо превращаться в септаккорд.

Результатом этого оказывается отчасти бесформенная неопределенность. Единство музыкальной формы, определяемое фундаментальным принципом отношения доминанта-тоники, уступает место импровизационной неясности направления, в котором движется музыкальная фраза. Это подрывает «телеологическую» трактовку тональности, согласно которой ее развитие, как бы далеко оно ни заходило, стратегически направлено к разрешению в финальном кадансе. Появление тоники становится заурядным событием, она оказывается просто еще одним аккордом из многих, которые могут последовать за любым членом семейства, аккордом, за которым может следовать любой из них; форму септаккорда — иногда даже в финальной позиции — она может принимать с такой же легкостью, с какой и аккорд, построенный на другой ступени. Стандартный каданс V-I, являющийся в западной музыке дорожным указателем на всех соединениях сегментов музыкальной формы, становится не более чем проходным эпизодом, почти случайностью. В минорной тональности важность последовательности доминанта-тоники еще больше подрывается преобладающим использованием натуральной доминанты вместо гармонической, что устраняет вводный тон, сильнее всего тяготеющий к тонике.

Ослабление правящего положения тоники вместе с тем фактом, что звукоряды мажорной и параллельной ей минорной тональностей (например, до мажор и ля минор) становятся идентичными вследствие использования в миноре натуральной VII ступени, порождает характерную особенность русского музыкального стиля — так называемую тональную переменность. Музыка может неприметно переходить из мажора в минор и обратно без какого-либо модулирующего приема, который мог бы придать такому переходу определенность. На самом деле, становится трудно сказать, в какой именно тональности мы находимся в каждый данный момент. «Правильный» каданс отсутствует, различие в звукорядах и наборе аккордов для двух параллельных тональностей тоже, поэтому мажор можно отличить от минора лишь по относительному весу,

получаемому в определенный момент аккордами, которые могут интерпретироваться как доминанта и тоника одной из альтернатив – равновесие поистине неустойчивое. Иногда в тональном чередовании может участвовать более двух тональностей. Хороший пример дает известная песня «Про татарский полон», гармонизованная Римским-Корсаковым в его сборнике русских народных песен, а впоследствии использованная как лейтмотив татарского вторжения в «Сказании о невидимом граде Китеже». Ее тема бесконечно блуждает между соль-мажорной, ми-минорной, до-мажорной и ре-минорной тональностями, переходя в каждую посредством легких изменений в гармонизации.

1.2. Н. Римский-Корсаков. «100 русских народных песен». Песня про татарский полон

Несмотря на то что русская музыка использует по преимуществу семиступенный звукоряд, принцип тональной переменности связывает ее с дальневосточной, основанной на пентатонных звукорядах. Пентатонная мелодия также без всяких усилий совершает переходы между тем, что звучит для европейского уха как мажор и минор [2].

Первое впечатление, которое оставляет русский хорал, если сравнивать его с немецким, это впечатление безмятежной простоты. Гибкость соединения аккордов и отсутствие или, по крайней мере, ослабление гармонических напряжений и функциональной иерархии происходят за счет исключения хроматизмов и, тем самым, ограничения набора аккордов, сведения его лишь к тем, которые построены на диатонических ступенях. В этом смысле русский хорал напоминает дотональную (модальную) гармонию XVI – нача-

ла XVII столетия, — если не считать частого появления трезвучий в обращении (секст- и квартсекстаккордов) и свободного использования септаккордов на всех ступенях, за исключением доминант-септаккорда, каковой избегается. Эта аналогия вдохновляла ярых поборников реставрации русского стиля в церковном пении во второй четверти XIX столетия — после всесторонней европеизации, которую это пение претерпевало в предшествовавшие сто лет [3]. В 1830-х Николай Потулов и другие начали сочинять церковную музыку в стиле, почитавшемся ими русским эквивалентом стиля Палестрины, использовавшем исключительно трезвучия всех ступеней диатонического звукоряда, свободно сочетавшимися друг с другом.

1.3. Н. Потулов. «Хвалите Господа с небес»



Вызов, который Потулов бросал западному стилистическому канону, установленному Дмитрием Бортнянским, горячо приветствовался такими тонкими знатоками музыки, как князь Владимир Одоевский [4]. В единственной основанной на традиционном песнопении «Да исправится молитва моя» попытке Глинки сочинить церковную музыку также использовался этот утонченный, хотя и ограниченный музыкальный язык. Однако свободное распределение аккордов основных ступеней составило лишь одну сторону того, что начинало в то время вырастать в концепцию русского гармонического стиля. Свобода, с которой соединялись аккорды, отсутствие определенных ожиданий того, что должно последовать, — все это позволяло аккордам «сбиваться с пути», достигая сфер, лежащих вне начального диатонического звукоряда. Соседствующие аккорды могли перетекать из одного звукоряда в другой с тем же отсутствием ограничений, какое характеризовало их сочетания в рамках одного звукоряда. Это достигалось с естественностью тем большей, что все традиционные модальные звукоряды рассматривались как взаимозаменяемые; в любой миг то, что начиналось в перемежающемся ионийско-эолийском ладу, могло соскользнуть в дорийский, лидийский, миксолидийский, фригийский лад — или

в какое-то их сочетание. Такая свобода позволяла вводить поразительные гармонические сочетания без какой-либо подготовки с использованием побочных доминант. Это и происходит в обработке «Славы» Мусоргским. После начальной безмятежно диатонической экспозиции фрагмент мелодии появляется в модифицированной форме, демонстрируя соединение ля минора с ре мажором; скачки от тональности к тональности, чьи III ступени разделяются тритонами, совершаются с замечательной беззаботностью, без утраты эффекта диатонической прозрачности.

1.4. М. Мусоргский. «Борис Годунов». Пролог, хор «Слава», средний раздел

[Allegro moderato]

Во вступлении к «Хованщине» Мусоргский проводит изысканно простую тему через вариации, в которых она появляется, последовательно, в тональностях ми мажор/до-диез минор, ре мажор, фадиез минор/до-диез минор, фа минор и соль-диез мажор; их соединение использует лишь очень немногие средства перехода, а то и вовсе обходится без них.

Еще один путь развития, на который подталкивали музыку неустойчивые соединения и сплавы различных тональностей, состоял в создании экзотических искусственных звукорядов. Введенный Глинкой еще в конце 1830-х целотонный лад (марш Черномора в «Руслане и Людмиле»), привязанность Римского-Корсакого к ладу со звукорядом тон-полутон (иногда называемому его именем), использование Мусоргским гипофригийского звукоряда с пониженной IV ступенью (впоследствии столь любимого Шостаковичем), прометеев аккорд Скрябина с подразумеваемой им новой звукорядной системой [5] и дальнейшие обширные эксперименты построения звукорядов, которые предпринял в конце 1910-х Николай Рославцев, — таковы наиболее приметные вехи на этом пути. Широко признанным продуктом этого развития стала область экзотических звучаний, обозначающих сверхъестественное и возвышенное, — характерный голос сказочной «русскости».

Свобода гармонических соединений преодолевала границы не только единичного звукоряда, но и самого привычного понимания аккорда. Свободно развивающиеся голоса нередко дают начало неаккордовым сочетаниям, которые возникают наряду со стандартными трезвучиями и септаккордами [6]. В то время как в традиционной гармонии такие сочетания допускаются как переходные состояния между двумя полными аккордами, композиторы, подобные Мусоргскому, без колебаний использовали их наряду с обычными аккордами в качестве независимых элементов. Феномен свободно развивающихся голосов, продвигающихся без строгой скоординированности, известен под названием гетерофонии — нечто среднее между простой монофонической мелодией и полифонией. Он широко распространен в музыкальных культурах Восточной Азии [7] (еще один пример связи России с Восточной Азией, последствия которой исследуются в главе 7). В отличие от задержаний в нормативной гармонии, которые, как ожидается, должны разрешиться правильным аккордом, каковой и был задержан, гетерофонным неаккордовым сочетаниям дозволяется просто возникать и исчезать — за ними может следовать стандартное разрешение, новая неаккордовая комбинация или никак с ними не связанный аккорд. Критическим фактором представляется плавность движения голосов, а отнюдь не традиционность результирующих гармоний [8]. Однако эта плавность не отвечает принятым в стандартной гармонии правилам голосоведения — она с легкостью допускает, к примеру, параллельные квинты или хроматические переченья разных голосов, принадлежащих к смежным аккордам — такими были особенности письма Мусоргского, которые стремился исправить Римский-Корсаков, относившийся к ним как к ошибкам человека, не получившего правильного музыкального образования.

Мусоргский использовал эти технические приемы радикальнее, чем какой-либо другой композитор XIX века. Рассмотрим, к примеру, одно место из дуэта Феодора и Мамки во II действии «Бориса Годунова», где различные квартсектаккорды, представляющие, по всей видимости, остатки соль минора и до мажора, свободно следуют один за другим (пример 1.5a), а короткая фраза, появляющаяся в этой сцене несколько позже, если проанализировать ее в рамках стандартной гармонии, выглядит, во всяком случае поначалу, как мешанина различных тональностей и неаккордовых сочетаний, приходящая, в конце концов, к кадансу в ми-бемоль мажоре:

1.5а. М. Мусоргский. «Борис Годунов». Действие II, дуэт Феодора и Мамки

[Vivo]

tr *mf cresc.*

1.5б. М. Мусоргский. «Борис Годунов». Действие II, дуэт Феодора и Мамки

[Moderato]

p *f* *pp*

Впрочем, исключения Мусоргский в этом отношении не составлял. Чайковский как-то выговаривал неопытному композитору за чрезмерную заботу о целостности каждого аккорда: «[в вашей партитуре] вечные аккорды, аккорды и аккорды и к тому же, по большей части, аккордные бляшки [аккорды в основной позиции]. Ни унисонов, ни двухголосых контрапунктов – даже как исключений» [9]. В устах композитора, которого часто обвиняли в недостатке русскости и которого никто не заподозрил бы в симпатиях к стилю Мусоргского, эти слова удостоверяют универсальность тенденции.

Вагнеровский тристан-аккорд, повышенное напряжение которого разрешается скорее в напряжение меньшего порядка, чем в консонанс, – прием, позволяющий оттягивать окончательное разрешение почти до бесконечности, – рассматривался модернистской эстетикой и идеологией как центральный символ «кризиса» классической гармонии, музыкальный аналог ницшеанского кризиса традиционных ценностей [10]. Русский хорал, с его потенциалом растворения тональной и аккордной целостности, можно рассматривать в качестве альтернативного пути к современности. Он подрывает музыкальный порядок не тем, что усиливает напряжение, но тем, что освобождается от него. Стратегии расширения и последующего взрыва тональности – либо посредством все большего

усложнения внутренней логики гармонических соединений, осуществляемого до тех пор, пока весь лежащий в их основе порядок не претерпевает полное преобразование, либо напротив, путем ослабления этой логики вплоть до окончательного ее обесценивания, — или во второй половине XIX — начале XX столетия параллельными курсами. И направленные по касательной отношению Мусоргского к классической гармонии, и вагнеровская техника взрыва ее изнутри обладали потенциалом, делавшим возможным их усвоение различными течениями музыкального авангарда. Если принцип тристан-аккорда привел к экспрессионистскому стилю Рихарда Штрауса и раннего Шёнберга, а в конечном счете к развитию атональной музыки [11], то наследие русского хора можно усмотреть в предпринятом Дебюсси ослаблении гармонических функций, в расширении тональной гармонии Шостаковичем и — результат, возможно, наиболее радикальный, — в тональных наслоениях политональности Стравинского. Шостакович, в частности, оказался способным использовать самые радикальные гармонические соединения, сохраняя при этом отчетливую связь с музыкальным языком XIX века. Хор каторжан в финальной сцене «Леди Макбет Мценского уезда» встраивает смелые гармонические эффекты в музыкальное высказывание, несущее безошибочно узнаваемые знаки родства с Мусоргским. Сцена эта содержит, в частности, напоминание о другой сцене отправки в Сибирь — князя Голицына в «Хованщине» (действие IV, картина 2), мелодия которой, упорно держащаяся за два минорных трезвучия и басовое остинато, звучит как диатонический прототип музыки Шостаковича.

1.6. Д. Шостакович. «Леди Макбет Мценского уезда». Финальная сцена

[Adagio]

Старый каторжанин

Эх, вы, степи необъятны е, дни и ночи беско...

-неч - ны - е, на - ши

Мы уже видели, что трактовка *thème russe* Бетховеном в значительной мере отвечает традиционной гармонии или, по крайней мере, сглаживает уникальный гармонический потенциал этой темы. Думаю, однако, что Бетховен осознавал и сам этот потенциал, и его далеко идущие возможные последствия. Доказательством этого может служить финал того же квартета. Несмотря на то что главная тема его ничего специфически русского не содержит, трактовка ее поразительным образом напоминает некоторые страницы русской музыки XX века, и в частности гармонический стиль Прокофьева. Начавшись в жизнерадостном до мажоре, тема переходит к септаккорду на *си*, словно приготавливаясь к модуляции в ми минор, а затем, так до ми минора и не добравшись, «приводит себя в порядок» посредством резкого введения доминанты к *до*, которая отбрасывает ее (с параллельными квинтами у альты и виолончели) назад в основную тональность.

1.7а. Л. ван Бетховен. Квартет op. 59 № 2. Ч. IV

[Presto]

V-no I *p*

V-no II *p*

V-la *p*

V-c *p*

A musical score for a passage from Prokofiev's 'Classical Symphony'. It consists of four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into four measures. The first measure has a 'cresc.' marking. The second measure has a 'fp' marking. The third measure has a 'cresc.' marking. The fourth measure has a 'fp' marking. The dynamics alternate between 'cresc.' and 'fp' in each staff.

Сравните это с аналогичным пассажем — обманчиво простое начало в ре мажоре переходит в до-диез мажор посредством энгармонической модуляции, а затем с намеренной грубостью соскальзывает назад, — в III части (гават) «Классической симфонии» Прокофьева.

1.76. С. Прокофьев. «Классическая симфония». Гавот

A musical score for the Gavotte from Prokofiev's 'Classical Symphony'. It consists of four staves: V-ni I, V-ni II, V-le, and V-c. The tempo marking is '[Non troppo allegro]'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into four measures. The first measure has a 'mf' marking. The second measure has a 'f' marking. The third measure has a 'f' marking. The fourth measure has a 'ff' marking. The dynamics increase from 'mf' to 'ff' across the measures.

Разумеется, Бетховен, как и Моцарт, питал склонность к самым утонченным гармоническим эффектам, выглядящим как промахи неумелого музыканта, который, сбившись с пути, с комической неуклюжестью спешит исправить свою ошибку. И все же, в других при-

мерах таких тональных «оплошностей» возвращение на правильную дорогу обычно осуществляется посредством поспешной, но логичной модуляции. А вот в своих «русских» квартетах Бетховен, похоже, использует тональные смещения с большей резкостью и намеренной неточностью. Возникающий эффект грубоватой жизнерадостности, вполне отвечающей духу, который привносит в сочинение *thème russe*, предвещает то, что стало впоследствии известным как один из отличительных признаков русского национального стиля.

Кстати, таким ли уж русским был этот стиль? Если встать на строго историческую точку зрения, ответ на этот вопрос оказывается довольно сложным. Как я уже говорил, традиционный стиль русского церковного пения претерпел во второй половине XVIII века радикальное преобразование, ибо был приведен в соответствие с нормами европейской классической гармонии. Подобным же образом, когда в 1790 году из печати вышел первый сборник русских народных песен, они были традиционным образом гармонизованы чешским музыкантом «Иваном» (Яном Богумиром, или Иоганном Готтфридом) Прачем [12]. И все же традиция гетерофонного пения сохранилась не только в исполнении народных песен крестьянами, но и в церковном пении. Главенствовавший в России XVII столетия «палестриновский» стиль церковного пения (с модификацией голосов в хоральной манере) выжил — в особенности в провинциальных церквях. В начале XIX века церковные власти пытались обуздать эту традиционную практику, издавая указы, в которых церковным регентам предписывалось использовать только печатные сборники песнопений [13]. Несколько лет назад, присутствуя на церковной службе в Арзамасе, в силуэте которого, несмотря на все учиненное в советские времена разорение, по-прежнему преобладают величавые соборы и монастыри XVIII — начала XIX столетия, я лично столкнулся со стилистической двойственностью русского церковного пения. Служба развивалась как антифон хора и двух женских голосов — каждый музыкальный номер исполнялся обеими сторонами по очереди. Хор пел, твердо придерживаясь стиля, напоминавшего о шедеврах европейской церковной музыки XVIII века, тогда как женский дуэт, голоса которого с их характерными стенаниями живо напоминали традицию женского крестьянского пения, повторял каждую мелодию в стиле народной гетерофонии.

Тезис, согласно которому русская национальная музыкальная идиома, сформулированная Балакиревым в его знаменитых гармони-

зациях народных песен (1866)[14], была, по выражению Тарускина, «личным изобретением Балакирева» и что «сегодня мы мгновенно узнаем ее как “русскую” по происхождению благодаря тому, что она была полностью ассимилирована дальнейшей композиторской практикой» [15], нуждается в некотором уточнении. Квинтэссенция национального стиля, предлагаемая этими гармонизациями, «мгновенно узнавалась» как таковая не только последующими поколениями, но и современниками, поскольку оно имитировало – разумеется, в стилизованной форме, почерпнутой из ресурсов западной классической музыки, – музыкальные звукоряды, особенности гармонии, голосоведение, ритм и строфическую организацию, которые глубоко укоренились в русской народной музыке (крестьянской, в частности) и (что, быть может, еще более важно) церковном пении [16]. Эти особенности были неотделимы от русской классической музыки в той же мере, в какой особенности лютеранского хора не отделимы от музыки немецкой.

В самом начале XX века, когда представление о русском стиле стало общепринятым в качестве и музыкальной манеры, и идеологической концепции, были предприняты попытки создать подлинные транскрипции как традиционного народного, так и церковного пения. Выдающимся примером такой работы в сфере музыкального фольклора является монументальный сборник «Песни донских казаков» Александра Листопадова (в пяти томах)[17]. Что касается церковной музыки, можно указать на транскрипции традиционного пения, сделанные в Киево-Печерском монастыре его регентом иеромонахом Нафанаилом, и на работы церковных композиторов Л. Малашкина и А. Фатеева. Их усилия продемонстрировали преобладание – быть может, чересчур предсказуемое – гетерофонии над традиционной гармонией в обеих этих разновидностях музыки. К примеру, транскрипция Листопадовым песни «Я из-за гор ишла» показывает, как ее исполнители временами соскальзывают в квартное созвучие.

1.8. А. Листопадов. «Песни донских казаков». Том IV, № 71

Я из-за гор ишла, я гу-сей до-мой гнала, ой, ли, ой лю-ли, я гу-сей до-мой гнала.

Самая верная транскрипция является верной лишь в отношении ее соответствия нормам — и ожиданиям — своего времени. Усилия русских композиторов, от Глинки до Прокофьева, по части создания национального стиля классической музыки с необходимостью оказывались результатом компромисса между традиционными особенностями этого стиля — объективными или существующими лишь в восприятии — и наличными условиями европейского музыкального языка. И тем не менее, представляется возможным утверждать, что «русский стиль» классической музыки не был всего лишь националистической выдумкой. Связи этого стиля с традицией народной и церковной музыки, быть может, не были столь прямыми и непосредственными, как хотелось думать его поборникам, и тем не менее они более чем осязаемы.

Как бы там ни было, вопрос о подлинно народном характере звучания русской классической музыки, характере, который постепенно формировался в течение всего XIX века и получил к концу его полное признание в мировой музыке, имеет значение лишь вторичное. Куда более важным оказывается тот факт, что ее особенности не ограничивались конкретными свойствами музыкального языка, использовавшимися русскими композиторами. Между «русским» музыкальным языком и более широким выражением национальной идеологии — ее метафизических и этических оснований и эстетическими вкусов, насаждавшихся русской литературой, литературной критикой и философией того времени, существовала тесная связь. Поэтому стоит внимательнее приглядеться к возможным философским и эстетическим смыслам некоторых характерных особенностей этого музыкального стиля.

Вернемся еще раз с этой целью к русскому хоралу. Особенности, которые отличают его от западных собратьев, можно охарактеризовать как раннее развитие в обличье отсталости. Их легко принять за нечто архаическое, несовременное, недоразвитое: по виду это не полностью формализованный каданс, не упрочившаяся толком идея тональности, а уж об упорядоченности развития посредством хроматических побочных доминант тут и говорить не приходится. Гармония русского хора выглядит завязнувшей в XVII столетии, не желающей или не способной решительно шагнуть в новое время. Однако это явление можно воспринимать и совершенно иначе. Ослабляя иерархические отношения, существующие между гармоническими

функциями, русский хорал предлагает иной путь в модернистское будущее — путь, способный завести так же далеко, как тот, что был избран западной музыкой конца XIX века в рамках классической гармонии. Вдоль дороги, которую открыла национально окрашенная русская классическая музыка предыдущего столетия, строились, в конечном счете, кое-какие из самых смелых авангардистских экспериментов. Более того, то, что начиналось как национальная музыкальная идиома, обратилось в XX веке в образ мысли, получивший важнейшее место в культуре музыкального модернизма. Техника использования фольклорного материала как средства достижения такой новизны применялась всеми русскими композиторами XIX века. Гетерофонные коллажи из мнимоаккордных скоплений Мусоргского, изобретенные Римским-Корсаковым звукоряды, осуществленное Чайковским в беспрецедентных масштабах включение взятых из бытовой музыки банальностей в самые возвышенные жанры музыки инструментальной — все это предрекало, а в некоторых случаях и непосредственно вдохновляло не только Стравинского, Прокофьева, Скрябина и Шостаковича, но и Дебюсси, Равеля, Бартока и Малера.

То, что было сказано здесь об особом месте, которое занимал русский хорал на пути музыкального прогресса, можно сказать и применительно к таким более основательным вопросам музыкального высказывания, как способ структурирования музыкальных фраз и соединение их в более крупное целое музыкальной формы. И опять-таки, то, что нам удастся увидеть в этом отношении в русской музыке XIX — начала XX столетия, можно истолковать как свидетельство неразвитости или отсутствия мастерства. Привольное, наполовину импровизационное течение мелодии и гармонии оказывается неблагоприятным для создания хорошо структурированной формы в традиционном смысле этого слова. Музыкальной фразе, развитие которой направляется свободными сопоставлениями аккордов, а не упорядоченными связями гармонических функций, зачастую недостает ни симметрии, ни определенности формы. Контраст между сильными и слабыми долями лишается значения, поскольку он не поддерживается резко выраженными сдвигами гармонических напряжений. А это открывает путь к произвольным расширениям или сжатиям преобладающего размера: фраза, которая начинается в размере $\frac{3}{4}$, может неприметным образом соскользнуть к $\frac{2}{4}$ или $\frac{4}{4}$, а затем вернуться к $\frac{3}{4}$; размер $\frac{6}{4}$ свободно перемежается размером $\frac{5}{4}$ и так далее.

1.9. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие III, песня Марфы

Poco meno mosso. Mistico

Слов_ но све_ чи Бо_ жи_ е, мы с то_ бо_ ю за_ теп_ лим_ ся,

о_ крест бра_ тья во_ пла_ ме_ ни, и в ды_ му, ог_ не ду_ ши но_ сят_ ся.

Традиция асимметричных размеров $\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$ началась с хора «Лель таинственный, упоительный» из «Руслана и Людмилы» Глинки и достигла кульминации в финальном хоре «Снегурочки» Римского-Корсакова — «Свет и сила, бог Ярило» — с его размером $\frac{11}{4}$.

Свободное течение единичной фразы, нередко не завершающееся определенным кадансом, затрудняет соединение одной фразы с другой с целью построения структуры более крупной. Взамен типичного для классического периода создания тесных бинарных отношений с их симметричными эквивалентами, музыкальные темы приобретают тенденцию развиваться посредством множества их повторений — на строфический манер. Эта техника приводит к музыкальному высказыванию, наполненному статичными повторами, фрескоподобная «эпичность» которого широко использовалась в симфонической и камерной музыке Петербургской школы. В качестве крупных примеров этого стиля можно указать симфонии, симфонические поэмы и квартеты Бородина или финал «Картинок с выставки» Мусоргского — «Богатырские ворота во стольном граде Киеве».

Чайковский предложил другой вариант этой техники, повторяя свои темы на различных уровнях звукоряда на манер гармонических секвенций. Разумеется, этот прием был общим для музыки XIX столетия вообще. Однако сам объем его использования и, что более важно, то, как часто он становился основным средством симфонического развития, сделало его отличительным признаком симфонического стиля Чайковского.

Помимо прочего, когда музыкальные фразы принимают асимметричную форму, аналитическое препарирование их, рассечение на более короткие мотивы становится затруднительным. Вместо того чтобы распадаться на мотивные атомы, которые можно перемещать, получая множество сочетаний, как это обычно происходит при развитии немецкой симфонии, типичная русская тема просто

появляется снова и снова, зачастую оказываясь при каждом новом своем появлении слегка отличной от той, какой она являлась в предыдущий раз. Эта техника создает общее впечатление эпизодичности музыкального повествования. Русская симфония, концерт или произведение камерной музыки звучат как вечное, если позволительно так выразиться, скерцо — скорее последовательность эпизодов, чем последовательно возводимое здание музыкальной формы.

Эти характерные особенности высказывания русской инструментальной музыки можно, опять-таки, воспринимать как свидетельство того, что ей оказалось не по силам придерживаться строгих норм музыкального ремесла. Глядя на нее, вспоминаешь о неспешности, с которой русская музыка возникала из сферы полупрофессионального домашнего музицирования — наследия, сохранившегося в музыкальном стиле даже таких композиторов, как Чайковский и Стравинский. Создается впечатление, что русская музыка страдала неизлечимой болезнью, вызванной отсутствием у нее крепкого архитектурного фундамента. Формальное облачение ее, отнюдь не претендующее на безупречность покроя, нередко выставляет напоказ грубые швы и торчащие наружу хвосты ниток. Адорно относился к структурной рыхлости и вечным повторам типичного произведения русской музыки с безоговорочным презрением; говоря, в частности, о Чайковском с его бесконечными секвенциями, он называл его манеру «многословным пересказыванием анекдота» [18]. Для Адорно это было важнейшей разграничительной чертой, отделявшей подлинное искусство, — а именно, искусство Шёнберга, — от поддельного: искусства Стравинского; первый стремился к абсолютным вершинам чистого порядка, последний угождал вкусам толпы с ее приверженностью к беспорядочной суете. Чайковский и сам готов был признать собственную несостоятельность в этом отношении, хотя, при всей своей позе смиренности, особого желания каяться не проявлял: «Что касается вашего покорнейшего слуги, то он всю жизнь свою страдал от сознания своей неспособности к форме вообще. Я много боролся с этим органическим недостатком и могу с некоторою гордостью сказать, что достиг значительных результатов, но так и умру, не написавши ничего совершенного по части формы. *Remplissage* у меня бездна; *la ficelle*¹ в швах всегда заметна для опытного глаза, и ничего против этого не поделаешь» [19].

¹ Нитка (франц.).

Такая склонность к эпизодической организации музыкального высказывания открыла путь для жанров, в которых эпизодичность составляет основу самой их природы. Чайковский почти единолично вернул балет в сферу серьезной музыки после того, как романтики выставили его отсюда. То же самое можно в большой степени сказать и о симфонической сюите. По сути дела, симфонии Чайковского, с их удивительным парадом обыденных музыкальных жанров, обладают подозрительным сходством с сюитами; вслушиваясь в присутствующие его симфониям множественные повторения танцевальных или песенных тем, можно, буде возникнет такое желание, связать их обилие с репутацией Чайковского как балетного композитора.

До сих пор речь у нас шла о средствах музыки инструментальной. Именно в ней, и в частности в жанрах, основанных на сонатной форме, принцип «бесшовной» композиции получил абсолютное преобладание в классическом стиле. Появление вагнеровской музыкальной драмы ознаменовало распространение этого принципа на музыкальный театр, который до той поры структурных норм «чистой» музыки не придерживался. И опять-таки, русские композиторы продемонстрировали нежелание или неспособность решительно двинуться в этом направлении.

Это выглядит особенно поразительным потому, что русские композиторы середины XIX столетия ощущали необходимость радикальной реформы оперных условностей не менее остро, чем Вагнер. Начальный их порыв в этом направлении, возглавлявшийся Даргомыжским и отстаивавшийся Стасовым, состоял, как мы уже видели, в том, чтобы упразднить рутинное разделение оперы на отдельные музыкальные номера и создать непрерывное высказывание, основываясь на речитативоподобной декламации — это была система, которая якобы следовала формам повседневной речи, но на деле пыталась имитировать литературное повествование. Однако Мусоргский и Римский-Корсаков после первых экспериментов подобного рода, несмотря на бесконечные исповедывания веры музыкального реализма и популизма, по существу, отступили назад, к традиционному оперному повествованию, основанному на отдельных номерах. Даже в ранний вариант «Бориса Годунова» (1869), отвергнутый театром за радикальный отход от оперных условностей, Мусоргский без всяких колебаний вводил эпизоды, не имевшие никакого прямого отношения к действию — например, образцы ~~чет~~ской поэзии, распеваемые царевичем Феодором и его Мамкой, или

песню Варлаама о взятии Казани. А с добавлением в окончательной версии (1873) «польского» акта, наполненного хорами и танцами, и сцены под Кромами удельный вес эпизодического материала вырос еще более наглядным образом. Следующая опера Мусоргского, «Хованщина», написанная в то время, когда вагнеровская драма завоевывала мир, по сути дела, ушла в оперную традицию (кто-то мог бы сказать «рутину») в еще большей мере — во всяком случае, по внешнему ее обличью. Большинство ее арий и хоров имеют форму отдельных музыкальных номеров; более того, многие из них демонстрируют строфическое построение, при котором несколько стрóf (в одном случае — семь) просто следуют одна за другой, с незначительными изменениями. Впечатление драматургической статики еще более усиливается пространными попури из песенных и танцевальных номеров, по видимости предназначенных для увеселения сценических персонажей; исполняемые стрельцами, крестьянами и восточными рабынями, они останавливают действие. Эту же приверженность к эпически неспешному, свободно прерываемому музыкальному повествованию можно усмотреть и в операх Римского-Корсакова 1890-х и 1900-х годов, в частности «Снегурочке», «Садко» и «Сказании о невидимом граде Китеже». Что касается Чайковского, он, при всех его отличиях от Петербургской школы, разделял с ней склонность к отдельным оперным номерам и вставным эпизодам; один из них — написанная в моцартовском стиле пастораль из «Пиковой дамы» — озадачил немалое число слушателей, критиков и постановщиков по причине явной чужеродности этого неоклассического острова в море яростно эмоциональной музыки оперы.

Типичная русская опера развивается как череда свободно связанных картин, то живописно статичных, то перескакивающих к новой ситуации, минуя множество предполагаемых событий. Чайковский не пожелал назвать своего «Евгения Онегина» оперой, взамен обозначив его как «лирические сцены», что как раз и отражает понимание композитором этой тенденции. Подобным же образом большинство русских опер можно назвать историческими, эпическими или сказочными сценами. В этом смысле они стоят особняком не только от вагнеровской концепции органически единой музыкальной драмы, но и от драматической энергии Верди или Бизе, не говоря уже о Моцарте. Жалобы на эпизодическую рыхлость и несвязность сюжета, на то, что он в одно и то же время и слишком сжат, и перегружен

вставными эпизодами, стали почти традиционным приветствием, которым встречалось появление новой русской оперы — от «Руслана и Людмилы» Глинки до «Войны и мира» Прокофьева.

И все же, на легко ощущаемую прерывистость и избыточность таких повествований можно посмотреть и совершенно иначе. При том, что им нередко недостает внешнего драматического движения, они выводят на первый план интроспективную, неявную, психологическую подоплеку того, что в них происходит. Разрывы между сценами не позволяют слушателю следить за персонажами, как они переходят из одной ситуации в следующую, от поступка к его прямым последствиям. Более того, часто предполагалось, что слушатель еще до встречи с оперой был знаком с ее сюжетом и действующими лицами, поскольку и те, и другие взяты из прославленных произведений отечественной литературы или рассказывают о хорошо всем известных исторических событиях. Вместо последовательного рассказа публика получает череду мгновенных снимков персонажей, и каждый из этих снимков делается в новых обстоятельствах, порожденных тем, что, по большей части, происходило за пределами сцены. Внимание слушателей фокусируется не столько на событиях, которые полагаются самоочевидными, сколько на переменах в душевном настрое героев оперы, на общих изменениях, которые произошли вследствие этих событий в их личностях — на изменениях внутренних. Что происходит между прологом «Бориса Годунова», в котором Борис выглядит мрачным, предчувствующим недоброе, но все же обладающим поистине царственным достоинством и силой, и II действием, в котором мы видим его сломленным, ожесточенным человеком, легкой добычей для врагов и, прежде всего, для его собственных самоубийственных мыслей? Ответ на этот вопрос можно извлечь из предшествующих II действию сцен: из обличительных речей Пимена, который размышляет об отношении народа к Борису, из показа авантюрного характера Григория и политических и семейных неурядиц Бориса. Однако все эти сведения мы получаем из мгновенных снимков, сделанных в разные моменты времени и под разными углами зрения. Слушателю приходится восстанавливать и цепочку событий, подразумеваемых этими снимками, и то, как они повлияли на душевное состояние и поведение Бориса. То же самое можно сказать и о психологическом развитии Онегина, результат которого мы видим в последнем действии оперы Чайковского. Из происходящего на сцене мы почти ничего не узнаем ни о случившем-

ся между дуэлью и появлением Онегина на петербургском балу, ни о том, как подействовала на него смерть Ленского. И тем не менее, из того, что говорит о себе Онегин в его первом монологе на балу, становится очевидным, что он изменился. В этот момент музыкальный портрет Онегина показывает нам отчаявшегося, усталого человека; холодная уверенность повадки, которую мы наблюдали и в его разговоре с Татьяной после того, как он получил ее письмо, и в сцене дуэли, покинула его. И то, что происходит затем с *этим* Онегиным, — обрушившаяся на него безудержная любовь и отчаянные попытки вернуть прошлое, — нисколько нас не удивляет.

Вставные песни, танцы и театральные, словно бы концертные номера, коими пестрят русские оперы, — к большой досаде тех, кто хотел бы видеть в них больше драматических эффектов, — вносят свой вклад в следование общей тенденции, которая сводится к уменьшению удельного веса внешних действий и опоре на элемент интроспективный. Чтобы понять внутреннюю логику этих кажущихся разрывов непрерывности, следует внимательно приглядеться к тому, что молчаливо подразумевается оперой — к психологической драме, толчком к которой и служит эта наружная концертность. Ведь вставные концертные номера слушает не только сидящая в зале театра публика, но и находящиеся на сцене персонажи. И мы нередко обнаруживаем сложную связь между мелодией песни, исполняемой на таком «концерте», и лейтмотивом героя оперы, или между сюжетом разыгрываемой на сцене пантомимы и положением, в которое попадают герои, представляемые нам в облике зрителей. Сходство между мелодией песни или танца и лейтмотивом героя, который слышит эту мелодию, предполагает, что она, по всей видимости никакого отношения к действию не имеющая, вызывает отклик в его душе; музыка, исполняемая вроде бы в развлекательных целях, становится для героя тайным знаменем, которое напоминает ему о его горестях, предвещает грядущие беды или толкает его на определенные шаги. Иногда понять дальнейшее поведение героя нам удастся лишь в свете впечатлений, которые побудили его на те или иные поступки. Слушателю же оперы предоставляется самому отмечать тематические нити, которые связывают вставное представление с внутренним миром героя, и делать выводы о воздействии, которое эти незримые связи могли оказать на его последующее поведение.

Такой неявный метод развития драматического повествования представлял собой тот поворотный пункт, в котором русская

опера уклонялась от наблюдавшейся в немецкой, итальянской и французской операх середины и конца XIX века тенденции обращения ее в полноправную драму. Вагнер, Верди, Бизе, а позднее Пуччини, Рихард Штраус и Берг отвергали оперную рутину, отличительной чертой которой было преобладание вставных номеров, сопровождавшееся отсутствием особой заботы о сообразности сюжета, и старались добиться единства и динамичности драматического действия. Присутствие любого вставного номера должно было иметь ясную мотивировку, а его воздействие на мысли и поведение персонажа оперы — показываться недвусмысленным образом. Когда Тристан слышит свирель пастуха, он не держит чувства, которые она в нем вызывает, при себе, оставляя слушателю оперы догадываться, какие мысли могла внушить ему старинная мелодия. Реакция Тристана — то, о чем напоминают ему звуки свирели, что они для него значат, — излагается в его монологе, которому аккомпанирует свирель. Когда же бой часов в палатах Бориса вызывает в нем такой взрыв эмоций, что он вдруг видит перед собой призрак убитого царевича, мы не получаем никаких объяснений причины, по которой эта красочная (присутствие часов в его палатах отмечалось историками как знак осторожной предрасположенности царя к преобразованию страны на западный манер), но, по всей видимости, излишняя подробность домашней жизни Бориса могла вызвать такую реакцию [20]. Возможно, ответ здесь состоит в сходстве основанного на тритоне боя часов с колокольным звоном, приветствовавшим в начале оперы коронацию Бориса. Это неожиданное сходство могло поразить царя, с его измученной душой, как знамение, таинственный голос рока, напоминающий о ребенке, убийство которого открыло ему дорогу к трону. Этот загадочный голос лишь увеличивает весомость известий о появлении самозванца — известий, которые сами по себе, с чисто политической и военной точек зрения, не столь уж значительны — до колоссальных пропорций, определяя исход будущей борьбы еще до того, как она началась.

Двойственность происходящего, создаваемая опорой на неясное и интроспективное, по временам не получает вообще никакого разрешения. Публике остается лишь гадать о смысле того, что она увидела и услышала. Тревожит ли Бориса появление претендента на престол или он втайне радуется мысли, что, на самом деле, никакого убийства не было? Направляются ли действия Германа любовью или он — душевнобольной, гонящийся за фантомами собственного во-

ображения? Является ли самосожжение паствы Досифея в финале «Хованщины» торжеством ее веры или результатом мести Марфы возлюбленному? И не есть ли апофеоз, переживаемый Февронией, когда она видит себя входящей в небесный град Китеж и воссоединяющейся со своим нареченным, просто галлюцинация девушки, умирающей в глухом лесу от голода и холода? Какие бы ответы на эти вопросы мы ни предпочли, все они будут основаны скорее на ускользающих отзвуках, скрытых сходствах и косвенных соотношениях, чем на прямых и явственных причинных связях. Контурсы сюжета так и останутся изменчивыми, готовыми сместиться при всякой новой, появляющейся у нас с запозданием мысли, как если бы сюжет этот образовывали некие неосвязаемые связи, а не слитная суть повествования. В незаконченной «Турандот» отсутствует в точности то, чего не успел написать Пуччини, — финальная любовная сцена. Но чего не хватает в незаконченной «Хованщине», — быть может, некоего сюжетного поворота, который в корне изменил бы наше восприятие оперы в целом?

Неокончателность смысла и психологическое напряжение, характерные для русской оперы XIX века, неотделимы от ее часто отмечаемой неполноценности в том, что касается строгой драматической логики и динамики действия. Но эти особенности схожи с теми, что были присущи и современному ей русскому роману, чьи зияющие пропуски (как в пушкинском «Евгении Онегине»), причудливые изменения повествовательного голоса (Гоголь, Достоевский) и прерывающие рассказ пространные авторские отступления (Толстой) делали романическое высказывание неоднородным и разрывным, что могло восприниматься в век позитивизма как серьезный недочет.

Императивы полного структурного единства музыкальной формы, наличия в ней связного общего замысла и нерушимой логики тонального развития, приверженности к замысловато организованным симметриям представлялись до наступления XX века не подлежащими обсуждению аксиомами композиции. В XIX они брали верх над фундаментальным принципом эстетики романтизма — фрагментарностью. В отличие от литературы, в которой такие авторы, как Гофман, Байрон и Пушкин (а до них — Кольридж, Фридрих Шлегель и Новалис), стремились разорвать последовательность повествования, музыкальные арабески романтиков отличались хитроумно организованным композиционным единством и лишь выдавали себя за подобия лоскутного одеяла. В «Фантастической симфонии» Берлио-

за или «Карнавале» Шумана внешняя калейдоскопичность повествования лишь делает более приметной внутреннюю взаимосвязанность всего музыкального материала. Русские композиторы оценивали собственные произведения, сопоставляя их с этим признанным идеалом формального совершенства, — в результате одни терзались мыслями о своей неспособности достичь этой свято чтимой цели, другие, подобно Мусоргскому, наотрез отвергали ее заодно со всеми формальными техническими приемами.

Однако с появлением модернизма идеал совершенной музыкальной структуры, к которой невозможно добавить и из которой невозможно изъять ни единой ноты, разделил участь многих истин, почитавшихся в предшествовавшем столетии абсолютными. Выяснилось, что ценность этого идеала и относительна, и преходяща, что сама возможность его существования была следствием определенного интеллектуального и эстетического умонастроения; мало того, многие писатели, живописцы и композиторы зримым образом прилагали усилия к тому, чтобы сбросить груз обыкновений и технических приемов, порожденных культурой, в которой доминировал этот идеал. Модернизм — или, по крайней мере, одно из его мощных течений — отверг принцип причинности и связности высказывания, качества, которые стали восприниматься как наследие детерминизма предыдущего столетия. Отверг он и линейные представления о прогрессе, согласно которым все и вся продвигается, с большим или меньшим успехом, по одному и тому же пути, ведущему к универсальному идеалу. Это стратегическое смещение эстетических ценностей привело к культивированию намеренно неуклюжих высказываний, без особого тщания слепленных воедино, к наполненному несообразностями повествованию и стилистическими неровным стыкам. Начали входить в моду жанры, которые в XIX веке считались малопочтенными, такие как балет и сюита. Симфонии и балеты, пьесы и романы наводнились популистскими жанрами музыки и поэзии, не отвечающей литературной норме речью и вкраплениями фольклора отнюдь не престижной (по крайней мере, в XIX столетии) пробы. Вопреки обычаю предыдущего века, требовавшему, чтобы фольклорный материал допускался в область искусства лишь в основательно очищенном виде, модернистские адаптации народного искусства выставляли напоказ присущее ему шокирующее отсутствие внешней прилаженности и пренебрежение принятыми нормами логики.

Для русских музыкантов эта новая эстетическая парадигма была, на самом-то деле, старой, уже получившей расцвет в национальной музыке и литературе предыдущего столетия. И оттого не приходится удивляться тому, что наиболее эффектная демонстрация принципов новой эстетики предлагалась в начале XX века «русскими» балетами Стравинского, а также ранними фортепианными сонатами и концертами Прокофьева.

Тарускин в своей книге о Стравинском очерчивает три коренившихся в русской музыкальной традиции принципа (которые можно назвать и тремя сторонами одного фундаментального принципа), составлявших основу музыкального мышления композитора безотносительно к тому, какие конкретные стили он использовал в различные эпохи своей творческой жизни: «дробность», то есть трактовку произведения скорее как суммы смежных частей, чем проявления общего масштабного замысла; «неподвижность» — метод, при котором музыкальное произведение разрастается шаг за шагом, подобно цепи, к которой добавляются все новые звенья; и «упрощение» — использование музыкального синтаксиса, который сводит отношения между частями произведения к простым связкам [21]. «Петрушка», «Весна священная» и «Свадебка» стали беспрецедентными по размаху иллюстрациями этих принципов. И стали ими в самое подходящее время — когда нарождавшийся мир европейского музыкального модернизма искал пути, которые позволили бы освободиться от железных тисков идеала цельной формы. Согласно Тарускину, одно из главных завоеваний Стравинского в области музыкальной формы, которого он достиг в «русских» балетах и затем последовательно придерживался на протяжении всей своей карьеры, обозначало, а до некоторой степени и инициировало кардинальное изменение принципов музыкального сочинительства и высказывания, изменение, которое можно назвать переходом от немецкой парадигмы мышления к русской, воздействовавшей на значительную часть музыкальной культуры XX века.

Как и в случае бьющего в глаза новаторства русских футуристов (или «будетлян», как они себя называли), совершенный Стравинским скачок в сторону музыкальной эстетики XX века означал, в то же самое время, приверженность глубочайшим пластам национальной культурной памяти. То, что воспринималось как формальная неполноценность, отсутствие шлифовки и неуклюжесть, присущие досовременным (или, по крайности, не вполне современным)

формам выражения, в новом контексте стало обозначать разрыв со структурным детерминизмом классической симфонии и вагнеровской музыкальной драмы, переход к нерегламентированности и неоднородности авангардного высказывания. Эту тенденцию можно отметить у таких композиторов начала XX века, как Дебюсси, Равель, Барток, Айвз, Сати и Мийо, сознательно уходивших от органичности классических и романтических музыкальных форм в сторону фрагментарных и эпизодичных высказываний, нередко используя для этого фольклорный музыкальный материал.

Разумеется, эта тенденция представляет лишь одно из течений культуры модернизма. Другое искало новаторства в усилении структурных принципов, в том, чтобы сделать структурную организацию произведения искусства воистину всеобъемлющей. Представление Адорно о Шёнберге и Стравинском как об антиподах как раз и отображает этот конфликт конкурентно развивавшихся альтернативных течений модернистской эстетики. Их можно рассматривать как примерные соответствия тому, что Бахтин назвал «центробежным и центростремительным» принципами. В литературном модернизме последний был мощно представлен такими писателями, как Томас Манн, Джеймс Джойс, Олдос Хаксли, Марсель Пруст и Андрей Белый, авторами, которые вдохновлялись всецелой связностью и многогранным единством полифонических произведений Баха, симфоний Бетховена и лейтмотивов Вагнера. Белый в своих «Симфониях», Хаксли в «Контрапункте» и Томас Манн в «Докторе Фаустусе» стремились к прямому воспроизведению принципов музыкальной структуры в литературном повествовании — к достижению того, что Хаксли назвал «музыкализацией художественной прозы» [22].

Между двумя мировыми войнами и в течение некоторого времени после Второй мировой эта тенденция, казалось, одерживала верх. То было также время владычества структурной поэтики и семиотики, аналитической философии языка, структурной и генеративной лингвистики. Однако с наступлением французской постструктуралистской революции в философии языка, теории литературы и исследований культуры, эстетический вектор снова обратился в сторону неоднородности высказывания, открытости смыслов, множественности повествовательных голосов и опоре на «маргинальный» и «ненормативный» материал. Интегральную часть этого процесса составляли — прямо или опосредованно — русская философия,

литература и искусство начала XX века. В частности, бахтинские идеи диалогичности, теория романа и философия языка доказали естественность своего присутствия в интеллектуальном ландшафте постмодернизма [23].

Около ста лет назад Генри Джеймс устроил Толстому и русским писателям вообще своего рода выволочку за то, что представлялось ему вопиющими несовершенствами их романного высказывания: за отсутствие единства повествовательного голоса, за склонность перегружать рассказ неоправданными отступлениями и оборванными нитями, за расхождения в различных версиях событий, возникающих на разных этапах повествования и остающихся словно висеть в воздухе [24]. Поводы для жалоб на несовершенства повествовательной техники и стиля у Достоевского или Толстого (или Диккенса) – в противоположность, скажем, Флоберу и Джеймсу, – найти несложно, если, конечно, не научиться ценить величие этих писателей, в частности, в том, что касается повествовательной техники и стиля. Непоследовательность авторского голоса создает стереоскопическую, многомерную картину описываемых событий, словно бы наблюдаемых одновременно с разных точек; остающиеся не разрешенными расхождения сообщают повествованию свободу и открытость, оставляя читателю гадать, что же произошло «на самом деле» [25]. В контексте «постмодернистского состояния» эти особенности стали фирменными знаками «прозаики» (как противоположности структурно ориентированной «поэтики») – эстетики, которая подчеркивает свободно развивающуюся, многомерную, не допускающую окончательных решений природу произведения искусства [26]. Неспособность или нежелание русских поспевать за «поездом прогресса» XIX столетия обратила их в почетных пассажиров – если не водителей – транспортных средств постмодернизма. В этом смысле можно говорить о том, что влияние Достоевского и Толстого на роман XX века сопоставимо с влиянием Мусоргского и Стравинского на повествовательные принципы музыки того же века.

Обширные философские, этические и эстетические основы русской литературы последних двух веков, как и русской авангардной живописи, получили широкое признание. Как позволяет заключить эта глава, не менее значительным был и вклад русской музыки в фундаментальные проблемы национального метафизического, этического и эстетического самосознания. Национальный музыкальный стиль сыграл роль инструмента критики рационализма, этого от-

личительного признака русской философии начала XX столетия, способствовавшего поискам этического и общественного идеала гармонического равновесия между индивидуальным и коллективным, в противоположность чистому индивидуализму, и утверждавшего — ничуть не менее впечатляющим образом, чем это делала национальная литература, — принципы дискурсивной неоднородности и нерегламентированности в качестве противоядия позитивизму и рационалистическому толкованию искусства. Все это можно считать символическим для русской культурной истории, с ее предрасположенностью достигать самых головокружительных новаторств путем отказа двигаться в основном русле прогресса.

Для того чтобы рассмотреть русскую музыку в более широкой перспективе, необходимо связать отличительные качества присущего ей музыкального языка, сообщающего этой музыке ее легко распознаваемую звучность, с характеристиками высказывания и принципами повествовательной стратегии, которые соединяют музыку с другими свойственными национальной культуре формами выражения, такими как литература, визуальное искусство и философия. Принципиальная задача следующих глав как раз и состоит в том, чтобы исследовать некоторые крупные произведения русской музыки как интегральные составляющие истории национальной культуры — ее жизненно важные компоненты, без которых полное понимание этой истории невозможно.

ГЛАВА 2

ПРОЩАНИЕ С ОЧАРОВАННЫМ САДОМ: ПУШКИН, «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА» ГЛИНКИ И НИКОЛАЕВСКАЯ РОССИЯ

Моцарт, Бетховен, Шуберт, Мендельсон, Шуман сочиняли свои бессмертные творения совершенно так, как сапожник шьет свои сапоги, т. е. изо дня в день и, по большей части, по заказу. В результате выходило нечто колоссальное. Будь Глинка сапожник, а не барин, – у него вместо двух (правда, превосходных) опер было бы их написано пятнадцать, да в придачу к ним штук 10 чудных симфоний. Я готов плакать от досады, когда думаю о том, что бы нам дал Глинка, родись он не в барской среде доэмансипационного времени.

П. И. Чайковский. Письмо к великому князю Константину Константиновичу
18 мая 1890 г.

Летом 1840 года Глинка известил друзей о том, что решил покинуть Петербург, и по всей видимости, навсегда. Как он писал в своих воспоминаниях: «...Я хотел уехать из Петербурга. Я был не то чтобы болен, не то чтобы здоров; на сердце была тяжелая осадка от огорчений, и мрачные неопределенные мысли невольно теснились в уме» [1].

Разочарования, связанные и с карьерой, и с личной жизнью, и с творческими планами, были тем более горькими, что составляли разительный контраст с лучезарными надеждами, которые породила за три с небольшим года до того, в ноябре 1836 года, премьера его первой оперы «Жизнь за царя». Успех оперы мгновенно возвысил скромного, внешне неприметного провинциала без каких-либо особенных перспектив, известного до той поры лишь в качестве превосходного салонного музыканта, до положения национального композитора. Николай I, скорый, по своему обыкновению, на решения, коими устанавливался порядок навечно, приказал исполнять «Жизнь за царя» при открытии каждого нового сезона императорского оперного театра [2]. Глинка получил важную должность в Придворной капелле – правда, не директорскую, на которую он рассчитывал, ее занимал князь Алексей Львов (автор музыки нового российского гимна «Боже, Царя храни»), но капельмейстерскую. Все же, поначалу Глинка

несомненно радовался и этому назначению, и личному вниманию императора. Согласно рассказу Глинки, когда летом 1838 года он отправился на Украину, чтобы набрать там новых певцов, его появление в провинциальном городе перепугало местное начальство, принявшее его за важного чиновника, присланного из столицы с секретным поручением, — ситуация, напомнившая гоголевского «Ревизора» [3]. Новое положение Глинки и благоволение к нему императора шли рука об руку со светским успехом. Молодая жена композитора блистала в высшем свете, где распространилась мода на эту супружескую чету. Глинка подружился с обладателями первых в артистическом мире столицы имен; даже двадцать лет спустя, вспоминая в своих мемуарах вечер, проведенный им дома с Жуковским и Пушкиным, он не забыл отметить, какую гордость испытывала его матушка за сына, принимавшего у себя людей столь прославленных. На одной дружеской встрече Глинка исполнял свое переложение стихотворения Жуковского «В двенадцать часов по ночам», которое поэт вручил ему всего лишь за несколько часов до того. На другой Пушкин, Вяземский, Жуковский и музыкант-любитель князь Виельгорский сымпровизировали коллективный шутливый «канон» в честь Глинки, музыку которого написал (с помощью самого Глинки) Одоевский, — каждый куплет содержал каламбур, построенный на фамилии композитора. Виельгорский написал в своем куплете, что «глинка» ныне превратилась в фарфор; Пушкин — что никто отныне не сможет затоптать эту глинку в грязь [4]¹.

Александр Шаховской, начальник репертуарной части Санкт-Петербургских императорских театров, который в течение четверти века царил в театральном мире России и как автор комедий, и как администратор, предложил Глинке для сюжета следующей оперы «Руслана и Людмилу» Пушкина. Глинка, не дожидаясь ни либретто, ни даже общего плана оперы, сразу же приступил к сочинению отдельных ее кусков. Он рассчитывал, собирая оперу воедино, получить указания самого Пушкина [5]. В один из вечеров Глинка с жадностью слушал рассуждения Пушкина о поэме его юности, изданной в 1820 году и сразу прославившей его на всю страну, — ныне поэт многое в ней написал бы иначе.

Ничему этому не суждено было случиться — стояла зима 1837 года, до дуэли Пушкина, на которой он был смертельно ранен, оста-

¹ «Пой в восторге, русский хор,/Вышла новая новинка. Веселися, Русь!/наш Глинка —/Уж не Глинка, а фарфор! [...] /Слушая сию новинку,/Зависть, злобой омрачася,/Пусть скрежещет, но уж Глинку/Затоптать не может в грязь».

валось лишь несколько недель. Спустя еще год Глинка обнаружил, что жизнь его наводняют разочарования, горечь и отсутствие определенности. Брак его разваливался — жена завела бывший на устах у всех великосветский любовный роман. Собственно, и у самого Глинки был в разгаре роман с Екатериной Керн, дочерью Анны Керн, в жизни предмета настойчивых ухаживаний, непристойных шуток, сердечной дружественности Пушкина, которую Пушкин-поэт обесмертил в одном из самых лиричных своих стихотворений «К ***» («Я помню чудное мгновенье»). Романс, в 1839-м сочиненный Глинкой на эти стихи и посвященный им Екатерине Керн, занял в культурной памяти место, быть может, более прочное, чем само стихотворение, в силу чего стало уже практически невозможно помнить слова Пушкина отдельно от звуков музыки Глинки. Несмотря на этот поэтический аспект, семейная жизнь Глинки распадалась, приобретая очертания прямо безобразные. Во время одной супружеской ссоры композитор ядовито уведомил жену, что есть одна вещь, в которой он не станет подражать Пушкину: умирать ради *нее* он не собирается. Глинка отыскал другой выход — в 1839 году он решился начать дело о разводе. И подобно Каренину полвека спустя, обнаружил, что ход этот дурно отразился и на карьере его, и на положении в обществе. Свет, по сути дела, подверг его остракизму. Только в 1842-м, когда Россию посетил Лист, положение Глинки было восстановлено — столичной публике требовалось показать именитому гостю своего первого композитора [6]. Что касается бракоразводного процесса, он тянулся нескончаемо, переходя из одной бюрократической инстанции в другую и лишая Глинку возможности строить какие бы то ни было планы на будущее. Ко времени, когда Глинка получил наконец развод — в 1846-м [7], — он уже совершенно пал духом. В таких обстоятельствах он находил исправление своей должности в Капелле все более затруднительным, что испортило его отношения с Львовым [8]. В декабре 1839-го Глинка подал в отставку, завершив свою служебную карьеру в скромном чине коллежского асессора, — впрочем, на две ступени выше Пушкина (и на одну — Акакия Акакиевича).

И роман Глинки складывался не лучшим образом; возлюбленная его утрачивала душевное равновесие, жаловалась, болела. Ей требовалось продолжительное пребывание на юге, а для этого нужны были немалые деньги. Доходов от имения, которым мать Глинки владела в Смоленской губернии, пусть и не огромных, хватало и на его семейную жизнь в столице, и на поездки за границу; ныне, чувствуя

себя обязанным щедро обеспечивать отвергнутую им супругу, Глинка оказался в обстоятельствах чрезвычайно стесненных. Русский композитор 1830-х находился примерно в том же положении, в каком пребывал русский литератор при начале карьеры Пушкина (около 1820-го): ни тому, ни другому и мечтать было нечего о том, чтобы заработать своим искусством на безбедное существование. «Жизнь за царя» была принята театром при условии, что никакого вознаграждения за оперу автор ее требовать не станет. Когда Глинка, опьяненный успехом ее премьеры, описывал в письме к матери «выгоды», принесенные ему этим триумфом, он расположил их в следующем порядке: а) кольцо с бриллиантом, подаренное царем и отданное Глинкой жене; б) слава и в) надежды на то, что прошение его (тогда уже покойного) отца будет, наконец, удовлетворено и в самом скором времени [9]. Прошение касалось возвращения суммы налогов, которые отец Глинки вынужден был уплачивать в годы, последовавшие за войной с Наполеоном (1812–1815), несмотря на то что он понес в ходе этой войны значительные потери. Ныне, спустя десятилетия после подачи прошения и смерти просителя, Глинка получил возможность с торжеством сообщить матери — всего через несколько месяцев после успешного представления оперы — о полученном им от некоторых сенаторов частным порядком уведомлении, согласно которому он может считать семейное дело почти решенным. И действительно, спустя недолгое время Сенат произвел положительное «представление» дела Ивана Глинки Государственному совету, а Совет составил положительное «заключение», каковое и было утверждено императором. Впрочем, и после этого потребовались годы блуждания дела по различным бюрократическим инстанциям, и счастливое завершение его состоялось лишь в 1841 году.

Но самое худшее: Глинка обнаружил, что и творческая его жизнь пребывает в беспорядке. Конечно, именно в это время он сочинил некоторые из лучших своих романсов, равно как и великолепные куски «Руслана и Людмилы» — персидский хор, балладу Финна, марш Черномора (в восточном ладу) и каватину Гориславы в стиле русского романса [10]. Однако никто и понятия не имел, каким образом эти разрозненные, стилистически разнородные фрагменты смогут образовать единое целое и когда они обратятся в оперу [11]. Собственно говоря, примерно такое же положение складывалось на ранних стадиях работы Глинки над «Жизнью за царя». Согласно свидетельству В. Одоевского, Глинка и тогда начал с сочинения отдельных сцен, не

дожидаясь текста и поставив будущего либреттиста перед необходимостью подстраиваться к уже существующей музыке [12]. Однако в то время ему удалось, благодаря Жуковскому, подрядить для выполнения этой задачи барона Розена, пусть не блестящего, но умелого поэта и драматурга. Розен, не без помощи Жуковского, сумел создать драматически эффектное либретто. (Эта роль Розена в советские времена принижалась по причине ярого монархизма и благочестивости его сочинения [13] – особенностей, которые привели к необходимости переписать либретто «Жизни за царя», дабы сделать эту оперу приемлемой для советской сцены, после чего она стала называться «Иван Сусанин») [14]. А вот перспективы создания либретто для «Русланы и Людмилы» оставались смутными. Глинку, как и его друзей, тревожила хаотичность, с которой подвигалось ее сочинение.

Начиная с 1836 года Глинка испытывал все бóльшую привязанность к кружку друзей, средоточием которого был Нестор Кукольник, автор пользовавшихся огромным успехом драм, написанных в экзальтированно-декламационном стиле. Самая популярная из них, «Рука Всевышнего Отечество спасла» (1834), была, как и «Жизнь за царя», посвящена польскому нашествию начала XVII века – теме, политически более чем актуальной после польского восстания 1830–1831 годов и его подавления. Эта исключительно мужская компания, постоянно собиравшаяся в большой квартире Кукольника, именовала себя «братией» – в духе пародийно-монашеском и раблезианском [15]. Она именовалась также «Комитетом», в качестве иронического напоминания самим себе о том, что, при всей возвышенности умонастроения, члены ее все-таки оставались чиновниками, обладавшими, каждый, официальным чином; сам Глинка говорил в шутку, что к его музыке должно относиться со всей серьезностью, поскольку она сочинена коллежским ассессором. Обстановка, в которой проходили собрания этого кружка, была экзальтированной и в то же время непритязательной – здесь царили равенство и искренность. Глинка любовно вспоминал, как обожавший его музыку Кукольник торжественно провозглашал – всякий раз, как они не сходились о чем-либо во мнениях: «Миша! На это моего согласия нет; выпьем». Появлялось причастное вино – самое дешевое, какое только можно было достать, бесконечно далекое от «лафита» и «клик», украшавших за пятнадцать лет до того встречи Пушкина и его друзей. Обильное, но непритязательное винопийство шло рука об руку с одушевленными разговорами, поэтическим и музыкальным шутовством [16], пере-

межавшимся мгновениями возвышенных артистических переживаний [17]. В какую-то минуту Глинка мог исполнить последний свой романс (написанный, как правило, на стихи Кукольника), и все с наслаждением слушали его, а в следующую он уже пел вместе со всеми традиционную хоровую «Чарочки по столику похаживают».

Атмосфера, которая создавалась этого рода романтической божественной братией, сочетала в себе черты сборища буршей и увеселений мелких чиновников и отчасти походила на ту, что окружала в 1820-х Шуберта. Однако на дворе стоял уже конец 1830-х, и происходило все в Российской империи правления Николая I, достигшей вершин своей мощи. Кукольник и его друзья являли хороший пример слияния популизма, романтической восторженности и пылкого патриотизма — сплава, характерного для духовного климата той эпохи. Гимн «Боже, Царя храни», написанный в 1833-м по личной просьбе императора Алексеем Львовым на слова Жуковского [18], символизировал это настроение, быть может, даже лучше, чем первая опера Глинки. В нем звучит одновременно и громоздкая величавость, и благочестие, и задушевность — смесь панъевропейского *maestoso*¹, православного церковного пения и салонного романса, заменившая полуофициальный гимн предыдущих сорока лет, бравурный полонез «Гром победы раздавайся», сочиненный в пору Екатерины II Юзефом («Осипом Антоновичем») Козловским, польским композитором, состоявшим при дворе князя Потемкина. То была атмосфера, в которой Пушкин и его друзья, остатки поколения 1820-х, обнаружили себя отодвинутыми на второй план, отрезанными от читающей публики и современной политической жизни, осмеянными в качестве «литературных аристократов», — живыми тенями славной, но ушедшей эпохи. Кукольник — еще один провинциал с забавной фамилией, получивший, как и Гоголь, образование в Нежинском лицее, на словах признавал пушкинский поэтический гений, но при этом открыто высказывал неприязнь к тому, что считал аристократической чванливостью Пушкина и «барской» поверхностностью его образования [19].

На вершине своего успеха Глинка колебался между блеском высшего света и утонченной атмосферой артистической и интеллектуальной элиты, с одной стороны, и дружеской прямоотой и простодушной восторженностью «братии» — с другой. Ныне, когда границы его мира сузились, он отдавал все свое время последней [20].

¹ Торжественно, величественно (итал.).

Бежав от семейных невзгод, он практически поселился в квартире Кукольника. Именно здесь Глинка сочинил и впервые исполнил многие из своих пьес для голоса и фортепиано, именно здесь нашел помощь, которая была ему необходима для создания «Руслана».

По словам Кукольника, «всех, в том числе и Мишу, смущает разрозненность, отрывочность отдельных сцен» [21]. На одном шумном сборище (впоследствии Глинка даже года его вспомнить не мог) совершенно ничтожный поэт Константин Бахтурин взялся, по словам Глинки, «сделать план оперы и намахал его в четверть часа под пьяную руку, и вообразите: опера сделана по этому плану!» [22] Словно спохватившись, Глинка затем добавляет: «Бахтурин вместо Пушкина! Как это случилось? — Сам не понимаю». Значительную часть текста либретто сочинил еще один мелкий поэт, капитан гвардии Валериан Ширков; к ней были пристроены кое-какие фрагменты из самой поэмы Пушкина, кое-что добавил Кукольник, сам Глинка и их друзья Николай Маркович (историк, поэт и музыкант) и Михаил («Миша») Гедеонов, сын директора императорских театров. Многое делалось коллективно, в шутовском товарищеском настроении. Составленная таким образом литературная основа оперы могла претендовать, как пошутил Кукольник, на наличие у нее «шести отцов» (на самом деле, их было семеро).

Вот этой компании Глинка и объявил летом 1840 года о своем решении покинуть столицу на неопределенный срок. Он собирался сначала проделать в обществе двух Керн, матери и дочери, первый участок пути, которым они ехали на Украину — на путешествие Глинка отдал им все деньги, какие нашлись у его матери. Это сделало невозможным осуществление его собственной мечты — отправиться за границу и там начать все заново. Все, что Глинка мог теперь позволить себе — это возвратиться туда, где он родился и провел первые тринадцать лет жизни, в Новоспасское, глухое село в западной части России, отнятой ею у Польши во второй половине XVII века. Он приготовился к уединенному существованию в обществе одной только матери, любившей сына, но очень страдавшей от беспорядка, в который пришла его жизнь.

«Братия» отнеслась к его сообщению со всей серьезностью. «Комитет» разработал для прощальных торжеств целую церемонию, которая включала пение самого Глинки, исполнение музыки приглашенными музыкантами и хоровое пение в честь отъезжающего. За то время, что он провел среди «братии», Глинка сочинил на сти-

хи Кукольника немало романсов. Теперь он решил издать их в виде сборника, которому дал название, отвечавшее его настроению: «Прощание с Петербургом» [23]. Заключительный романс цикла, «Прощальная песня», был, судя по всему, написан специально для этого вечера. Горькие слова его отражают положение, в котором очутился сам Глинка.

А слава, рай когда-то мой,
Возьми назад венец лавровый!
Возьми! Из терний он! Долой
Твои почетные оковы!..

Есть неизменная семья,
Мир лучших дум и ощущений,
Кружок ваш, добрые друзья,
Покрытый небом вдохновений.

И той семьи не разлюблю,
На детский сон не променяю,
Ей песнь последнюю пою —
И струны лиры разрываю [24].

Отсутствие Глинки отнюдь не продлилось так долго, как полагал и он сам, и его друзья. После прочувствованного прощания с Кернами Глинка, еще по дороге в имение, начал лихорадочно сочинять оперу. Работа вдруг двинулась очень быстро. Всего через месяц с небольшим, в конце сентября 1840 года Глинка вернулся в столицу. В начале 1842-го он предложил партитуру «Руслана и Людмилы» директору театра Александру Гедеонову, который ее немедленно принял. Премьера оперы, имевшая посредственный успех, состоялась 27 ноября 1842 года.

Несмотря на все коллективные усилия, вложенные в создание либретто — «вскладчину», как это однажды назвал Кукольник, или, скорее, вследствие таковых, — «Руслан» так и не смог обрести удовлетворительную драматургическую форму. Тщетно настаивал впоследствии Стасов на том, что собственный рассказ Глинки о создании оперы не отдает должного его «внутренним» творческим намерениям, которые, как верил Стасов, не могли не быть продуманными, скрупулезными и полностью последовательными [25]. Мы помним,

что Глинка начал работу над оперой с сочинения нескольких экзотически окрашенных, но побочных в смысле повествовательной роли эпизодов. Это отражало все возраставшее его тяготение к экзотике и разнообразию, которое, казалось, превалировало над соображениями о форме оперы. Для удовлетворения своего аппетита по части музыкального разнообразия Глинке требовалось множество персонажей и мест действия. В результате опера оказалась перегруженной обилием сюжетных линий, которые могли развиваться только с использованием длинных пояснительных монологов, а разрешаться в спешке, когда опера подходила к концу [26]. Впрочем, последовательность сюжета никогда не числилась среди достоинств любой сказочной оперы — достаточно вспомнить хотя бы «Волшебную флейту». Фрагментарность «Руслана» бледнеет в сравнении с повествовательными причудами «Оберона» Вебера. Но в отличие от этой оперы, драматическая расплывчатость творения Глинки отягощалась еще и поразительным стилевым разнообразием музыки.

Уже первые звуки «Жизни за царя» — открывавшее увертюру соло гобоя, в духе протяжной крестьянской песни, — создавали национальный, патриотически окрашенный музыкальный образ. Но увертюра «Руслана и Людмилы» почти ничего явственно русского не содержала; сам Глинка сравнивал ее искрящееся *presto* с увертюрой к «Свадьбе Фигаро», «только, разумеется, характер другой, русский» [27]. Каватина Людмилы и рондо Фарлафа открыто щеголяют своим родством с итальянскими оперными жанрами, с ариями колоратурных сопрано и комических басов. Сложный канон для четырех голосов «Какое чудное мгновенье», тема которого переполнена контрастными ходами и капризными хроматическими поворотами, напоминает, если избавить его от «восточного» оркестрового сопровождения, о полифонии И. С. Баха, — канон этот вполне можно представить себе исполняемым на органе; и современная Глинке публика вполне предсказуемым образом нашла его музыку скучной, слишком «статичной» [28]. Все эти признанные европейские музыкальные жанры уживаются с широким спектром восточных голосов — некоторые из них исполнены по шаблону сказочной экзотики, некоторые более искренни и смелы в своем языке. Порой смесь контрастирующих музыкальных клише граничит с парадоксальностью, как в арии хазарского князя Ратмира из III действия, первая часть которой, богатая хроматизмами и ритмическими остинато, создает ощущение сладострастной истомы романтического Востока [29], а вторая беззастенчиво съезжает на

*tempo di valse*¹. И наконец, здесь присутствует избыток скорее восточно-европейских, чем строго русских музыкальных голосов: непритязательная городская песенка (ария Людмилы: «Ах, ты доля, долюшка» в IV действии), более изощренный романс (каватина Гориславы: «Какие сладостные звуки» в действии III), реминисценции украинского фольклора (хор: «Ах ты, свет Людмила» в действии V, мелодия которого напоминает весеннюю песню — «веснянку», впоследствии использованную Чайковским в финале его Фортепианного концерта № 1). И последнее, но не самое малое, — «варварские» унисоны и необычный ритм хора «Лель таинственный, упоительный», — зародыш того, что впоследствии стало пышно разросшейся традицией «музыкальных картин языческой Руси», от Бородина и Римского-Корсакова до Стравинского и Прокофьева [30].

Такое разнообразие, такое граничащее с разноцветием попури можно было обнаружить уже в «Прощании с Петербургом». Среди этих двенадцати сочинений, написанных между 1838 и 1840 годом, присутствуют: венецианская баркаролла, болеро, каватина, фантазия и ноктюрн; представлены также крестовые походы (*Virtus Antiqua*²) и «Песнь песней» («Еврейская песня»), — наряду с уютными звуками русского домашнего музицирования («Жаворонок») [31]. Композитор словно бы ощущал потребность бежать от строго национального музыкального образа, в рамках которого была создана его первая опера, или, если быть точным, в рамки которого загнало его восприятие публикой «Жизни за царя».

На самом деле, тем, что более всего ценил в «Жизни за царя» Глинка, был контраст между двумя музыкальными мирами — русским и польским. Однако ко второму, «польскому» действию оперы, которым так гордился композитор, публика отнеслась прохладно [32]. Слишком свежа еще была память о приливе патриотических чувств, вызванном польским восстанием 1830–1831 годов, и о надменном несогласии России с реакцией остальной Европы на его подавление, и потому публика оставалась глухой к великолепию мазурок и полонезов оперы. Тридцать лет спустя Чайковский с отвращением наблюдал за тем, что происходило при исполнении той же оперы в апреле 1866 года, всего через несколько дней после покушения Дмитрия Каракозова на царя Александра II. Ходили слухи, что за покушением стояли поляки, и публика была еще даже

¹ Темп вальса (итал.).

² «Древняя доблесть» (лат.).

меньше обычного расположена наблюдать за тем, как на сцене поляки убивают русского героя. В последнем действии Иван Сусанин, ободренный восторженными криками зрителей, погибать попросту отказался, — вместо этого он схватил кусок декорации (в качестве архетипической русской дубины) и поубивал им всех поляков до единого. Другие исполнители, поначалу ошарашенные, быстро уловили общее настроение — хор запел государственный гимн. Публика неистовствовала, и кое-кто отпускал нелестные замечания в адрес Чайковского, который так и остался сидеть в своем кресле, сжимая в руках партитуру оперы [33]. «Жизнь за царя» была обречена на то, чтобы остаться символом патриотизма, — и до ее советского перевоплощения, и даже после.

Переход от оперы, которая дышала национальным духом, к музыкальной панораме пышной волшебной сказки с ее восточными украшениями повторял путь, который Карл Мария фон Вебер проделал, переходя от «Вольного стрелка» к «Оберону». Не существовало композитора, к которому Глинка был бы столь же близок и к которому относился с такой ревностью. Когда в 1842 году Россию посетил Лист, он услышал фрагменты «Руслана», после чего разговор между ним и Глинкой с неизбежностью обратился к Веберу. Глинка высказал неудовольствие тем, что Вебер слишком часто использует доминантсептаккорд в основном положении, — его замечание на этот счет бесконечное множество раз цитировалось затем адептами русской школы и их советскими последователями как знак превосходства русского стиля; что при этом, как правило, опускалось, так это ответ Листа, явно доставивший Глинке наслаждение: «*Vous êtes avec Weber comme deux rivaux qui courtisez la même femme*»¹ [34]. И вот, признанный национальным композитором, Глинка принимается за осуществление замысла, который на первый взгляд ничего национального в себе не содержит. Его тема — западная женщина, против воли ее удерживаемая в восточном гареме, а затем убегающая оттуда и соединяющаяся со своим возлюбленным, — следовала популярной ориенталистской схеме, получившей широкую известность благодаря «Похищению из сераля» Моцарта, «Итальянке в Алжире» Россини и, разумеется, «Оберону». «Руслану» явственно недоставало и высоко воспаряющего патриотического чувства, и убедительного построения, отличавшего первую оперу Глинки [35].

¹ «Вы с Вебером как два соперника, ухаживающие за одной женщиной» (франц.).

Можно, стало быть, усмотреть определенную иронию в том, что наиболее ярые приверженцы национального русского стиля нашли для себя первейший идеал не в «Жизни за царя», а в «Руслане и Людмиле», в опере, в которой русский элемент пусть и не отсутствует полностью, но далеко не преобладает в море самых разных голосов, многие из которых имеют явственно западную окраску. В то время как критики более космополитичного направления, такие как Одоевский и Виельгорский (а позже Серов и Чайковский), выступали с более или менее резкими замечаниями, касавшимися драматических достоинств оперы, Стасов и Кюи провозгласили «Руслана» самым «зрелым» творением Глинки и неистово опровергали любые мнения о драматургических недостатках этой оперы [36].

И тем не менее, в этом кажущемся парадоксе присутствует внутренняя логика. Да, перед нами опера, героиня которой чувствует себя на равной ноге и с итальянской оперной колоратурой, и с русским домашним музицированием. Музыкальный мир этой оперы простирается от Финляндии до Персии, от знойных равнин «Тысячи и одной ночи» до украинской деревни или петербургского пригорода, от унисонов «языческой Руси» до баховского контрапункта, от экзотических страстей «Песни песней» до дрожащей от звуков вальса балльной залы. Однако все это вовсе не означает отказ от русской национальной идеи. Напротив, здесь можно усмотреть перенос таковой на уровень более возвышенный. Отход этой оперы от «Жизни за царя» символически отображает путь, пройденный Россией от начала XVII столетия, когда была основана династия Романовых, до времен Екатерины Великой и ее внуков, от Московии, народ которой вел борьбу за национальное выживание, до многонациональной империи, берущей на себя роль мировой державы. После пятидесяти с небольшим лет, в ходе которых за военной, дипломатической и культурной экспансией Екатерины последовала победа Александра над Наполеоном — процесс, кульминацией коего стала сверхдержава Николая, превосходившая, как казалось, мощью и влиянием всю остальную Европу (веру в это сокрушила, в конечном счете, Крымская война), градус патриотического опьянения «глобализацией» (анахронистически говоря) национального образа все повышался и повышался. Русские историографы, начиная с Карамзина, рисовали Киевскую Русь, достигшую расцвета своей славы в IX–X веках, именно как мировую державу: ее страшился Константинополь, она владычествовала на северных Балканах, она простиралась от литовских болот до сте-

пей Северного Кавказа, взаимодействуя со множеством стран и народов. Это легендарное, поблекшее в последующие столетия прошлое теперь, казалось, воскресало в величии Российской империи.

В 1831-м подавление Россией польского восстания вызвало на Западе шум и волнения, которые, в свой черед, породили в России всплеск национальной гордости, — всплеск настроений, нашедших выражение во множестве патриотических стихотворений и драм, и среди прочего, в первой опере Глинки. Пушкин ответил на голоса, которые призывали к общеевропейской войне с Россией, стихотворением, озаглавленным «Клеветникам России», с надменной гордостью заявив в нем, что, если Европа еще раз попытается пройти путем Наполеона, Россия поднимется, чтобы встретить захватчика во всей ее мощи — «от хладных финских скал до пламенной Колхиды, от потрясенного Кремля до стен недвижимого Китая» [37].

В тоне менее воинственном, то же настроение выражалось в представлении о русских людях, способных принять в себя весь мир, расположиться как дома в любой культуре и любой эпохе, соединить Восток с Западом, древнее прошлое и современность. Такое романтическое национальное сознание нуждалось в фигуре абсолютного гения, в которой можно было бы усмотреть воплощение национального духа. На эту символическую роль — роль русского аналога Данте, Шекспира и Гёте — был избран Пушкин, который начал приобретать таковую в конце 1820-х, утвердился в ней, несмотря на упадок своей переменчивой литературной фортуны, под конец 1830-х и был окончательно канонизирован в качестве национального кумира после смерти. Основной темой романтического обожествления Пушкина стала его «универсальность», способность переносить свою музу в любую землю и любую эпоху — в чеченский аул, в цыганский табор Бессарабии, в заброшенный гарем Востока, в мир европейского рыцарства, в средневековый Мадрид или древний Рим, не говоря уж о городском и сельском обществе современной России и о ее историческом и легендарном прошлом. Иван Киреевский был первым, кто сказал в своей основополагающей статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828), что эта черта поэтической личности поэта отражает самую суть русского национального характера. Согласно Киреевскому, Пушкина отличает «способность забываться в окружающих предметах и текущей минуте. Та же способность есть основание русского характера: она служит началом всех добродетелей и недостатков русского народа» [38].

Несколько лет спустя Гоголь высказался на эту же тему в манере более тяжеловесной. Каковы бы ни были «недостатки» настоящего, упоминания они более не заслуживали, поскольку универсальность Пушкина позволяет нам различить возвышенный идеал, достижение коего ожидается в будущем: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет» [39].

Белинский, обычно пребывавший в неизменной готовности опровергнуть все, что славянофилы имеют сказать по любому поводу, в *этом* случае согласился с Киреевским целиком и полностью. В своей монументальной серии статей «Сочинения Александра Пушкина», написанных по случаю посмертного издания этих сочинений (1841), он поражается способности Пушкина чувствовать себя совершенно естественно в одеждах и испанского гранда, и русского аристократа, и чеченского патриарха, и «маленького человека» из петербургского пригорода [40].

Идея пушкинской «всеотзывчивости» и образ Пушкина как «все-человека» стали не только постоянными темами его национального культа, но и символами национального же самосознания, в котором надменное мессианство выступало рука об руку с готовностью впитать духовные богатства всего мира, а имперская победительность раскрывала этому миру объятия. Пушкин и сам в последние годы жизни был не чужд таким настроениям. В своем переложении (1836) «Памятника» Юрация и Державина он предсказал, что имя его распространится «по всей Руси великой» и будет прославляться всеми ее народами – славянами, финнами, тунгусами и калмыками. Это видение великой Руси, расширившейся ныне от семьи славян до включения в себя окраинных языческих племен, произносящих имя ее национального поэта на множестве языков, было созвучным патриотической экзальтации 1830-х. Идея всечеловеческой русскости, казалось, обретала в реальности империи черты осязаемые – походило на то, что ожидать ее окончательного воплощения придется вовсе не двести лет, а куда меньше. Россия казалась обращавшейся в целый мир, и целый мир казался обращавшимся в Россию.

Когда в начале 1820-х Пушкин обратился в своих «южных поэмах» к отдаленным пределам империи, он трактовал их в духе романтического экзотизма. Русский человек был в этом мире случайностью, чужаком, появление которого нарушало органическое равновесие; его прошлое, будущее, внутренняя жизнь и социальные невзгоды не име-

ли ничего общего с экзотической средой, в которую он попадал. Однако десять–двадцать лет спустя Кавказ, изображавшийся Бестужевым-Марлинским и Лермонтовым, населяли русские люди, ставшие не только захватчиками его, но и жителями. Лермонтовский Максим Максимыч, оставаясь типично русским офицером, несет на себе явственный отпечаток пожизненного кавказского опыта; Аммалат-Бек Бестужева-Марлинского, хоть и остается архетипическим кавказским воином, преобразен «воспитанием чувств» в русском стиле. Ту же тенденцию можно видеть и в переходе Гоголя от орнаментального, фресочного изображения Украины в его ранних вещах к картинам жизни Миргорода, чьи обитатели, не утратив своих украинских повадок, ведут, по существу, жизнь русских помещиков и чиновников.

Да и живые примеры этой имперской космополитичности можно было увидеть повсюду. Плодовитый критик и прозаик Сенковский, друг Кукольника и основатель первого успешного массового литературного журнала «Библиотека для чтения», был выдающимся ориенталистом; псевдонимы «Барон Брамбеус» и «Тютюнджи-оглы», коими он пользовался наряду со своей настоящей (явственно польской) фамилией, отражали разнообразие его интересов и литературных персонажей. Балтийский немец барон Розен говорил по-русски с акцентом, что не помешало ему стать популярным русским драматургом и автором либретто первой национальной оперы. То же самое можно, разумеется, сказать и об украинце Гоголе, который любил, ссылаясь на провинциальную недостаточность своего русского, просить советов (которым, впрочем, следовал редко) по части языка. Да и сам Пушкин щеголял африканским происхождением как интересной особенностью своего романтического образа, — в отличие от Жуковского, предпочитавшего обходиться без литературного использования того обстоятельства, что он был незаконным сыном русского помещика и плененной в ходе военной кампании турчанки, — что, опять-таки, не помешало ему вырасти в кругу московских аристократов и интеллектуальной элиты и стать со временем наставником наследника престола, будущего императора Александра II. Глинка тоже был истинным продуктом этой космополитичной русскости — он бегло говорил на французском, немецком, итальянском и испанском языках, неплохо владел английским и персидским. И несмотря на то, что его «Записки» отличаются чудесным изяществом слога, русский выговор Глинки нес кое-какие следы неуклюжего провинциализма [41]; сверх того, он редко, начав фразу по-русски, не заканчивал ее по-французски.

Когда в конце 1810-х юный Пушкин сочинял свою насыщенную эротикой и искрящуюся иронией имитацию волшебной сказки, национальная идея его практически не заботила. Однако в контексте 1830-х поэма, чье повествование свободно перескакивает из княжеского терема древнего Киева в пещеру сказочного Финна, из восточного по происхождению волшебного сада в хмурый пейзаж северной России, от знойных степей и горных кражей северного же Кавказа к чувственной пасторали *à la* Буше, не могла не затронуть струн имперской «всечеловечности». Пушкин и сам внес вклад в перетолкование своей поэмы, написав в 1828 году новое вступление к ее второму изданию — пленительную картину в фольклорном духе, создающую для множества повествовательных голосов поэмы национально-русское обрамление.

Мысль о том, что официально назначенный национальным композитор собирается написать оперу, основанную на пушкинском «Руслане и Людмиле», содержала в себе обещание русской оперы в смысле скорее имперском, нежели «народном». Взятый в контексте поздних произведений Пушкина, «Руслан и Людмила» Глинки проецировал в сознание более поздних поколений образ «всерусскости» как высшего воплощения национальной идеи. Именно это и сделало его оперу столь привлекательной для более поздней русской музыкальной школы, и в частности, для таких ее адептов, как Бородин, Стасов и Кюи. Она предполагала возможность русского стиля в имперском смысле, стиля, сама русскость которого состояла в способности осваивать западные музыкальные языки, восточные краски и множество славянских и евразийских голосов, стиля, овладевавшего миром, вбирая его в себя. Этот образ оказался равно привлекательным также и для идеологии и культурной мифологии советского патриотизма, каким тот стал в сталинскую эпоху. Он не был оставлен без внимания и авторами фильма «Композитор Глинка», снятым в начале 1950-х — в ходе празднования столетия годовщины композитора. В этом фильме Глинка изображен жадно слушающим Пушкина, который (изъясняясь почти исключительно цитатами из собственной поэзии) убеждает его сделать шаг вперед от первой сочиненной им оперы, написав другую, которая покажет Россию как вместилище всех «сущих в ней языков».

Вот так опера «Руслан и Людмила» и воспринималась приверженцами последующей национальной культурной традиции — или, по крайней мере, одного из наиболее громогласных ее течений. И по-

добный же ореол окружал самого Глинку, когда он в середине 1830-х приступил к сочинению новой оперы. Этот ореол мог дать первоначальный творческий толчок, под действием которого Глинка сочинял головокружительно разнообразные куски будущей оперы, словно исследуя границы расширяющейся русскости. Однако, ко времени окончания «Руслана» и в жизни Глинки, и в окружавшем его мире многое переменилось. И я уверен в том, что окончательная форма «Руслана и Людмилы», сложившаяся в начале 1840-х, отражает эти изменения — пусть и тонко, но не без пронзительной горечи.

Первое, что навело меня на мысль о необходимости еще раз приглядеться к опере Глинки, было нечто, в ее перенаселенном мире отсутствующее, — уже упоминавшееся пушкинское вступление 1828 года: «У лукоморья дуб зеленый». Этот величественный новый вход в здание поэмы изменял весь ее смысл, обращая ее из подражания в тщательную литературную разработку национальной сказочной традиции, сама шаловливость и шутливая прерывистость поэмы выглядела теперь родственной духу русского фольклорного рассказа. Вступлению этому удалось затмить собой собственно поэму — мало кому интересно разбираться в ее изоциренных литературных шутках и повествовательных играх, зато все помнят по крайней мере часть вступления, в особенности эмблематическое «Там русский дух, там Русью пахнет!»

Можно представить себе, какого рода музыку мог написать Глинка на эти слова, если бы сделал их вступлением к своей опере. Они могли снабдить ее мощной несущей конструкцией, сообщив опере столь необходимое единство. Мало того, они могли послужить обозначением идеи возвышенной русскости, царствующей над всем разнообразием оперы, подтверждая, что русский дух в его бессвязных поисках универсальности вовсе не сбился с пути. Что и стало бы превосходным выражением этого духа, расцветшего в 1830-х и уже выкристаллизовавшегося в культуре Пушкина. Однако Глинка такого вступления не написал. В этом, по крайней мере, смысле его опера стала возвратом к оригинальной поэме Пушкина, отходом от ее более величавого, но и более статичного образа, сложившегося в 1830-х. Опера Глинки сумела, на свой манер, снова сообщить звучание более тонким обертонам смысла поэмы, никаким согласием с идеалом имперской всечеловечности не отличавшимся, ибо оригинальный пушкинский «Руслан», написанный в 1818–1820 годах, когда александровская Россия, завершившая европейскую кампанию

и вставшая у руля Священного Союза, взывала к сравнению скорее с Римом времен Августа [42], был поэмой непочтительно и насмешливо антиимперской.

География сказки может быть легкомысленной, даже эксцентричной, размещение разных стран и народов в ней — причудливым; ее Киев, к примеру, мог оказаться стоящим и на морском берегу. Пушкин воспользовался этой привилегией жанра, чтобы создать не лишенный язвительности пространственный парадокс. Он поместил дворец Черномора с его сладострастной южной восточной атмосферой далеко на *север* от Киева. Начиная поиски Людмилы, Руслан выбирает северное направление и выбирает, как впоследствии выясняется, правильно. По пути он встречает Финна — еще одно указание на то, в какую сторону продвигается Руслан. Мифологическому пространственному мышлению ничего не стоит поместить тропический рай на далеком севере — вспомните идею *ultima Thule*¹ и «Зеленой земли» (Гренландии). Пушкин отличается в этом отношении тем, что он настаивает на парадоксальности такого размещения. Пробудившаяся во дворце Людмила видит в окне безжизненный северный пейзаж, покрытую снегом пустую землю.

Все мертво. Снежные равнины
Коврами яркими леги;
Стоят угрюмых гор вершины
В однообразной белизне
И дремлют в вечной тишине;
Кругом не видно дымной кровли,
Не видно путника в снегах,
И звонкий рог веселой ловли
В пустынных не трубит горах;
Лишь изредка с унылым свистом
Бунтует вихорь в поле чистом
И на краю седых небес
Качает обнаженный лес [43].

Некоторые детали этой картины — безлюдье, отсутствие солнца, далекий, колеблемый ветром лес — походят на предварительный вариант начальных строк написанного пятнадцать лет спустя «Мед-

¹ Фула — страна, считавшаяся в античные времена северным пределом обитаемого мира. «Дальняя Фула» (*ultima Thule*), как назвал ее Вергилий, сделалась обозначением любой оторванной от мира, таинственной страны.

ного всадника». Затем Людмила выходит в сад замка — и попадает в обстановку совсем иную:

Пред нею зыблются, шумят
Великолепные дубровы,
Аллеи пальм, и лес лавровый,
И благовонных миртов ряд,
И кедров гордые вершины,
И золотые апельсины
Зерцалом вод отражены.

Песнь вторая, строки 301–307

Можно, пожалуй, сказать, что безлюдное окружение замка Черномора отвечает его северному местонахождению, тогда как сказочная роскошь замка контрастирует с его же естественным окружением и отрицает таковое.

Нет необходимости останавливаться здесь на образе Петербурга, чудесным образом поднявшегося над безлюдной северной равниной [44]. Представляя собой мощную метафору империи, которая выросла одновременно со своей столицей, этот образ прочно укрепился в культурной мифологии по крайней мере с 1803 года, в котором праздновалось столетие основания российской столицы. Окончательные же очертания он приобрел во вступлении к «Медному всаднику» (1833), свободно черпавшему из запаса метафор, накопленных более ранней одической традицией [45]. Существовал, однако, и другой чарующий источник мифологического образа города, оказавшийся для первой эпической поэмы Пушкина особенно важным. Весной 1791 года Григорий Потемкин, князь Таврический, устроил — по случаю взятия Измаила, главного оплота турков в Бессарабии, — праздничный ужин в честь Екатерины Великой. Ужин этот, происходивший в петербургском Таврическом дворце Потемкина, был невиданным по роскоши и размаху. Державин написал для него несколько «гимнов», положенных на музыку Юзефом Козловским, — один из них, брагурный полонез «Гром победы раздавайся», стал затем самым популярным сочинением русской праздничной музыки и, по сути дела, государственным гимном [46]. (В 1794-м, когда пришел черед Варшавы пасть перед русскими войсками, Державин написал новый вариант этого гимна, сохранив его прежний размер: «Среди грому, сре-

ди звону торжествуй, прехрабрый Росс». И он также исполнялся под музыку Козловского. Тем временем вернувшийся на родину композитор сочинил реквием на смерть Станислава Августа Понятовского, последнего короля независимой Польши. Исполненный впервые в феврале 1798-го, на погребальной церемонии короля, происходившей в петербургском католическом храме, — реквием Козловского стал для Польши национальным музыкальным символом, между тем как полонез того же автора продолжал служить таковым же символом России) [47].

После состоявшегося 28 апреля праздничного ужина по случаю взятия Измаила Потемкин подрядил Державина, дабы тот обессмертил это событие в прозе. Державинское описание праздника, перемежающееся его же стихами, для этого праздника написанными, было издано (несмотря на недовольство Потемкина) в виде отдельной книжки — сначала в 1792-м, а затем и в 1808-м. Человек XVIII столетия, Державин был, подобно Гёте времен написания второй части Фауста, восхищен торжеством искусства, предприимчивости и богатства над враждебно настроенной природой [48]. Снаружи дом Потемкина был не более чем простым, строгого обличьа строением. Однако, войдя в него, вы попадали в вестибюль, который трудно было назвать просто вестибюлем, поскольку он простирался подобием огромного, открытого ландшафта. А перейдя из вестибюля в зимний сад, вы оказывались в зачарованном царстве вечной весны, ничего общего с петербургским апрелем не имеющим: «Ароматные рощи обременены золотопрозрачными померанцами, лимонами, апельсинами... Везде царствует весна, и искусство спорит с прелестями природы. Притом сладкогласное пение птиц, приятное благовоние ароматов, соделывая сие жилище некоею новою поднебесностию, или волшебною странною, заставляют каждого в восторге самого себя вопрошать: не се ли Эдем?» [49]

Сверху доносилось «ангельское пение, сопровождаемое небесною гармониею», — певцы были укрыты на висячих хорах, и это усиливало ощущение волшебства. Хор обращался к героине праздника: «Царство здесь удовольствий... / Здесь земля, вода и воздух / Дышит все Твоей душой» [50]. Когда наступило время ужина, сцена мгновенно переменялась — опять-таки, как это бывает лишь в сказке: внезапно появились сотни столов, а на них «открылись горы серебра с разным кушаньем». По окончании ужина столы исчезли точно с такой же сверхъестественной быстротой.

Один из атрибутов великолепия волшебного сада состоял в том, что в нем можно было обнаружить представителей самых разных народов. Театральная пантомима представляла восточный невольничий рынок, заполненный людьми во всевозможных национальных костюмах; единственным костюмом, чье отсутствие бросалось в глаза, был русский — ибо, как замечает Державин, недавние победы русского оружия обратили присутствие россиян на невольничьем рынке в картину прошлого.

Многие годы спустя Глинка расскажет в своих «Записках» об изумлении, которое он испытал, когда в возрасте тринадцати лет впервые увидел Петербург: «Когда мы въехали в нашу северную столицу, вид огромных, стройных домов и улиц произвел на меня волшебное действие, и долго, долго сохранялось впечатление восторга и удивления» [51].

Параллели с тем, что пережила Людмила во дворце Черномора, — как в поэме Пушкина, так и в опере Глинки, — вполне очевидны. Но, чтобы сделать намек еще более прозрачным, пушкинский рассказчик с типичным для него лукавством восклицает, словно бы в окончательном упоении, что увиденное Людмилой превосходило даже то, чем владели царь Соломон иль князь *Тавриды*.

В более раннем стихотворении «Воспоминание в Царском Селе» (1814) подросток Пушкин изображает парк летней резиденции царя как «Элизиум полнощный», и в его несколько аффектированном одическом восторге проступает обдуманый отзвук поэтического голоса Державина. Дальнее эхо этого торжественного видения, перенесенного на север имперского Элизиума, звучит и во вступлении к «Медному всаднику», и там оно приходит в трагическое столкновение с рассказом о неприметном герое, который становится жертвой великого имперского замысла. Однако настроение «Руслана» отличается и от более раннего квази-одического, и от того, что присуще более поздней петербургской истории. Здесь волшебное царство подается как парадокс и, по сути своей, надувательство. Пустота его претензий на сверхъестественное величие выставляется напоказ шутивными намеками на более чем известные обстоятельства жизни современной русской столицы и ее пригородов, обстоятельства, которые всякий мог различить в поэме как бы сквозь щели яркой ширмы. Безлюдное зимнее окружение не исчезло полностью — его можно увидеть в окно, а это обращает всю тропическую роскошь внутреннего сада в искусную подделку, в род потемкинской деревни.

То, что Руслан встречается с Финном, а не с кем-то еще, также имеет потенциально комический смысл; финны, обладавшие более чем скромным положением в обществе (ямщики, молочницы и т. д.), были характерной особенностью петербургской среды, людьми, с которыми попросту невозможно было не встретиться на пути, ведущем в столицу или из нее (пока они не исчезли в пору сталинских чисток). Хорошо известно, что Пушкин высмеял благочестивый мистицизм сказочной поэмы Жуковского «Двенадцать спящих дев», приведя одного из своих персонажей, хана Ратмира, в обитель, особенности которой прозрачным образом намекали на загадочный монастырь-замок Жуковского; живущие в этой обители таинственные девы выходят, чтобы встретить Ратмира, в экзотических одеяниях, которые, равно как и манера, в которой девы приветствуют гостя, выглядят подозрительно вольными — и то, и другое заставляет читателя гадать, в какого рода заведение попал, на самом-то деле, влюбленный хан. Это озорное упражнение в искусстве двойного видения обращает волшебный замок с его сказочными обитательницами в столичный *maison de tolérance*¹, богато изукрашенный в восточном стиле [52]. И еще одна подробность лукаво связывает волшебное восточное великолепие с реальностями северной столицы, — когда служанки Черномора со сказочной искусностью заплетают «золотую косу» Людмилы, рассказчик цинично замечает, что делается это «с искусством, в наши дни не новым», намекая на чудеса, творимые модными парикмахерами.

Самая язвительная демонстрация мошенничества Черномора связана с его импотенцией — тема, на которой юный поэт останавливается с особым удовольствием. Как с приличествующей случаю велеречивостью объясняет встревоженному Руслану Финн:

Он звезды сводит с небосклона,
 Он свистнет — задрожит луна;
 Но против времени закона
 Его наука не сильна.
 Ревнивый, трепетный хранитель
 Замков безжалостных дверей,
 Он только немощный мучитель
 Прелестной пленницы своей.
 Вокруг нее он молча бродит,
 Клянет жестокий жребий свой...

Песнь первая, строки 283–292

¹ Дом терпимости (франц.).

Рассказы о прекрасных пленницах восточных гаремов содержали одну традиционную условность: пленницам удавалось так или иначе сохранить свою чистоту — иногда благодаря собственной женской изобретательности, иногда вследствие благородства того, чьими невольницами они оказывались. Пушкин в своей стилизации выворачивает этот общий для таких рассказов исход наизнанку, давая ему комично натуралистическое объяснение. Собственная «немошь» Черномора — вот что обращает в откровенный фарс его попытку совершить насилие над Людмилой. И бессилие, которое поражает Черномора, когда он остается наедине с плененной им девой, предвещает неизбежный конец его власти от руки доблестного жениха Людмилы.

Вот так и относился юный (очень юный) Пушкин к патриархальной власти вообще: как к власти уродливых, смешных стариков, попросту не способных справиться с красотой, на которую они предъявляют права собственности. Молодой соперник, стремящийся одолеть бессильного владыку, может быть спокоен — в самом скором времени «сладостная награда» достанется именно ему. За осмеянием имперского мифа в «Руслане» вскоре последовала схожая трактовка и самого царства небесного — в «Гавриилиаде» (1821), где молодой и прекрасный архангел торжествует и над небесной, и над адской властью, когда все они домогаются «еврейки молодой». В своих юношеских политических стихотворениях, — за которые Пушкина, в конце концов, и выслали из столицы в мае 1820-го, не дав ему увидеть свою поэму вышедшей в свет, — он, прибегая к возвышенному ораторскому слогу, к пышному пафосу, предрекает неизбежное падение тирании. «Руслан» и «Гавриилиада» говорят, по существу, о том же, но говорят в непринужденной, шуливой, приятно возбуждающей манере, ставшей в 1820-х отличительной чертой пушкинского стиля.

Около пятнадцати лет отделяют слова «Россия вспрянет ото сна / И на обломках самовластья / Напишут наши имена» («К Чаадаеву», 1819) от не менее прославленных «Красуйся, град Петров, и стой / Неколебимо как Россия!» («Медный всадник»). В более позднем шедевре Пушкина рассказ о символическом треугольнике — одряхлевшая власть, красавица, которой она обладает, и молодой поклонник этой красавицы, — приобретает черты более мрачные, фаталистические. Старый властитель может по-прежнему выглядеть безжизненным, закоснелым, немым и в пару к красавице несколько не годным, а молодой претендент — живым, отважным и желанным. Однако

исход их соперничества становится решительно отличным от того, чем все заканчивалось в произведениях более ранних: кажущаяся никчемной и окаменевшей власть внезапно оживает и заявляет о своих правах; претендента отвергают и уничтожают; женщина — живая или мертвая — остается несчастной, но неизменной пленницей старого. В той или иной форме эта схема фаталистического легитимизма возникает далеко не в одном из крупных произведений, созданных Пушкиным после 1825 года — в финале «Евгения Онегина», в «Каменном госте» (1830), в «Медном всаднике» и «Пиковой даме» (1833), в «Дубровском» (1834).

Однако в 1820 году мир казался широко открытым для юных и предприимчивых. И Руслан одним ударом отсекает бороду Черномора — все, что осталось от мощи кудесника. Поддельный волшебный сад старика уничтожен, Людмила освобождена, а сам старик обращается в смешного карлу при дворе князя — еще одна комическая деталь, взятая из жизни и напоминающая читателю обо всех арапах и карликах, коими щеголяли богатые дома (среди них с легкостью мог оказаться и прадед Пушкина, если бы царь не заметил его ума). Людмила, подобно России в политической лирике Пушкина, воспрянула ото зачарованного сна, чтобы обнять своего спасителя.

После выхода «Руслана» в свет многие восторженно приняли *élan*¹ поэмы, однако кое-кто был и шокирован ее фривольностью, по меркам того времени попросту ошеломляющей [53]. Позже, уже в иных обстоятельствах и не без помощи более зрелого и помрачневшего Пушкина (исключившего кое-какие из наиболее смелых намеков и добавившего величественное вступление) поэма приобрела вид более эпический. Глинка мог поначалу видеть ее именно такой, однако к концу работы над оперой рождается последнее впечатление оказалось, в некоторых отношениях, более близким скорее к исходному настроению поэмы Пушкина, чем к настроению ее преемницы.

Музыкальное изображение Глинкой царства Черномора наполнено красками и чудесами точно так же, как строки Пушкина. Можно просто сидеть и наслаждаться неземными, подобными арабеске вариациями персидского хора [54], грубыми унисонами медных и изысканными звуками *campanelli*² в марше Черномора, богатством ритмов и оркестровых красок в арабском, турецком танцах и лезгинке, любоваться изобретательностью композитора и разнообразием его музы-

¹ Стремительность, порыв, пыл (*франц.*).

² Колокольчики (*итал.*).

кальной палитры. Однако затем вы задаетесь вопросами: Что все это великолепии обозначает? Олицетворением чего служит? Ответ волей-неволей оказывается таким же, как в случае поэмы Пушкина: оно представляет волшебное царство, магия которого исполнена зла и, в конечном счете, обманна. Незримые хоры прекрасными небесными голосами уверяют Людмилу, что все здесь существует исключительно для того, чтобы служить ей и радовать ее (вспомните незримый хор, певший на празднике Потемкина гимны Екатерине). Но голоса эти на самом деле губительны: они пытаются обмануть и совратить Людмилу, погрузить красавицу в зачарованный сон, который сделает ее легкой добычей Черномора: «Мирный сон, успокой сердце девы, не избегнуть ей тогда власти Черномора». Время от времени на сверкающий фасад этой музыки словно падает тень мрачной гармонии, говорящая о тьме, которая клубится за ним. Национальные танцы великолепны по краскам и разнообразию, понятно однако, что исполняются они рабами, захваченными в разных странах (напоминание о невольничьем рынке на празднике Потемкина). Присутствующее в опере двойное видение волшебного царства проявляется и в музыкальном портрете самого Черномора, в его марше. Этот суровый, красочный фасад не способен скрыть временами проступающие за ним комичные и уродливые черты. Свирепое звучание медных внезапно прерывается гротескным писком пикколо. «Волшебная» средняя часть (ее танцевальная тема, сопровождающаяся колокольчиками, которые приводят на память хор рабов, зачарованных волшебными колокольчиками Папагено: *Das klinget so herrlich, das klinget so schön*) завершается в тональности фа мажор, отчего вновь возобновившийся, начавшись с *си*, унисон медных звучит комически фальшиво.

Направляясь на север, Руслан Глинки, как и Руслан Пушкина, встречает Финна. Согласно свидетельству Анны Керн, Глинка использовал в балладе Финна настоящую финскую мелодию. В своих воспоминаниях Керн рассказывает о том, как в начале 1830-х компания друзей, в которую входили и она с Глинкой, отправилась на расположенные к северо-западу от Петербурга водопады Иматры. В какой-то момент Глинка ушел за сарай вместе с их ямщиком-финном, попросил его повторить песню, которую тот пел по пути, и записал ее [55]. История эта в дальнейшем привычно пересказывалась, как доказательство «подлинности» многонационального убранства оперы [56]. Однако в этом случае и сама «подлинность» — мелодия оказывается песней финского ямщика — содержит в себе иронический потенци-

ал, подобный тому, какой несут содержащиеся в пушкинской поэме аллюзии на реальную жизнь.

Приводя все эти параллели, я вовсе не хочу сказать, что Глинка просто возвратился к первоначальному смыслу пушкинской поэмы. Да и невозможно просто возвратиться к чему-то, созданному другим человеком, в другом возрасте и в другое время. Ни Глинка, ни его время не отличались тем бесстрашным неприятием самовластия, непочтительностью и вызывающим оптимизмом, какой был присущ в 1820-х Пушкину и его друзьям. Глинка смягчил некоторые из ссылок поэмы на современный Петербург, — к примеру, сомнительная обитель двенадцати дев стала в опере еще одним волшебным царством, коим правит злая колдунья Наина: довольно неуклюжее дублирование основной линии повествования, роковым образом замедлившее драматургическое развитие оперы. В общем и целом, музыка Глинки, хоть и не лишенная иронии, слишком богата и красочна, чтобы оказаться такой же язвительной, как некоторые из двусмысленностей Пушкина. Словно в попытке полностью согласовать оперу с имперскими настроениями Глинка написал эпический пролог — в нем легендарный киевский певец Боян пророчествует, рассказывая о чудесном городе, который вырастет далеко на севере и в котором молодой поэт воспет, бряцая на золотой лире, Руслана и Людмилу. Разумеется, эпизод этот Глинка при первом исполнении оперы из нее убрал — он был восстановлен лишь позже [57]. Как бы там ни было, величественный пролог завершается нотой поразительно печальной; певцу, золотой лире которого предстояло обессмертить Руслана и Людмилу, был отведен лишь очень краткий срок земной жизни — бессмертные принадлежат небесам. При всем эпическом величии и пышности, которые присущи началу монолога Бояна, завершение его порождает в слушателях чувство непоправимой утраты и одиночества.

Державин восхищался великолепием волшебного сада, в котором видел воплощение сверхчеловеческой мощи своей царицы. Молодой Пушкин с жизнерадостной злостью осмеивал этот сад как подделку и предсказывал ему погибель — лишь затем, чтобы впоследствии прийти, со смесью благоговейного трепета и смятения, к признанию его несокрушимого величия; так и не став беззаветным обожателем имперской магии, Пушкин, тем не менее, глубоко разочаровался в отважных наскоках на ее гранитный чертог. Высказывание Глинки выглядит еще более спокойным, трезвым

и печальным. Он и не идет, как шел молодой Пушкин, на прямой разрыв, и не подчиняется, как Пушкин зрелый, неизбежности. Вместе со своими героями, он просто уходит от блистающего великолепия, в изображение которого вложил все средства своей музыкальной палитры.

Мы можем теперь еще раз обратиться к глинкинскому сборнику «Прощание с Петербургом», обозначившим линию водораздела между начальным этапом работы над оперой, на котором возникло поразительное разнообразие отдельных оперных номеров, и этапом конечным, на котором композитор приближался к завершению своего труда. Космополитический блеск сборника можно рассматривать как символическое музыкальное изображение столицы империи – Санкт-Петербурга, с которым прощался в этом сборнике композитор. Но демонстрация его почти сверхчеловеческой разносторонности завершается мучительно личной «Прощальной песней»: Прежняя зачарованность Глинки обаянием столицы, о которой говорит «Прощальная песня», миновала. Подобно героям «Руслана и Людмилы», он поворачивается к ее обманчивому величию спиной.

И здесь мы сталкиваемся с важнейшим различием между поэмой Пушкина и оперой Глинки. Для Пушкина 1820 года никакой проблемы в том, чтобы сказать «прощай» отвратительной ему власти, попросту не существовало. Взгляды его были устремлены вперед – к счастливому концу, при котором злое волшебство рассеется, красавица пробудится и воссоединится со своей истинной и верной любовью. Ни молодая чета, ни рассказчик, ни его читатель не дают себе труда оглянуться на брошенное ими далекое северное царство. Оно исчезает или утрачивает всякое значение, не оставляя следа ни в душах двух влюбленных, ни в их жизнях. Герои просто возобновляют свой брачный пир. В конце поэмы – как то и положено в сказках – мы видим их такими же, какими они были в начале, и занимающими то же самое место.

В «Руслане и Людмиле» Глинки все совершенно иначе. Чтобы понять эту разницу, давайте для начала посмотрим на то, какими герои показаны нам в начале оперы. Мы впервые встречаем Людмилу поющей вместе с хором великолепную каватину. Подобно своей предшественнице, россиниевской Розине, она то задумчива, то жизнерадостна, то лукава. Собственно, ее насыщенная колоратурными украшениями партия и обладает немалым сходством с каватиной Розины [58].

2.1а. М. Глинка. «Руслан и Людмила». Действие I, каватина Людмилы

p

Гру - стно мне, ро - дитель до - рогой! Как во

pp

сне мель - кну - ли дни с то - бой! Как спо - ю

2.1б. Дж. Россини. «Севильский цирюльник». Каватина Розины

p

U - na vo - ce po - co fa quel nel cor mi ri - suo -

p

-nò, il mio cor fe - ri - to è già

Людмила всего лишь раз отступает от итальянского оперного блеска — когда обращается к хану Ратмиру, при этом она без всяких усилий переходит на знойные хроматизмы, явственно имитируя характер хана. Обратившись же к другому отвергнутому искателю ее руки, к Фарлафу, она вновь обретает «итальянский» голос, что и уместно, поскольку Фарлаф и сам — типичный комический бас. Общее впечатление, которое при этом создается, таково: изящество, поднятое до уровня безразличия. Дабы вполне продемонстрировать ее космополитическую разносторонность и изысканное совершенство, Людмилу показывают нам, как истинную княжну. Когда она поет от собственного лица, мы видим перед собой фигуру и элегантную, и схематичную [59]. В пении ее практически нет ничего специфически русского, а кроме того, и ничего поистине задушевного, ничего выходящего за рамки блестящего оформления оперного высказывания. По сути дела, перед нами — искрометная музыкальная имитация, точно отвечающая пушкинской литературной. Однако идеологически настроенная публика 1840-х да и более поздних годов этого не заметила. Холодность и искусственность каватины смутила даже самых завзятых «русланистов».

Последующий обмен репликами между молодой четой и отцом Людмилы происходит в предсказуемом стиле оперных разглагольствований. Людмила должным образом учтивая, Руслан рыцарственно влюблен, киевский князь (в опере это не Владимир, креститель Руси и привычный герой фольклорного эпоса, но Святослав¹, отец Владимира — такой сдвиг во времени оправдывал «языческое» звучание музыки) милосерден и горделив. Опять-таки, о личности главного героя мы ничего не узнаем — кроме полного его соответствия оперной условности, именуемой «благородным баритоном»; участие Руслана в семейной беседе напоминает по интонации арию Зарастро *In diesen heil'gen Hallen* (примеры 2.2a и 2.2б).

Кульминацией сцены становится чудесный квинтет, в котором все трое поют вместе с Ратмиром и Фарлафом. Как и в моцартовских ансамблях, участники его выражают противоречивые чувства — любовь, надежду, разочарование, — и каждый поет на свой манер, согласно его или ее характеру, однако характеры эти заимствованы из общего оперного арсенала, обязанного своим происхождением Моцарту. После того как каждый из них изливает, по-своему, душу,

¹ В опере Глинки — Светозар.

2.2a. М. Глинка. «Руслан и Людмила». Действие I, финал

[Maestoso] Руслан

Кля - нусь, о - тец мне не - бом дан - ный, все - гда хра - нить в ду - ше мо - ей

со - юз лю - бви, то - бой же - лан - ный, и счас - тье до - че - ри тво - ей

2.26. В. А. Моцарт. «Волшебная флейта». Действие II, ария Зарастро

[Larghetto]

mp
In die - sem heil' - gen Hal - len, kennt man die Ra - che nicht! Und

p
ist ein Mensch ge - fal - len führt Lie - be ihn zur Pflicht.

начинается пир — начинается с пышной «арии с кубком» Ратмира («Лейте полнее кубок золотой»); и это еще один легкоузнаваемый оперный номер. Затем случается несчастье — Черномор погружает всех в оцепенение, и замысловатый четырехголосый канон символически передает эффект остановленного волшебными чарами времени. Пробудившись, Руслан, Ратмир и Фарлаф снаряжаются в поход, намереваясь отыскать похищенную княжну, при этом Ратмир, что весьма уместно, исполняет вместе с хором незамысловатую арию («О витязи, скорей во чисто поле»). Итак, до этой поры персонажи оперы применяют общепринятые украшения европейской оперы во всей их полноте.

Действие II еще и расширяет парад утвердившихся оперных жанров и высказываний. Сначала Руслан встречает Финна и выслушивает его балладу, которая начинается с наивной «пасторальной» мелодии и, пройдя через ряд искусных трансформаций, венчается браваурной кодой *à la* Моцарт. Фарлаф, воодушевленный обещаниями помощи, которые он получил от злой волшебницы Наины, исполняет энергичное рондо — типичный комический номер. Затем мы видим Руслана, выезжающего на поле давней битвы, усеянное останками павших воинов.

В поэме эта сцена служит поводом для ввода великолепного — и редкого — лирического момента. Поэт отбрасывает обычную для него отстраненную ироничную позу и передает размышления Руслана голосом полным души — как свои собственные: «Зачем же, поле, смолкло ты / И поросло травой забвенья?.. / Времен от вечной темноты, / Быть может, нет и мне спасенья!» (Песнь 3, строки 184–187).

Руслан Глинки поначалу обращается к полю битвы с эмоциональными, но традиционными замечаниями в стиле *recitativo accompagnato*¹. Однако, когда он доходит до слов «времен от вечной темноты», музыкальная ситуация меняется. Мы вдруг слышим голос не театральный, но интимный, не космополитический, но отчетливо и знакомо русский — голос русского *романса*.

¹ Аккомпанированный речитатив (*recitativo accompagnato*) — один из двух видов оперного речитатива, сложившийся в XVIII веке в неаполитанской оперной школе. В отличие от речитатива *secco* («сухой»), исполняющегося под аккомпанемент клавесина, аккомпанированный речитатив звучит в сопровождении оркестра.

2.3. М. Глинка. «Руслан и Людмила». Действие II, ария Руслана

[Largo]

Вре - мен от веч - ной тем - но - ты, быть мо - жет, нет и мне спа - се - нья! Вре - мен от веч - ной

тем - но - ты, быть мо - жет, нет и мне спа - се - нья!

Жанр русского романса, принципиально предназначенного для домашнего музицирования, имел богатую и давнюю традицию, отличительные особенности его можно видеть уже в песнях Василия Титова, плодовитого сочинителя церковной и бытовой музыки, работавшего, начиная со второй половины XVII столетия. Тем не менее можно, по-видимому, со всей справедливостью сказать, что жанр этот не получил полного развития и широкого распространения вплоть до 1820–1830-х годов. Его художественный регистр простирался от непритязательных анонимных песен, предположительно сочинявшихся на городских окраинах, до произведений таких талантливых композиторов-любителей, как Александр Алябьев, Александр Варламов, Александр Гурилев и Николай Титов (праправнук В. Титова), и, наконец, романсов самого Глинки. Настроение же их варьировалось от сентиментального до наивного, от страстного до идиллического, от меланхолического до жизнерадост-

ного [60]. Однако при всех социальных и ситуационных перевоплощениях романса он сохраняет характерные черты, которые делают его мгновенно узнаваемым. Среди них можно указать начальный ход мелодии на сексту с постепенным возвращением к I ступени, часто повторяющиеся гармонические перемещения от тоники к субдоминанте и обратно к тонике, преобладание трезвучий с натуральной VII ступенью в миноре, арпеджированные фигурации аккомпанемента [61]. Разумеется, большинство этих особенностей произошло из европейской сентиментальной традиции конца XVIII столетия, в частности, итальянской [62]. Когда Верди понадобилось передать в «Макбете» настроение северной меланхолии, он воспользовался мрачной интонацией сентиментального романса; результат — лирическая тема в сцене безумия леди Макбет звучит поразительно по-русски, демонстрируя тонкость перегородок, отделявших русскую популярную песню от ее итальянской сестры.

2.4. Дж. Верди. «Макбет». Увертюра

[Adagio]

pp dolcissimo

И все же, русская форма представляет собой слияние изначальных сентиментальных особенностей с некоторыми чисто национальными музыкальными элементами, такими как относительная редкость использования доминантсептаккорда или частые переходы из мажора в параллельный минор и обратно. При всей сме-

шанности их музыкального происхождения звуки русского романса источают дух русскости, соединенный с духом домашней интимности, с чем-то, что мгновенно и остро воспринимается как свое, родное. Прилив чувств внезапно переносит Руслана с оперной сцены в привычный ему мир домашнего музицирования с его хронотопом, образованным своим домом, обществом друзей и уютным, спонтанным музыкальным общением.

Настроение это покидает Руслана довольно быстро. Он уже уверен в успехе своих поисков. Все, что ему требуется, это волшебный меч — типичная потребность оперного героя, подвигающая Руслана на исполнение грандиозной арии, две темы которой, героическая и лирическая, повторяются дважды и в различных тональных взаимоотношениях, подобно экспозиции и репризе сонатной формы. И снова Руслан обращается в героя уместным образом доблестного и влюбленного, — но целиком и полностью оперного. Потребуется еще немало страданий, сомнений и разочарований, чтобы иная — сокровенная, нетеатральная и характеристически русская сторона его личности проявилась во всей ее полноте.

Проходит довольно долгое время, прежде чем он снова встречается с Людмилой — в IV действии, в замке Черномора. Мы успеваем увидеть Людмилу оплакивающей свою участь, между тем как незримый хор ангельских голосов пытается успокоить и отвлечь ее. То, как она выражает свои чувства в этой сцене, составляет с прежней ее личностью разительный контраст. Время от времени, она еще прибегает к колоратурным пассажам, напоминающим о ее изысканном обаянии. Однако, в целом, поведение Людмилы становится куда более простым, даже упрощенным. Ее песня «Ах ты доля, долюшка» напоминает русский романс в его популярном воплощении. Характерные особенности этой песни, по существу, те же, что у арии Руслана из II действия: мелодия в диапазоне сексты, дпящаяся субдоминанта в гармонии, приметное использование натуральной VII ступени, — чего она не разделяет с арией, так это изошренности; номер Людмилы в большей степени схож с доморощенным подтипом того же жанра, а именно с городской песней, бытующей в мещанской среде [63] или с такими ее глинкинскими имитациями, как «Жаворонок» из «Прощания с Петербургом». Ария — вместе с сопровождающим ее соло скрипки — звучит беззастенчиво сентиментально.

2.5. М. Глинка. «Руслан и Людмила». Действие IV, ария Людмилы

[Adagio]

Ах, ты, до - ля, до - люш - ка, до - ля мо - я

горь - ка - я

Мы слышим русскую женщину — не важно, княжну или ее служанку, — изливающую душу, используя обыденные, но задушевные музыкальные средства. Эффект создается тем более поразительный, что музыкальный мир плененной Людмилы сильно напоминает вокальное многообразие ее прошлого. Хор «Не сетуй, милая княжна, развесяли свой взор прекрасный» и последующие увеселения, устроенные Черномором, блещут красками, они искусно орнаментированы и приправлены изощренными музыкальными трюками [64]. Два музыкальных мира, космополитический и театральный, с одной стороны, и народный, задушевно «личный» — с другой, приходят в лобовое столкновение. Что и составляет немалое отклонение от Пушкина, чья Людмила и в этом тягостном положении остается такой же своенравной, какой была всегда: «Не стану есть, не буду слушать, / Умру среди твоих садов! / Подумала — и стала кушать».

В конце концов появляется Руслан. Он побеждает Черномора и спешит на спасение Людмилы. Однако вместо предвкушаемо-

го торжества его ожидает страшный удар: Людмила впала в зачарованный сон и пробудить ее невозможно. Руслана обуревают печаль, ревность, отчаяние. Он обращается к Людмиле с песней, настроение и музыкальный язык которой полностью принадлежат к сфере романсов и камерной музыки Глинки. Более всего напоминает она романс «Сомнение» (1839) [65], чьи сочиненные Кукольниковом стихи с их смесью подобных же эмоций были, надо полагать, созвучными чувствам, которые испытывал в то время сам Глинка. А кроме того, меланхолический поворот мелодии в кадансе повторяет таковой же из фортепианного ноктюрна *La séparation*¹ (1839), посвященного памяти печального любовного романа Глинки.

2.6а. М. Глинка. «Руслан и Людмила». Действие IV, финал, песня Руслана

[Andante mosso]

2.6б. М. Глинка. Ноктюрн «Разлука»

[Comodo]

Когда в V действии Людмила после нескольких поворотов сюжета пробуждается и воссоединяется с возлюбленным, мы видим героев в привычном для них окружении двора князя Святослава — и в том же положении, в каком они находились при начале оперы. Однако сами персонажи Глинки изменились. Песня, которую Руслан поет пробуждающейся Людмиле и к которой она, в конце

¹ «Разлука» (франц.).

концов, присоединяется, есть образчик культуры русского романса. Она начинается с мирной последовательности трезвучий в мажоре, I–III–II–V, затем переходит в родственный минор и на время задерживается в нем, а после возвращается в доминанту основной тональности, демонстрируя типичную для русского музыкального языка «переменность».

2.7. М. Глинка. «Руслан и Людмила». Действие V, финал, дуэт Руслана и Людмилы

[Adagio]

Руслан

Ра - дость, сча - стье яс - но - е и вос - торг люб - ви

Музыкальной истории Руслана и Людмилы вторит история другой пары: Ратмира и Гориславы. Рассказ об их любви, единственная часть оперы, не имеющая прямых соответствий в сюжете пушкинской поэмы, занимает большую часть III действия. С точки зрения драматической эффективности, он представляется неловко избыточным. Вместо того чтобы вернуться к главной героине, о которой со времени ее похищения решительно ничего слышно не было, или последовать за Русланом и его поисками, опера уклоняется к еще одному волшебному царству пагубных усад — к царству Наины. Это она управляет некими звучащими совсем как небесные хорами и изысканно разукрашенной танцевальной музыкой, пытаясь с их помощью заманить Руслана и Ратмира в ловушку. Для того чтобы спасти витязей и снова отправить их в путь, оказывается необходимым повторное появление добродетельного Финна и множество невыносимо статичных разглагольствований. Однако эта повествовательная неуклюжесть искупается тем, что говорит нам музыка, следящая за развитием отношений Ратмира и Гориславы. Горислава откровенно характеризуется как «русская» (в противоположность обитательнице Киевской Руси), она — еще одна пленница гарема, на сей раз Ратмирова, заброшенного ханом во время его ухаживания за Люд-

милой. Однако, в отличие от Людмилы и всех ее предшественниц, побывавших в этой традиционной ситуации, Горислава любит того, кто обратил ее в пленницу. Любовь заставляет ее покинуть гарем и устремиться на поиски хана. И теперь оба они приближаются, сами того не ведая, к пределам, в которых правит колдовство Наины.

Горислава слышит чарующий хор персиянок, но не различает его губительного смысла, и приходит в восторг: «Какие сладостные звуки!» Звуки эти напоминают ей о собственной ее любви, она поет: «Любви роскошная звезда, ты закатилась навсегда». Каватина Гориславы, служащая ее музыкальным представлением публике, столь же отлична от каватины Людмилы, сколь сама она отлична от пленительной киевской княжны. Имя «Горислава», подобно именам других героев оперы, обладает этимологической значимостью. Однако, если значения имен Святослава (буквально, «прославляемый за святость или славный ею»), Людмилы (буквально, «милая людям») панегиричны, как то и было принято среди киевской знати, то имя Гориславы (буквально, «прославляемая за горести или славная ими») выглядит, скорее, намекающим на горестную участь прозвищем, каковые были нередки среди людей происхождения ниже княжеского. Какую бы жизнь ни вела она до пленения, Горислава, как показывает ее музыкальный стиль, отнюдь не принадлежала к блестящему киевскому двору. То, что родом она из России — как противоположности Киевской Руси, — с очень большой вероятностью указывает на провинциальность ее происхождения. Не удивительно, что звуки русского романса оказываются столь родственными душе Гориславы — трудно представить себе что-либо в большей мере близкое к этому жанру, чем ее каватина. Впрочем, в средней своей части каватина эта усложняется резкими хроматическими ходами мелодии, однако в дальнейшем приходит к типичному для романса кадансу. Отражает ли это опыт, приобретенный Гориславой в гареме, или то, что она думает о хазарском хане? Или эта русская женщина находит, подобно тверскому купцу XV столетия Афанасию Никитину, невозможным, проведя годы на Востоке, уберечь свой родной язык от экзотических примесей? Для авантюристов-завоевателей-странников из южных поэм Пушкина — для его кавказского пленника, для его Алеко, — сколько бы времени ни провели они в экзотических землях, такая внутренняя трансформация была бы попросту невозможной.

Горислава уходит, на сцене появляется Ратмир, также привлеченный хорами Наины. Его ария «И жар, и зной сменила ночи тень» вполне отвечает личности Ратмира, какой мы знаем ее по I действию. Ария эта искусно изукрашена, медлительна и страстна одновременно, она источает дух рафинированной экзотичности. Поначалу Ратмир выглядит легкой для дев Наины добычей, он мечтает о сладостном отдыхе, обещанном их пением. Однако затем волшебное пение оказывает на него то же воздействие, что и на Гориславу, — оно пробуждает в нем страстное стремление к живой любви. На перемену в настроении Ратмира указывает вторая часть его арии, помеченная *tempo di valse*.

Соединение откровенного ориентализма первой части арии с оживленным вальсом второй кажется, на первый взгляд, непонятным [66].

2.8a. М. Глинка. «Руслан и Людмила». Действие III, ария Ратмира, первая часть

[Adagio comodo assai]

И жар, и зной сме - нила ночи тень

2.8б. Ария Ратмира, вторая часть

[Tempo di valse]

Чуд-ный сон жи-вой любви бу-дит жар в мо-ей крови

Однако оно имеет прямой смысл, если учесть общее изменение, которое претерпевают главные персонажи оперы, переходящие,

узнавая немало страданий и разочарований, от обезличенной пышности к простой и непринужденной интимности. Появление вальса в партии Ратмира отмечает приятие им мира домашнего уюта, который всегда был своим для простой русской женщины, Гориславы, и который предстоит вскоре узнать также и Руслану с Людмилой. С этого мгновения Ратмир становится персонажем недвусмысленно положительным — он отказывается от каких бы то ни было притязаний на Людмилу, помогает Руслану, утешает его в минуту отчаяния и радуется воссоединению двух главных героев оперы. Но, что еще важнее, он и сам воссоединяется с Гориславой во взаимной любви и отправляется домой — не в заброшенный им гарем, как можно было бы подумать, но в счастливую жизнь с новообретенной возлюбленной. В начале V действия Ратмир исполняет «романс» (названный так в партитуре) «Она мне жизнь, она мне радость», — признаваясь в том, что он внутренне переменялся и обязан этим Гориславе. Музыка его романса хоть и остается легкоузнаваемой как очередной образчик этого жанра, хроматически несколько сложнее, чем романсообразное пение Руслана и Людмилы. Проникшийся душевной привязанностью к семейному очагу, хазарский хан вовсе не отказывается от своего экзотического происхождения и темперамента, они окрашивают изъяснение им своих сокровенных чувств в едва приметные экзотические тона.

Смысл высказывания второй половины оперы ясен. Сказочная история о похищении и спасении Людмилы обращается в рассказ о психологическом переходе от мира пышной театральности к подлинности частной жизни и личных отношений. Перенесенные героями страдания помогают им найти выход из ослепительной империи звуков — будь то волшебные царства Наины и Черномора или их собственные более ранние высокопарные взаимоотношения. Руслан и Людмила Глинки проживают и преодолевают две альтернативные ипостаси пушкинской поэмы — начальную искрометную космополитическую стилизацию и более позднюю, проникнутую величавым «русским духом». Они покидают утонченный, многоликий, блестяще элегантный, но обезличенный мир и вступают в другой, более скромный по музыкальным средствам, непритязательно сентиментальный, однако на деле полный значения, поскольку он несет в себе возможность прямого личного контакта — каковой в опере достигается редко.

А помимо прочего, этот мир безошибочно узнается как русский — не в смысле величавой имперской «национальной идеи», но

в его привычно уютной домашности. Подобно любой подлинной общности он не отрицает разнообразия; его приватное пространство принимает в себя любого человека — благородного, не благородного, не русского, несущего зримые черты своего экзотического происхождения, и русского, привязанного к какому-то иному, экзотическому миру и видоизмененного им, — любого, кто разделяет основополагающую манеру человеческого общения, олицетворяемую музыкой русского романса.

Мы помним сокрушенное восклицание Глинки, размышлявшего о судьбе либретто «Руслана»: «Бахтурин вместо Пушкина! Как это случилось?» Мы не можем, разумеется, знать, что произошло бы, останься Пушкин жить и согласись он сотрудничать с Глинкой. Однако ни Пушкин 1820-х, ни Пушкин 1836-го не смог бы дать композитору то, чего он достиг, будучи членом «братии» объединенных отцов оперы, и в сотрудничестве с ними. Тяжеловесное либретто оперы так же далеко от всего, что могло бы выйти из-под пера Пушкина, как далека была домашняя компания Кукольника от ореола утонченной возвышенности, который, казалось, сопровождал Пушкина от рождения, не покидая его ни в обстоятельствах самых скромных, ни в мгновения самые интимные.

Однако при всей очевидной неуклюжести сюжета «Руслан и Людмила» Глинки выражает — посредством музыки и внутренней динамики психологического развития — то, чего не хватало поэме Пушкина, а вернее сказать, то, в чем она не нуждалась. «Воспитание чувств» своих героев Пушкина не заботило, он просто непринужденно и весело беседовал поверх их голов с читателем. Опера начинается с подобного же настроения: Руслан, Людмила и Ратмир обращаются скорее к публике, чем друг к другу. Но шаг за шагом, медленно и с запинками, слушатели и герои оперы сближаются, пока не оказываются в пространстве хорошо и близко знакомом каждому, в пространстве, где каждый может чувствовать себя воистину как дома. Образно выражаясь, мы видим, как положительные герои оперы сходят со сцены Императорского театра в частную гостиную. Пожалуй, можно усмотреть параллель этого внутреннего музыкального сюжета в «Травиате» Верди с ее переходом от начальной пышности бальной залы к непритязательной интимности финального дуэта.

В смысле более широком, опера Глинки стала предвестницей 1840-х — эпохи, отмеченной интроспективностью, самоанализом, уходом в частную жизнь, созданием культуры тесных дружеских

кружков, каждый из которых нес отчетливый привкус совершенно определенного частного дома. Тургенев, Бакунин, Достоевский — вот лишь некоторые из ее прямых порождений; дух этой эпохи сильно сказался на относящихся к истории взглядах Толстого и Мусоргского. Явление «людей 1840-х» с их застенчивостью и зависимостью от личных привязанностей, с их удалением от конформизма в домашний уют, обозначал переход от стадии имперской мощи к частному пространству прямых человеческих взаимоотношений. И так или иначе, практически все достижения русской литературы, музыки и мысли второй половины XIX столетия обязаны своим происхождением именно этому переходу.

Сенковский, посетив одну из последних перед премьерой репетиций оперы, выразил уверенность в том, что успех ее ожидает невиданный: «С первого раза исполнители были так поражены необыкновенными красотами этого необыкновенного создания, эффект был такой непредвиденный, удивление так велико, что артисты, в энтузиазме, бросали инструменты, чтобы предаваться невольным восторгам... они не находили в музыкальной литературе ничего, с чем можно было бы сравнить эту чудесную, оригинальную, могущественную музыку... Но тот ли еще будет эффект, когда “Руслан и Людмила” грянет с полным оркестром и хорошим пением...» [67]

Однако, на деле, успех «Руслана» — и у публики, и у критики — мало чем походил на небывалый триумф «Жизни за царя». В сезон 1842/1843 годов опера выдержала более тридцати представлений, однако шла, если не считать первых нескольких вечеров, при полупустом зале. В следующем сезоне она уже не ставилась. Очевидной причиной этого была непригодность исполнителей (согласно некоторым свидетельствам, попросту пугающая) [68]. Намного более сложный по музыкальному языку «Руслан» просто-напросто выходил за пределы технических возможностей оперной труппы.

Судьбу оперы решило еще одно обстоятельство, которое Глинка, как и все любители музыки, поначалу восторженно приветствовал, — открытие в столице Итальянской оперы, приведшее на русскую сцену певцов мирового уровня (для большинства которых, сказать по правде, пора расцвета уже миновала) [69]. Вследствие этого русскую труппу в 1846 году переместили в Москву, бывшую в ту пору (до основания Н. Рубинштейном Консерватории и до появления Чайковского) музыкальным захолустьем. Глинка надеялся, что итальян-

цы будут исполнять его оперы; собственно, они и хотели расширить свой репертуар за счет русской музыки. В 1848-м планы эти стали неосуществимыми. Итальянский театр поставил оперу-буфф молодого композитора-любителя Феофила Толстого. После нескольких ее представлений владельцы оперных абонементов (а то были сливки общества) стали жаловаться, что деньги, от них получаемые, расходуются на легковесные развлечения. И император снова быстро навел порядок — раз и навсегда: по его «высочайшему повелению» итальянскому театру было запрещено ставить какие бы то ни было оперы русских композиторов [70].

В последующие годы Глинка со все нарастающей горечью наблюдал, как публику охватывало «итальянобесие» [71], как приходила в полный упадок русская опера и как быстро уничтожались любые шансы услышать собственные его оперы, особенно вторую, в исполнении, которое отдавало бы должное их технически изощренной музыке. Начиная с 1843 года ему становилось все труднее подолгу оставаться на родине. И в этом он был не одинок — отнюдь не незначительное число соотечественников его оказывалось вынужденным повернуться, тем или иным способом, спиной к николаевской России. Большую часть оставшихся ему лет жизни Глинка провел за границей. В 1856-м он, глубоко удрученный, при очередном своем отъезде театрално плюнул на русскую землю и поклялся никогда-никогда не возвращаться в эту «гадкую страну». Он прощался с нею и прежде, однако *это* прощание стало настоящим. На следующий год Глинка заболел и умер в Берлине [72]. Там его и похоронили, однако спустя несколько лет сестра перевезла останки композитора в Россию. В 1950-х советское правительство, празднуя годовщину Глинки, воздвигло на месте прежней его могилы в Восточном Берлине уродливо помпезный памятник.

После своего первого сезона опера «Руслан и Людмила» вернулась на петербургскую сцену лишь в 1861 году. И снова постановка оказалась неадекватной и безуспешной. В 1867-м Балакирев продирижировал «Русланом» в Праге, и на сей раз оперу ждал триумф (тут нельзя не вспомнить судьбу моцартовского «Дон Жуана»). В следующем году Балакирев повторил эту постановку на частной сцене русской столицы — опять-таки, с триумфальным успехом. И наконец, в 1871 году опера была исполнена на сцене Мариинского театра в постановке, образцом для которой стала пражская [73]. Начиная с этого времени «Руслан» обратился в основу русского оперного репертуара, хотя такого миро-

вого признания, какое выпало на долю сочинений Мусоргского, Чайковского и Бородина, он все же не получил.

Даже при наилучшем из возможных с ним обращений «Руслан» Глинки не смог в то время, а возможно, и никогда не сможет, добиться такого успеха на мировых оперных сценах, какого ожидал автор оперы и какого заслуживает ее музыка. Эта опера с ее толпой персонажей, каждый из которых исполняет весьма сложную партию, с ее множеством наваливаемых один на другой разрозненных эпизодов и невыносимой медлительностью действия, сочетающейся с ослепительной яркостью музыкальных красок, предъявляет, как драматическое целое, слишком обременительные требования и к театру, и к публике. Однако, когда ее музыкальные номера исполняются по отдельности, весь их блеск и элегантность сразу выходят на передний план.

Такая судьба оперы начала складываться еще при жизни Глинки [74]. «Руслан» стал до крайности популярным, его влияние на дальнейшее развитие русской музыки — огромным, однако настоящие триумфы оперы происходили скорее в концертных залах и при частном музицировании, чем на оперной сцене. Подобно своим персонажам, опера сошла с подиума в более персонализированное пространство, чтобы обратиться в домашнюю принадлежность.

Трогательный момент этого перехода передан Анной Керн в написанных ею под конец жизни воспоминаниях: однажды, где-то в 1850-х, Глинка исполнил балладу Финна в компании, в которую входил и младший брат поэта Лев Пушкин, задолго до этого дня участвовавший в поездке на Иматру. Когда Глинка дошел до слов «По бороде моей седой слеза тяжелая катится», младший Пушкин, проживший к тому времени уже немало лет, залился слезами и обнял композитора, растроганный воспоминаниями, которые пробудили в нем и музыка, и слова [75].

Это грандиозное музыкально-театральное действие так и не узнало большого успеха. Однако исходящий из него личный голос обратился в привычную часть существования, а его проповедь достоинств частной жизни и поныне остается, если вслушаться в оперу, явственно различимой.

ГЛАВА 3

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН В ВЕК РЕАЛИЗМА

*В трамвай садится наш Евгений.
О бедный, милый человек!
Не знал таких передвижений
Его нефросвященный век.
Судьба Евгения хранила:
Ему лишь ногу отдалило
И только раз, толкнув в живот,
Ему сказали: «Идиот!»
Он, вспомнив древние порядки,
Полез в карман... но кто-то спер
Уже давно его перчатки.
За неимением таковых
Смолчал Онегин и притих.*

А. Хазин
«Возвращение Евгения Онегина»
(1945)[1]

Приняв в мае 1877 года важнейшее решение — сочинить оперу, основанную на пушкинском романе в стихах, — Чайковский с самого начала полагал, что для «больших» оперных театров она окажется непригодной, а то и неприемлемой. Это «скромное произведение», которое он и оперой-то назвать не пожелал, предпочтя подзаголовок «лирические сцены» [2], предназначалось для маленькой аудитории и домашнего исполнения. По настоянию композитора первая постановка «Евгения Онегина» состоялась не в оперном театре, но в студии Московской консерватории (1879). И лишь два года спустя, в 1881-м, «Онегин» был поставлен на сцене московского Большого театра, а петербургской премьеры пришлось ждать до 1884 года. Однако к тому времени опера уже начала триумфальное шествие по провинциальным театрам, концертным залам и частным домам. Когда ее не объявили на предстоящий петербургский сезон, царь Александр III выразил дирекции театра неудовольствие [3]. Нетерпеливые надежды Чайковского на значительный успех других его опер, таких как «Кузнец Вакула», «Орлеанская дева», «Мазепа» и «Чародейка», так никогда и не оправдались. Именно «Евгений Онегин», опера, написанная, как подчеркивал композитор, ради выражения его сокровенных личных чувств, без ожидания сколько-нибудь большого успеха, принесла ему в последние годы жизни и национальную, и

мировую славу. После смерти Чайковского популярность ее все возрастала, сравнявшись с популярностью пушкинского романа, а то и превзойдя таковую. В 1941 году Борис Асафьев не без озадаченности признал: «Боюсь сказать, но мне думается, что процентное соотношение между читателями романа и слушателями музыки “Евгения Онегина” будет не в пользу романа: слушателей (и среди них многих, увы, не читавших роман) окажется больше» [4].

Вот такими два «Онегина» и остались в популярном восприятии — роман Пушкина, редко перечитываемый после окончания школы, оказывающийся при попытке прочтения на удивление сложным и остающийся памятным по нескольким крылатым фразам («Мой дядя самых честных правил», «Что день грядущий мне готовит?») или «Онегин, я скрывать не стану» — впрочем, простите, это уже из оперы), и лирические сцены Чайковского, истинный предмет домашнего обихода, всегда готовый всплыть на поверхность памяти. Дабы помнить о том, что муж Татьяны в романе по имени не назван, требуется некоторая степень литературной умдренности — для большинства читателей он — «генерал Гремин», ибо такое имя дано ему в опере [5].

В культуре, характеризующейся сильным преобладанием литературы, предъявление композитору претензий по части литературных огрехов его либретто становится почти обязательными [6]. Даже Мусоргский с его обостренной стилистической чуткостью получил от Н. Н. Страхова выволочку за надругательство над пушкинским «Борисом Годуновым». Что же касается оперного «Онегина», жалобы на «святотатство» можно было услышать почти с самого начала [7], наиболее известная из них содержится в письме Тургенева к Толстому: «Несомненно замечательная музыка; особенно хороши лирические, мелодичные места. Но что за либретто!» [8] Даже близкий друг и союзник Чайковского Герман Ларош в своей крайне положительной рецензии на оперу признавался, тоном несколько извиняющимся, что его посетило ощущение совершенного над поэзией Пушкина «насилия» [9]. Была, процитируем еще раз Асафьева, «своего рода мода защищать пушкинский роман от посягательств композитора» [10].

Очень часто звучали жалобы на то, что творение Пушкина в оперном его воплощении лишилось самого ценного и волнующего в нем: тонкой иронии автора, его постоянно меняющейся интонации [11], его игры в кошки-мышки с читателем (мышке-читателю

приходилось прилагать немалые усилия, чтобы научиться получать от этой игры удовольствие). Персонажи Пушкина лишены окончательности — вплоть до того, что даже после смерти Ленского путь, по которому юный поэт мог бы пойти, останься он в живых, продолжает ветвиться: Ленский мог стать гением, имя которого гремело бы во всех веках и на всех языках, а мог и провести жизнь в своей деревне — пил бы, ел, скучал и хирел. В опере же одни персонажи недвусмысленно «положительны», а другие (и прежде всего заглавный) недвусмысленно «отрицательны». Роман завершается на причудливой, разочаровывающей, зловещей ноте: безымянный генерал, за которого вышла замуж Татьяна, входит, звеня шпорами, в ее комнату и застаёт там Онегина. И что дальше? Еще одна дуэль? Не приближаемся ли мы к финалу на манер «Опасных связей» (романа, столь любимого Пушкиным)[12]? Да нет, следом автор заявляет, что и с него, и с читателя Онегина уже довольно и потому давайте оставим его в эту «минуту, злую для него», поздравим друг друга с завершением долгого пути и расстанемся добрыми приятелями; однако и это озадачивающее заявление тут же отменяется, поскольку за внезапно провозглашенным финалом следует немалое число поэтических набросков, посвященных прежним блужданиям Онегина по России, — автор небрежно представляет их нам как остатки стихов, выбрасывать которые ему жаль, а как-то привязать к главным персонажам не удалось. Опера же завершается столь же бесповоротно, сколь и традиционно: героиня на высоком *ля* восклицает: «Прощай навеки!» и покидает героя, а он с довольно банальными словами: «Позор!.. Тоска!.. О, жалкий жребий мой!» оставляет сцену [13]. В романе Татьяна и Онегин расстаются без каких бы то ни было мелодраматических жестов, на самом деле, если принять во внимание их положение в обществе, они вполне могут снова увидеться вечером этого же дня. «Прощай навеки» присутствует и здесь, однако оно завуалировано почти до неслыханности: слова эти произносит голос Байрона, звучащий в эпиграфе к последней главе: «Прощай! И если навсегда, / То навсегда прощай».

Разумеется, либретто «Онегина» не свободно от типичной для любой оперы повествовательной неуклюжести, в особенности бросающейся в глаза при сопоставлении с пушкинским текстом. В романе рассказчик нередко и без особых церемоний отодвигает своих персонажей в сторону, дабы поболтать о них с читателем поверх,

так сказать, их голов. В опере же персонажи присваивают остроумные, бесстрастные и легкомысленные замечания, сделанные на их счет рассказчиком, и произносят таковые от первого лица, словно выражая собственные мысли и чувства на свой же счет. С чисто литературной точки зрения, результат иногда получается попросту смехотворным — к примеру, когда поэтический парафраз шатобрианова афоризма («Привычка свыше нам дана, замена счастию она») [14], который Пушкин, представляя старушку Ларину, лукаво преподносит читателю как собственную реплику «в сторону», поется дуэтом простодушной Лариной и неграмотной нянькой Филиппьевной; или когда оперный Зарецкий, представляясь Онегину, использует саркастическую характеристику, данную ему, Зарецкому, Пушкиным («В дуэлях классик и педант, / Любил методу он из чувства, / И человека растянуть / Он позволял не как-нибудь, / Но в строгих правилах искусства»).

Позволительно спросить, однако ж, следует ли оценивать оперу с чисто литературной точки зрения? Ничего такого уж дурного в либретто Чайковского не замечается — пока мы не начинаем вглядываться в него, имея в виду задачу оградить от его посягательств роман Пушкина. Но зачем нам нужен этот перекрестный допрос? Разве шедевры Пушкина и Чайковского не представляют разные художественные миры, каждый из которых определяется своей категорией жанра и своими средствами выражения? В последнее время некоторые исследователи русской оперы XIX столетия уже указывали на необходимость рассматривать взаимоотношения оперы с ее литературным аналогом в терминах более конструктивных, нежели обычная проверка на аутентичность [15]. Ричард Тарускин убедительно доказал, что оперный «Онегин» ни в малой мере не лишен таких высоко превозносимых качеств творения Пушкина, как ирония и многослойность смыслов, — нужно лишь постараться найти их в музыке оперы, а не в заплатах из пушкинского текста, которыми пестрит ее либретто [16]. Например, комическому эффекту, который создают цитирующие афоризм Шатобриана Ларина и Филиппьевна, отвечает в музыке до смешного строгий канон, к коему они в этот миг внезапно переходят (пример 3.1). Сцена же в целом — искусно сочетающая жизнерадостную беседу двух старушек с романтическим дуэтом Татьяны и Ольги, — дает чудесную картину домашней гармонии, во многом родственную задушевному описаниям помещицкой жизни в современной опере литературе.

3.1. П. Чайковский. «Евгений Онегин». Картина 1

Moderato

Ларина *p poco a poco cresc.* *f*
 При-выч-ка свы-ше нам да - на, за - ме - на сча-сти-ю о-на,

Няня *p poco a poco cresc.* *f*
 При-выч-ка свы-ше нам да - на, за - ме - на

Moderato

да так-то так!

сча-сти-ю о-на, да так-то так!

И тем не менее, случай «Евгения Онегина» действительно является по-своему уникальным. Когда опера сочиняется на языке, отличном от языка ее литературного прототипа, что и имело место для многих опер XIX столетия, основу которых составляли известные литературные произведения, воспринимать два этих сочинения по отдельности оказывается легче. То же самое можно сказать и о тех случаях, когда прозаический литературный рассказ преобразовывался в оперный, в котором использовались, по крайней мере для большей его части, стихи — как в «Кармен» Бизе, «Манон» Массне и «Пиковой даме» Чайковского. Ситуация с «Онегиным» ставила перед Чайковским задачи более сложные. И пытаться избежать сравнения литературного и оперного «Онегиных» дело, быть может, попросту бессмысленное. Как ни старайся придерживаться ко-

декса критической корректности, сравнение возникает неизбежно и спонтанно, едва лишь привычные персонажи Пушкина принимаются петь его хорошо знакомые стихи. Однако сама неизбежность этого сравнения делает его весьма любопытным для исторического анализа предметом. Вместо того чтобы доказывать право оперы на самостоятельное эстетическое существование — право вполне очевидное, — или настаивать на том, что ее следует вывести из тени романа, — предприятие вполне бессмысленное, — представляется разумным рассмотреть значение конфронтации между двумя произведениями на фоне исторических, эстетических и частных обстоятельств, которые сделали эту конфронтацию более напряженной и значащей, чем то бывает при обычном переходе от одного жанра к другому. Правильная постановка вопроса состоит, как мне кажется, не в том, каким образом один шедевр уклоняется от другого, но в том, что может выиграть наше восприятие этих шедевров, если мы рассмотрим их как взаимные отражения. Я уверен, что конфликт между романом и оперой способен многое сказать нам и о каждом из них, и об их творцах, и об эпохах, в которые они творили.

Литературный «Онегин» был написан в 1820-х, а действие романа разворачивается незадолго до 1820-го [17]. Автор его принадлежал к традиционной аристократической культуре, расцветшей в конце XVIII и начале XIX столетия, — конец этого «Золотого века» был обозначен возмущением 14 декабря 1825 года. Ко времени, когда Пушкин в 1830-х завершил свой труд, многие уже относились к нему как к пережитку минувшей эпохи. В опере действие разворачивается, по всей видимости, тогда же, когда и действие романа, хотя ничто в либретто не указывает явным образом, что это время скорее Александра I, чем Александра II. Как бы там ни было, опера писалась в 1870-х, и писалась композитором, который принадлежал к поколению профессиональной интеллигенции 1860-х. Пушкинский Онегин состоял в одной компании с Адольфом Бенжамена Констаном, байроновским Чайльд Гарольдом и некоторыми мужскими персонажами Джейн Остин; Онегин Чайковского был современником персонажей «Анны Карениной» и романов Тургенева, равно как и «новых людей» Чернышевского.

Поколение Чайковского помнило из романа Пушкина многое и многое любило: яркие картины провинциальной и великосветской жизни, благородную искренность героини, фигуру наивного

юноши-идеалиста и, прежде всего, живые, элегантные, искрометные стихи. Стихи Пушкина обратились в домашнюю принадлежность, их знали наизусть (зачастую в симбиозе с музыкой — как романсы), цитирование некоторых пушкинских строк в разговорах и письмах (зачастую неточное) стало привычным явлением. Однако в том, что касалось серьезного общественного, психологического и философского содержания, Пушкин, как автор рассказа о современной жизни, не шел, по крайней мере, в глазах поколения 1860-х и 1870-х, ни в какое сравнение с такими современными писателями, как Тургенев, Толстой, Гончаров, Достоевский и Некрасов. Как ни живо запечатлелись в коллективной памяти отдельные строки, строфы и даже сцены (например, сцена смерти Ленского) из «Евгения Онегина», роман как целое — в том понимании этого жанра, какое было присуще веку высокого реализма, — попросту никуда не годился. Отсутствие в нем ясно очерченной нравственной либо общественной идеи или сколько-нибудь определенного финала, ненадежность рассказчика (порой подходящего к своим героям очень близко, порой отмахивающегося от них с почти фатовской бесцеремонностью), способность романа поднимать серьезные общественные вопросы, одновременно вызывая у читателя подозрение, что автор над ними посмеивается (да и над ним, читателем, тоже), не только озадачивали, но были интеллектуально и нравственно чуждыми читателям «Войны и мира», «Преступления и наказания», «Рудина». Некоторые положения пушкинского романа представлялись далекими от современности, устаревшими: к примеру, чопорная формальность, с которой герой относится к юной, признавшей ему в любви женщине, или неколебимая твердость, с которой героиня, в конце концов, ставит долг выше страсти, — но прежде всего сцена дуэли, в коей читатели «Отцов и детей» просто не могли увидеть ничего, кроме обернувшегося трагедией фарса. Характер же героя с его байронизмом казался почти таким же нелепо старомодным, как характер Райского из гончаровского «Обрыва» или Павла Петровича из «Отцов и детей». Для него было даже придумано особое имя, в оригинальном «Онегине» отсутствующее: «лишний человек» — имя это позаимствовали из названия тургеневской повести 1850 года «Дневник лишнего человека».

Когда Цезарь Кюи в предсказуемо пренебрежительной рецензии на новое сочинение Чайковского объявил выбор им сюжета «странным» [18], он, по-видимому, именно эти соображения в виду и имел.

Однако примерно так же относились к опере и люди к Чайковскому близкие. Среди них была и Надежда фон Мекк, в которой восторженное отношение к музыке оперы смешивалось с невысоким мнением о ее сюжете. Чайковский отвечал ей тоном почти извиняющимся: «Вы говорите, милый друг, что в “Евгении Онегине” мои музыкальные узоры лучше канвы, по которой они вышиты. Я же скажу Вам, что если моя музыка к “Евгению Онегину” имеет достоинства теплоты и поэтичности, то это потому, что мое чувство было согрето прелестью сюжета. Вообще мне кажется, что, признавая за текстом Пушкина только красоту стиха, Вы несправедливы» [19].

Осуществимость замысла написать оперу, основанную на «Евгении Онегине», сталкивалась, казалось бы, с двойным препятствием. С одной стороны, опера, действие которой столь близко к современному миру, опера, чувства и поведение персонажей которой могли бы распознаваться слушателями как отвечающие их собственным, стала бы резким отклонением от привычных для оперы сфер – фантастической, экзотической и исторической. Прецеденты такого рода существовали, особенно приметным была «Травиата» Верди (на «пошлость» которой жаловались и Тургенев, и сам Чайковский) [20], однако для русской публики они, по самому материалу их, оставались все-таки достаточно чуждыми. С другой же стороны, пушкинский «Онегин» выглядел, в качестве картины современной жизни, недостаточным. Персонажи были слишком знакомы публике, и это делало неизбежным пристрастное отношение к их оперным воплощениям, а в то же самое время они представлялись недостаточно целостными, чтобы позволить им обращаться со сцены к современной публике.

Что же в таком случае подтолкнуло Чайковского к тому, чтобы взяться за осуществление замысла, столь необычного? В конце концов, предыдущие его оперы – «Воевода», «Опричник», «Кузнец Вакула» – никаких отклонений от укоренившегося диапазона оперных сюжетов не демонстрировали. Осенью 1876-го и весной 1877-го он искал сюжет для новой оперы, однако поиски шли все по тому же, прежнему пути. Некоторое время Чайковский подумывал сочинить оперу по шекспировскому «Отелло»; затем, после успеха симфонической фантазии «Франческа да Римини», собирался написать оперу на ее сюжет. В начале мая 1877-го он обратился за помощью к своему младшему брату Модесту, в ту пору 27-летнему начинающему драматургу. Модест (будущий либреттист «Пиковой дамы») быстро

составил набросок либретто по романтической повести Шарля Нодье «Инес де лас Сьеррас». Пару недель спустя он получил следующий ответ брата: «Милый Модя! Прости, что так долго не отвечал. Я ездил в деревню на 3 дня к Конст[антину] Шиловскому и очень приятно провел время. Вот что я тебе скажу насчет “Инесы”. Она не возбудила во мне ни тени интереса. Она не вызвала во мне ни малейшего желания приняться за работу — верный признак, что этот сценарий не заключает в себе задатков хорошей оперы... Нет, дружище Модя, ты в составители либретто не годишься, но за доброе намерение merci» [21].

Нехарактерная для Чайковского резкость этого приговора объясняется тем, что к тому времени композитора уже полностью захватила другая идея. Как мы узнаем из продолжения письма, несколькими днями раньше он посетил свою добрую знакомую, певицу Елизавету Лавровскую. Разговор зашел о сюжетах для оперы, разные люди предлагали (согласно Чайковскому) «невообразимую чепуху», и вдруг хозяйка сказала: «А что бы взять “Евгения Онегина”?»

По собственному рассказу Чайковского, мысль эта показалась ему «дикой». Однако уже к концу дня Чайковский ею увлекся. Он добыл экземпляр пушкинского текста — не без труда (по-видимому, ни у него, ни у друзей его сочинений чтимого всеми классика под рукой не было) — и провел бессонную ночь, отбирая пригодные для оперы стихи. Цель последующего визита к Шиловскому, актеру, владевшему загородным имением, состояла в том, чтобы заручиться его помощью в сочинении либретто.

За стремительностью, с которой Чайковский увлекся этим замыслом, стоял мотив личного свойства. Биографы уже отмечали, что начало работы над «Онегиным» совпало по времени с драматической историей женитьбы Чайковского на Антонине Ивановне Милюковой [22], за чем последовал нервный срыв — событие, коренным образом изменившее жизнь композитора. Мне вовсе не хочется поддерживать распространившееся, к несчастью, обыкновение подавать в виде гарнира к исследованиям произведений Чайковского мелодраматические подробности его жизни — обыкновение, которое Александр Познанский назвал «сущностным проклятием» таких исследований [23]. Однако я надеюсь показать, насколько эта личная история существенна для понимания и того, что поразило Чайковского в романе Пушкина, и того, в каком свете видел он этот роман в то время.

В начале мая Чайковский получил от Милюковой письмо с признанием в любви. В не лишенном попыток оправдаться письме к фон Мекк от 3 июля 1877 [24] он рассказывает: «Письмо было написано так искренно, так тепло», что он решился на него ответить. (Собственно говоря, первое письмо Милюковой он оставил без ответа, однако она оказалась женщиной настойчивой, и Чайковский, наведя о ней справки в консерватории, решил, что ответить следует.) Он написал Милюковой, а затем посетил ее — главным образом с целью объяснить ей, что «ничего, кроме симпатии и благодарности за ее любовь», он к ней не питает. Затем, однако ж, Чайковский почувствовал, что вследствие этих его поступков их отношения достигли точки, после которой женитьба на Милюковой стала его долгом. Чайковский рассудил, что, поскольку он, «ответив на письмо и сделав визиты, дал ей надежду», иного выбора у него не осталось. Но и после этого он продолжал попытки растолковать ей, что для супружеской жизни непригоден: «Я... сказал ей откровенно, что *не люблю ее*, но буду ей, во всяком случае, преданным и благодарным другом. Я подробно описал ей свой характер, свою раздражительность, неровность темперамента, свое нелюдимство...» Все было тщетно — она с радостью приняла предложение, которое Чайковский считал себя обязанным ей сделать. В дальнейшем он пытался отогнать от себя мысли о возможных последствиях своего поступка фаталистическим: «Пусть будет, что будет».

Эти события совпали с решением Чайковского взяться за «Евгения Онегина» и с последующей работой над либретто. Письмо Милюковой пришло около 8 мая, Чайковский посещал ее 20 и 23 мая, предложение было сделано им 27-го [25]. Лавровскую он посетил 13 мая, а к утру следующего дня уже провел предварительную работу над текстом и сразу уехал на три дня в поместье Шиловского, где и было в общих чертах составлено либретто; 18 мая Чайковский написал брату о сочинении новой оперы как о деле уже решенном.

Значение этих совпадений вполне очевидно, поскольку история знакомства Чайковского с его будущей женой, а вернее, то, как он это знакомство воспринимал и описывал [26], обнаруживает замечательные параллели с романом Пушкина. Мужчина получает любовное письмо от молодой женщины. Письмо глубоко затрагивает его чувства, однако, обладая знанием жизни и пониманием изъянов собственного характера, он считает своим долгом оправдать доверчивость, с которой неопытная женщина отдает свою жизнь в

его руки. Руководствуясь намерениями самыми лучшими, герой решает объясниться с героиней, предупредить и наставить ее, а для этого необходима личная встреча. Поэтому он считает себя обязанным нанести героине визит или, вернее, не удерживается от одного, а один визит с неизбежностью приводит к другому. Особенно показательны некоторые текстуальные совпадения между романом и рассказом Чайковского о его положении. Он пишет, что был тронут «искренностью и теплотой» письма молодой женщины; Онегин, получивший письмо Татьяны, «живо тронут», «язык девических мечтаний» погружает его душу в «в сладостный, безгрешный сон». Чайковский, говоря о своем нелюдимстве, словно вторит эхом словам из письма Татьяны к Онегину: «Но, говорят, вы нелюдим». Несколькими месяцами раньше композитор в письме к своей сестре Александре Давыдовой красноречиво описывал свою хандру, романтический недуг, название которого стало общепринятым после того, как Пушкин воспользовался им, рассказывая об Онегине в первой главе романа [27].

На этом, однако, пути Онегина и Чайковского расходятся. Онегин, полагая, что после увещеваний, с которыми он обратился к Татьяне при их свидании, историю с письмом можно считать закончившейся, полагает, что ничем более ей не обязан. Он даже вновь посещает Лариных — и с трагическими последствиями. Разумеется, в дальнейшем он отчаянно сожалеет о том, что сделал, но лишь потому, что упустил тем самым возможность счастья, которую предлагало ему письмо Татьяны. С точки зрения современных ему норм поведения, разделявших им и Татьяной, его поступки могли породить сожаления, разочарование и отчаяние, но осуждение — вряд ли. Однако поколение, которое выросло на романах Тургенева и на «реалистическом» моральном кодексе Чернышевского и Писарева, смотрело на них совсем иначе.

Можно задаться вопросом: в какой мере Чайковский был человеком именно этого поколения? Родившийся в 1840 году, он был одним примерно лет с Базаровым и Раскольниковым, равно как и с Лопуховым и Кирсановым Чернышевского. Тем не менее, личность Чайковского выглядит имеющей мало общего с этими персонажами и с ценностями, которые они олицетворяют. Политические взгляды Чайковского были консервативными до официозности. Он нисколько не был пригоден для жизни «коммуной», которую вели в 1860-х Мусоргский и Римский-Корсаков, его корежили проявления

резкой прямоты, ставшие фирменным знаком «новых людей». (Среди многого из не нравившегося ему в Мусоргском присутствовало и то, что Чайковский воспринимал как «грубость») [28]. В 1880-х личная близость Чайковского к императорскому двору и кругу высшей аристократии обратили его едва ли не в придворного композитора — в том смысле, какой это понятие имело в XVIII веке [29].

Я, впрочем, уверен, что антинародническая брезгливость Чайковского не мешала ему быть истинным человеком 1860-х — и в смысле более глубоком, чем тот, что подразумевается нарочитой позой Базарова. В конце концов, Базаров и «новые люди» Чернышевского представляли лишь самую радикальную сторону куда более широкого общественного и психологического человеческого типа, связанного с земством — органами местного самоуправления, которые были созданы вслед за реформами 1860–1862 годов и стали основным катализатором многообразной общественной, экономической и профессиональной деятельности. Что было характерным для земской интеллигенции — от работников органов местного самоуправления, врачей и учителей, до представителей городской профессиональной элиты, — так это прежде всего высокий профессионализм. Труд, скромность, глубокое чувство профессионального долга, рассматриваемого в качестве нравственной обязанности [30], — таковы были психологические основания этого типа, преобладавшие над всеми различиями в родах деятельности, общественном положении и особенностях личности. В рамках этого более широкого типа определенные условности общественного поведения, врожденное уважение к власти и отвращение к материальной нищете и неряшливости шли рука об руку с презрением к лживости и приспособленчеству. Это ясно различимое в Чайковском сочетание качеств было куда сильнее распространено среди людей его поколения (хотя, может быть, и в меньшей мере бросалось в глаза), чем воинственное инакомыслие базаровского типа. Ирония, вполне понятная, впрочем, состояла в том, что русскую литературу того времени наполняли персонажи, которые могли красноречиво распространяться об общественном долге и труде, но оставались на протяжении всего повествования, по существу своему, бездельниками, если не откровенными паразитами. Между тем как несчетные «новые люди», которые просто делали день за днем свое дело, как делал его Чайковский, во-первых, не составляли интересного предмета описания (вспомните Штольца Гончарова; да и толстовский

Левин был бы решительно не интересен, если бы не его самоубийственные наклонности), а во-вторых, были слишком уж само собой разумеющимися, чтобы претендовать на внимание читателей.

Присущая Чайковскому неодолимая привычка к труду и строго профессиональное отношение к своему композиторскому призванию хорошо известны. Довольно вспомнить сказанное им о Глинке — что последний, родись он не бариним, а сапожником, был бы композитором более плодовитым, поскольку все великие композиторы сочиняли свою музыку именно так, как сапожник шьет сапоги (заявление, в котором современное Чайковскому народническое нравственное суждение лукаво соединяется со ссылкой на Ганса Сакса). Среди многого из того, что не нравилось Чайковскому в Петербургской школе вообще и Мусоргском в частности, было и качество, воспринимавшееся им как дилетантская самоуверенность. Когда впоследствии Римский-Корсаков начал старательно обучаться своей профессии, Чайковский выразил ему свое высочайшее восхищение, даром что плоды трудов Римского оставляли его по-прежнему холодным. Чайковский преклонялся перед автором «Войны и мира» и, узнав, что Толстой хотел бы списаться с ним, пришел в благоговейный восторг. Однако первый же их контакт разочаровал композитора: Толстой послал ему несколько народных песен, которые записал сам и полагал, что они достойны опубликования или иного какого-то использования. Профессиональная гордость Чайковского была оскорблена дилетантским непониманием Толстым его технической неумелости, — Чайковский сухо уведомил Толстого, что запись его слишком несовершенна и потому никаким композитором использована быть не может [31].

Другой чертой Чайковского, которую он разделял с многими своими ровесниками, была неприязнь к высшему свету, не мешавшая, впрочем, композитору пользоваться покровительством этого света и наслаждаться его признанием. Познакомившись с напечатанными в журнале первыми главами «Анны Карениной», он почувствовал отвращение. Позже, прочитав весь роман, Чайковский признал его значение, но поначалу ему казалось, что автор, обратившись к узкому миру высшего света, изменил своему таланту. Он сердито писал брату: «Как тебе не стыдно восхищаться этой возмутительно пошлой дребеденью, прикрытою претензией на глубину психологического анализа. Да черт его побери, этот психический анализ, когда в результате остается впечатление пустоты и ничтожества, как будто ты

подслушал разговор Alexandrine Dolgorouky с Nicolas Kondratie'вым об разных Китти, Алинах и Лили. Да твой эпизод из станционного ожидания в тысячу раз художественнее, серьезнее и интереснее, чем все эти барские тонкости» [32].

Впоследствии, когда слава Чайковского сделала его в высших кругах желанным гостем, он никогда не упускал случая подтвердить свою позицию — позицию интеллигента, которому противно и стыдно обнаружить себя попавшим в такую среду: «Ох, сосиете! [французское *société* саркастически записано русскими буквами], что может быть ужаснее, несноснее и глупее!» На следующий день: «...Был вечер у Иксулей с гостями, графами, князьями, дипломатами, и я играл [в карты] очень много!!! Господи, до чего я дожил!» Да и французское высшее общество удостоилось отзыва не лучшего — возвратившись с приема, данного в его честь в Париже весной 1888 года, он коротко описывает это событие в дневнике: «Скука. Маркизы, дюшесы, графини и т. д.» [33].

Именно отсюда произрастает осуждение Чайковским того, что он считал беспечным и безнравственным поведением Онегина, — незаслуженное и подчеркнутое осуждение «этого холодного дэнди, до мозга костей проникнутого светскою бонтонностью». Позже он писал: «Скучающий столичный лев от скуки, от мелочного раздражения, помимо воли, вследствие рокового стечения обстоятельств, отнимает жизнь у юноши, которого он, в сущности, любит!» В этих словах различается отзвук нравственного кодекса и гордости интеллигента 1860-х; неприязнь Чайковского к поступкам и личности «столичного льва» родственна отношению Базарова к Павлу Петровичу. При таких умонастроениях пример Евгения Онегина способен был сыграть роковую роль в истории со сделанным Чайковским предложением о браке. Параллели между положением, в которое попал Чайковский, и тем, что описано в романе, могли стать своего рода катализаторами сразу в двух отношениях: в то время как письмо Милюковой способно было оказаться одной из причин внезапной вспышки энтузиазма, порожденной в Чайковском мыслью о сочинении основанной на «Евгении Онегине» оперы, эти же параллели содержали в себе возможность повести себя как Онегин — перспектива для «шестидесятника» ужасная, связавшая Чайковского по рукам и ногам решением не уклоняться от исполнения своего долга. Как объяснял он это фон Мекк: «...Я легкомысленно отнесся к первому изъявлению любви, полученному с ее стороны; я не дол-

жен был вовсе отвечать ей. Но, раз поощривши ее любовь ответами и посещением, я должен был поступить так, как поступил» [34].

Фраза, которой Чайковский скрепляет это решение: «Пусть будет, что будет!», почти дословно повторяется в опере Татьяной после того, как она решается написать роковое письмо: «Пусть будет все, что быть должно со мной!» (Нужно ли говорить, что Пушкину эти неуклюжие слова не принадлежат?) Именно Татьяна и ее мир страстной искренности — мир, который читатели русских романов 1850-х и 1860-х привыкли отождествлять с целой галереей женских персонажей этих романов, — примиряли Чайковского с его решением [35]. Аристократичный фат Онегин мог считать себя не имеющим никаких обязательств перед молодой женщиной, которая предложила ему свои доверие и любовь; подобно персонажу из романа Джейн Остин, он ощущал себя вольным исчезать без предварительного уведомления или вновь появляться с изображающей безразличие миной. Для Чайковского же и его среды подобное поведение выглядело смехотворным и отвратительно устарелым.

Чувство, что он обязан жениться на Милюковой, могло иметь и еще один источник, пустивший крепкие корни в современном Чайковскому литературном пейзаже. Та эпоха изобиловала романами, герои которых (мужские герои) стремились преодолеть свою вялость и заняться делом, для коего они считали себя предназначенными — будь то искусство, журналистика или революционная работа. Герой такого романа встречал героиню, любовь которой становилась для него не только побудительной силой, но и испытанием его характера и призвания; если он доказывал, что способен на «истинную любовь», способен преодолеть все связанные с нею внутренние сомнения и внешние препоны, это означало, что он способен и служить своему призванию, несмотря на все, опять-таки, сомнения и препоны. Как правило, наш герой испытания этого прискорбным образом не выдерживал, что со временем и приводило его и к крушению на избранном им пути [36]. Неспособность добиться любви прекрасной героини или должным образом на нее ответить становилась недвусмысленным показателем несостоятельности героя, обрекавшей его на полную никчемность. Писавшиеся в то время романы и повести Тургенева содержали многочисленные вариации этой общей темы, трактовку которой можно найти и в сочинениях Герцена, Гончарова, Чернышевского и Толстого. Знаменитая статья Чернышевского «Русский человек на rendez-

vous¹» сделала недвусмысленно ясным символическое значение этого основного сюжета, а собственные дневники Чернышевского дают захватывающие свидетельства романтической, по сути своей, психологической дилеммы, с которой сталкивался человек (мужчина), разрывавшийся между стремлением к реализации того, что он полагал своим призванием, и цепенящим чувством внутренней неполноценности. Для персонажа, существовавшего в рамках этого основного сюжета, союз с женщиной (особенно если он вступал в таковой вопреки всему) становился решающим шагом его *Bildung*², важнейшей проверкой способности испытывать настоящие чувства, то есть быть настоящим человеком. Будучи перенесенным в век реализма, это страстное стремление романтического героя интерпретировалось как потребность вырваться из пут своей эгоцентрической субъективности и окунуться в «подлинную жизнь». А любовь, завершавшаяся брачным союзом, удостоверяла способность героя соединить узамы, так сказать, брака его внутренние возможности и их реализацию в повседневном труде [37].

В своих письмах, относящихся к осени 1867-го и весне 1877-го, Чайковский раз за разом говорил о том, как недоволен он своей одинокой и неупорядоченной жизнью, обратившей его в заложника «неровности темперамента» и приступов хандры. Сестре Александре, признавшей ему, что и она тоже подвержена этой болезни (в позднейшие годы ее жизни она страдала острой депрессией), Чайковский ответил, что у нее нет причины жаловаться, ибо она окружена семьей и имеет возможность вести достойную жизнь, посвященную другим, между тем как он остается погруженным в эгоистическую пустоту: «Хандра, припадок которой причинил грустный и меланхолический тон твоему письму, мне очень знакома... Но свою хандру я объясняю, кроме слабости и чувствительности нерв, своею холостою обстановкой, совершенным отсутствием элемента самоотвержения в жизни... Если я сегодня сотрусь с лица земли, может быть, немножко потеряет русская музыка, — но уж наверное никто не сделается несчастным... Я работаю для себя, забочусь о себе, стремлюсь только к собственному благополучию. Это, конечно, очень покойно — но зато это сухо, мертво и узко» [38].

Оставляя в стороне все соображения, связанные с тем, что Чайковский деликатно обозначил в исповедальном письме к фон Мекк

¹ Свидание (*франц.*).

² Воспитание (*нем.*).

как «врожденную антипатию к браку», в этот критический момент он видел в своем холостяцком состоянии личное крушение, обрекавшее его на «сухое, мертвое, узкое» существование. А как учила литература его поколения, такое существование должно обозначать и крушение полное: неспособность реализовать свое призвание.

То обстоятельство, что к этому времени Чайковский, которому шел всего лишь четвертый десяток лет, уже обратился в очень приметную и почитаемую фигуру русского музыкального мира, далеко не наделяло его внутренней уверенностью в своих артистических достоинствах. На протяжении 1870-х оркестровые сочинения Чайковского приносили ему значительный и все возрастающий успех, однако он так пока и не смог добиться решающего триумфа, способного уничтожить, наконец, все его сомнения в себе — не смог написать оперу, которая пользовалась бы успехом.

На протяжении большей части XIX века — пока социальный роман не обратился в важнейшую форму артистического выражения — сцена обладала особой притягательностью. Бетховен и Пушкин могут служить главными примерами художников, которые, несмотря на все их достижения и все заслуженные ими почести, терзались своей неспособностью добиться безусловного успеха на театре. В отличие от предшествовавшего столетия, которое отдавало наибольшее предпочтение началу эпическому, в первой половине XIX века высшей формой вербального искусства считалась драма — «синтез» (в гегелевском смысле этого слова) двух начал, эпического и лирического [39]. Именно это и вдохновило Вагнера на поиски конечной формы *Gesamtkunstwerk*¹ в музыкальной драме.

Чайковскому всегда хотелось, чтобы его музыка привлекала широкую публику, в этом отношении он был антиподом фигуры одинокого гения, освященной культурной мифологией романтиков (а впоследствии и модернистов). Роль симфонического композитора, сколь бы успешным он ни был, представлялась ему слишком отвлеченной; Чайковскому требовался более непосредственный эмоциональный контакт со слушателями. С каждой новой своей оперой он нетерпеливо ожидал установления такого контакта и каждый раз терпел разочарование. Новая опера получала прохладный прием, а вскоре и сам он охладевал к ней — лишь для того, чтобы с обновленными ожиданиями и энтузиазмом взяться за следующий замысел.

¹ Совокупное произведение искусства (нем.) — термин Р. Вагнера.

Теперь нам становится понятно, что за переключкой лично-го опыта Чайковского и мыслью написать оперу, построенную на истории пушкинских героев, стояло нечто большее, чем преходящее умонастроение. С торжеством выйдя из положения, в которое поставило Чайковского свидание с любящей его женщиной, он освободился бы от ассоциаций с Онегиным и его несчетными кровными родственниками, лишними людьми, страдающими синдромом самовлюбленности — хандрой. Мучительные сомнения, касавшиеся внутренних пороков собственной личности, способных помешать ему в артистическом служении, были бы успешно, пусть и чисто символически, преодолены.

Супружество немедленно обернулось катастрофой, результатом которой стала — для Чайковского — болезнь, потребовавшая долгого пребывания за границей, а для его жены — развитие нервного недуга, в конечном итоге приведшего ее к заключению в приют для душевнобольных. Все хлопоты, связанные с улаживанием последствий этого брака, пришлось взять на себя родственникам, друзьям, консерваторским коллегам и благожелателям Чайковского. С женой он с тех пор ни разу не встречался, а если и говорил *о ней*, что случалось очень редко, то говорил дурно. Все это не меняет, однако ж, значения того странного соединения жизненного опыта и литературного произведения, подлинных событий и художественной идеи, которое стало предпосылкой оперного воплощения «Евгения Онегина». Задуманная в таких обстоятельствах опера обратилась со временем в краеугольный камень славы Чайковского. Не важно, во что вылилась обиденная реальность его супружества [40], в смысле символическом она вылилась в решающий шаг окончательного оформления артистической личности Чайковского.

Вследствие необычайности обстоятельств, в которых Чайковскому явилась мысль сочинить эту оперу, роман Пушкина приобрел в его глазах очертания истории из подлинной жизни. Композитор сам пережил ситуации и дилеммы, с которыми сталкивались герои романа, он подошел к собственному поведению с меркой, предоставленной их примером, и проникся к ним личными чувствами — такими, как если б они были живыми, равными ему людьми. В восприятии Чайковского сочинение музыки «Евгения Онегина» стояло особняком от рутинного написания оперы на традиционное либретто; он впервые создавал оперу, следуя не укоренившимся условностям, но «непобедимому внутреннему влечению» [41]. Это

было смелым и решительным отходом от традиционной сферы фантастического, экзотического и (псевдо-) исторического. Чайковский писал, растолковывая свое новое произведение, Танееву: «Я охотно примусь за всякую оперу, где, хотя и без сильных и неожиданных эффектов, есть существа, подобные мне, испытывающие ощущения, мною тоже испытанные и понимаемые... Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных» [42].

Услышанная Чайковским в том году, который он провел, выздоравливая, в Италии, «Аида» Верди давала уместный пример искусственного оперного мира, который он только что решительно отверг ради живых людей и их чувств: «Ощущений египетской принцессы, фараона, какого-то бешеного нубийца я не знаю, не понимаю... Мне нужно, чтоб не было царей, цариц, народных бунтов, битв, маршей, словом всего того, что составляет атрибут *grand opéra*» [43]. (Присутствие в списке отрицательных особенностей — наряду с маршами и фараонами — царей и народных бунтов, — делает явной мишенью этой диатрибы «Бориса Годунова» Мусоргского; то была опера, о которой Чайковский написал однажды: «Мусоргскую музыку я от души посылаю к черту; это самая пошлая и подлая пародия на музыку»)[44].

В русской культурной традиции XIX века новые художественные идеи и замыслы нередко облекались в риторическое отрицание установившихся «западных» художественных форм. Как это ни иронично, если «Аида» услужливо дала Чайковскому пример искусственности большой оперы, переживания Верди, связанные с сочинением «Травиаты» (1853), — первой оперной драмы, тема и персонажи которой соотносились с таковыми же современной жизни, — содержит, на самом деле, основательные переключки с тем, что четверть века спустя переживал Чайковский, переключки, которых он, судя по всему, не заметил. В феврале 1852-го Верди вместе со своей подругой, певицей Джузеппиной Стреппони, присутствовал на премьере «Дамы с камелиями» Александра Дюма в театре «Водевиль». Уязвленный приемом, который их связь встретила в его родном городе Буссето, где они провели вместе предыдущее лето, Верди увидел в драме Дюма некоторые параллели с собственной жизнью [45]. Он и прежде подумывал о том, чтобы сочинить оперу на этот сюжет, который описывал как «простой, но трогательный» [46], — в точности так, как описал бы двадцать пять

лет спустя «Евгения Онегина» Чайковский. Верди задумал свою новую работу как «камерную оперу» (*opéra de chambre*), обреченную на то, чтобы оставаться в стороне от «модных дамских магазинов» крупных оперных театров. Он настаивал на том, что «Травиата» непригодна для театров наподобие парижского «Гранд-опера» с его традицией высокопарной театральщины. Трудно сказать, знал ли что-либо об этих удивительных параллелях Чайковский [47]. Тем не менее, если всмотреться в художественную и идеологическую атмосферу того времени, отмеченного появлением реалистического искусства, станет понятно, что полностью случайными они быть не могли. Оба композитора ощутили прилив вдохновения после встречи с литературным произведением, которое в значительной мере перекликалось в тот миг с их чувствами и личными переживаниями, — а в век высокого реализма такая способность любого произведения искусства служила для него наилучшей аттестацией. Совпадение личных впечатлений с художественными стало мощным бродильным началом, позволившим обоим композиторам отказаться — пусть только в этом случае — от общепринятых, театральных аспектов их искусства, к реальной жизни прямого отношения не имевших. Вместо этого каждый решил сочинить оперу, чье жизнеподобие будет удостоверяться ее способностью непосредственно и интимно обращаться к чувствам слушателей, — драгоценным качеством, которое сделает эту оперу непригодной для «модных дамских магазинов» крупных оперных театров. Общим был в обоих случаях и не лишенный иронии, но предсказуемый результат: опера, которой полагалось держаться в стороне от большой сцены, обрела широкий и прочный успех.

Ко времени сочинения им «Травиаты» на счету Верди уже имелось несколько безусловных побед, одержанных его предыдущими операми. Для Чайковского переход от «модного магазина» к «безыскусной», как назвал он «Евгения Онегина», истории, стал решающим шагом в реализации своих возможностей как оперного композитора, а в смысле более широком и как художника и человека. Само поведение Чайковского при подготовке «Евгения Онегина» к сцене замечательным образом отличалось от того, какое он демонстрировал при постановках каждой из прежних его опер. Вместо того, чтобы предложить свое сочинение большому оперному театру, он позаботился о том, чтобы «Онегин» был впервые поставлен студентами Московской консерватории «как бы частным образом,

*en petit comité*¹» [48]. И в дальнейшем он решительно отказывался просить какой бы то ни было из театров принять его «Онегина», — напротив, композитор готов был соглашаться на постановку оперы лишь в случае «смиренной просьбы» со стороны театра, просьбы позволявшей ему диктовать манеру постановки и исполнения. Мало того, Чайковский, вопреки распространенному обычаю, пожелал, чтобы партитура оперы была издана еще до ее театральной премьеры, поскольку был уверен, что судьба «Онегина» будет решаться не в театре, но среди публики в целом, «снизу, а не сверху» [49] — и просто поразительно, насколько он оказался прав [50].

Постоянным мотивом писем Чайковского того времени становится необходимость следовать внутреннему влечению, вместо того чтобы подчиняться навязываемым извне условиям. В этом отношении показателен описанный им в письме к брату Анатолию анекдотический случай, связанный с московским знакомым, от встреч с которым Чайковский старался уклониться в Италии. Когда его хитрости, позволявшие избежать нежелательного визита, были разоблачены, Чайковскому стало неловко, и, тем не менее, он настоял на своем: «Вообще я решил теперь плюнуть на всякие приличия, учтивости, неизбежные соблюдения всяких форм общезжития, если они мне в тягость. Довольно я ломал себя. Пора начать жить остаток дней, как хочется, свободно, не поддаваясь тиранству общественных отношений» [51]. (Впрочем, Чайковский не был бы Чайковским, если бы не добавил к этой декларации личной независимости следующее: «Впрочем, я намерен... написать Азанчевскому [человеку, встречи с которым он старался избежать] милое письмо и сказать ему всю правду»).

Большая часть работы над оперой была проделана Чайковским после нервного кризиса, вызванного женитьбой [52]. Он получил от консерватории годовой оплачиваемый отпуск, который провел за границей, преимущественно в Италии, где и была написана партитура «Онегина». Когда отпуск подошел к концу, Чайковский счел невозможным для себя снова занять свой консерваторский пост. Именно в этот критический момент фон Мекк чудесным образом и предложила ему годовое содержание, которое дало Чайковскому возможность вести жизнь свободного художника. Он принял ее финансовую поддержку с достойной уверенностью в том, что таковой

¹ В тесном кругу (*франц.*).

заслуживает: «Я... счастлив, что у меня есть такие прочные опоры в жизни, как Ваша дружба, любовь братьев и сознание способности совершенствоваться на своем пути. Если обстоятельства будут благоприятны, а сегодня мне хочется верить, что это так будет, то я могу оставить по себе прочную память. Я надеюсь, что это не обольщение, а справедливое сознание своих сил» [53].

Поколение Пушкина и Байрона видело в двойственности отношений между *Dichtung* и *Wahrheit*¹ неисчерпаемый источник творческой игры: порой забавной, порой опасной, но всегда искусной и радостной. Что касается интеллигентов 1860-х, то, как они воспринимали собственную жизнь, и то, что они находили в современной им литературе, было если не полностью неотличимым одно от другого, то, по крайней мере, рассматривалось как взаимное отражение, получаемое с помощью двух зеркал. История Чайковского была характерной для времени, в котором искусство стремилось впитать в себя действительность, а действительность часто, если не всегда, воспринималась сквозь линзы, предложенные искусством. Став для Чайковского историей из подлинной жизни, «Евгений Онегин» Пушкина приобрел для композитора и черты реалистического повествования. Когда он защищал роман от общего для представителей его поколения мнения, согласно которому творение Пушкина было восхитительным поэтическим произведением, однако на весах реалистической литературы имело вес незначительный, Чайковский делал это, подчеркивая «безыскусность сюжета... простые человеческие чувства и ситуации» [54], то есть способность романа находить отклик в повседневном опыте каждого. А пытаясь убедить фон Мекк в том, что любовь Татьяны к Онегину и дуэль представляют собой достойные для художника темы, он говорит едва ли не голосом Чехова: «Все это, если хотите, очень просто, даже обыденно, но простота и обыденность не исключают ни поэзии, ни драмы» [55].

«Евгений Онегин» был задуман как опера, отвечающая характеру русского реалистического романа 1850–1860-х годов. Что касается ее положений и персонажей, они выглядят заимствованными непосредственно из произведений Тургенева, Толстого или Гончарова [56]. Начальная сцена в саду, прелестная прямота, с которой Татьяна (подобно некоторым тургеневским героиням) обращается

¹ Отсылка к автобиографии Гёте *Wahrheit und Dichtung* (нем. — дословно «Правда и поэзия»).

к мужчине, которого она любит, юмористическое изображение провинциального бала и холодного величия великосветских собраний, необходимость выбора между страстью и супружеским долгом — все это непосредственно переключалось с общим для всех опытом, если не жизненным, то почерпнутым из современной литературы.

Первая сцена оперы предстает перед нами в поразительно реалистическом убранстве. И, что существенно, Чайковский отчетливо представлял ее себе с самого начала. В датированном 18 мая 1877 года письме к Модесту, где он впервые говорит о своем намерении взяться за «Онегина», Чайковский детально описывает эту сцену: «При открытии занавеса старуха Ларина с няней вспоминают старину и варят варенье... Из дома слышно пение. Это Татьяна и Ольга под аккомпанемент арфы поют дуэт на текст Жуковского... Вдруг казачок докладывает: гости. Переполох. Входят Евгений и Ленский. Церемония представления и угощения (брусничная вода). Старухи уходят готовить ужин. Молодежь остается гулять попарно... Татьяна сначала дичится, потом влюбляется» [57].

Сколько начальных сцен русских романов того времени можно было бы описать подобным же образом? У тогдашних русских романистов дружеское собрание или появление гостя было одним из любимейших приемов, позволявших привести в движение колеса сюжета. На домашней сцене появляется новый персонаж (мужчина), за этим следует разговор, имеющий для отношений героев далеко идущие последствия: тургеневские «Рудин», «Накануне» и «Отцы и дети», «Война и мир» Толстого и «Идиот» Достоевского — вот лишь первые приходящие в голову прославленные примеры.

Конечно, сцена появления Онегина у Лариных не имеет аналога в пушкинском романе. У Пушкина она написана в ироничной, намеренно отстраненной манере. За вычетом брусничной воды — комической подробности, которая дает Онегину повод фатовато сообщить на обратном пути Ленскому: «Боюсь: брусничная вода мне не надделала б вреда», — относительно обстоятельств визита мы не узнаем ничего. Как отметила Кэрил Эмерсон, «Евгений Онегин» Пушкина — «место безлюдное» [58]. Прямых, задушевных разговоров между героями романа почти не происходит. Взамен читатель Пушкина, подобно читателю Джейн Остин, получает в свое распоряжение разрозненные пустячки и, вглядываясь в разделяющие их щели, вынужден самостоятельно различать или угадывать, что же происходило на самом деле. Полстолетия спустя писатели толковали обыденность

как скорее вместилище действительности, а не препятствие на пути к ней. А в начале XX века некоторые из них (в особенности Чехов) обрели способность рассказывать о вещах и явлениях, умалчивая о них, передавать внутреннее смятение героев, показывая их во внешне статичных позах. Однако в середине XIX века роман был в этом отношении совершенно иным: его персонажи старались выговориться, воздействовали один на другого непосредственно — словами и поступками, а не тем, что оставалось подразумеваемым.

И в этом смысле «Онегин» Чайковского удаляется от пушкинского романа и соединяется со своими литературными современниками. Мы видим характерно женский дом — старухи варят варенье, молодые поют дуэтом, — в котором при появлении гостей-мужчин все приходит в движение. На сцене представлены все составляющие такой встречи: смущение старых и молодых женщин, немного неловкий начальный обмен фразами, предваряющая ужин прогулка по саду и последующие разговоры, в которых мужчины самовыражаются посредством сентиментальных или язвительных тирад, между тем как женщины либо молча слушают их — знак глубокой, как у Татьяны, натуры, — либо отпускают короткие кокетливые замечания, выражая насмешливое непонимание любовных речей их поклонников — как в случае инженерю *à la* Ольга. Просматривая некоторые диалоги из первой сцены оперы, начинаешь чувствовать, что при некоторой перестановке слов, которая позволила бы заменить неопределенно ритмическую манеру выражаться прозаической, диалоги эти могли бы показаться цитатами из остававшегося до сей поры неизвестным русского романа:

Л е н с к и й: Mesdames! Я на себя взял смелость привезть приятеля. Рекомендую вам: Онегин, мой сосед!

О н е г и н: Я очень счастлив!

Л а р и н а: Помилуйте, мы рады вам; присядьте! Вот дочери мои.

О н е г и н: Я очень, очень рад!

Л а р и н а: Войдемте в комнаты! Иль, может быть, хотите на вольном воздухе остаться? Прошу вас, — без церемоний будьте: мы соседи, — так нам чиниться нечего!

Л е н с к и й: Прелестно здесь! Люблю я этот сад, укромный и тенистый! В нем так уютно!

Л а р и н а: Прекрасно! Пойду похлопотать я в доме по хозяйству, а вы гостей займите. Я сейчас!

Реалистическая обстановка незамедлительно сказывается и персонажах оперы. В романе нет ничего, что могло бы объяснить «избирательную близость», которую ощущают друг к другу герои ни слова, ни взгляда. В опере Онегин завладевает душой Татьяны, кламируя саркастические строки о своем «дяде самых честных пвил» (с которых, собственно, начинается роман Пушкина), щеголяя якобы очерняющим его самого цинизмом на манер Рудина, Базарса и Райского. На тот случай, если до слушателей не дойдет, какой стираемый отпечаток оставляют его слова в душе Татьяны, сцена : вершается наивным замечанием старенькой няни о том, что «новья барин», похоже, приглянулся ее «голубке» (оркестр, играющий лирический лейтмотив Татьяны, с этим мнением соглашается).

Однако опера проявляет свою приверженность фундаментальным принципам реалистического стиля посредством прежде всего музыки. В ходе 1860-х молодые члены «Могучей кучки», вдохновленные литературными реалистическими течениями, примером стремившегося к правде в музыке Даргомыжского и критическими наставлениями Стасова, объявили, что главной их целью станет отныне развитие реалистического стиля в опере. Для достижения этой цели надлежало отказаться от традиционных оперных номеров и «искусственно» созданных мелодий, заменив их непрерывными речитативами, вокальная линия которых как можно точнее имитировала бы интонационные повороты повседневной речи. «Псковитянка» Римского-Корсакова, незаконченная «Женитьба» Мусоргского (в которой использовался подлинный текст Гоголя) и в значительной мере первый вариант «Бориса Годунова» — все они были написаны в большем или меньшем согласии с этим принципом. Однако впоследствии и Римский-Корсаков, и Мусоргский отказались от столь доктринерской позиции и вновь обратились к традиционному построению оперы, ядром которого были пространственные арии и хоры.

Чайковский никогда не отклонялся от традиционной оперной формы, что и стало одной из причин презрения, с которым относились к его сочинениям наиболее радикальные представители Петербургской школы. И «Евгений Онегин» в этом смысле исключения не составлял. Разумеется, в опере присутствуют изящные речитативы, некоторые из которых содержат тонкое взаимодействие вокальной линии и подразумеваемой речевой интонации. Хороший пример последнего дает разговор Онегина и Татьяны,

происходящий при их встрече на балу (действие III, картина 1): Татьяна использует спокойные, до крайности простые интонации, сам выбор тональности которых — до и соль мажор — отражает их полнейшую традиционность; Онегин отвечает резкими, ритмически импульсивными и тонально неустойчивыми замечаниями, выдающими подавляемую им тревогу и одновременно сохраняющими верность привычной небрежности построения речи этого столичного льва. Однако и при наличии таких моментов интонационного многообразия опера в целом развивается как череда хорошо сформированных музыкальных номеров. И даже последовательность замечаний в речитативном разговоре нередко служит лишь добавлением к старательно выдерживаемой мелодической линии, образуя неявный оперный номер, завершающийся ясным кадансом. И тем не менее, можно говорить о том, что Чайковский нашел в «Евгении Онегине» новый метод освоения реалистического стиля в музыке — не столь очевидный, как метод имитации речи, но содержащий, возможно, более основательные переключки с современным психологическим романом.

Взятые вместе, многочисленные арии, ансамбли, хоры и танцы «Онегина» распадаются на две категории. С одной стороны, в некоторых номерах явственно узнаются представители обыденных музыкальных жанров. Каждый из них приводит на ум осязаемую социальную ситуацию, в которой он используется в повседневной жизни. Таковы, прежде всего, танцы в двух бальных сценах: вальс и мазурка у Лариных во II действии и полонез с экосезом на балу в III действии. Три хора крестьян представляют такие установившиеся жанры народной музыки, как «протяжная», «плясовая» и «девичья». Начальный дуэт Татьяны и Ольги (слова для него Чайковский взял не из Жуковского, как намеревался поначалу, но из ранней пушкинской элегии «Певец») — это пример салонного музицирования. Еще один образчик этой же социо-музыкальной формы дает прощальное музыкальное поздравление, которое Трике подносит Татьяне по случаю ее именин. В опере не преминуло появиться даже такое популярное представление «взятой из жизни» музыки, как звуки пастушьей свирели (изображаемой, как обычно, гобоем).

Обыденные музыкальные жанры — в форме более или менее стилизованной — использовались в операх часто. Что делает «Онегина» необычным, так это близость обозначаемых такой музыкой сценических ситуаций к реальной жизни. Эти номера снабжаются

приукрашенными, но тем не менее легкоузнаваемыми составляющими знакомых всем и каждому жизненных ситуаций. Все вместе они создают осязаемое социальное пространство, в котором действуют и выражают себя персонажи оперы. Триумфальный марш «Аиды» вызвал у Чайковского негодование именно потому, что он относился к ситуации не реальной, но, скорее, полностью выдуманной. Его величественное звучание, сколь бы выразительным оно ни было, если говорить о марше вообще, не вызывало в памяти никаких конкретных, социально определимых обстоятельств, при которых можно было бы такой марш услышать. В отличие от марша Верди, вальс во II действии «Онегина» и полонез в III представляли собой культурно и социально предсказуемые музыкальные высказывания. Различия в звучании их отражали различия между провинциальным сборищем с его неуклюжей жизнерадостностью и холодным величием петербургского бала [59]. Куплеты Трике пробуждают не менее живые воспоминания о привычной фигуре учителя-француза с его ломаным русским и смешной манерностью; не только вирши Трике оказываются причудливой смесью русского с французским (жанр, получивший основательное развитие в школьном фольклоре того времени) [60], но и сама его музыка звучит явно не по-русски. Несчетные пастухи наигрывали на свирелях и до, и после того, которого Татьяна слушала, дописав письмо. Однако *этот* вышел за пределы их общего пасторального голоса: *этот* представляет собой узнаваемую подробность узнаваемого пейзажа и создает осязаемую картину утра в русском поместье. Судя по этим звукам, имение Лариных находится, скорее всего, на Украине или в южной России, в которой Чайковский часто бывал, гостя у своей сестры и зятя, у Давыдовых, — а не среди типичных для романа северных пейзажей (каковые, в свой черед, отражали опыт пушкинской ссылки в глухой северо-западный угол страны). Пышно разросшийся сад, упоминаемый Ленским в первой сцене оперы, — но не в романе, — усиливает впечатление южной обстановки, родственной скорее давыдовской Каменке, нежели пушкинскому Михайловскому.

С другой стороны, многие исполняемые главными персонажами соло и ансамбли никакого отношения к обыденным музыкальным жанрам не имеют. Они нередко следуют устоявшимся оперным формам, как, скажем, «большие арии» Ленского и Гремина с их трехчастным строением. В других случаях они оказываются более

сложными и необычными по форме — таково соло Татьяны в сцене письма, состоящее из нескольких изобретательно соединенных эпизодов. В отличие от «Руслана» Глинки, где, как мы видели, звучание русского романса понемногу берет верх над миром традиционных оперных жанров, «Евгений Онегин» Чайковского отступает — в том, что касается отношений между главными персонажами оперы, — от жанра и музыкального высказывания повседневной музыки. Даже элегия Ленского («Куда вы удалились, весны моей златые дни?»), домодельные поэтические качества которой вызвали у пушкинского рассказчика усмешку, предстает перед нами в музыкальном одеянии достигшей полного развития оперной арии, далеко ушедшей от домашнего сочинительства.

Однако за этими традиционными оперными условностями кроется глубокий психологический анализ, основными инструментами которого становятся лейтмотивы, принадлежащие различным персонажам и ситуациям и взаимодействующие по мере развития музыкального повествования. Рассмотрим всего один пример этого аналитического использования повторяющихся тем оперы.

В первой сцене, в то время как две пары прогуливаются по саду, Ленский обращается к Ольге с коротеньким, энергичным ариозо. В этом проходном, по видимости, эпизоде возникает мотив, который становится одним из тематических указательных знаков оперы. Мотив этот образуется восходящим скачком на сексту (от V к III ступени) и последующим нисхождением к начальному тону — что само по себе является множество раз использованным интонационным клише русского романса, хотя ариозо в целом к этому жанру не принадлежит.

3.2. П. Чайковский. «Евгений Онегин». Картина 1, ариозо Ленского

Andante non tanto

Я от_рок был то_бой пле_нен_ный, сер-

Этот мотив откликается эхом в сцене дуэли, появляясь там в миноре с тонко, но резко измененной вокальной линией: энергия секстового скачка ушла, а в конце появилась скорбная хроматическая фигура, — все это звучит как похоронное эхо прежнего выражения счастья.

3.3. П. Чайковский. «Евгений Онегин». Картина 5, ария Ленского
[Andante, quasi Adagio]

Па - ду ли я, стре - лой прон - zen - ный

Однако еще до этого тот же мотив перенимается Татьяной в сцене письма. Не направляется ли ее перо воспоминанием об ариозо Ленского, о первом в опере излиянии счастливой любви? Мотив сопровождает адресованные Евгению слова Татьяны: «Кто ты? Мой ангел ли хранитель или коварный искуситель?» И здесь он трансформируется в соответствии со значением ситуации: мистический подтекст слов Татьяны передается гармонией пониженной VI ступени в мажорной тональности — обычный в музыке того времени способ выражения магического и сверхъестественного.

3.4. П. Чайковский. «Евгений Онегин». Картина 2, сцена письма Татьяны

[Andante]
(с большим чувством)

Кто ты: мой ай - гел ли хра - ни - тель

Татьяне, подобно Ленскому в сцене дуэли, приходится пережить в дальнейшем ситуацию, которая подталкивает к переводу этого мотива в минор. Что и происходит в заключительной сцене оперы, в том монологе, в котором Татьяна горько сетует на повторное появление Онегина в ее жизни. Она называет Онегина «призраком беспощадным», который «взором огненным» «воскресил» ее страсть, и воспроизводит тем самым, хоть и в совершенно ином настроении, мистические обертоны собственного письма.

3.5. П. Чайковский. «Евгений Онегин». Картина 7, заключительная сцена

Andante

Он взо-ром ог-нен-ным мне ду-шу воз-му-тил,

он страсть за-глох-шую так жи-во вос-кре-сил!

Следуя за всеми видоизменениями лейтмотива Ленского, слушатели улавливают отблески внутреннего мира каждого из героев: чувств, потаенных надежд, горестных воспоминаний, невысказанных мыслей, лежащих в основе их взаимоотношений [61].

Мы можем сказать теперь, что дискурс оперы Чайковского содержит в себе две формы выражения. Ее жанровая музыка создает реалистическую среду, в которой разворачивается действие оперы, между тем как изображение главных персонажей и их отношений равносильно осуществляемому музыкальными средствами психо-

логическому анализу. Музыкальная среда оперы отличается живой картинностью, она ассоциируется с повседневным музыкальным опытом, подразумевающим конкретные ситуации и социальные отношения. Напротив, психологический аспект оперы представлен музыкой скорее интроспективной и аналитической, чем репрезентативной, — музыкой, которая обращена скорее к способности слушателя вспоминать, проследживать путеводные нити и приходить к заключениям, чем к его мгновенным реакциям, основанным на повседневном музыкальном опыте.

Такой дуализм более чем типичен для романистов середины XIX столетия — от Диккенса и Бальзака до Флобера, Толстого и Достоевского. С одной стороны, он предлагает читателям реалистические описания внешних обстоятельств, в которых живут и действуют персонажи романа; с другой — позволяет проникнуть в незримый, невещественный мир их мыслей и чувств. Этот дуализм отражает разрыв между внешними материальными и общественными условиями, с одной стороны, и внутренним духовным миром личности — с другой; между тем, чем человек был, и тем, чем он надеялся или мечтал стать; тем, что он делает и говорит, и тем, что он, говоря и делая, думает. Этот разрыв составлял, быть может, глубочайшее основание и главнейший общий знаменатель психологического романа XIX века. Предромантические и ранние романтические авторы были первыми, кто подчеркнул расхождение между жизнью души героя и его внешним обликом, однако они делали это, втискивая последнее во все более густой фон, пока оно почти не стиралось из памяти. «Сентиментальное путешествие» Стерна, «Вертер» Гёте, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса — все они занимались внутренним миром своих главных героев, практически исключая из рассмотрения внешние условия их существования; даже те редкие картины внешнего окружения, которые они мельком предлагали читателям, были окрашены субъективным восприятием их героев. Принципиальное достижение реалистического романа состояло в том, что он представил объективный и субъективный миры как две сбалансированные стороны одного процесса. В этом романе развитие сюжета определялось и не чувствами героев, и не внешними обстоятельствами исключительно, но взаимодействием между внутренними порывами и внешними обстоятельствами — и первые то бросали вызов последним и сокрушали их, то оказывались неспособными противостоять им.

На уровне романного высказывания этот дуализм проявлялся в двойной стратегии повествования. С одной стороны, роман содержал подробные описания внешней среды: улицы назывались по именам, здания описывались извне и изнутри, и во множестве деталей, обрисовалась также и внешность героев; подталкиваемый этими описаниями читатель получал возможность либо проецировать всю картину на собственное сознание, основываясь на своем жизненном опыте подобного же рода, либо распознавать в сценах действия действительно существующие улицы Парижа или Петербурга. С другой же стороны, представления героев о себе, сопровождавшиеся аналитическими комментариями рассказчика, увлекали читателя в неосязаемые области их внутреннего мира. Если говорить о технике повествования, две эти стратегии использовали средства различные: первая имела своей целью узнавание, вторая — понимание; первая взывала к общности характеристик, вторая к индивидуализации и аналитическим противопоставлениям. Всякий раз, когда читателю предьявлялась внешняя подробность, будь то вид улицы, картина, висящая на стене гостиной, или название торгового дома, у которого герой покупал фрак, она срабатывала как показатель изначально знакомой внешней среды. Персонажи побочные, принадлежавшие наряду с разного рода объектами к повествовательной среде, зачастую изображались так же, как костюмы и интерьеры. Они изъяснялись стилистически помеченными фразами, мгновенно помещавшими их в определенный слой общества: трактирщик говорил, как полагается говорить трактирщику вообще, лакей — как лакею, крестьянин — как крестьянину. А вот главные персонажи говорили так, как требовало полное выражение их личностей.

Лишь немногие из опер XIX века отвечали этим характерным особенностям современного романа в такой же полноте, в какой отвечал им «Евгений Онегин» (быть может, еще один пример дает нам «Кармен» — опера, которую Чайковский очень любил). Чего нельзя, однако ж, сказать о романе Пушкина. Подобно Гёте, Байрону и Констану, Пушкин, похоже, относится к нараставшему приливу реалистической психологической прозы неоднозначно. Если он время от времени и принимал позу типичного для XIX века вездесущего реалистического рассказчика, то лишь затем, чтобы в следующий же миг отречься от нее, либо объявляя о своей личной причастности к жизням героев (он пытался когда-то научить Онегина отличать ямб

от хоря, он благоговейно перечитывал письмо Татьяны), либо, напротив, намекая, что все это не более чем розыгрыш, в жертвы коего выбран читатель.

Характерным для оперы Чайковского является и то, что большинство монологов, посредством которых выражают себя ее герои, взяты из пушкинского текста, однако в романе слова этих монологов принадлежат не им. Слова эти произносятся рассказчиком, а уж читатель волен строить собственные догадки насчет того, что они отражают — личность персонажей или склонность рассказчика к остроумным парадоксам. В опере же многие из высказываний пушкинского рассказчика преобразуются из третьего грамматического лица в первое, обращаясь в прямую речь — изменение, обладающее сомнительными стилистическими достоинствами и заставившее наиболее чувствительных читателей жаловаться на «святоотатство», однако, на деле, необходимое, поскольку оно позволило пушкинским героям высказываться, непосредственно говорить о себе, — как то и надлежало героям психологического романа.

При первой постановке оперы Чайковский настаивал на соответствии костюмов и декораций эпохе Пушкина — требование для того времени необычное даже применительно к драматическому театру. Для достижения этой цели было сделано все возможное, однако отсутствие опыта привело к появлению неизбежных и многочисленных анахронизмов. Актер, игравший Трике, носил бороду, — обыкновение для французского эмигранта XIX века странноватое. Офицеры на балу у Лариных были одеты в мундиры гвардейских полков — как и офицеры в петербургской великосветской сцене, — а высокий чин, на который указывали их эполеты, выглядел комически несовместимым с юными лицами актеров [62].

Однако костюмы, в которые были облачены персонажи оперы, особого значения не имели. То, как вели себя действующие лица «лирических сцен» Чайковского, то, как они говорили, как выражали себя и обращались друг другу, недвусмысленно указывало на мир, населенный современниками композитора или персонажами современной ему литературы. И это лишний раз знаменовало разрыв с миром Пушкина и его героев.

Контраст между уклончивостью романа и прямоотой оперы обозначал собой нечто большее, чем невозможность следовать пушкин-

ской головокружительно сжатой манере выражения — особенно после того, как его герои обрели на сцене телесные обличия. Контраст этот еще и отражал глубокое различие двух миров, разделенных сорока или пятьюдесятью годами, различие тем более поразительное, что вследствие общности языка и множества деталей повседневной жизни в глаза оно отнюдь не бросалось. Разумеется, современники — и персонажи — Пушкина говорили на языке, в значительной мере отличавшемся от того, каким пользовались люди 1860-х. Однако различия эти коренились скорее в том, как воспринимались, что подразумевали и на что намекали слова, чем в их выборе или в речевых оборотах, а к тому же они еще и затуманивались тем, что стихи Пушкина давно уже прижились в памяти едва ли не каждого человека. Для тех, кто знал помещичью жизнь 1850-х и даже 1860-х, то есть после освобождения крепостных, она выглядела мало чем отличавшейся от той, какой была в начальные годы столетия: эти люди видели тех же хлопотливых старых нянюшек, ту же вызываемую приездом соседней суматоху, ту же атмосферу смутных романтических ожиданий, которая оведала всех принадлежавших к небольшому кругу соседства молодых людей. Как я уже говорил, с конца 1860-х Чайковский часто проводил лето в Каменке, украинском поместье своей сестры Александры и ее мужа Льва Давыдова. В начале 1820-х Каменка эта принадлежала друзьям Пушкина, братьям Василию и Александру Давыдовым, и в годы кишиневской ссылки (1821–1822) Пушкин нередко бывал в ней. Именно здесь прочитал он первые строфы «Евгения Онегина» в кругу близких друзей, многим из которых (включая и В. Давыдова) предстояло в скором времени сгинуть в сибирской ссылке, — незабываемое чтение, о котором поэт с чувством упоминает в написанной семь лет спустя последней строфе романа [63]. Костюмы с тех пор, разумеется, изменились, но в остальном Каменка Пушкина и Чайковского, как и хозяйство Лариной и Лазунской (из тургеневского «Рудина»), выглядели примерно одинаково.

Вот только оставались ли они одинаковыми? Когда Пушкин, прожив немалое время в Каменке, возвращался в Кишинев, он нес с собой свой собственный мир. Его, по преимуществу номинальное, положение мелкого чиновника местной канцелярии, убожество и нищета его окружения представлялись Пушкину не более чем сырым материалом для озорных эпиграмм. Что действительно имело значение, так это малая и в значительной мере однородная среда,

частью которой он был, — среда чрезвычайно изошренной и почти полностью герметичной дворянской культуры. Каждый, кто принадлежал к ней, будь то живой человек или литературный персонаж, в какое бы физическое окружение он ни попал, сохранял в себе эту незримую среду самоочевидных норм поведения, непреложных нравственных ценностей, не подлежащих обсуждению социальных навыков и особенностей воспитания. Многие из этого безмолвно подразумевалось, многое понималось с полуслова, с полувзгляда, по тривиальному на вид замечанию. Эта герметичная среда налагала на принадлежащих к ней людей строгие ограничения в том, что касалось манеры поведения и высказывания — существовало слишком много разделяемых всеми допущений, уклониться от которых человек, не порывая всерьез со своей средой, попросту не мог. Все это выдвигало на первый план культуру недомолвок, в которой человек мог проходить весь свой жизненный путь — и проходил его, — используя главным образом свою безмолвную причастность к ней. Таков мир, отраженный в «Евгении Онегине» Пушкина или в романах Джейн Остин. Для того чтобы понять поведение их персонажей, — что они делают и чего не делают, что говорят и чего не говорят, — чтобы правильно читать между двумя тривиальными замечаниями, необходимо проецировать скудные свидетельства, полученные из предоставляемых автором описаний той или иной сцены, на социальные и психологические допущения, которые кроются под ее пустоватой поверхностью.

Что касается России, этот виртуальный мир допущений и сопричастностей начал распадаться после 14 декабря 1825 года. Уже к началу 1830-х Пушкин и его товарищи обнаружили, что имеют дело с людьми иного склада, которых они до конца не понимают и которые не могут или не желают понять их. Ко времени Чайковского и его поколения пушкинский «Золотой век», как его начали называть примерно в 1860-х [64], давно уже миновал. Возвращаясь из Каменки, Чайковский всякий раз окунался в мир Московской консерватории и культурной жизни Москвы — мир, населенный людьми, отличавшимися друг от друга как принятыми ими нравственными и общественными нормами, так и образованием. Этим людям приходилось отыскивать общую для них почву посредством скорее непосредственного взаимодействия, чем безмолвной сопричастности. Дабы утвердить свои верования и цели, им необходимо было выговариваться, совершать сознательные действия. Именно этот

мир определил темы и высказывания романов Тургенева и Достоевского. И он же стоял за персонажами и положениями оперного «Евгения Онегина».

В мире Пушкина и его персонажей решение Татьяны написать любовное письмо Онегину было не только до крайности необычным, но и далеко не разумным. Героиням Джейн Остин, как бы отчаянно ни жаждали они встречи с возлюбленным, такой шаг никогда и в голову не пришел бы — и прежде всего потому, что он был бесполезен: сама экстравагантность его с неизбежностью обрекала этот шаг на неудачу. Была ли Татьяна поначалу настолько наивной, что не понимала этого, или она прибегла к средству столь исключительному намеренно, чтобы заставить Онегина понять глубину ее отчаяния, читатель — современник Пушкина — все равно понимал, что перед ним предстало событие масштабов катастрофических. Пушкин никогда не упускал случая озадачить своих читателей неожиданным поворотом рассказа; здесь, однако ж, он счел необходимым встать на защиту Татьяны, сказав в «послесловии» к ее письму, что необычайная прямота ее обозначает, на деле, натуру далеко не ординарную, а вовсе не заурядную глупость или слабость. И сделал он это не из жеманной стыдливости, ему ничуть не свойственной, но потому, что существовала реальная опасность непонимания. Роман мог легко соскользнуть на слишком уж проторенный литературой путь, создав у читателя ожидания того, что Татьяна окажется всего лишь очередным примером пылкой, но опрометчивой героини, неизбежная литературная участь которой состоит в том, чтобы погибнуть, — тип, созвучный множеству женских персонажей XVIII века, от Манон и ричардсоновой Клариссы до Луизы, возлюбленной Вильгельма Мейстера.

В мире, населенном персонажами Тургенева и Гончарова, условия были совсем иными. Здесь героиня без колебаний оповещала избранного ею мужчину о своей любви. Шаг этот еще оставался довольно рискованным, однако именно способность и готовность героини идти на риск и обнаруживала присущую ей силу духа. Тургеневские Наталья в «Рудине» и Елена в «Накануне», гончаровские Ольга в «Обломове» и Лиза в «Обрыве», Аглая в «Идиоте» Достоевского и Наташа в «Войне и мире» Толстого явственным образом следовали примеру Татьяны, однако их побуждения и последствия их поступков так же отличались от Татьянинных, как таковые же тех литературных героинь предыдущего столетия, чьи роли Татьяна

примеряла на себя. В мире середины XIX века — по крайней мере, в его литературе, — поведение Татьяны выглядело отважным, но не самоубийственным, смелым, но не экстравагантным.

Для современных Пушкину читателей то, что Онегин оказался способным понять истинную природу письма Татьяны, говорило о его характере очень многое, — как и то, что он не пошел на уступку уже готовому стереотипу, от которого и сам рассказчик счел необходимым откеститься. В то время и в том месте поступок Татьяны мог стоять ей не только утраты доброго имени, но и кое-чего похуже: он мог обратить ее в жертву презрительных пересудов и насмешек. Онегин же каким-то образом понял, что перед ним явление отнюдь не банальное и смехотворное, и счел необходимым предостеречь Татьяну: «Учитесь властвовать собой!» Проведенная им шоковая терапия была вполне соразмерной шокирующему поступку Татьяны. Разумеется, этот педагогический экзерсис доставил Онегину самодовольное удовлетворение. Трудно вообразить, однако, как бы еще он мог или должен был поступить в таких обстоятельствах — по крайней мере, в тот момент. Как еще ему, человеку, ролевыми моделями которого были Чайльд Гарольд и Адольф, следовало реагировать на письмо, облеченное в сентиментальные фразы XVIII столетия и призывающее его разьяснить, кто он такой — ангел ли хранитель или коварный искуситель? Возможно, если бы дальнейшие трагические события не разлучили героев безвозвратно, жизненные пути их еще сошлись бы, как это со временем происходило — после всех злоключений, порожденных взаимным непониманием и разлуками, — с героями Остин. Но возможно и то, что способность Татьяны, побывавшей в оставленном хозяином доме Онегина, лучше постичь его характер заставила ее отречься от надежд на счастье и открыла для нее путь к последующему замужеству.

Пятьдесят лет спустя читатели уже не видели никаких причин, мешавших Онегину ответить на любовный зов Татьяны по крайней мере с большим сочувствием. Каким надо быть человеком, чтобы, получив такое письмо, не влюбиться без всякого промедления? (Звучащее в письме Татьяны бряцание риторики XVIII столетия, представлявшейся рафинированным современникам Пушкина столь невыносимо устаревшей, воспринималось поколением 1860-х лишь как проявление чистоты и свежести чувства.) Подыскать объяснение для этого странного казуса оказалось не так уж и трудно. Причи-

на его была той же, что обрекала в подобных случаях на неудачу Рудина или Обломова – внутренний изъян героя, его «излишность».

Согласно символическому кодексу поведения, хорошо известному читателям «Рудина» и «Обрыва», цельность природы героини означает, что ее страсть к избраннику, сколь бы недостойным таковой он ни был, может угаснуть лишь после того, как она выкажет готовность пожертвовать собой ради любви. И то, что Пушкин показал, как Татьяна обращается из наивной, вскормленной сентименталистскими стереотипами девицы в замечательно зрелую женщину, способную не только властвовать собой, но и до конца понять характер Онегина, шло в разрез с современными этим читателям литературными условностями, в духе которых трактовался женский характер. Впервые, быть может, женщина была показана не как существо чистое от природы, но как развивающаяся личность. Такой неожиданный поворот сильно озадачил не только героя романа, но и значительную часть публики, особенно той, что читала роман несколько десятилетий спустя, когда умение по достоинству оценивать то, что персонаж *не* говорит и *не* делает, было по преимуществу утрачено благодаря недвусмысленному характеру реалистического высказывания. Уже и Белинского – всего-то через десять лет – то обстоятельство, что пушкинская Татьяна, получив от Онегина урок, оказалась слишком хорошей ученицей в искусстве властвовать собой, приводило в немалое замешательство. В своей статье 1841 года Белинский выговаривает Татьяне за нехарактерную чопорность, проявленную ею в финальной сцене романа: как могла она отвергнуть героя столь недвусмысленно, с таким самообладанием? [65] Первоначальный план Чайковского состоял в том, чтобы это положение исправить. В финале первого варианта оперы – того, что был поставлен в 1879-м, – Татьяна после внутренней нравственной борьбы падала в объятия Евгения на манер Лизы из «Обрыва» [66], но тут входил муж, к Татьяне, совладавшей с мгновенной слабостью, возвращалось самообладание, а Онегин в отчаянии убегал со сцены. И только после протестов публики, шокированной совершенным на сцене извращением (пусть даже на мимолетный миг) характера самой почитаемой героини русской литературы [67], Чайковский этот финал изменил, убрав из него мужа (отчего ария, исполняемая Греминым в предыдущей картине оперы, обратилась в изолированный эпизод) и оставив Татьяну верной тому, что происходило в романе.

Что касается Онегина, нравственное банкротство этого героя, предвещаемое неправильностью его поведения во время свидания в саду, становится очевидным сразу после этого важнейшего события — в следующей сцене бала у Лариных. Его появление на этом празднике, еще и усугубляемое тем, что он приглашает Татьяну на танец, выглядит откровенно безответственным и жестоким, ибо оно не только причиняет Татьяне ненужные страдания, но и дает свежий повод для возникших вокруг них слухов (хор: «Гляньте-ка, гляньте-ка: Танцуют пажоны!»). Разочарованный и скучающий, Онегин провоцирует ссору с Ленским, которая завершается едва ли не кулачной дракой и прилюдным вызовом на дуэль. Если не считать комичной несусветности ситуации, в которой один персонаж публично бросает такой вызов, а другой публично же принимает его (в пушкинские времена дуэль официально считалась преступлением и такая публичность означала, прежде всего, трусливую уловку, позволявшую избежать дуэли, гарантировав вмешательство властей), поведение оперного Онегина выглядит внешне таким же, как в романе. Однако в мире романа скрытые или, скорее, самоочевидные и потому не нуждающиеся в объяснении мотивы этого поведения выглядят совершенно иначе. Два визита Онегина к Лариным сделали для него невозможным, по сути дела, отказ от посещения именин Татьяны, на которые он приглашен. В узком мирке помещичьего соседства отсутствие Онегина на праздновании именин наверняка вызвало бы небольшой скандал, открыв дорогу для всякого рода сплетен и домыслов. (Вспомните, что произошло в «Гордости и предубеждении», когда мистер Бингли вдруг прервал свой визит.) Онегин не мог не появиться у Лариных именно потому, что относился к Татьяне отнюдь не с холодным безразличием, которое выводили из его тирады в саду последующие поколения читателей. Нет, причиной раздражения Онегина и его самозащитного фатовства стало ощущение, что он попал в западню, не оставившую ему иного выбора, как только постараться претерпеть все ужасы провинциального праздника и снести до крайности затруднительную ситуацию — встречу с Татьяной лицом к лицу. И разумеется, он не предвидел того, что припас для него следующий день — встречи с посланником Ленского и вызова на дуэль.

¹ Pigeons (*франц.*) — голубки.

Кюи в своей разгромной рецензии на оперу указал на сцену дуэли как на особенно убийственное свидетельство странности ее сюжета. Согласно Кюи, она оставляет комическое впечатление, поскольку ставит персонажей в положение настолько бессмысленное, что они буквальным образом не могут понять, чем, собственно, им надлежит заниматься на сцене [68]. Если взглянуть на эту сцену сквозь линзы Базарова, она отзывается театром абсурда. Чайковский, хоть он и отстаивал драматические достоинства созданной им ситуации, делал это лишь из сострадания, порожденного гибелью юного поэта, находя «глубоко трогательной» смерть «богато одаренного юноши из-за рокового столкновения с требованиями светского взгляда на честь». Симпатии Чайковского полностью отданы Ленскому, в «богатой одаренности» коего он никаких сомнений не питает (в отличие от Пушкина, у которого поэтическое призвание Ленского остается снабженным знаком вопроса) [69]. Ария Ленского, построенная на тексте элегии, написанной им в ночь перед дуэлью, образует высочайший, быть может, из лирических моментов оперы. Тема ее, содержащая воспоминание о любовном ариозо Ленского из первой картины оперы, кажется изливающейся прямо из сердца поэта. Между тем Пушкин напищал стихи Ленского штампами элегической поэзии и присовокупил к ним ироническое замечание: «Так он писал *темно и вяло*, что романтизмом мы зовем, хоть романтизма тут нимало не вижу я...» [70]. Точно так же и в оперной сцене дуэли Онегин производит впечатление фигуры до крайности неприятной. В романе первая мысль рассказчика после убийства Ленского — это мысль о сердечных угрызениях Онегина. Онегин молча смотрит на лежащее в снегу мертвое тело; о том, сколько времени длится эта скорбная пауза, говорит маленькая, но красноречивая деталь, — когда Зарецкий произносит наконец: «Ну, что ж? убит» и кладет труп Ленского на сани, тот уже оказывается «оледенелым». В опере Онегин, выстрелив, коротко осведомляется: «Убит?..» — на что Зарецкий отвечает: «Убит!» Музыкальное завершение сцены повторяет многократным эхо тему арии Ленского, полностью оставляя Онегина за пределами этих переливающихся через край горьких сетований. (Эта музыка обладает замечательным сходством с завершением II действия «Тристана и Изольды» — также написанным в ре миноре, — где Мелот смертельно ранит Тристана; особенно поражает в обеих сценах заключительная скорбная фраза рожка, звучащая

после того, как смолкают все взволнованные голоса. Сходство это вполне может быть совершенно случайным; в конце концов, Чайковский получил — «наконец-то», по собственным его словам, — возможность услышать оперу Вагнера лишь в декабре 1882 года и нашел ее невыносимо скучной [71]. Однако, если оставить в стороне вопрос о влияниях, такое сходство лишь подчеркивает трагическую, героически скорбную атмосферу, которая отличает музыкальную картину смерти Ленского.)

Трагическая непреднамеренность смерти Ленского от руки друга очевидна настолько, что читатели, не говоря уж о слушателях, не видят, похоже, никакой нужды задаваться вопросом: почему, в конце-то концов, Ленский должен был умереть? Как это случилось? Пушкину, проведенному в возрасте Ленского в Петербурге три последних года второго десятилетия XIX века, ничего не стоило послать человеку вызов или спровоцировать его на такой. В результате он участвовал во множестве дуэлей. И во всех этих «делах» он не был убит или ранен, можно с уверенностью сказать, что жизнь его никогда серьезной опасности и не подвергалась [72]. Трагические, жестокие дуэли случались; однако в кругу художников, интеллектуалов и дилетантов, к которому принадлежал Пушкин, они были редкостью. (Когда недолгое время спустя, в Кишиневе, Пушкин оказался замешанным в дуэль действительно серьезную, с армейским майором, друзья его пришли в ужас; по счастью, дуэль была отложена, а позже ее и вовсе удалось избежать, поскольку разразилась метель, помешавшая дуэлянтам добраться до назначенного места) [73]. После того, как посылался вызов, в дело обычно вступали посредники, прилагавшие все усилия к тому, чтобы примирить будущих дуэлянтов; в конце концов, все они были друзьями или, по меньшей мере, не имели серьезных причин для вражды. Иногда противники мирились даже не выходя на поле, иногда им дозволялось встать одному против другого и принять требуемые ритуалом позы, а уж затем объявлялось, что дело решается миром.

Превосходный пример дает дуэль, состоявшаяся у Пушкина в 1818 году с близким лицейским другом, поэтом Вильгельмом Кюхельбекером. Хорошо известные всем нескладность и неуклюжая сентиментальность Кюхельбекера обратили его в постоянную мишень дружеского подшучивания. Одна особенно язвительная эпиграмма Пушкина прогневала Кюхельбекера настолько, что он

вызвал друга на дуэль. Все попытки как-то загладить ссору Кюхельбекер с обычной для него тяжеловесной эмоциональностью отвергал. Противники встретились на окраине столицы, заняли с пистолетами в руках положенные позиции. Кюхельбекер, прославившийся неумением обращаться с оружием, прицелился. Согласно одному из рассказов, когда Кюхельбекер начал целиться, Пушкин крикнул своему секунданту Антону Дельвигу, также поэту, однокласснику и другу дуэлянтов: «Дельвиг! Стань на мое место, здесь безопаснее!» Кюхельбекер опустил пистолет, Пушкин подбросил свой в воздух и бросился обнимать противника [74]. Ни один поэт в то утро не погиб. (Шесть лет спустя, в 1824-м, Кюхельбекер выступил с оказавшей немалое влияние статьей, в которой содержалась разгромная критика штампов элегической поэзии, в том числе и пушкинской. Тень сделанных им замечаний незримо висит над столом, за которым Ленский пишет свою «темную и вялую» элегию, — сами эпитеты эти заимствованы из вынесенного Кюхельбекером приговора. К тому времени — к 1827 году, в котором была написана шестая глава романа, — Кюхельбекер, чья нескладная фигура попросту лезла в глаза на Сенатской площади 14 декабря 1825 года, — находился уже в Сибири, став одним из тех, кому поначалу адресовался роман, но кто завершения его так никогда и не увидел.)

Столь счастливое разрешение ссоры между друзьями было возможным потому, что их окружали люди, в таком разрешении заинтересованные. Никто из присутствовавших на дуэли не истолковал бы поведение Пушкина превратно и уж тем более не стал бы распускать злонамеренные сплетни о том, как ему удалось уклониться от выстрела Кюхельбекера. В случае же Онегина и Ленского присутствовала одна, но страшная ошибка — выбор Ленским своего секунданта.

Скупое на детали повествование Пушкина нередко становится, — когда речь идет о персонажах второстепенных, — совсем уж сжатым. Практически все, что нам известно, скажем, о муже Татьяны, сводится к замечанию, сделанному ею, когда она увидела его впервые: «Кто? толстый этот генерал?»; ко времени появления в романе Онегина дядя его удобнейшим образом лежит в гробу, что избавляет рассказчика от необходимости распространяться о прежних их отношениях и, в частности, разбираться, ухватившись за первые слова Онегина, в том, какими именно средствами дядя «уважать себя заставил». И однако ж, представляя Зарецкого, секунданта Ленского,

Пушкин не скупится ни на романное место, ни на подробности. Если вам требуется пример того, как исправляется наш век, иронически замечает рассказчик, то вот он: совершенно отвратительный тип, подлец и трус (следует скандальная история о том, как он попал в руки французов во время кампании 1812 года) обратился в мирного помещика, так что теперь он «отец семейства холостой» и «даже честный человек». Зарецкий «не глуп», и Евгений, не питая иллюзий относительно качеств его натуры, бывало получал от его общества удовольствие. Зарецкий упивается своей ролью ревнителя дуэльного кодекса, каковой он использует, во имя «строгих правил искусства», для того чтобы не позволить тем, чьими дуэлями он распоряжается, уклониться от необходимости рискнуть своими жизнями; он испытывает тайное удовольствие, наблюдая за тем, как противники ведут себя под дулами пистолетов. По-видимому, именно эта его репутация «знатока» подобных дел и заставила пагубно наивного Ленского обратиться к нему за помощью. Стоит появиться Зарецкому, и Онегин понимает: избежать кровавого противостояния уже невозможно. И действительно, как мы видим в дальнейшем, Зарецкий не предпринимает даже символической попытки примирить врагов, что, вообще говоря, входило в его обязанности, пусть и не выраженные явным образом (как и ничто не выражалось явным образом в неписанном русском дуэльном кодексе).

В таких обстоятельствах Онегин, как и любой из его современников, мог сделать лишь очень не многое. А между тем под поверхностью представленной нам картины кроется факт несомненный: кое-что он сделать все-таки попытался, и попытку эту можно назвать отчаянной. Он явился на место дуэли со своим слугой, месье Гильо, которого и представил как своего секунданта. И это было грубейшим нарушением правил. Секунданты считались равными партнерами дуэлянтов, они несли перед законом полную ответственность за все происходившее, а порой и сходились один с другим в двойной дуэли. Представить Зарецкому слугу, как его ровню, и вынудить этих двоих обсуждать условия дуэли означало нанести первому смертельное оскорбление, которое ставило его в положение смехотворное. На случай же, если Зарецкий сочтет это оскорбление непреднамеренным, — Онегин ведь не знал никого из соседей-помещиков и не мог попросить одного из них стать его секундантом, — Евгений еще и подчеркнул его на первый взгляд небрежными, а на деле тщательно продуманными словами:

«Мой секундант? — сказал Евгений. —
Вот он: мой друг, monsieur Guillot.
Я не предвижу возражений
На представление мое:
Хоть человек он неизвестный,
Но уж конечно малый честный».
Зарецкий губу закусил.
Онегин Ленского спросил:
«Что ж, начинать?» — Начнем, пожалуй, —
Сказал Владимир. И пошли
За мельницу. Пока вдали
Зарецкий наш и *честный малый*
Вступили в важный договор,
Враги стоят, потупя взор [75].

Рассказ ведется так быстро, стихи текут столь плавно, что нам трудно остановиться и задуматься о том, что здесь, на самом деле, было сказано, оценить каждую интонацию, каждый жест и каждую паузу. И особенно трудно сделать это читателю, который с самого начала убежден, что человек по-настоящему достойный, а не «лишний», просто извинился бы, обнял Ленского, своего друга, и махнул бы на всю эту дурацкую историю рукой, — точно так же, как достойный человек не стал бы читать Татьяне холодных наставлений, а заключил бы ее, обливаясь слезами счастья, в объятия. А между тем Онегин, приведя с собой слугу и отрекомендовав его, как честного, по крайней мере, малого, нанес Зарецкому обдуманное и несомненное оскорбление, сопровождавшееся еще и угрожающим жестом: «Я не предвижу возражений» — то есть, если у вас имеются какие-то возражения, милости прошу, высказывайтесь. Относительно того, какой глубины оскорбление ему наносят, Зарецкий, при его-то опыте, ни малейших иллюзий не питал; прикушенная им губа свидетельствует о его гневе и нерешительности. Если бы при этой сцене присутствовал свидетель, способный понять, что здесь происходит, у Зарецкого не осталось бы иного выбора как только признать себя оскорбленным и потребовать удовлетворения. А открытое столкновение с Зарецким попросту сорвало бы дуэль с Ленским, изменив неотвратимый ход дальнейших событий. При этом Онегин вовсе не уклонялся от опасности — напротив, Зарецкий был противником потенциально более опасным, чем

Ленский, — однако предпринятое им могло избавить его от необходимости убить друга или пасть от дружеской руки. И снова неопытность Ленского — та же роковая наивность, которая заставила Татьяну написать письмо Онегину, — случиться этому не позволила. Расчет Зарецкого оказался верным — оскорбление, нанесенное в присутствии Ленского, было равносильным оскорблению, нанесенному в отсутствие каких бы то ни было свидетелей. И, человек совершенно бесчестный, он предпочел проглотить оскорбление и принять слугу, как равного себе, но не рисковать открытой стычкой. Отчаянная попытка Онегина оказалась тщетной. Мы можем ощутить длину паузы, по завершении которой он осторожно осведомляется: «Что ж, начинать?» Ленский ничего не замечает, минет еще несколько мгновений, и он будет убит.

Пятьдесят лет спустя дуэли еще происходили в подлинной жизни — равно как и в романах. Однако условия, в которых действовали дуэлянты, степень свободы, с которой они могли выражать свои чувства относительно происходящего, возможность идти вразрез с установившимся кодексом поведения — все это решительным образом отличалось от того, с чем приходилось иметь дело обитателям пушкинского мира. Для публики, слушавшей оперу Чайковского, сцена дуэли Онегина и Ленского ничем не отличалась от той, какую они помнили (более или менее) по роману — на театральные подмостки выходили персонажи хорошо всем знакомые, слова, которые они пели, были почти полностью взяты из пушкинского текста. И тем не менее, это внешнее сходство лишь затемняло коренные различия. Музыка Чайковского создавала прозрачную эмоциональную призму, сквозь которую его поколение вглядывалось в сцену прославленного романа и проникалось безусловным сочувствием к Ленскому, видело в ироническом, но второстепенном наброске личности Зарецкого еще одну зарисовку любопытного общественного типа и решительно осуждало Онегина за его неспособность говорить и действовать так, как полагается достойному человеку.

Белинский был первым, кто увидел в романе Пушкина «энциклопедию русской жизни», то есть первым, кто взглянул на него сквозь фильтр общественных и психологических упований, сформированных французским, а затем и русским социальным романом. С появлением больших романов периода 1850–1880 годов различия психологических и эстетических ценностей, составлявших подо-

плеку пушкинского романа, отошли в восприятии публики на задний план. Оперная форма отразила это смещение, одновременно сделав его более сфокусированным и, в определенном смысле, необратимым. Раздавались, конечно, и жалобы на дурное обращение с пушкинским текстом, однако музыкальное повествование порождало глубокий отклик в душах людей, воспитанных на психологических романах и ориентированной на общественные вопросы литературной критике. Опера обратила Евгения Онегина в современника поколения 1860-х и 1870-х — и не только в глазах самого этого поколения, но и в глазах поколений последующих. Чувства и поступки ее героев оказались запечатленными в опыте и нормах поведения послереформенного общества. Искрометный рассказ Пушкина, его ироничность, его чарующе неустойчивые отношения с созданными им персонажами и с читателями еще могли быть и поняты, и оценены, особенно после крушения позитивистской эстетики и прихода модернизма. Однако общественные и психологические условия, в которых действовали герои Пушкина, их внутренние побуждения, о которых они хранили молчание, их допущения, не нуждавшиеся в объяснениях, поскольку они были слишком очевидными, — все это сошло на нет. Конечно, опера Чайковского была не единственной тому причиной, однако она сыграла в этом процессе очень важную роль. При том западающем в память эмоциональном ландшафте, который создала ее музыка и который стал для последующих поколений неотделимым от пушкинских стихов, судьба Онегина была решена. Его мир — и мир его создателя, — скрытый под чопорным обликом, искусно организованной небрежностью и головокружительными пропусками, теперь разглядывался и оценивался читателями и слушателями, привыкшими верить тому, что они видят, слушать скорее слова, чем молчание, идти вдоль ясно различимой цепи событий, а не отыскивать бесплотные нити, указующие, что могло, или должно было, или не способно было случиться.

ГЛАВА 4

«ХОВАНЩИНА»: МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА В РУССКОМ СТИЛЕ (ВАГНЕР И МУСОРГСКИЙ)

Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, незойливое «ковьярянье» в этих малоизвестных странах и завоевание их – вот настоящее призвание художника. К новым берегам! Бесстрашно, сквозь бурю, мели и подводные камни, к новым берегам!

Письмо М. П. Мусоргского к В. В. Стасову

Летом 1872 года, без малого через месяц после того, как он завершил основательную переработку «Бориса Годунова» для ожидаемой постановки оперы в Мариинском театре, Мусоргский задумал еще одну историческую оперу, или, как он это называл, «народную музыкальную драму». Сюжет ее снова был взят из бурной истории России XVII века, на сей раз из последних его лет. В письме к своему ментору Владимиру Стасову Мусоргский сообщил, что заносит материалы, необходимые ему для осуществления нового замысла, в тетрадку, на обложке которой написано слово, им самим, по видимому, и придуманное: «Хованщина».

То, как Мусоргский продвигался в осуществлении своего замысла, выглядело своеобразным даже по его меркам. Либретто в обычном смысле этого слова, то есть готового текста, на который пишется музыка, у «Хованщины» не было никогда. И хотя, если судить по письмам Мусоргского, основных персонажей оперы и общие контуры ее сюжета он довольно ясно представлял себе почти с самого начала, словесные монологи и диалоги оперы сочинялись им одновременно с музыкой – то была своего рода лоскутная работа. В результате, полной окончательности, не говоря уж о связности, сюжет «Хованщины» так никогда и не достиг. Во все десять лет сочинения оперы одни куски добавлялись к ней, другие выкидывались, сцены расширялись, сжимались и менялись местами. Варианты оперы наслаивались один на другой, создавая подобие палимпсеста¹, до самой смерти композитора – до марта

¹ Палимпсест – рукопись на пергаменте (реже папирусе) поверх смытого или соскобленного текста.

1881 года. В 1960-м удалось отыскать чистовой экземпляр либретто; он написан отчетливым почерком профессионального переписчика (работа, которой Мусоргский вынужден был заниматься большую часть своей взрослой жизни), и написан, по-видимому, на последнем этапе сочинения оперы — в конце 1879-го или в 1880-м. (Характерен сам факт, что либретто впервые записывалось полностью лишь после того как большая часть оперы была уже сочинена.) Предусматриваемые этим либретто изменения в опере, в особенности в ее последнем действии, радикальны настолько, что, признав их «последней волей» композитора, нам следовало бы, по сути дела, напрочь перекроить «Хованщину», какой мы ее знаем сейчас [1]. Более того, мы не можем сказать, действительно ли этот текст показывает оперу такой, какой видел ее Мусоргский, готовясь к завершению работы над нею, или это всего лишь оценка того, что уже сделано, предпринятая перед началом сочинения последней картины.

Что касается самой музыки, Мусоргский сочинял ее за роялем, не связанными один с другим кусками. В течение многих лет он проигрывал фрагменты «Хованщины» самым разным слушателям и лишь потом заносил их на нотную бумагу [2]. Например, один из прекраснейших эпизодов оперы, «Аллилуйя», которую Марфа поет своему возлюбленному перед тем, как взойти на костер, был сочинен в самом начале работы над оперой и исполнялся множество раз, даже в концертах, однако окончательной формы так и не обрел и записывать его пришлось уже после смерти композитора. Единственным признаком того, что творческий процесс Мусоргского мог обладать некоторой внутренней связностью, является замечательное упорство, с которым Мусоргский противился всем попыткам его поклонников направить или ускорить работу над оперой. Для того чтобы хорошо осуществить кропотливый труд по соединению различных фрагментов оперы воедино, ответил он однажды на нетерпеливые увещевания Стасова, следует действовать в духе пословицы: семь раз отмерь, один отрежь. Примерно таким же образом и Гюголь в 1840-х доводил до отчаяния своих «болельщиков», нетерпеливо ожидавших продолжения «Мертвых душ» — отчасти по причине упадка творческой воли, отчасти же потому, что он и сам робел перед величием собственного замысла [3]. Однако что касается Мусоргского, то какими бы ни были внутренние причины его медлительности, продолжению работы над оперой препятствовали и обстоятельства внешние: отчаянное финансовое положение, ухудшение здоровья,

все нараставшие уныние и чувство одиночества и, как следствие, а одновременно и как причина всего этого — постепенное сползание в запойное пьянство.

В отличие от других оперных замыслов Мусоргского, завершённых и не завершённых — «Саламбо», «Женитьбы», «Сорочинской ярмарки» и, конечно, «Бориса Годунова», — «Хованщина» в ее музыкальном повествовании никаким литературным прототипам не следовала [4]. Исходя из рассказов самого композитора об исторических исследованиях, предпринимавшихся им на ранних этапах работы над оперой, можно предположить, что в качестве станového хребта повествования он использовал череду событий, сведения о которых были почерпнуты им из историографических обзоров и первоисточников, однако и это предположение оказывается, при ближайшем его рассмотрении, несостоятельным.

Историческую основу «Хованщины» образует череда кровавых событий, растянувшаяся на два последних десятилетия XVII века. Особо приметное место занимает среди них борьба за власть, которая развернулась вслед за кончиной царя Федора Алексеевича в мае 1682 года и после долгих кровавых беспорядков закончилась летом 1698-го решительной победой его младшего единокровного брата Петра Алексеевича. Эти годы политической смуты оттеняла, переплетаясь с нею, тридцатилетняя история религиозного раскола: староверы противились исправлению богослужения, утвержденного Собором 1666–1667 годов, и кульминацией этой борьбы стала в 1690-х волна самосожжений. Рассматриваемая нами тема усложняется еще и разноликостью увлекавших Мусоргского источников. Некоторые из них принадлежали к «глыби», как он выражался, культурного наследия и отличались изрядным своеобразием. События в них упоминались различные, пусть даже и связанные друг с другом, а рассматривались они с несхожих одна с другой точек зрения и порой с эксцентричными полемическими излишествами. Один такой документ, яростное поношение «Теута» (то есть «тевтона» — отсылка к «немецким» обыкновениям царя Петра), исходил из круга староверов [5], — Мусоргский с восторгом рассказывал Стасову об этой находке [6], — и изображал Петра как воплощение Дьявола; другой — «Краткое описание блаженных дел великого государя Петра Великого самодержца Всероссийского, собранное чрез недостойный труд последнего раба Петра Крекшина, дворянина Великого Новаграда» [7], — представлял собой сочинение, насыщен-

ное популистской культурной мифологией [8], вкладывавшее в уста противников Петра адское пламя и, одновременно, с тем же беззаветным буквализмом, награждавшее самого царя нимбом Христа Спасителя. Должным порядком докладывал Мусоргский Стасову и о том, что воспользовался жизнеописанием Аввакума, рассказ которого перескакивает, следуя свободным тематическим ассоциациям, из одной временной точки в другую; записками Сильвестра Медведева, одного из лучших умов эпохи, человека, которому удавалось в течение долгого времени лавировать между воюющими сторонами, пока в 1691-м его не обвинили в поддержке царевны Софьи и не обезглавили [9]; и некоторыми другими источниками [10].

О чем Мусоргский не сообщал Стасову – возможно, желая избежать выговора за использование источника столь консервативного, – так это об усердном изучении им монументальной «Истории России с древнейших времен» Сергея Соловьева, в частности, томов 11–14, посвященных правлению Алексея Михайловича и Федора Алексеевича и регентству Софьи (труд Соловьева был впервые опубликован в 1861–1864-х и переиздан в 1870–1871-х) [11]. Подобно Мусоргскому, Соловьев включил в свой рассказ множество несхожих голосов. И с ошеломляющей силой сплавил сталкивающиеся мнения и создающие какофонию голоса в последовательный рассказ, подспудной мыслью которого была идея неизбежного возвышения российского государства.

Сравнение рассказа Соловьева с либретто Мусоргского обнаруживает картину просто захватывающую. Мусоргский пространно цитирует многие приводимые Соловьевым документы, например интимное письмо Софьи Голицыну, извещение о казни врагов государства стрельцами и анонимный донос (приписанный в опере Шакловитому), обличавший князя Хованского в тайном замысле посадить своего сына Андрея на царство. Он даже дословно перенес в оперу несколько фраз из рассказа Соловьева – например, мимоходом сделанное историком замечание о правлении царя Алексея Михайловича, при котором боярин предпочитал садиться на царских обедах под стол, если не получал места, которое полагал принадлежавшим ему по праву, символически отражавшим его положение в «местничестве» (установившейся иерархии благородных родов) [12].

То, в какой большой степени Мусоргский использовал (пусть и не говоря об этом) авторитетный рассказ Соловьева, одновременно выставляя на первый план предпринятое им изучение разного рода

популистских и раскольничьих источников (от большей части которых в либретто не осталось и следа), дает нам интереснейшую картину внутреннего мира композитора, в частности, в последнее десятилетие его жизни: безмолвной эволюции мировоззрения, новых влияний, которые оставались скрытыми за буйной витиеватостью его эпистолярного стиля и привычной еще с 1860-х популистской позой – и то, и другое он всегда готов был выставить напоказ перед «Генералиссимусом» (как называл Мусоргский Стасова).

Однако и метода использования Мусоргским Соловьева особой последовательностью не отличалась. Он черпал из своего источника что и когда хотел, заимствуя отдельные фразы, ситуации и фигуры из разных глав, зачастую не связанных с событиями, которым посвящена «Хованщина». Например, замечание Подьячего о стрельцах: «Не люди, звери, сущие звери!» – взято, по-видимому, из свидетельских показаний о Степане Разине и его разбойниках (1670) [13]. Стрелец Кузька, которого мы видим в начале оперы охраняющим столб с вывешенным на нем списком казненных, напоминает историческую фигуру стрельца Кузьмы Ногаева, действительно сыгравшего приметную роль в бунте, – но в бунте не 1682-го, а 1662-го, не имевшем никакого отношения ни к междоусобице, ни к старой вере. Согласно Соловьеву, Кузьма Ногаев подстрекал толпу бежать на Лубянку, чтобы посмотреть на вывешенное там письмо об измене и заставить Подьячего прочитать его вслух, – события, живо напоминающие IV действие оперы [14]. Что касается бунта 1682 года, в нем выделяется историческая фигура монаха Сергия, призывавшего князя Хованского и его войско защитить старую веру. Многие слова Сергия отданы в опере Досифею, в частности пронзительное «Подвигнемся!», которым Досифей призывает свою братию взойти на костер [15]. Да и само имя «Досифей» не является выдуманным – среди бунтовщиков 1682 года присутствовал монах Досифей, отличившийся в диспуте со сторонниками новых книг (отредактированного Евангелия и книг богослужебных), – событие, которое косвенно упоминается во время торжественного шествия староверов во II действии. Третья составная часть характера Досифея находится за пределами истории Соловьева; ею был князь Мышецкий, автор неистового повествования «О Теуте и Гордаде»¹,

¹ Раскольничье повествование «О Теуте и Гордаде» – рукопись XVII века, перевод с изменениями и дополнениями польского сочинения «Суждения дьявола против рода человека».

которое Мусоргский цитирует в одном из монологов Досифея [16]. Чтобы как-то привести в согласие все противоречивые облики Досифея — воинствующий монах, духовный наставник, ретроград-аристократ, — Мусоргскому пришлось прибегнуть к неуклюжей уловке: признанию Досифея в том, что он, на самом-то деле, и есть князь Мышецкий, давно уже отказавшийся от высокого звания и всех мирских благ. (В этот момент, как и во многие другие, начинаешь ощущать личную близость композитора к Досифею — рассказ последнего о том, как он «навек похоронил» свое аристократическое прошлое, вполне может быть ссылкой на положение, в котором оказался сам Мусоргский после реформы 1861 года, лишившей композитора — отчасти и по причине его нежелания и неспособности отстаивать свои интересы — всех денежных средств, какие имелись у него как у члена помещичьего сословия) [17].

То, как Мусоргский, сочиняя либретто, расчленил, соединял и перетасовывал исторические данные, порой напоминает преобразование музыкальных мотивов по ходу развития симфонии. Метод устного сочинительства мог быть стимулирующим и даже необходимым при разработке музыкальной инфраструктуры оперы, которая отличается, как мы еще увидим, до крайности тонким и сложным переплетением лейтмотивов. Но с чисто повествовательной точки зрения он привел к устрашающей мешанине исторических событий, на которые ссылается опера, а мешанина эта имела, в свой черед, результатом многочисленные несоответствия в самом содержании рассказа и, прежде всего, его конечную незавершенность.

Чтобы показать, до какой степени Мусоргский видоизменял исторические данные, дабы вплести их в свой рассказ, я предлагаю вашему вниманию хронологическую сводку событий, прямо или косвенно отразившихся в опере:

1662: Правительство царя Алексея Михайловича решает пустить в обращение медные деньги вместо золотых, дабы расплатиться с огромным долгом, накопившимся за тридцать лет войны с Польшей. В результате возникает катастрофическая гиперинфляция. В Москве начинается бунт, вызванный слухами о том, что на Лубянке кто-то прикрепил к столбу лист с именами изготовителей «воровских денег». Возглавляемая стрельцом Кузьмой толпа собирается на площади и заставляет подьячего прочитать эту бумагу, но в конце концов рассеивается.

1666–1667: Вселенский собор, созванный в Москве патриархом Никоном и царем Алексеем Михайловичем, одобряет исправление богослужебных книг и церковной службы. (Среди наиболее важных изменений было определение Христа в Символе Веры как «рожденна, не сотворенна» вместо «рожденна, а не сотворенна»; троекратное вместо двукратного повторение «Аллилуйя»; и иной способ осенения себя крестным знамением.) Весьма значительное меньшинство священников изменений не приняло и продолжало пользоваться старыми книгами. Исход борьбы между господствующей церковью и староверами, как они себя называли, или «раскольниками», как их именовали официально, оставался неясным почти до конца столетия.

Конец 1660-х: Староверы пытаются обратить реформу вспять. После одного из диспутов между сторонниками старых и новых книг, первые проходят по Москве торжественным шествием, неся свои книги и выкрикивая: «Мы победили, посрамили, переспорили и перекричали ересь!»

1676: Умирает царь Алексей Михайлович. На трон восходит его старший сын Федор, в то время пятнадцатилетний. Подлинной правительницей становится старшая сестра Федора Софья. Вторую жену Алексея и ее сына Петра (четырёхлетнего) отправляют в условную ссылку.

С 1680 по начало 1690-х: Староверы подвергаются жестоким преследованиям. Главу их, протопопа Аввакума, сжигают на костре; их храмы и старые книги уничтожаются. Некоторые из староверческих общин в предвидении неминуемого уничтожения их теми, кого они считают силой Антихристовой, избирают самоожжение.

Июль 1682: По предложению князя Голицына царь Федор созывает «чрезвычайное сиденье», которое решает раз и навсегда устранить местничество, объявив его делом рук «злокозненного племосеятеля и супостата, общего дьявола».

Май 1682: Умирает Федор. Его младший брат, сын Алексея от первой жены, Иван, явно слабоумен. Вследствие этого Боярская дума решает короновать на царство Петра как следующего по правопреемству. Однако стоящие за Софью стрельцы опустошают Кремль, убивают нескольких родственников Петра и заставляют патриарха объявить совместное правление двух царей, Ивана и Петра — именно в этом порядке. Софья вновь возвращается к власти. Староверы пытаются использовать эти события, чтобы

отстоять свое дело, но в конечном счете получают от Софьи и патриарха отказы.

Сентябрь 1682: Командующий стрельцами князь Иван Хованский подстрекает их к новому бунту, на сей раз в его пользу, — у князя возник смутный замысел посадить на трон своего сына Андрея. Бунт быстро подавляют, Хованского берут под стражу и казнят, сына его убивают. Софья прощает стрельцов и ставит во главе их Шакловитого.

1680: Петр, находящийся в предположительной ссылке в подмосковном селе Преображенском, создает то, что он называет «потешными полками», — в них набираются юноши, сверстники Петра. К концу 1680-х два обученных по западному образцу потешных полка, Преображенский и Семеновский, обращаются в грозную военную силу.

Начало 1689: Князь Голицын возглавляет русские войска в опасной кампании против крымского хана. Софья отправляет князю письмо с рассказом о своих тревогах и страстной любви к нему (почти полностью процитированное во II действии оперы).

Сентябрь 1689: Софья пытается использовать стрельцов под командованием Шакловитого в бунте, направленном на смещение Петра. Полки Петра побеждают бунтовщиков. Схваченный в Измайлово Шакловитый дает под пыткой показания против Софьи и ее фаворита князя Голицына. Шакловитого казнят, Софью отправляют в московский Новодевичий монастырь, Голицына — в ссылку. Вся полнота власти переходит к Петру.

Лето 1698: Последняя попытка стрельцов восстать в пользу Софьи вынуждает Петра прервать поездку по Европе. Бунт терпит поражение еще до того, как царь возвращается в Москву.

Сентябрь–октябрь 1698: Стрельцов допрашивают (основной инструмент допросов — пытки) и казнят. Закованных в цепи, их сотнями выводят на московские площади и там убивают. Несколько главных организаторов бунта, заподозренных в прямых связях с Софьей, вешают прямо перед окнами ее монастырских покоев и оставляют там на полгода. Эти кровавые события знаменуют конец традиционной русской армии.

Сравнивая эту историческую сводку с сюжетом оперы, легко заметить в последнем многочисленные противоречия и несообразности. То, что выглядит в опере единичным событием, носящим

замысловатое название «Хованщина», состоит, на деле, из четырех растянувшихся на более чем шестнадцать лет волн кровавых бунтов, цели которых были в некоторых случаях диаметрально противоположными. Один бунт (май 1862), возглавлявшийся князем Иваном Хованским, был направлен на то, чтобы и помешать Петру унаследовать трон, и укрепить власть Софьи как регентши; и это, кстати сказать, единственный эпизод борьбы за власть, в котором приняли деятельное участие староверы, хотя и на сей раз они были отвергнуты победившей Софьей, решительно принявшей сторону патриарха. Другой — в сентябре того же года — тоже возглавлялся Хованским, но цель его состояла уже в том, чтобы сместить Софью и посадить на трон сына князя, Андрея, — событие, которое можно назвать «Хованщиной» в прямом смысле этого слова и которое завершилось смертью Ивана и его сына. Третьим была неудавшаяся попытка Софьи — в сентябре 1689-го — использовать стрельцов, во главе которых стоял теперь Шакловитый, против набравшего силу Петра, — результатом этого бунта стала, среди прочего, опала фаворита Софьи Голицына. И наконец, была еще последняя попытка свергнуть Петра, предпринятая летом 1698-го и приведшая к массовым казням стрельцов на Красной площади.

Все эти события оказались сплавленными в «Хованщине» в рассказ, по всей видимости, о бесконечной и бессмысленной смуте [18]. Приведем лишь один пример метода сплавления, использованного Мусоргским при сочинении сюжета: осенью 1682-го Софья простила угрожавших ее правлению стрельцов Хованского, казнив перед этим их командира; в 1698-м стрельцов, на сей раз поддержавших Софью в борьбе с Петром, выводили в цепях на московские площади и умерщвляли всех сразу. В опере изобретательный Мусоргский выводит (как в 1698-м) на Красную площадь закованных в цепи стрельцов, чьи цели и симпатии выглядят до того неопределенными, что поведение их можно объяснить только вечным похмельем, в коем они пребывают на сцене, [19] — но затем всех их не казнят, а прощают (как в 1682-м), причем прощение исходит не от Софьи, а от Петра, — а между тем Хованского убивают (как в 1682-м), Голицына отправляют в ссылку (как в 1689-м), а староверы восходят на костер (последнее напоминает о череде самосожжений начала 1690-х, никак со стрелецкими бунтами не связанной). Оперный Шакловитый втайне пишет донос на Хованского, а затем объявляет Хованскому и Голицыну, что донос этот вывешен в Измайлово. Исторический

Шакловитый, новый начальник стрельцов, был схвачен в Измайлово в 1689-м, и дал под пыткой пространные показания — не против Хованского, который был к тому времени семь лет уж как мертв, но против Голицына.

Историческое время движется в опере назад, вперед и вбок на тот же горячечный манер, на какой осуществлялось в последние десять лет жизни Мусоргского сочинение самой оперы. В сравнении с устойчивым сюжетом и строгой исторической хронологией «Бориса Годунова» эти особенности «народной драмы» с легкостью приводят к предположению об уменьшении способности Мусоргского если не к сочинению великолепных музыкальных фрагментов, то, во всяком случае, к соединению таковых в связанное, законченное целое. Стасов считал, что в осуществлении своего замысла Мусоргский определенно сбился с пути; мнение это возникло, когда композитор начал реагировать на советы Стасова со все большей сдержанностью, а во многих случаях и разочаровывал своего наставника, принимая решения, которые, на взгляд последнего, сообщали опере «неправильное» направление [20]. Это впечатление, с прискорбием сообщенное Стасовым в его бесстрастном рассказе о жизни уже скончавшегося композитора [21], было затем подкреплено добронамеренными редакторами «Хованщины». Когда в 1880-х Римский-Корсаков, — а позже и другие композиторы и постановщики (наиболее видными среди них были Стравинский и Дягилев в 1913-м и Шостакович в 1958-м), — перерабатывали текст Мусоргского, дабы сделать возможной сценическую постановку оперы, они исходили из предположения, что необходимо не только сочинить оставшиеся недописанными сцены последнего действия и создать оркестровую партитуру, но и произвести некоторые изменения в авторском клавире — и прежде всего создать «убедительный» (то есть не полностью деструктивный) финал. С последней целью Римский-Корсаков вывел на сцену, после того как староверы погибли в пламени, Преображенский полк (использовав для его марша музыку из IV действия). Шостакович пошел еще дальше, увенчав оперу повторением мирного вступления к ней, «Рассвет на Москве-реке», — прозрачный намек на то, что после всех прошлых бед над страной снова восходит солнце [22]. «Завершенный» таким образом финал напоминает картину Виталия Комара и Александра Меламида, в которой художники изобразили все, что, согласно проведенному им опросу,

люди желают увидеть на живописном полотне: гуляющего по берегу озера Джорджа Вашингтона, небольшое стадо оленей, играющих детей, множество холмов и деревьев, плюс сияющее утреннее солнце. Только Стравинский позволил опере завершиться в соответствии с набросками Мусоргского, — то есть хоровым пением, с которым староверы восходят на костер, — однако и он внес во всю партитуру множество изменений [23]. Все они предполагали неспособность творения Мусоргского стоять на собственных ногах. Именно на этих чрезмерных вольностях, которые позволяли себе разные композиторы и оперные театры в работе с клавиром Мусоргского, и лежит ответственность, по меньшей мере частичная, за оставляемое оперой впечатление, описанное Ричардом Тарускиным с присущей ему резкой прямоотой: «Ко дню безвременной кончины Мусоргского от пьянства “Хованщина” оставалась всего лишь торсом, а не цельной скульптурой» [24].

А между тем, при всей бессвязности и мучительной медлительности сочинения оперы, клавиры ее был ко времени смерти Мусоргского почти завершены. В конечном итоге, у нас осталась полный клавиры четырех с половиной действий оперы, плюс наброски остальных сцен V действия, в последнем из которых и содержался написанный в ля-бемоль миноре хор раскольников. Разумеется, мы не можем знать, какую форму приняла бы, в конце концов, опера, доживи Мусоргский до отказа Мариинского театра принять ее (каковой не преминул последовать в 1883-м) и последующей борьбы за ее постановку — все это сильно напоминало происходившее с «Борисом» в конце 1860-х — начале 1870-х. Тем не менее, я убежден в том, что имеющийся у нас текст «Хованщины» — в том виде, в каком он перенесен на бумагу рукой Мусоргского, — дает достаточно оснований для того, чтобы рассматривать его, исходя скорее из того, чего композитор сумел достичь, чем из того, чего он сделать не успел. Я понимаю, что обращение бессвязности какого-либо сочинения в полифоническое богатство, а незавершенности в открытость финала становится слишком уж предсказуемым приемом постструктуралистской критики, и все же мне представляется стбющим делом рассмотреть неопределенность текста и идеи «Хованщины» как ее врожденное свойство, — так же как мы привычно рассматриваем многие классические произведения, от «Братьев Карамазовых» Достоевского и «Человека без свойств» Музиля до «Моисея и Арона» Шёнберга, — вместо того чтобы критически из-

учать эту оперу, исходя из наших представлений о том, на что она могла или должна была походить.

В то же самое время, когда Мусоргский боролся, ко все возрастающему недовольству его друзей, со второй своей исторической оперой, Лев Толстой боролся, ко все возрастающему собственному недовольству, со вторым своим главным романом. В какой-то момент он в отчаянии задал себе вопрос: почему сочинение истории о барыне, заведшей роман с офицером, должно быть сопряжено с такими трудностями. В конце концов, Толстой сумел завершить свой труд, хоть тот и погрузил его в глубокий духовный и творческий кризис, от которого он полностью так и не оправился. В 1876 году, когда работа над «Анной Карениной» была уже почти завершена, он красноречиво описывал в известном письме к Николаю Страхову то, чего так старался достичь: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собирания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится» [25].

Данное Толстым описание творческого процесса можно считать универсальным определением принципа использования лейтмотивов при построении повествования — литературного или музыкального, не важно. Рассказывая придуманную им историю в последовательной манере, событие за событием, автор опутывает ее невидимой паутиной ассоциаций, уподоблений и перекличек, которые коренятся во взаимосвязях возникающих раз за разом мотивов. Эти «воздушные пути» — если воспользоваться вдохновленной Толстым метафорой Пастернака (позаимствованной, впрочем, у Гёте), — пронизывают рассказ во всех направлениях, неисчислимо разнообразными способами связуя каждый момент повествования со множеством других. В результате история перерастает саму себя, выплескивается из границ, которые определяются описываемой цепочкой событий. И это сообщает самой ее идее размытость смысла, которая может обращаться в источник наслаждения или разочарования для всякого, кто имеет с ней дело. Если бы Толстой умер, не успев перенести на бумагу пару десятков, скажем, последних страниц восьмой части «Анны Карениной», искушение приписать неразрешенность основной идеи романа его незавершенности было бы очень большим. Возможно, что мы, основываясь на опы-

те, приобретенном нами при чтении «Войны и мира», решили бы, что в романе отсутствует заключение, эпилог, в котором автор намеревался вынести нравственное суждение, обещанное эпитафией: «Мне отмщение, и Аз воздам» (Римл. 12:10). Однако при том, как все в итоге сложилось, у нас остается только один выбор: признать отсутствие в романе окончательных решений его неотъемлемым свойством. Кто должен понести наказание? Кто повинен в страданиях человека? Подкрепляет ли эпитафия наше человеческое суждение о персонажах романа Божьим авторитетом или, напротив, отменяет любой человеческий приговор, отдавая право суда Богу? Именно это качество «Анны Карениной» и делает эту книгу одной из наиболее значительных предшественниц романа XX века.

Подобным же образом строится и вагнеровская музыкальная драма. Фокус внимания в ней смещается с внешних событий сюжета к повторам и трансформациям музыкальных лейтмотивов. «Воздушные пути» тематических соответствий становятся подоплекой каждой представляемой на сцене ситуации. Следя за поступками и словами действующих лиц, мы одновременно получаем — через лейтмотивы — доступ к их воспоминаниям, мыслям и чувствам. Для слушателя, который следит за внутренней драмой развивающихся лейтмотивов, они прокладывают путь в темные области Тристановой души, скрытые от залитого светом мира внешних действий.

За преобладание интроспективного элемента приходится платить определенную цену. Повествование, в котором внутренняя логика мыслей и намерений соперничает с внешней логикой слов и поступков, а временами и преодолевает ее, вынуждено полагаться на способность слушателя вникать в переплетение тематических соответствий, посредством которых проявляется внутренняя сторона драмы, и делать из них определенные выводы — при том, что одни из этих соответствий вполне прозрачны, а другие неопределенны и тонки. Слушателю же, не готовому к напряженным духовным усилиям, необходимым для того, чтобы следить за внутренними мотивациями драмы, внешняя форма ее представляется тяжеловесной, перегруженной излишними подробностями или попросту скучной. Собственно, такой и была первая реакция многих слушателей на «Кольцо нибелунга» или «Тристана и Изольду». Однако после некоторых первоначальных споров принципы вагнеровской музыкальной драмы были усвоены преобладающим числом слушателей и музыкантов и обратились в свершившийся эстетический факт.

Какими бы ни были позднейшие злоключения Вагнера, можно с уверенностью сказать, что к концу 1890-х этот процесс завершился. Подобным же образом, и романы Толстого, порицавшиеся Генри Джеймсом как бесформенные монстры — за предположительное отсутствие экономии средств и связности повествования [26], смогли занять свое место в европейской литературе XIX столетия.

С «Хованщиной» этого не случилось. Даже в России последняя музыкальная драма Мусоргского хоть и не страдала от недостатка внимания, но так и осталась в тени более крепкого и ясного «Бориса Годунова». Разобранная на фрагменты музыка «Хованщины» получила высокую оценку, однако драма как целое удостоивается похвал по преимуществу сдержанных и уклончивых. И помимо очевидных недочетов этой оперы, таких, к примеру, как незавершенность, существует, возможно, более глубокая причина неопределенности ее положения в истории музыки. Причина эта кроется в крайней эстетической тонкости, я сказал бы даже, в скрытности оперы, если сравнить ее с более ясным по художественным идеям «Борисом» или с музыкальными драмами Вагнера. Я уверен, что мучительная скрупулезность, с которой Мусоргский сводил воедино отдельные ее куски, снова и снова испытывая их на слушателях, делая бесконечные исправления, прежде чем перенести все на бумагу, была отнюдь не пустой. Она отражала творческий процесс, направлявшийся скорее неявными перекличками и соответствиями, чем обычным ходом повествования. За неуклюжим, незавершенным сюжетом «Хованщины» стоит необычайно богатая и сложная паутина взаимосвязанных лейтмотивов. Их бесплотное и тем не менее насыщенное символическое присутствие оказывается настолько всепроникающим, что ослабляет оперное повествование, переполняя его двойственными намеками, неявными конфликтами и мучительными дилеммами, обреченными на то, чтобы никогда не получить окончательного разрешения.

Начнем рассмотрение мотивов оперы со сцены в тереме князя Хованского (действие IV, картина 1). Она состоит из длинной череды исполняемых домочадцами Хованского песен и танцев, за которой следует — внезапно и без особых попыток придать происходящему драматическое правдоподобие — покушение на князя. Все это отдает оперной рутинной, использованием малейшего предлога для исполнения попури из вставных номеров в ущерб драматическому развитию. Давайте, однако, повнимательнее при-

глядимся к невидимой драме, которая разворачивается в этой внешне статичной сцене.

Программу «концерта» начинают крепостные крестьянки Хованского, исполняющие песню «Возле речки, на лужочке». Незатейливые слова ее сопровождаются музыкой, живо напоминающей лейтмотив Хованского и его стрельцов.

4.1a. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие IV, картина 1, хор крестьянок

Largo

4.1b. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие I, тема князя Хованского

Moderato assai, quasi marziale

Что может обозначать эта неожиданная связь? Одно возможное истолкование состоит в том, что она позволяет проникнуть в душевное состояние Хованского. Пытаясь развлечься пением и плясками слуг, князь не может отогнать от себя мысли о своих бедах, прошлых и настоящих, не удивительно, поэтому, что песня звучит в его ушах — и в наших, — как напоминание о брошенном им войске. Это делает понятным и сердитое восклицание, с которым он обращается к певицам: «С чего заголосили? Словно мертвеца в жилище вечное проводят!» Женщины быстро переходят на песню о девушке и ее гайдуке.

4.2. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие IV, картина 1, второй хор крестьянок

Allegro scherzando

f Позд - но ве - че - ром си - де - ла, всё лу - чи - ну - шка го - ре - ла

p

Увы, и эта песня лишь усугубила недовольство Хованского, ибо тема ее обладает раздражающим сходством с маршем Преображенского полка, олицетворением всех невзгод злосчастного князя.

4.3. Марш Преображенского полка

p

Раздосадованный этими неудачами, Хованский отмахивается, что довольно глупо, от предупреждения о грозящей ему опасности, доставленном посыльным князя Голицына. Неискренность неверия Хованского в правдивость этого сообщения передается хроматическим искажением его лейтмотива.

4.4. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие IV, картина 1

Andante

Князь Хованский

В мо - ем до - му и в вот - чи.не мо - ей

p

Совершенно расстроенный, Хованский прибегает к последнему утешению: танцам своих персидских рабынь. Но уже первые ноты сопровождающей их танец музыки содержат зловещую аллюзию. В восточных хроматизмах этой мелодии различается эхо хроматически заостренного отказа Хованского признать грозящую ему опасность, — как если бы в голове князя, пока он пьет мед и пытается сосредоточиться на танцовщицах, звучали собственные его слова.

4.5. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие IV, картина 1, пляска персидок
Andante cantando con espressione



В конце концов, на сцене появляется Шакловитый, тайный недруг Хованского, якобы принесший ему приглашение прибыть на «Великий совет» и тем вернуть себе высокое положение. Наслаждаясь своим воображаемым торжеством, князь, беззащитный, приближается к ждущему его на пороге убийце.

Слова и музыкальные темы обоих хоров Мусоргский взял из сборника народных песен, опубликованного Юлием Мельгуновым [27]. Сборник увидел свет летом 1879-го [28], и, стало быть, Мусоргский, мог обратиться к нему лишь на очень позднем этапе работы над оперой. И тем не менее, он заимствовал из сборника материал таким образом, чтобы тот оказался созвучным уже сочиненной им музыке [29], — доказав искренность своего намерения семь раз отмерять и один отрезать.

Как драматический персонаж, князь Хованский больших симпатий у публики не вызывает. И тем не менее, в миг, когда решается его судьба, нам предлагают проследить за его мыслями, так сказать, изнутри, увидеть развитие драмы его глазами [30]. Если взглянуть на эту внешне инертную сцену с такой стороны, она приобретет динамичность, окажется, на деле, пульсирующей драматическим напряжением. Следя с помощью тематических взаимосвязей за разочарованиями Хованского, его предчувствиями и тщетными попытками самообмана, мы уже не сможем счесть появление убийцы в собственном доме князя драматургически неправдоподобным.

Нежелание Хованского признать положение, в которое он попал, делает понятным позднейшее замечание Досифея о том, что князь сам навлек на себя погибель.

Параллели между этой сценой и многими ситуациями опер Вагнера очевидны. Рассмотрим, к примеру, первую встречу Тристана и Изольды, в которой они принимают условные позы почтительного вассала и разгневанного суверена, между тем как напряженный поток лейтмотивов в оркестре обнаруживает подлинное значение их тривиальных на первый взгляд реплик; или невинный с виду разговор Зигфрида и Миме, скрытое значение и эмоциональная подоплека которого раскрывается лейтмотивами. Однако здесь присутствует важное различие в том, как Вагнер и Мусоргский используют мотивы, чтобы отобразить свои представления о музыкальной драме. Дабы уяснить себе эти различия, нам придется в некоторых подробностях рассмотреть то, каким образом каждый из двух композиторов выстраивает лейтмотивы и их соответствия.

Вагнеровский лейтмотив, как правило, получает совершенно определенную, легко распознаваемую форму при первом же его появлении. В качестве типичных примеров сразу приходят в голову тема кольца в «Золоте Рейна», тема любовного томления в «Тристане» и тема Грааля в «Парсифале». В результате, иерархические отношения между оригинальным мотивом и последующими его появлениями в музыкальном повествовании воспринимаются довольно легко. Все может быть связано с исходной формой и значением темы, которая нависает над оперой как ее первоначальная основа, *Ursprung*¹. То, что скрыто в глубинах души героя, со временем выйдет на свет, то, что предвиделось или предсказывалось, случится. Руководствуясь подсказками, которые предлагаются нам лейтмотивами во время их экспозиции, мы следим за развитием драмы до окончательного ее разрешения. Сама текучесть вагнеровской музыкальной формы, отрицающая все привычные разделения на музыкальные номера, создает необходимость хорошо определенной конечной точки, к которой с неумолимой решимостью устремляется эта музыка. Мистическое томление тристан-аккорда в конечном счете разрешается, продержав нас несколько часов в напряжении, си-мажорным трезвучием, одновременно обозначающим и завершение оперного рассказа.

¹ Изначальный импульс, источник (букв. происхождение) (нем.).

Контраст с лейтмотивами Мусоргского можно увидеть уже в оркестровом вступлении к «Хованщине», носящем программное название «Рассвет на Москве-реке». Оно состоит из пяти вариаций главной темы. За исключением срединной, все они настолько схожи по фактуре и общему настроению, что подходят более на куплеты песни, на строфы, чем на вариации. Песенный характер темы создает вместе с диатонической гармонией впечатление прекрасной, но отчасти статичной и пассивной простоты.

Однако простота эта обманчива. Если приглядеться к теме внимательнее, замечаешь, что она ни разу не повторяется в точности. Каждое новое ее появление несет с собой изменения в темпе. Изменения эти очень тонки, поддаются их обману и поверить, что вы слушаете простые повторы одной и той же мелодии, очень легко. Однако пошаговые изменения эти накапливаются, вытесняя собой нарочитую симметричность «строф» [31].

4.6. М. Мусоргский. «Хованщина». Вступление

вариация 1a: E-dur

Andante tranquillo

Musical score for Variation 1a, E-dur, *Andante tranquillo*. The score is written for piano (p) and consists of two staves. The melody is simple and diatonic, with a long, sweeping line in the right hand and a more active, rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked *Andante tranquillo*.

вариация 1b: cis-moll

Musical score for Variation 1b, cis-moll. The score is written for piano (p) and consists of two staves. The melody is similar to Variation 1a but with a different harmonic color due to the key signature change to C# minor. The tempo is marked *Andante tranquillo*.

вариация 2: D-dur

Musical score for Variation 2, D-dur. The score is written for piano (p) and consists of two staves. The melody is similar to the previous variations but with a different harmonic color due to the key signature change to D major. The tempo is marked *poco cresc.*

вариация 3: cis-moll/fis-moll

вариация 4: Fis-dur

вариация 5: Gis-dur

4.7. М. Мусоргский. «Хованщина». Вступление (схема)

вариация 1а

вариация 1б

вариация 2

вариация 3

вариация 4



вариация 5



Если мы затем спросим себя, какова же тема этого фрагмента оперы, определенный ответ нам дать не удастся. Все эти слегка различные вариации сливаются в коллективный образ, очертания которого, несмотря на кажущуюся ясность мелодии, остаются расплывчатыми и неуловимыми [32]. Перед нами не тема с вариациями, но сообщество ее версий. В индивидуализированной форме, которую можно назвать главной, тема из этого сообщества так и не выступает.

Этот способ тематического развития имеет глубокие корни в русском музыкальном фольклоре и церковном пении — так называемом знаменном распеве [33]. Исполнители народной песни имели обыкновение никогда не повторять мелодию в точности, придерживаясь одновременно общего ее контура. Ни певцы, ни слушатели не могли с уверенностью сказать, какой ее вариант будет следующим, да они в этом и необходимости никакой не ощущали, тем не менее, присутствие знакомой мелодии оставалось несомненным. Точно так же, когда сразу несколько певцов пели вместе, каждый создавал тесно связанные одна с другой, но не тождественные мелодические линии, так что голоса их время от времени расходились и снова сходились, образуя постоянно меняющийся рисунок. Самый верхний голос и все остальные при каждом их расхождении не представляли «мелодию» и ее «подкрепление», — они, скорее, создавали мелодию коллективно, как общность ее вариантов.

Если воспользоваться еще одной метафорой Пастернака, русская народная песня напоминает медленно текущую реку: устоявшегося русла у нее нет, берега подмыты, а направление то и дело неуловимо меняется. То же самое можно сказать и о так называемых «вавилонках»¹ (фигурациях), посредством которых исполнители знаменного распева расширяли тему, создавая сообщество конку-

¹ Вавилоны — свободно сочиняемые подголоски.

рирующих мелодических линий [34]. Сам Мусоргский в его автобиографической заметке точно определил источник своей музыкальной эстетики, сказав об испытанных им в отрочестве личных впечатлениях от средневекового церковного пения [35].

Уходящий корнями в эти традиции метод тематического развития поощряет использование строфообразных повторений как средства разработки музыкального высказывания, поскольку именно в чередке строф тема и приобретает совершенно неприметным образом свое сообщество вариантов [36]. Построенная таким образом музыкальная форма может выглядеть странноватой, она держится в стороне от динамичной текучести, которая является отличительным признаком вагнеровского музыкального высказывания [37]. На уровне гармонии музыка этого рода демонстрирует присутствие диатонических ладов и трезвучий, свободно сопоставляемых друг с другом поверх хроматизмов с их резкими функциональными тяготениями. Отсутствие сильного тонального центра потворствует скорее свободному сопоставлению тональностей — и даже тех, что довольно далеки одна от другой, — чем установлению их связей посредством модуляций [38].

Все эти особенности очевидным образом присущи вступлению к опере Мусоргского. Взаимоотношения пяти его строф смутно напоминают о сонатной форме — первые две, тонально контрастные, изображают «экспозицию», более плавная средняя часть играет роль «разработки», а две последние, тональные отношения которых симметричны отношениям двух первых, — «репризы». Однако общая тональная схема этой псевдосонаты до крайности сложна. Она образуется следующей цепочкой тональностей: ми мажор, до-диез минор, ре мажор, до-диез минор/фа-диез минор, фа-диез мажор и, наконец, соль-диез мажор. Спаренные строфы начальной и финальной частей переводятся одна в другую посредством тонального смещения второй: смещения вниз в «экспозиции» и вверх в «репризе». В традиционной сонатной форме первая и вторая темы (или, в случае монотематической экспозиции, первое и второе появления одной и той же темы), как правило, обладают тональными отношениями тоника и доминанты или (довольно часто у Бетховена и после него) тоника и медианты; секундовые отношения встречаются редко. Еще более необычной выглядит «реприза». Хоть она и связывается с «экспозицией» зеркальной симметрией тональных отношений двух ее строф, результат ока-

зывается далеким от тонального примирения, которого принято ожидать от сонатной формы. Фактически, вторые строфы «экспозиции» и «репризы» находятся друг с другом в соотношении до крайности остром – тритоновом. Из этой трезвучной ясности гармонии, благодаря которой свободные тональные сопоставления звучат естественно и нисколько не бросаются в глаза, вырастает отчаянно смелая музыкальная структура

Музыкальное высказывание такого типа развивается как последовательность смежных сегментов – будь то отдельные аккорды или целые строфы, – процесс, сама неопределенность которого основывается на его наполовину импровизационной свободе. В этом отношении он противоположен как традиционной функциональной гармонии, направляемой чередованием напряжений и их разрешений, так и привычной музыкальной форме, неспешно подвигающейся к финальному кадансу независимо от количества совершаемых на этом пути музыкальных поворотов. В стратегии, которая доминирует в «Хованщине», такого неуклонного пути не существует: ее диатоническая гармония позволяет любым трезвучиям и тональностям следовать практически за любыми другими, а форма ее во многих случаях развивается посредством накопления повторяющихся строф, число которых если и не целиком свободно от любых структурных ограничений, то уж во всяком случае полностью предсказуемым никогда не бывает.

И Вагнер, и Мусоргский стремились преодолеть чрезмерную предсказуемость общепринятой функциональной гармонии, однако делали это, двигаясь в противоположных направлениях. Метод Вагнера состоял в том, чтобы отсрочить разрешение гармонических напряжений [39]. Эта техника в значительной мере увеличивала свободу маневра между кадансами, которые подчеркивали границы разделов музыкальной формы. И музыка в большой – если не в бесконечной – степени обретала способность непрерывно развиваться через посредство никогда не разрешающихся напряжений. Эмблематическим проявлением этого принципа является знаменитый тристан-аккорд: резкий диссонанс, который после нескольких паллиативных разрешений достигает конечного пункта своего назначения – не тоники, но доминантсептаккорда (остающегося не разрешенным). Тристан-аккорд стал символом движения музыки от «классических» ценностей к напряжениям и конфронтациям модернистской эстетики.

4.8. Р. Вагнер. «Тристан и Изольда». Вступление
Langsam und schmachtend



Напротив, путь, на котором преодолевал детерминизм функциональной гармонии Мусоргский, состоял в том, чтобы уменьшать напряжения и тем самым ослаблять функциональные связи. Музыка «Хованщины» приобретает свободу от устоявшихся форм, притворяясь неструктурированной и рапсодической. При взгляде на нее извне эта стратегия представляется взывающей к редактору, который счел бы своим долгом придать музыке форму более законченную; внутренне она может с такой же легкостью обратиться для композитора, который попытается закончить свое произведение, не жертвуя отсутствием законченности в нем самом, в затею, обреченную на провал. Говоря в понятиях более широких, стратегия Мусоргского представляется родственной современным ему попыткам Толстого и Достоевского освободиться от излишне откровенных прямых причинно-следственных связей между образующими сюжет событиями — создать то, что Сол Морсон называет «побочными оттенками», то есть возможные альтернативные объяснения, следующие параллельным развитию романа курсом [40].

Отметим, что в Вагнер в своих операх «граалевского» цикла демонстрирует тематическую технику, отчасти схожую с той, которую разрабатывал в «Хованщине» Мусоргский. Вступления к «Лоэнгрина» и «Парсифалю» развиваются посредством строфических повторов главной темы, несколько видоизменяющейся в каждой новой строфе. Этот формальный прием отвечает лишенной напряжения гармонии, построенной почти исключительно на сопоставлениях диатонических триад. Особенно замечательный эффект он создает в «Парсифале», поскольку воспринимается там на фоне предыдущих музыкальных драм. Наводящая на самые разные мысли параллель между «Парсифалем» и «Хованщиной» создается кульминационной мистической трансцендентностью, возникающей в их финалах, несмотря даже на все ужасы самосожжения, присутствующие в последней из опер [41]. (Кстати сказать, мы не знаем, каким намеревался сделать звучание финала Мусоргский: композитор оставил

нам лишь мистически мирную хоровую тему, а вся оркестровая пиротехника была добавлена к ней различными редакторами оперы [42].) В обоих случаях оттенок мистичности требует архаичного по звучанию, диатонически ориентированного музыкального языка. У обоих композиторов этот поворот произошел в 1870-х, после того, как они долгое время подчеркивали в своих предыдущих сочинениях гармонические новшества, нацеленные на достижение предельной выразительности музыкального языка.

Внешне «Хованщина» знаменует возврат к более традиционному музыкальному языку, совершающийся после отчаянно смелых экспериментов «Бориса» [43]. Ее гармонии по преимуществу диатоничны, экспрессивные всплески диссонансов, которыми изобилует предыдущая опера, здесь случаются редко; в ариях и хорах используются, по преимуществу, простейшие периодические структуры — в противоположность характерным для «Бориса» непрерывным монологам и резко конфликтующим хоровым диалогам [44]. И это сделало «Хованщину» менее привлекательной для музыкальной культуры следующего столетия с ее предпочтением авангарда. Тем не менее, на более тонком и в то же время фундаментальном уровне тематического развития «Хованщина» является шагом по направлению к чрезвычайно изощренной и оригинальной музыкальной драме.

О формальных особенностях музыкального стиля Мусоргского — таких, как характер тематических вариаций и трактовка лада и тональности в их отношении к фольклору и средневековому церковному пению, — написано немало. Однако основу этого анализа составляли, по преимуществу, короткие произведения, такие как романсы и оперные номера, а не форма более обширная. Для нас же наиболее важным является воздействие, которое оказало использование этих технических приемов на музыкальную драму Мусоргского в целом и на «Хованщину» в частности.

Давайте снова вернемся к «Рассвету на Москве-реке». Как мы уже видели, несмотря на размытые контуры его темы, он сохраняет ясно различимый характер; собственно говоря, то обстоятельство, что ее повторы никогда не оказываются теми же самыми, можно легко проглядеть. Манера, в которой развивается эта тема, является скорее «общинной», чем индивидуализированной. Она предстает перед нами не в виде собственно темы, но в виде не имеющей определенных границ тематической зоны, в которую укладываются все ее варианты. Эта техника составляет резкую противоположность четкому очерчива-

нию темы при начальной ее экспозиции, типичному и для западной инструментальной музыки, и для вагнеровского лейтмотива. («Борис Годунов», хоть в нем уже и проявлялись элементы более позднего стиля Мусоргского, стоял все-таки ближе к традиционным принципам тематической разработки: и музыкальная форма, и значение повторяющихся тем — и более всех лейтмотив Дмитрия — недвусмысленно излагались при первом же их появлении.)

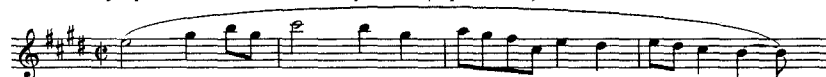
Практически каждая тема «Хованщины» представляется как общинная тематическая зона. А размытость каждой из зон позволяет различным тематическим зонам пересекаться друг с другом и перекрываться. И хотя каждая тема, взятая как целое, сохраняет свой узнаваемый характер, некоторые из членов одной общины тематических вариантов обладают сходством с некоторыми членами других. Такое их сближение порождает ощущение наличия связи двух тем. Этот процесс развивается посредством не уподобления, но сопоставления — не расхождения, но наложения.

К примеру, различные варианты темы вступления напоминают некоторые из других тем оперы. Начальная фраза первой строфы откликается в песне Марфы из III действия, которая и сама состоит из шести слегка варьируемых строф (примеры 4.9а и 4.9б). А вторая фраза той же строфы вступления схожа с любовной и одновременно погребальной песней, которую Марфа поет в финале (примеры 4.10а и 4.10б).

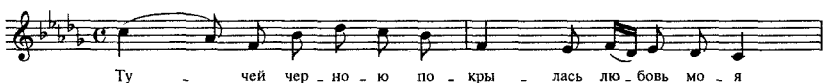
4.9а. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие III, песня Марфы



4.9б. М. Мусоргский. «Хованщина». Вступление (вариация 1а)



4.10а. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие V, песня Марфы



4.10б. М. Мусоргский. «Хованщина». Вступление (вариация 1б)



Вторая строфа напоминает один из вариантов воинственной песни староверов (действие III). Четвертая отзывается арией Шапкловитого, также звучащей в III действии. И наконец, третья содержит тематические соприкосновения с финальным хором староверов (примеры 4.11а и 4.11б).

4.11а. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие V, финальный хор



4.11б. М. Мусоргский. «Хованщина». Вступление (вариация 3)



Возведение техники фольклорного и церковного пения в конструктивный принцип музыкальной драмы оказало огромное влияние на форму и смысл последней. Для самой музыкальной формы это означало, что паутина лейтмотивов, сколь бы густой и плотной она ни была, не является помехой при использовании традиционной концепции оперы как набора четко определенных, симметрично оформленных номеров. Напротив: простейшая строфическая структура дает наилучшие возможности для неприметного расширения «зоны» каждой из тем, открывая пути ее сближения с другими темами.

Сочетание статичной внешней музыкальной формы, изобилующей повторениями периодически организованных строф, и крайняя гибкость процесса многократных пересечений и взаимных обогащений тем выглядит парадоксально. Вагнеровская драма управляется внутренней логикой лейтмотивов, вытесняющих и разрушающих традиционное чередование отдельных оперных номеров. Драма же Мусоргского не позволяет своим лейтмотивам править балом, поскольку они требуют развития и разработки внутри имеющих песенное обличье структур. Необходимость развития тематических сближений последовательных эпизодов делает сочинение музыки по подготовленному заранее либретто практически невозможным. Сюжет оперы должен прирастать пошагово, вместе с паутиной тематических связей. Этот парадокс обрекает композитора на непрестанные попытки приладить номера оперы один к другому — так, чтобы можно было сохранить и совокупность тематических соответствий,

и их инкрементальный характер, коренящийся в строфических повторях, — задача, окончательное решение которой никогда не было, да, вероятно, и не может быть найдено.

Но еще более драматичными оказались последствия применения этой странной техники для смысла музыкальной драмы Мусоргского. Преобладание в «Хованщине» песенных структур означало, что в ней не было и быть не могло резкого контраста между голосом певца и оркестром. Как правило, партия фортепиано скорее совпадает, чем конкурирует с пением, лишь добавляя новые варианты той же темы [45]. Это означает, что отчетливой поляризации между внутренними и внешними аспектами драмы — подобной той, что обозначается вагнеровским использованием голосов и оркестра, — не существует. Тематические соответствия «Хованщины» подразумевают наличие скрытого смысла, их присутствие в каждом эпизоде заставляет подозревать, что в нем должно наличествовать нечто большее того, что он выражает. Однако, на что именно намекают эпизоды — на сокровенные мысли действующего лица, на скрытый мистический смысл всей истории или просто на какие-то еще неизвестные нам дополнительные обстоятельства, — это так и остается неопределенным. Раз решение возникающих двусмысленностей вечно откладывается. Следующие эпизоды могут обнаруживать новые созвездия тех же самых мотивов, что, однако же, создает новые двусмысленности и ставит новые дилеммы — пока мы не обнаруживаем, уже в самом конце, что определенного завершения истории попросту не существует. Опера осталась не законченной. Согласно одной легенде ее сорокадвухлетний создатель умер с берлиозовским «Трактатом об инструментовке» в руках, согласно другой — с бутылкой водки, которую он предыдущей ночью сумел протащить в больничную палату. Сколь бы случайным ни представлялся подобный конец, нечто, принадлежащее к самой сути творчества Мусоргского, словно требовало именно такой расплывчатости его природы.

Мы довольно далеко ушли от сцены в тереме Хованского. Давайте вернемся к ней, держа в уме общее устройство музыкальной драмы Мусоргского. Как мы уже видели, тематические аллюзии, встроенные во вставные номера, раскрывают то, что наполняет сознание Хованского: память о былой славе, горькие воспоминания о маршевой музыке петровского полка и мысли о надвигающейся опасности прокрадываются в голову князя помимо его воли.

В то же самое время эти аллюзии открывают альтернативные пути истолкования происходящего, тревожа сознание слушателя несовместимыми одна с другой возможностями. Действительно ли мелодии, которые поют и играют рабы Хованского, раздражают князя лишь по причине его душевного состояния или выбор таковых его домочадцами был — на манер фрейдистской оговорки — направлен их потаенным знанием о том, что вскоре произойдет? Возможно, Шакловитый уже подкупил их или застрашал, заставив помогать ему, — в конце-то концов, как бы еще смог он появиться в личных покоях Хованского без ведома их хозяина, и не один, а с помощниками-убийцами? Распевая «Слава», слуги Хованского подводят его к двери (как указано в партитуре), держа за руки и тем самым не давая ни малейшей возможности уклониться от рокового удара. Что это — внешнее проявление того обстоятельства, что Хованский отбросил все мысли об опасности и необходимости защищаться, или его буквальным образом ведут на смерть, как то было обговорено заранее? Ответа мы не получаем, сцена резко обрывается хохотом Шакловитого.

Более того, тематическая ткань сцены может быть истолкована не только как выражение скрытых мыслей Хованского и его домочадцев, но и как звучание тайного голоса Рока, который оповещает о судьбе князя и тем самым (как это уже случилось с Голицыным) решает ее. Равносителен ли отказ Хованского внять голосам, которые преследуют его на протяжении всей сцены, нежеланию смириться с Роком (в чем и можно усмотреть подлинную причину гибели князя)? Или же, напротив, его уязвимость, которая представляется стороннему наблюдателю столь явственно глупой, есть знак того, что он услышал этот тайный голос и решил встретить свой конец с открытым забралом, среди звуков своей прежней славы? Возможно, это и подразумевалось его не вполне понятной репликой «в сторону»: «Литва проснулась!.. Вставай, Хованский!.. Проснись и ты» (Хованский вел свой род от Гедиминаса, самодержавного властителя средневековой Литвы.) Исторический Хованский, узнав о вынесенном ему смертном приговоре, «слезно молил» Софью (согласно одному из источников) даровать ему жизнь. Хованский оперный мог, в конце концов, оказаться и не таким злосчастливым или, вернее, и злосчастливым, и не злосчастливым в одно и то же время.

Какие бы вопросы ни вызывали у слушателя тематические очертания этой сцены, определенного ответа он так и не получает. Мы никогда не узнаем наверняка, что *на самом деле* произошло в тереме

Хованского, как узнаем, в конечном итоге, вместе с королем Марком и Курвеналом тайную историю любви и жажды смерти, которая стоит за совершенной Тристаном изменой своему суверену, или о секретных замыслах Вотана, направленных на то, чтобы перехитрить судьбу, — замыслах, само осуществление которых лишь приближает, на деле, его конец. Одурачен ли Хованский Шакловитым или торжествует над ним, по собственной воле принимая смерть и тем полагая конец своим унижениям и спасая своих «детей» — стрельцов? Никакие последующие события, никакое дальнейшее развитие музыкальных тем этой дилеммы не разрешает. Публика остается в таком же неведении о скрытых причинах, в каком пребывают действующие лица оперы или, уж если на то пошло, истинный герой «народной драмы» Мусоргского — русский народ конца XVII столетия.

Еще один персонаж оперы, задуманный так, чтобы он особых симпатий не вызывал, это Голицын. Презрительное отношение Мусоргского к наполовину европейскому князю становится очевидным с самого начала сцены в кабинете Голицына (II действие), описанном во вступительном замечании так: «Обстановка в смешанном вкусе» — то есть традиционном московском и европейском. «Смешанный вкус» князя отражается и его поведением: он равно поглощен грандиозными политическими планами и суверенными страхами, делит свое время между изощренными дипломатическими переговорами с лютеранским пастором и занятиями колдовством с Марфой. Представление о «смешанном характере» князя подкрепляется вступлением ко II действию, которое поразительным образом напоминает мелодический и гармонический стиль Чайковского [46].

4.12. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие II, вступление

Andante cantabile con delicatezza



Недлюбовь Чайковского к музыке и личности Мусоргского пользовалась полной взаимностью. Ключ к связи этой сцены с Чай-

ковским дает презрительная кличка, под которой он появляется в письмах Мусоргского — «Садык-паша» [47]. Она содержит отсылку к однофамильцу Петра Ильича, польскому писателю Михалю Чайковскому, который эмигрировал в Турцию и обратился в ислам, приняв имя Садык-паша — еще один поразительный пример смешанного вкуса. Чайковский, тот, который Садык-паша, добавил к этому оскорблению еще и причинение прямого ущерба, возглавив по время Крымской войны эскадрон польских добровольцев, сражавшихся на стороне союзников.

Кстати сказать, Хованский также не избежал саркастической аллюзии, нацеленной на другую видную фигуру современной музыкальной русской сцены. Когда Голицын предлагает ему кресло, Хованский отказывается присесть, жалуясь, что он и равные ему по происхождению люди лишились «своих местов» в боярской иерархии вследствие проводимой Голицыным политики упразднения местничества. Ключевое замечание Хованского отзывается жалобой А. В. Серова на то, что ему не предоставили в Мариинском театре постоянного места, за каковую они и был осмеян в музыкальном памфлете Мусоргского «Раек»: «Кресло гению, скорей! Негде гению присесть!»

Голицына томят мрачные предчувствия. И вскоре страхи его подтверждаются гаданием Марфы. Позже мы узнаем, что с Голицыным случается именно то, что Марфа и нагадала — опала и заточение в дальнем краю. Сцена его «скорбного прощания» (действие IV, картина 2) положена на музыку гадания Марфы, здесь снова возникает и выполняется предсказанное Марфой «решение судьбы». Пророчество, за которым следует его неизбежное исполнение, дело в опере более чем обычное. Как только пророчество произносится, мы можем, исходя из законов оперных причин и следствий, с уверенностью ожидать, что до завершения оперы оно исполнится непременно. Тут сразу приходят на память «Кармен», «Риголетто», «Макбет» и даже «Парсифаль», не говоря уж о «пророчестве» в прологе «Руслана и Людмилы», где киевскому певцу Бояну является замечательно точное видение великолепного города и его чудесного поэта, которые появятся далеко на севере многие столетия спустя. Схема эта нередко усложняется нашим пониманием того, что именно поступки героя, к которым подтолкнуло его пророчество, и ведут несчастного к гибели. Возможно, самый длинный и извилистый путь, по которому герой движется к своему концу, стараясь при этом отвлечь его, выстроен в «Кольце нибелунга», где планы, которые

строит Вотан, пытающийся помешать пророчеству Эрды сбыться, держат нас в напряжении целых четыре оперных вечера, почти до самого конца.

В «Хованщине» остается двусмысленной не только причинно-следственная связь между пророчеством и его осуществлением, но и сама природа пророчества и пророчицы вызывает большие сомнения. Нам даются определенные основания для вопроса: что же, в конце концов, произошло в покоях Голицына? «Силы потайных», предсказавшие падение князя, на сцене не появляются и собственным голосом не говорят. О приговоре судьбы суеверный князь узнает от Марфы. Все произнесенное ею звучит в тот важнейший момент, когда Голицын должен решить, следует ли ему присоединиться к антипетровскому заговору, — решение, от которого и вправду зависит его судьба. И слова Марфы наносят Голицыну страшный удар, который роковым образом сказывается на его дальнейшем поведении.

Потрясенный зловещим предсказанием Марфы, Голицын встречает Хованского, пришедшего на заранее условленную встречу. Пребывая в состоянии до крайности подавленном, он видит в Хованском воплощение темных сил прошлого, грозящих ему полным крушением. Такое его умонастроение с неизбежностью приводит к перебранке между ним и Хованским, с самого начала обрекающей их встречу на неудачный исход. Тщетно пытается Досифей направить разговор к настоящей его цели: издергавшийся Голицын встречает слова Досифея о древних традициях с тем же презрением, какое он выказал Хованскому. Встреча проваливается, а это, по сути дела, означает, что ее участники сами определили свою дальнейшую участь. Более того, Голицын, повинувшись минутному порыву, совершил промах почти безумный — приказал убить Марфу. Марфе, конечно же, не только удается защититься от своих убийц, она еще и отдает их в руки солдат Петра. А затем возвращается в дом Голицына, чтобы рассказать об этой истории (якобы ничего не ведая о причинах ее и следствиях) в присутствии Досифея и Хованского — что и приводит к скандалу размеров поистине Достоевских [48]. По пятам же за Марфой является Шакловитый, дабы сообщить убийственную новость о только что вывешенном в Измайлове доносе на Хованского (тайным автором которого сам же он и является), а заодно и сыграть роль соглядатая на встрече заговорщиков. Одна-единственная долгая нота в

нижнем регистре, завершающая картину и звучащая, пока все ее участники пребывают в оцепенелом замешательстве, представляет собой своего рода музыкальный эквивалент «немой сцены», которой заканчивается гоголевский «Ревизор» [49].

Перед гаданием Голицын колеблется между смелыми планами и сомнениями, уверенностью в себе и страхом; после него он впадает в отчаяние: «Все прахом пошло». Слова Марфы буквально преследуют князя во всю последующую встречу. Когда Досифей предостерегает его: «Ну что ж, веди на нас Теута с ополчением бесовским; изволь, разводи у нас похлады и танцы, дьяволу в угоду!» — мелодическая линия этой реплики почти в точности повторяет тему гадания.

4.13а. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие II, гадание Марфы



Княже! Те - бе уг - ро - жа - ет о - па - ла и за - то - чень в дальнем кра - ю

4.13б. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие II, обращение Досифея



Ну что ж, ве - ди на нас Те - у - та с о - пол - че - ни - ем бе - сов - ским

Мы можем истолковать это сходство как неявное указание на то, что слова Досифея отзываются в ушах Голицына эхом пророчества Марфы. Спровоцированный этим, он с горячностью возвращает упреки Досифею (на манер «на себя бы посмотрел»), используя ту же мелодию. И теперь явственная судьба князя говорит его же устами; мы видим, что мысленно Голицын оказывается сокрушенным еще до того, как на него обрушивается роковой удар — опала.

Как и в случае смерти Хованского, сцена в покоях Голицына допускает сразу три толкования, принадлежащих, каждое, к своему уровню: мистическому, психологическому и политическому. Действительно ли гадание раскрыло неминуемую участь Голицына или таковая была предрешена тем, что он поддался искушению и прибегнул к колдовству? Привело ли пророчество Марфы к падению Голицына, психологически раздавив его и толкнув на неразумные действия, или оно вызвало злых духов, которые замутили сознание князя и тем привели его к такому концу? Иными словами, следует ли нам настраивать наше восприятие этой сцены в соответствии с пси-

хологическим романом XIX столетия — или мифологическим эпосом, или классической трагедией? Ответ в любом случае останется таким же двойственным, как и в случае «Бесов» Достоевского.

Двойственность сцены гадания принимает обличье особенно зловещее, если повнимательнее приглядеться к роли, которую сыграла в ней главная героиня оперы — Марфа. Для того чтобы усвоить скрытые возможности смысла этой сцены, нам следует вернуться к упрекам Досифея Голицыну за насаждение тешащих беса «прохлад и танцев»). Слова эти заимствованы непосредственно из «жемчужины», ставшей одним из исторических источников Мусоргского: «О Теуте и Гордаде» князя Мышецкого, которого Мусоргский с таким восторгом цитировал в письме к Стасову. Мышецкий добавляет к этим двум проявлениям зла третье, быть может, самое худшее: «Такожде и къ намъ Луциперъ посла тьму — ловити и приводити во многая любострастие, а паче въ гордость и пiанство, въ прохлады и танцы. Подосла и бабъ проклятыхъ — ведунью ведьму, ворожею и гадку» [50].

Последнее в речи оперного Мышецкого-Досифея опущено, — и это тем более бросается в глаза, что «гадка» и ее ведовство есть центральный момент II действия. Причина этого очевидна: на протяжении всей оперы Досифей неизменно относится к Марфе с добротой и доверием. Интересно, однако ж, взглянуть в то, что Марфа говорит Голицыну: не только в слова, но и в музыку, и в связь этой музыки с другими музыкальными высказываниями Марфы — все это может открыть нам ее сокровенные мысли и замыслы.

Монолог Марфы в сцене гадания акцентируется выразительным рефреном, который, по-видимому, указывает на неумолимость приговора судьбы.

4.14. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие II, гадание Марфы, тема судьбы

[Andante] *p*

Судь - ба так ре - ши - ла у_

p *sf* *p*

Этот мотив уже возникал в партии Марфы — в I действии, в сцене Марфы, Андрея и Эммы. Разгневанная изменой Андрея, Марфа грозитя обличить его перед староверами в «связи с верой лютеранской» — угроза, которая пробуждает в молодом князе неподдельный страх. Затем, однако, она берет эту угрозу назад, говоря: «не тот конец тебе я уготовала» — и себе тоже. И, внезапно впадая в транс, Марфа видит чудесную обитель, к которой мчатся «в луче чудесном» души усопших — здесь-то впервые и возникает мотив, который возвращается позже как голос судьбы Голицына.

4.15. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие I, сцена 4

Марфа

И в ней в лу - че чу - дес - ном мчат - ся у - соп - ших ду - ши

Андрей Хованский оказывается не способным понять, что Марфе явилась фантастическая греза, да у него и времени на это не остается, — сцена внезапно прерывается криками толпы и появлением его отца. Следующее за этим драматическое столкновение отца и сына может отвлечь и нас, слушателей. Однако если мы последуем за незримыми нитями, которые протягиваются от этой сцены к сцене гадания, то сможем задаться вопросом о возможных смыслах последней. Если Марфа с самого начала намеревалась принять вместе со своим неверным возлюбленным мученическую кончину, тем самым и очистив его, и покарвав, тогда политические планы Голицына, направленные на создание коалиции против Петра, могли стать для нее серьезной помехой. Без полного поражения староверов такое мученичество оказалось бы невозможным. Если бы встреча Голицына, Досифея и Хованского закончилась полным успехом, видение Марфы обернулось бы пустой бессмыслицей.

Какими бы сверхъестественными силами ни обладала Марфа, хитрость и проницательность, позволяющие ей выведывать дела самые тайные, демонстрируются в опере далеко не один раз. Тема

эта была для Мусоргского настолько важна, что в какой-то момент он сообщил Стасову, что собирается обратиться Марфу в наследницу именитого рода, дабы придать большее правдоподобие легкости, с которой она возвращается в высших сферах. Стасова это разгневало: мало того что Досифей признался в своем княжеском происхождении, дело может дойти до того, что едва ли не каждый из героев оперы окажется отпрыском знатного рода — и что же тогда за «народная драма» получится у композитора? [51] Мусоргский от этой мысли отказался, однако умения Марфы с глазу на глаз разговаривать с людьми высокого положения из оперы не убрал. Если уж на то пошло, узнать о задуманной встрече у Голицына она могла и от Досифея. Сделанное ею в разговоре с Голицыным невинное на первый взгляд замечание о холопьях, которые во множестве рыщут вокруг его дома, выглядит как намек на то, что ей известны замыслы князя. Известны ей и причины тревог Голицына, что и побуждает ее предложить князю — со всевозможной осторожностью — предсказать его судьбу [52]. Начальный диалог Марфы и Голицына, если сопоставить его с тайным пониманием Марфой всего происходящего, оказывается пронизанным подспудным напряжением:

Марфа: К вам, княже, ровно бы в засаду попадаешь: клеветы так и рыщут.

Голицын: Время потайных наветов, время измен и корысти. Грядущее сокрыто покровом туманным: трепещешь за каждый миг напрасной жизни.

Марфа: Не погадать ли о судьбе твоей, княже? Спросить велений тайных сил, владык земли, княже?

Голицын: О чем?

Марфа: Вели принести водицы.

Голицын (слуге): Воды... испить. Поставь!

Затем происходит гадание, и Марфа объявляет о ждущей Голицына участи — поет она при этом на тот же мотив, какой использовала, рассказывая своему возлюбленному о видении *его* участи. А последствия гадания, кульминацией которых становится повторное драматическое появления Марфы, делают это видение более чем правдоподобным.

Когда кто бы то ни было обвиняет Марфу в сношениях с дьяволом, в том, что она ведьма или оборотень, Досифей неизменно принимает

ее сторону, обличая обвинителей Марфы в том, что это они обуяны злыми духами. Он опирается на Марфу, давая ей важные поручения, неизменно ею исполняемые. Марфа укрывает Эмму, спасая ее от лап молодого Хованского, а его самого от лютеранского соблазна, добывает сведения о том, что «Великий совет» решил сгубить староверов и принимает меры к тому, чтобы Андрей Хованский присоединился к скиту в мученической кончине, на которую все они обречены. Каким образом ей все это удастся — такая же загадка, какую представляет собой умение Марфы появляться на сцене в самые критические моменты да еще и со следующей за нею по пятам облеченной властью фигурой — фокус, который она проделывает с Андреем в I действии и с Голицыным, и его сторонниками во втором.

Досифей называет Марфу своим «чадом возлюбленным». В чем, как и во многом ином, композитор выказывает свою близость к этому герою оперы: в одном из писем к Стасову он называет Марфу «раскольница, нами возлюбленная». Страстная натура Марфы, ее сильная воля и бесстрашие не могут не вызывать восхищения. Однако и у нее, как у Кундри, есть своя темная, загадочная сторона; эта сторона и привлекает внимание менее симпатичных персонажей оперы — Андрея Хованского, Голицына, Сусанны. Просто ли не способны они увидеть в Марфе то, что видит Досифей, или их страх перед Марфой и ненависть к ней отнюдь не лишены оснований, а Досифей, на свою беду, слишком доверчив? Подобно многим другим дилеммам, связанным с персонажами оперы и их поступками, эта также остается неразрешенной.

Мастерство, с которым Марфа крутит и вертит людьми, вполне очевидным образом проявляется в ее отношениях с Андреем Хованским и Голицыным. Сцена из III действия — с фанатичной старой монахиней Сусанной — позволяет предположить, что Марфа манипулирует также и Досифеем. Сусанна застает Марфу, поющей о своей страсти к Андрею. Поначалу Марфа пытается утихомирить возмущенную старуху лицемерными выражениями благочестия, внутренняя лживость которых подчеркивается, опять-таки, их очевидной близостью к манере Чайковского — в частности, к теме горестных размышлений Татьяны в последней сцене «Евгения Онегина» [53]. Однако ей не удается воздержаться от иронической реплики «в сторону», и Сусанна эту реплику слышит. Разгневанная старуха грозит Марфе разоблачением — угроза отнюдь не безобидная, судя по тому, до чего она перепугала в I действии Андрея, когда Марфа пригрози-

ла обличить *его* в связях с лютеранами. Реакция Марфы оказывается на редкость изобретательной и действенной. Вместо того чтобы попытаться как-то уладить ссору, она пускается в рассказ о страстных ночах, которые проводила с любовником, что, как и можно было предвидеть, приводит старуху в неистовство. Ко времени, когда на сцене появляется Досифей, речи Сусанны становятся уже бесвязными от ярости. И Марфа использует это в своих интересах: на расспросы Досифея она спокойно отвечает, что «мати Сусанна гневом воспылала на речь на мою без лести и обмана». В итоге, все заканчивается не обличением Марфы, но суровым увещанием и изгнанием Сусанны. Мусоргский весело комментирует это: «Марфа оставляет Сусанну в дурах перед Досифеем, и тот изгоняет из Сусанны беса... и прогоняет домой» [54].

Возвышенная и темная стороны вагнеровской Кундри отчетливо отделены одна от другой; в конечном итоге, слушатель полностью понимает причины и природу расщепления ее личности. Natura Марфы и ее роль в развитии драмы остаются двойственными и неопределенными до самого конца. Кто она: злая гадка или «раскольница, возлюбленная нами»? Немезида князя Андрея, темное колдовство которой стало, как говорит он сам, причиной всех его бед, или всего лишь верная сторонница Досифея, человека высшей прозорливости и мудрости? Самые прекрасные мелодии оперы отданы Марфе, ее рассказам об отвергнутой любви, и они неизменно пробуждают в слушателях (и в Досифее) душевное сочувствие. И все же, в плотных хроматических последовательностях, а временами и глубоко бемольных тональностях страстных излияний Марфы можно различить и темную сторону ее души; так, в одном из эпиздов I действия появляется фригийский соль-бемоль минор, — тональность с девятью бемолями. Слова, которыми она описывает свою страсть и страдания, постоянно рождает образ сжигающего ее пламени, образ, отвечающий и стандартной метафоре — «пламя страсти», как и воспринимает его Досифей, — и горячечному видению Сусанны, в котором Марфу объемлет адское пламя.

Марфа видит в самосожжении (вместе с Андреем) единственный способ избавления от «страшной пытки» ее любви. То, к чему она действительно стремится, это не возвращение любви Андрея, но очищение их обоих в священном пламени. Еще в I действии, при первом своем появлении на сцене она говорит неверному возлюбленному, что «уготовала» для него некий «конец» (см. пример

4.15). И снова невозможно сказать, с самого ли начала знает Марфа, как ведунья, какой именно конец припасла для них судьба, или сама навлекает его на себя и на всех остальных силой своей прозорливости и воли.

Костер пребывает в мыслях Марфы постоянно, она не упускает ни единой возможности сделать шаг навстречу ему. В III действии, после изгнания Сусанны, Марфа впервые заговаривает об этом с Досифеем, радуясь явившемуся ей видению, в котором она и князь Андрей теплятся в окружении горящей во пламени братии, «словно свечи Божии». В тот миг Досифей еще не готов к такому шагу, ответ его звучит почти мольбой: «Гореть — страшное дело! Не время, не время, голубка». Потребуется катастрофа, постигшая Хованского и Голицына, чтобы Досифей принял наконец это роковое решение. Новостью, которая подвигает его на это, становится принесенное Марфой известие о том, что «Великий совет» решил уничтожить общину староверов «без пощады и сожаленья» (действие IV, картина 2). Торжественно объявив, что «теперь приспело время в огне и пламени принять венец славы вечныя», Досифей отправляется в скит. Он не слышит, как Марфа восторженно повторяет его слова, не видит, как стрельцов театрально ведут на казнь, — а затем не менее театрально прощают. Слушатель может, однако ж, спросить: уж если повинные во всяческом насилии стрельцы получили прощение, не вправе ли были ожидать его и староверы? Какое, на самом-то деле, решение принял «Великий совет» и откуда знает об этом решении Марфа? (Как исторический факт «Великий совет» вообще не существовал.) Досифей в словах Марфы никогда не сомневается — как и князь Андрей, которому она дает возможность увидеть театрально обставленную подготовку к казни стрельцов, но не то, как их, в конечном счете, освобождают, и который в результате полностью отдается ей во власть.

Не следует ли в таком случае видеть в финальном самосожжении торжество Марфы? Радуясь осуществлению своего восторженного видения, она обращается к охваченному ужасом возлюбленному с чем-то вроде смеси любовной песни и погребального напева. И вся староверческая братия перенимает, похоже, се голос, взволнованно восклицая: «Смерть грядет, спасайтесь! Близо враг, мужайтесь!» — это музыкальное эхо прежней экстатической мольбы, с которой Марфа обращалась к Досифею — сокрушить се плоть и тем спасти душу.

4.16a. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие III, молитва Марфы
[Largo]

Е - ли пре - ступ - на, от - че, лю - бовь мо - я

pp

4.16b. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие V, хор раскольников
[Andante mistico]

Смерть гря - лет, спа - сай - те - ся!

f

Впрочем, у финала может иметься и другая сторона. Вопрос о характере и местоположении врага, от которого отчаявшиеся люди пытаются спастись в пламени, обречен, в конечном счете, на то, чтобы остаться таким же не разрешенным для слушателя, каким он, возможно, был для Досифея и его братии. И снова тематическая ткань картины предполагает наличие скрытых подтекстов, решительно рознящихся с тем, что открывается поверхностному взгляду.

В III действии Сусанна увидела за спиной Марфы адское пламя и орды бесов, да и Досифей, похоже, ощутил присутствие легионов бесовских, объяснив, впрочем, их появление припадком Сусанны. И тем не менее, в финальной сцене Досифей, объявляя самоожжение последним средством защиты от замыслов ада, использует мелодию Сусанны.

4.17a. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие III, сцена 3

[Moderato]

Сусанна

Ад - ска - я без - на пы - ла - ет, ки - пит смо - ла крас - но - пла - менна

The musical score for Susanna's song is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "Ад - ска - я без - на пы - ла - ет, ки - пит смо - ла крас - но - пла - менна".

4.17b. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие V, заключительная сцена

Досифей

Да сги - нут плот - ски - е коз - ни а - да от ли - ца свет - ла прав - ды и люб - ви!

The musical score for Dositheus's song is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is in the bass clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "Да сги - нут плот - ски - е коз - ни а - да от ли - ца свет - ла прав - ды и люб - ви!".

Означает ли принятие Досифеем мелодии Сусанны, что он, наконец, согласился с ней и прозрел окружающих Марфу бесов, и потому само его решение принять мученическую кончину проистекает из понимания своей незащитности, бессилия перед кознями адских сил? Быть может, он, в конце концов, проникся неотвязным желанием своего «чада возлюбленного» очиститься в огне и понял, что это единственная надежда для нее и для всех остальных? Достижению чьей цели послужил финальный костер? Кто восторжествовал – злой умысел или его отрицание «правдой и любовью»? И кто олицетворял в этой борьбе зло, а кто добро? Любой однозначный ответ на эти вопросы (наподобие тех, которые редакторы оперы столь усердно пытались навязать «Хованщине») привел бы, если воспользоваться словами Толстого, к «страшному понижению» ее смысла.

«Хованщина», несмотря на все причудливые, а порой и несообразные искажения ею исторических событий, остается глубоко верной духу изображаемой в ней эпохи. Она показывает мир, разоренный тридцатью годами религиозной и нравственной распри, приведшей к цепенящему ужасом предвидению неизбежного прихода Антихриста и апокалипсического конца света [55]. Для тех, кто усматривал в церковной реформе деяние Сатаны, силы зла таились в каждом углу; Церковь, святые книги, слова самих молитв — все было загрязнено, все заволакивалось подозрением о том, что они суть сатанинские уловки. Это чувство пребывания в западне, ощущение порабощенности всепроникающим, вездесущим злом — с особой наглядностью представляемым молодым царем и его войском, — и заставляло людей искать окончательного очищения в огне [56].

Атмосфера параноидальной двойственности, которая обретает в опере Мусоргского масштабы поистине фантастические, воздействует на публику с силой, присущей другому художественному достижению того же десятилетия — «Бесам» Достоевского. На самом деле, не исключено, что Достоевский оказал на «Хованщину» непосредственное влияние.

Свидетельства о возможной связи Мусоргского с Достоевским малочисленны. Достоевский ни разу не упомянул ни о композиторе, ни о его музыке. Единственное доказательство существования такой связи является косвенным; мы обязаны им Н. Страхову, который в 1874 году, после премьеры «Бориса Годунова», направил в журнал «Гражданин» три письма, адресованных его главному редактору — Достоевскому (которые, впрочем, никакой ответной реакции не вызвали). В этих письмах Страхов дает опере оценку довольно низкую. Он жалуется на присущее опере вольное, если не бесцеремонное обращение с Пушкиным и корит композитора за то, что он представляет народ «грубым, пьяным, угнетенным и озлобленным» [57]. Последнее обвинение можно было, впрочем, предъявить и самому Достоевскому в связи с изображением им послереформенной действительности в «Дневнике писателя», выдержки из коего печатались в этом же журнале. Что касается Мусоргского, он тоже никогда не упоминал Достоевского в своих письменных сочинениях, но тем не менее, составляя свою автобиографическую заметку, включил его в список выдающихся фигур современной культуры. В феврале 1881-го, вскоре после кончины

Достоевского и за несколько дней до того, как самого его поразила смертельная болезнь, Мусоргский посетил посвященное памяти писателя собрание и даже сымпровизировал там на фортепиано погребальный звон. Возможную связь между двумя этими людьми могла образовывать фигура Арсения Голенищева-Кутузова, бывшего в течении многих лет близким другом Мусоргского [58]. и неоднократно встречавшегося с Достоевским. В мае 1880-го Достоевский присутствовал на собрании Славянского благотворительного общества, происходившем в доме Голенищева-Кутузова, и был избран представителем этого общества на празднествах, посвященных открытию памятника Пушкину в Москве, — на которых он произнес свою знаменитую «Пушкинскую речь». Голенищев тоже присутствовал на этих празднествах, а несколько позже, в том же году, принял вместе с Достоевским участие в посвященном Пушкину петербургском собрании литераторов [59].

Голенищев был известен своими консервативными взглядами — настолько крайними, что Стасов, не говоря уж о советских биографах Мусоргского, счел необходимым затушевать его близость к композитору. Меня не покидает ощущение, что Мусоргский — во всяком случае, в 1870-х — на самом деле отошел от народнических настроений, которые настойчиво продолжали навязывать ему Стасов и другие, — в чем затем поусердствовали (хоть и не без некоторого сокрушения по поводу пессимизма Мусоргского) и ученые советского периода. К примеру, Мусоргский, хоть он и написал в 1860-х сатирическую «Колыбельную Еремушки» на стихи Некрасова, впоследствии, в автобиографической заметке 1880-го, высказал неприязнь к Некрасову и иным «гражданским пиитам». И, хотя композитору редко случалось открыто оспаривать чьи-либо мнения, мы уже видели, сколь замечательно уклончивой была в последние годы жизни Мусоргского его реакция на наставления Стасова. В эти последние годы жизни и работы Мусоргский явно испытывал неловкость, общаясь со Стасовым и людьми общих с ним убеждений — неловкость, которую слишком легко объясняют одним лишь его предположительным алкоголизмом. Можно указать здесь на характерное заявление И. Лапшина: «Будучи в политике и в философии антиподом Достоевского, Мусоргский все же чуял в нем родственный себе мятущийся дух и, по-видимому, высоко ценил его как художника» [60].

В своих отчетах перед Стасовым, посвященных ходу работы над «народной драмой», Мусоргский ни разу Достоевского не упо-

минал, — точно так же, как не упоминал и Соловьева в качестве своего исторического источника, — трудно, однако, представить себе, что он не был знаком с сочинениями Достоевского [61]. В течение 1871-го роман «Бесы» печатался выпусками в журнале «Русский вестник», а идея новой оперы появилась у Мусоргского летом 1872-го. Впрочем, вопрос о возможном прямом влиянии имеет значение лишь побочное, куда важнее духовное родство этих сочинений. Их авторы ведут рассказ, опираясь на документированные события, и при этом оба трактуют свои источники весьма вольно. Их цель составляет не создание хроники, но исследование людей и народа, столкнувшихся со злом, им зараженным и с ним борющимся. И оба, по-видимому, считают, хотя, возможно, по разным причинам, что эпоха 1870-х — время для такого исследования самое подходящее.

Слово «Хованщина» первый раз появляется в письме Мусоргского к Стасову от 13 июля 1872 года. Большая часть этого письма посвящена описанию сцены, свидетелем которой только что стал композитор. Недавно был принят новый закон о всеобщей воинской повинности; Мусоргский наблюдал неуклюжие учения новорожденных вооруженных сил в пригороде того, что он называет «Сат-Питербурхом» (подставляя сатанинское «Сат» вместо священного «Санкт» и используя популярное в петровские времена голландское произношение имени города). Название пригорода, Парголово, он обращает в *Pärgala*, это вольная передача слова *perkele*, или *perkelä* — «дьявол» — распространенного финского ругательства, известного каждому петербургскому жителю. Мусоргский описывает эту сцену как «детский лагерь», в котором «невинные ангелы» упражняются с игрушечными ружьями («фузеями» — еще одно напоминание о петровских временах), готовя себя к «применению теории Мальгуса». Описание явно содержит отсылку к потешным полкам Петра и их учениям. «Даже петухи выкрикивают марши! что-то будет?» — с насмешливой торжественностью вопрошает Мусоргский. (Здесь можно вспомнить о «петушином крике», как он это называл, мешающимся со звуками труб в начале «Рассвета на Москве-реке».)

Из всех этих типичных для Мусоргского каламбуров, веселой словесной игры и сопоставлений возникает атмосфера, наполненная присутствием бесовских сил. В этом вихре образов, имен и языковых фокусов они кроются повсеместно. И как раз в таком контексте было придумано название «Хованщина». Мы привыкли к

этому странному слову как к названию оперы, лингвистическому *fait accompli*¹, не нуждающемуся ни в оправдании, ни в объяснении. Но что, собственно говоря, пытается передать нам оно? Как мы уже видели, события, связанные с бунтом и падением Хованского, образуют лишь часть исторического фона оперы; Хованский и его судьба играют в ней важную, но не центральную роль. В советскую эпоху этот способ словопроизводства стал особенно популярным у авторов идеологических отповедей (можно вспомнить «пилатовщину», в которой обвиняют булгаковского Мастера). Однако, когда я настраиваю мое восприятие языка на обыкновения XIX века, первое, что приходит мне в голову, это такие слова, как чертовщина, бесовщина и дьявольщина. Даже относящееся к пришедшему на 1770-е восстанию Пугачева слово «пугачевщина» изначально подразумевало нечто не просто дурное, но дурное дьявольски, катастрофический прорыв адских сил.

Я уверен — изначально побочные оттенки придуманного Мусоргским названия отвечали духу слова «пугачевщина» в его прямом и конкретном смысле. Собственно говоря, в конце 1870-х композитор недолгое время подумывал о сочинении оперы, которая называлась бы «Пугачевщина» [62]. Слово «Хованщина» наводит на мысль о мире, захваченном вырвавшимися на свободу бесовскими силами. Колдовство Марфы, нарушенная Андреем клятва, зловещая вездесущность Шакловитого, писанина Подьячего, суеверные страхи Голицына, интриги лютеранского пастора, судороги разъяренной Сусанны, неистовство и пьяный разгул стрельцов и их командира — и, конечно, марширующие преображенцы — присутствие злых сил ошеломляет, разнообразие их обличей кажется неисчерпаемым. Досифей смотрит, как вокруг него рушится мир и испытывает беспросветное отчаяние, — примерно так же, как сам Мусоргский в смятении наблюдал за крушением в 1870-х мира «Могучей кучки» и его возвышенных идеалов [63]. Однако смог ли Досифей устоять перед злом или покорился ему, увел ли он свою братию из зачумленного мира или сбился, подобно всем прочим, с пути и погиб, погубив заодно и свое дело, — это остается вопросом, возможность ответа на который тает вместе со звуками финального хора в ля-бемоль миноре. То же, в определенном смысле, можно сказать и о Мусоргском, и о его миссии — создании «музы-

¹ Свершившийся факт (*франц.*).

кальной народной драмы». Впрочем, сама невнятность этой миссии сделала ее открытой для дальнейших попыток исполнения.

«Анна Каренина» Толстого и поздние романы Достоевского знаменовали уход из духовного и художественного мира 1850-х и 1860-х, в котором царствовали, по крайней мере в сознании тогдашней публики, романы Тургенева. Основанием их, как идеологическим, так и эстетическим, были явственные общественные конфликты, открытая борьба характеров, устремлений и идеологических верований, выражавшаяся посредством диалогов. Период с 1860-го по 1870-й был эпохой вулканических извержений творческой энергии, грандиозных замыслов и расширения горизонтов исторического, нравственного и эстетического видения. То было время, когда на свет явились «Война и мир», «Преступление и наказание» и «Борис Годунов»; в связи с этим приходят на ум и первые три части тетралогии Вагнера вместе с «Майстерзингерами» и «Тристаном и Изольдой». Следующее десятилетие оказалось совершенно иным — временем самоанализа, внутренних кризисов, изводящей сознание невозможности нахождения верных ответов, глубокой неудовлетворенности и беспокойства. Однако перемены эти не были — вопреки жалобам самых упрямых поборников эры более ранней — простым вырождением, изменой славной поре 1860-х. Бездонные бездны, интроспективные озарения и трагическая двойственность, которыми характеризовалось мышление 1870-х, содержали в себе семена нравственных и эстетических поисков рубежа XX столетия. Для современного слушателя загадочно прекрасный рассвет «Хованщины», преобразующийся в великий пожар, в той же мере олицетворяет, прежде всего, зарю и порывы близящегося нового века, в какой и современные этой опере произведения Вагнера и Ницше, Толстого и Достоевского.

ГЛАВА 5

ЗАБЛУДИВШИЙСЯ В СИМВОЛИЧЕСКОМ ГОРОДЕ: МНОЖЕСТВЕННЫЕ ХРОНОТОПЫ В «ПИКОВОЙ ДАМЕ» ЧАЙКОВСКОГО

Явился в Германии талантливый писатель (к сожалению, оказавшийся душевнобольным), который стал проповедовать, что сострадание есть чувство низкое, недостойное уважающего себя человека; что нравственность годится только для рабских натур.

В. Соловьев

Когда в 1876 году появилась Первая симфония Брамса, критики и публика прозвали ее «Десятой Бетховена». Прихода нового Бетховена ожидали в германоязычном мире с таким же нетерпением, с каким в русском — прихода нового Гюголя (нового Пушкина или нового Гёте не ждал никто — национальное культурное благочестие питается надеждой на нового мессию, но Богу поклоняется лишь одному). Столь броское название было подсказано самой музыкой симфонии Брамса, пропитанной реминисценциями бетховенских симфоний вообще и Девятой в частности. Особенно важную роль при этом сыграл хор, которым открывается последняя часть симфонии Брамса — тема его содержит прозрачные намеки на «Оду к радости». («Это любой осел заметит», — раздраженно произнес Брамс, когда ему указали на их сходство.) Лет двадцать спустя Малер использовал в финале Третьей симфонии еще один хор, содержащий не менее прозрачные намеки на хоры и Брамса, и Бетховена. Слушателю рубежа двух веков малеровский финал предлагал видение непрерывной эволюции венской симфонической вселенной в духе «длительности» Бергсона. Звучание финала позволяло взглянуть в глубины времени — пройти взглядом от модернизма к середине XIX века, к появлению романтизма, а возможно и еще дальше. Ибо даже бетховенская Девятая не могла считаться конечным пунктом этой прогулки по череде аллюзий, поскольку и ее тема имела множество источников [1], наипримейшим из которых был, возможно, дуэт Памины и Папагено из «Волшебной флейты» с его проповедью всеобщего мира и радости, создаваемых волшебной силой искусства.

Такие возвраты были вполне типичными для культуры *fin-de-siècle*¹, захваченной ницшеанской идеей «вечного возвращения». Их

¹ Конец столетия (франц.).

можно было увидеть и услышать во множестве произведений литературы, музыки и визуальных искусств, принадлежавших к разным национальным течениям нарождавшейся культуры модернизма [2]. И быть может, нигде эта пропитанная реминисценциями среда не ощущалась так остро и не выражалась так полно, как в двух имперских столицах – Вене и Санкт-Петербурге. Можно назвать и другие города, историческое и культурное прошлое коих простирается в далекое прошлое, и тем не менее именно эти два были погружены в особую духовную атмосферу, в которой каждое культурно значимое действие оказывалось окруженным, чтобы не сказать – переполненным, всепроникающими реминисценциями и многократными эхо. Оплетенные паутиной насыщенных символов соответствий, Вена и Санкт-Петербург периода *fin-de-siècle* выглядели городами по преимуществу символическими. Для Вены основным материалом, из которого сплеталась эта паутина, был звук – зингшпили Моцарта, симфонии Бетховена, песни Шуберта и вальсы Иоганна Штрауса. Для Петербурга – преимущественно образы (памятники, здания, улицы, набережные) и их отражения в литературе, начиная с од XVIII и начала XIX столетий, прославлявших неоклассическое величие, которое чудесным образом возникло в пустынных болотах [3], и кончая пушкинским венчанием этого видения с безумием и галлюцинациями «Медного всадника», гоголевской демонизацией призрачного Невского проспекта и Петербургом Достоевского – «самого отвлеченного и умышленного города на всем земном шаре» [4].

Запас аллюзий символического города разрастался, самоувечиваясь, и на рубеже XX столетия начал ощущаться как давящее бремя. События, мысли, артефакты, нагруженные пронизывающими все воспоминаниями, приобретали обличье чего-то такого, что «уже было здесь всегда». Перегородка между внутренним, питаемым воспоминаниями зрением и физической реальностью становилась все более тонкой. Никто не мог с уверенностью сказать, действительно ли то, что он видит, находится здесь, перед его глазами, или это всего лишь игра ума, отзвуки отзвуков. А стало быть, никто не мог быть уверенным и в собственном «я». Внутренний мир человека распадался на множество несовместимых образов, поз, поступков, каждый и каждая из которых порождались вездесущими прецедентами. Сумма этих несвязных частей обращалась в «человека без свойств», в дезориентированную невротическую личность, не способную понять, как и для чего она оказалась там, где сейчас находится. И зна-

ками распада было отмечено не только индивидуальное сознание, но и внушительный фасад империи, гранитные здания и медные фанфары которого обращались в семиотических фантомов. То была обстановка, в которой антипозитивистская философская революция и взрывы модернистской эстетики расцветали бок о бок с личными невротами и политическим слабоумием [5]. «Петербург» Андрея Белого, написанный в канун крушения империи и в предвкушении такового, «Марш Радецкого» Йозефа Рота и «Человек без свойств» Роберта Музиля — все они были созданы вслед за распадом мира Габсбургов и зарегистрировали результаты действия этого семиотического вихря — нарастающее ощущение фиктивности мира, в котором личные и социальные катастрофы возникают с неотвратимостью самоосуществляющегося пророчества.

«Пиковая дама» Чайковского, задуманная, написанная и поставленная в 1890 году, стоит — хронологически — у самого начала этой эпохи; оставалось лишь несколько лет до того, как Ницше навсегда обоснуется в культурном мире Европы, до появления на литературных сценах России, Англии и Германии (вслед за сценой французской) первой волны «декадентов», до создания Малером симфонии «Воскресение», а Скрябиным — «Поэмы экстаза». Автор оперы, казалось бы, твердо придерживался эстетики и мировоззрения XIX столетия, трудно было вообразить его принимающим в свое сознание Ницше, Фрейда, Белого или Скрябина, — если бы он прожил на несколько лет дольше и стал свидетелем их появления. И тем не менее, я согласен с критиками, указывающими на символистские и экспрессионистские черты «Пиковой дамы» [6]. Подобно Пушкину до него и Белому после, Чайковский — человек, чуждый общественной и артистической среде столицы, втянутый в ее орбиту лишь на последних этапах своей карьеры, — создал квинтэссенцию петербургской сказки, которая и впитала в себя странный дух символического города, и добавила к нему очень многое.

Вскоре после триумфа «Евгения Онегина» Чайковский вновь обращается к Пушкину и сочиняет оперу «Мазепа» (1883), взяв за основу поэму «Полтава». Как некогда поэма Пушкина, большого успеха она не имела (и не заслуженно, как продемонстрировало ее недавнее воскрешение Валерием Гергиевым). Под конец 1880-х Чайковский некоторое время обдумывал другой пушкинский сюжет — «Капитанскую дочку» [7]. В конце концов, он от этого замысла отказался, объяснив свое решение в словах, которые в очередной

раз показали его неприязнь ко всему, что может хотя бы отдаленно напомнить «народную драму» Мусоргского: «Но самое важное препятствие... это Пугачев, *пугачевщина*, Берда и все эти Хлопуши, Чики и т. п. [имена военачальников Пугачева]. Чувствую себя бессильным их художественно воспроизвести музыкальными красками. Быть может, задача и выполнима, но она не по мне» [8]. (Подчеркнутое в письме слово «пугачевщина», возможно, является откликом на впервые поставленную в 1886-м «Хованщину» Мусоргского.)

Когда в 1886-м Модест Чайковский предложил ему в качестве возможного сюжета оперы «Пиковую даму», на композитора эта идея впечатления не произвела. Не трудно понять, почему причудливая повесть Пушкина, с ее сухим тоном анекдотического рассказа и отсутствием какого-либо сопереживания персонажам, оставила холодным композитора, ценившего «Евгения Онегина» и «Полтаву» прежде всего за «реалистичность» описания в них человеческих страстей [9]. И все же, Модест начал работать над либретто по заказу композитора менее значительного, Николая Кленовского — «некто Кленовский», как назвал его Петр Ильич, рассказывая впоследствии об этой истории [10]. Тем временем Чайковский, вдохновленный новыми музыкальными впечатлениями, которые он получил во время своих парижских концертов 1889 года, решает сочинить «французскую оперу», «Куртизанка», на либретто Луи Галля (Louis Galle). Однако к работе над ней он так и не приступил. Вместо оперы он написал в том же году «французский балет» — «Спящую красавицу» — на сюжет сказки Шарля Перро; премьеры балета состоялась в Санкт-Петербурге в январе 1890-го.

К этому времени стало ясно, что написать музыку для «Пиковой дамы» Кленовский не способен. В декабре 1889-го дирекция Императорских театров обратилась к Чайковскому, и на этот раз он неожиданно ответил согласием. В сравнении с грозовой атмосферой, в которой начиналось сочинение «Евгения Онегина», причины, подтолкнувшие его к тому, чтобы взяться за «Пиковую даму», более спокойными быть попросту не могли. Опера требовалась театру для следующего сезона, то есть партитуру он должен был получить к началу лета. Что, впрочем, композитора нисколько не испугало, — неразумно краткие сроки обратились для него в побудительный мотив, вследствие которого он и взялся за исполнение этого замысла. Чайковский всегда подчеркивал профессиональную, ремесленную сторону своего искусства; он любил делать заказные рабо-

ты, трудиться под давлением крайнего срока [11]. Оказавшись после постановки «Спящей красавицы» без новых больших замыслов, он ощущал потребность в работе, которую мог бы взять с собой в долгую поездку за границу — еще один из периодически предпринимаемых им побегов от повседневных отношений и светских обязательств. Так что предложение театра пришлось как нельзя кстати. Деловитость, с которой Чайковский признался фон Мекк в своем решении сочинить «Пиковую даму», не содержала ни малейшего намека на страстный дух его будущего творения. В его признании невозможно найти ни единого слова, которое указывало бы на волнение, вызываемое в композиторе сюжетом и героями, — а обычно он приступал к сочинению новой оперы именно в таком настроении. Он просто прозаически сообщил: «Мне очень хочется работать, и, если удастся хорошо устроиться где-нибудь в уютном уголке за границей, мне кажется, что я свою задачу осилю и к маю представлю в дирекцию клавираусцуг, а летом буду инструментовать его» [12].

В конце января он поселился во Флоренции, городе, который он находил на редкость неинтересным, провинциальным и скучным. Чайковский признавался, что визуальные искусства значат для него много меньше, чем литература; когда он, наконец, решился заглянуть в Галерею Уффици, то провел все время в зале, где висели портреты различных исторических фигур, — и развеселился, обнаружив среди прочих портрет некоего князя Ивана Чемоданова, посла Московии при дворе Медичи [13]. Тем не менее, квартира у него была удобная, а создать за такой короткий срок нечто столь же достойное в городе более привлекательном, например в Риме, ему удалось бы навряд ли. И, при всех его постоянных жалобах на полное отсутствие увеселений, которые позволяли бы развлечься после дневных трудов, Чайковский так и оставался во Флоренции, пока не закончил оперу. (Впоследствии он отблагодарил этот город, дав следующему своему опусу, струнному секстету, подзаголовок *Souvenir de Florence*¹.)

Атмосфера бесстрастного профессионализма поддерживалась и порядком, в котором подвигалось сочинение оперы. Чтобы удовлетворить требования и композитора, и театра, либретто Модеста следовало значительно переделать. Во Флоренцию Чайковский

¹ «Воспоминание о Флоренции» ор. 70 (франц.).

увез с собой только текст первой сцены, все последующие он должен был получать по почте — одну за другой. Вскоре Чайковский обнаружил, что сочиняет оперу с быстротой, которая держит его брата в постоянном напряжении. Всякий раз, приближаясь к завершению очередной сцены, композитор начинал беспокоиться — получит ли он следующую; в нескольких случаях ему приходилось писать куски текста самостоятельно, не дожидаясь помощи Модеста. Такой способ сочинения — в прямой последовательности и при отчаянном беге наперегонки со временем — напоминает серийный метод, который использовал Достоевский при создании своих романов, поставляя их журналу глава за главой и никогда не имея времени заглянуть за рубеж очередного крайнего срока [14].

Театр пожелал, чтобы в сцене бала присутствовала интермедия с пением и пантомимой, — уговаривать Чайковского сочинить ее не пришлось, он всегда старался держать людей театра в состоянии полного довольства, дабы они, приступая к постановке оперы, думали только о ее успехе [15]. Поскольку Модесту потребовалось время, чтобы подобрать для интерлюдии текст, он послал брату следующую сцену — в спальне Графини, — и это стало единственным случаем, когда процесс сочинения оперы уклонился от линейного развития сюжета.

Обычно Чайковский, сочиняя оперу, проникался личными чувствами к своим персонажам, помногу размышляя о них как о живых людях, которые нравились ему — или не нравились, — прибегая, так сказать, к методу Станиславского. На сей раз у него не было для этого времени. Каким бы отчаянно смелым ни выглядел первоначальный план, Чайковский его перевыполнил: черновой вариант клавира был завершён к началу марта. Ему даже пришлось успокаивать тех, кто полагал, что опера, написанная за столь короткий срок, не может не оказаться поверхностной и несерьезной [16]. За сорок дней сочинения оперы Чайковский не переписывался почти ни с кем — лишь поторапливал Модеста с доставкой очередной порции текста да обсуждал с ним кое-какие технические детали. В таких обстоятельствах единственной, какую он смог найти, отдушиной для потребности сопереживания персонажам оперы стало отождествление его Германа с уже назначенным исполнителем этой роли, знаменитым петербургским тенором Николаем Фигнером. Собственный рассказ Чайковского об этой эмоциональной подстановке сдобрен мягкой иронией:

Флоренция 3 марта 1890 года

...Оперу кончил три часа назад и сейчас же послал Назара с телеграммой к тебе.

Самый же конец оперы я сочинял вчера, перед обедом, и когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, то мне до того стало жалко Германа, что я вдруг начал сильно плакать. Этот плач продолжался и обратился в небольшую истерику очень приятного свойства: т. е. плакать мне было ужасно сладко.

Потом я сообразил — почему (ибо подобного оплакивания своего героя со мной еще никогда не бывало, и я старался понять, отчего это мне так хочется плакать). Оказывается, что Герман не был для меня предлогом писать ту или иную музыку, — а все время настоящим, живым человеком, притом мне очень симпатичным. Так как Фигнер мне симпатичен, и так как я все время воображал Германа в виде Фигнера, — то я и принимал самое живое участие в его злоключениях [17].

Самое последнее из несчастий бедного Фигнера (если не считать бурных отношений с женой, прославленной сопрано Медеей Мей-Фигнер, которая спела Лизу в первой постановке оперы) состояло в том, что он свалился с лошади и сломал плечо. Когда Чайковский уже летом привез партитуру оперы в Россию, он несколько раз навещал Фигнера в его имении, покинуть которое певец не мог, что, впрочем, не ослабляло энтузиазма, с которым он изучал новую партитуру. Стоит отметить, что, еще в процессе ее создания, Чайковский проявлял очень личную заботу о Фигнере, которому пришлось бы напряженно и помногу петь в семи картинах [18]; композитор подумывал о том, чтобы облегчить участь Фигнера, убрав картину на Зимней Канавке, но счел это невозможным. (Впрочем, когда Фигнер попросил композитора понизить последнюю арию Германа на целый тон, пожаловавшись, что брать такие высокие ноты после исполнения столь трудоемкой партии будет попросту невозможно, Чайковский неохотно уступил ему, однако в дальнейшем так часто говорил о том, насколько его это огорчило, что Фигнер, в конце концов, решил исполнять оригинальную версию своей партии.)

Если говорить с большей серьезностью, нетрудно найти некоторые пункты, в которых Чайковский мог ощущать глубокое сочувствие к своему герою, если не отождествлять себя с ним. Слова оперного Германа (из его дуэта с Елецким в первой сцене) о страданиях, которое наполняет его «больную душу», вполне могли оказаться созвучны-

ми Чайковскому, за много лет до того пытавшемуся передать своему «лучшему другу» (фон Мекк) «все[го], все[го], что в моей странной, больной душе творится!» [19] И если Чайковский не был игроком таким же страстным, как его герой (и как Пушкин), ему, тем не менее, случалось проводить время за игорными столами, о чем он впоследствии горько сожалел. Да и любовь Германа, столь возвышенно страстная, пока он не смел приблизиться к возлюбленной или даже узнать ее имя, и столь губительная, как только он эти чары разрушил, тоже могла найти отзвуки в сознании композитора.

В этом смысле атмосфера внешней отчужденности, в которой рождалась «Пиковая дама», значила для характера новой оперы Чайковского так же много, как его необычайно затруднительная личная ситуация для «Евгения Онегина». В случае последней композитор искал, и нашел, непосредственную связь с жизненным опытом и нравственными ценностями своих современников, людей 1860-х. А бессвязные страсти, противоречивые желания и затмевающая разум одержимость чем-то одним, которые правят в первой, предвещают дурманящую зарю нового века. Создаваемая «Пиковой дамой» психологическая атмосфера оказалась поразительно близкой чрезмерно экзальтированному миру раннего модернизма — и столь же далекой от изначального духа поколения 1860-х, как и от духа пушкинской повести.

Нам нет необходимости детально рассматривать расхождения между повестью Пушкина и либретто Модеста Чайковского. И на этот раз суховатая, скупая и уклончивая манера Пушкина при переносе его истории в оперу исчезает, сменяясь задыхающейся искренностью. Пушкинскую Лизу, бедную сироту, которая ухватывается за ухаживания Германна как за возможность сбросить путы унижительной зависимости от Графини, опера обратила во внучку Графини, отказывающуюся от блестящего брака с князем Елецким ради неодолимой страсти к загадочному незнакомцу; пушкинский Германн, одержимый мыслью о богатстве и видящий в интрижке с Лизой лишь путь, который позволит ему достичь своей цели, преобразовался в восторженного влюбленного, для которого деньги есть лишь средство бежать от людей вместе с предметом его обожания. Пушкин сообщает о дальнейших судьбах героев повести в нескольких завершающих ее коротких предложениях: Лиза (вернее, Лизавета Ивановна, как она именуется в повести) вышла за достойного и состоятель-

ного молодого человека и теперь, в свой черед, воспитывает бедную родственницу; Германн проводит остаток дней в сумасшедшем доме, безостановочно повторяя названия трех роковых карт. В опере Лиза отдается неотвратимой судьбе оперной героини и бросается в Зимнюю Канавку; а Германн отвечает на это тем, что закаляется (или застреливается — это уже зависит от предпочтений постановщика) [20]. И хотя некоторые из пушкинских диалогов использованы в речитативах, хотя в оперное повествование не без изобретательности вкраплены (главным образом, по предложению композитора) кое-какие другие литературные источники, основной костяк «Пиковой дамы» образуют написанные Модестом Чайковским, а иногда и самим Петром Ильичем стихи, в коих встречаются банальности (на манер «Прости, небесное создание, что я нарушил твой покой»), заставляющие слушателя невольно морщиться. Они словно приглашают нас самодовольно посмеяться над китчем или повздыхать по поводу осквернения еще одного достопочтенного пушкинского шедевра.

Однако судить либретто как чисто литературный текст, оставляя в стороне смысл, который привносит в него музыка, дело, по сути своей, пустое. Если бы Модест Чайковский перерабатывал пушкинскую повесть для драматического театра, получившийся текст выглядел бы досадно банальным, сентиментальным и переполненным повествовательными и стилистическими несоответствиями. И все же, в соединении с музыкой его непомерная сентиментальность обращается в экспрессионистскую эмоциональную гиперболу, отрешенность героев оперы от шаблонной логики свидетельствует о страсти, достигающей порога безумия, а ее неспособность свести в повествовании концы с концами дает картину разорванного, дезориентированного, растревоженного мира. И в этом смысле мы можем по чести сказать, что либретто выполняет свою задачу вполне достойно, — композитор раз за разом хвалил своего брата, и хвалы его пустыми не были. Это сочетание текста и музыки наложило неизгладимый отпечаток на то, каким именно образом пушкинский рассказ был усвоен мрачной образностью «петербургского мифа». Отнюдь не малое число литературных произведений начала XX века, и прежде всего «Петербург» Белого, выглядят наводненными образами и ситуациями «Пиковой дамы» — и скорее Чайковского, чем Пушкина.

Одно из отклонений либретто от литературного оригинала имело последствия, которые оказались критически важными для смысла оперы, — я говорю о сдвиге предполагаемого времени действия.

Пушкинская повесть была написана в 1833–1834 годах и действие ее, по-видимому, тогда же и происходит. Каждая глава повести снабжена эпиграфом, взятым из недолговечного современного источника — из разговора, письма, чьей-то шутки, поэтического экспромта. Эти отсылки, подлинные или выдуманные, создают атмосферу спонтанности [21]; что касается подразумеваемой аудитории Пушкина, его история вполне могла быть рассказанной в какой-то светской компании — быть может, во время ужина, который последовал за карточной игрой, — как часть *table-talk*¹, смеси слухов и анекдотов, к которой Пушкин приобрел вкус в последние годы жизни. Следуя духу числовых намеков и подразумеваемых расчетов, типичных для насмешливо-мистического настроения его повествования, Пушкин выставляет в своей истории скрытый хронологический указатель — мимоходом сделанное почти в самом начале замечание о том, что Графиня «строго следовала модам семидесятых годов и одевалась так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад» (глава 2).

Время действия оперы очевиднейшим образом связано с периодом правления Екатерины II. В начале первой картины марширующие с игрушечными мушкетами мальчики восхваляют «премудрую царицу», а в картине третьей о ее приходе объявляют под конец бала. Собственно, можно даже с точностью до дня указать гипотетическую дату этого бала. Взволнованные гости приветствуют императрицу знаменитым полонезом «Славься сим, Екатерина, славься, нежная к нам мать» (стихи Державина, музыка Козловского), который был написан для празднества, устроенного Потемкиным в честь Екатерины. Мы уже видели, что данное Державиным описание этого празднества наложило отпечаток на «Руслана и Людмилу» как Пушкина, так и Глинки [22]. Следы того же источника можно найти и в сцене бала из «Пиковой дамы». К примеру, описанное Державиным волнение, вызванного появлением запоздавшей Екатерины, сильно напоминает то, что происходит в опере. И, как и в опере, на празднестве Потемкина тоже запускались фейерверки («увеселительные огни») и показывалась пантомима [23]. Празднество состоялось 28 апреля 1791 года. Чайковский, похоже, считал само собой разумеющимся, что действие оперы происходит в апреле; в письме к Модесту он выражает сомнения по поводу сравнения Лизой темной тайны своей страсти с темнотой ночи: «Как ты думаешь? Ничего, что в апреле

¹ Застольный разговор (англ.).

Лиза обращается к ночи и говорит ей «она мрачна, как ты»? Бывают ли в Петербурге мрачные ночи?» [24] Но даже без этой конкретной отсылки можно с уверенностью сказать, что действие оперы происходит в начале 1790-х (Екатерина умерла в 1796-м). Более того, пора молодости Графини переносится из 1770-х, эпохи Людовика XVI и Марии Антуанетты, в эпоху Людовика XV и мадам Помпадур, то есть в 1740-е и 1750-е. Именно мадам Помпадур, правившую в начале 1745-го двором Людовика XV, и упоминает Графиня, предаваясь воспоминаниям в сцене, происходящей в ее спальне.

Опера сочинялась так быстро, что проследить историю ее создания трудно. Очевидной, пусть и поверхностной, причиной временного сдвига было желание театра получить интермедию с пением и пантомимой, для которой бал XVIII века давал подходящее стилистическое обрамление. Введение в третью картину пасторали «Искренность пастушки», сочиненной второстепенным поэтом XVIII столетия Петром Карбановым (композитор выбрал ее из двух предложенных либреттистом), очаровательно неуклюжие, архаично звучащие стихи пасторали — все это позволило Чайковскому написать моцартовскую стилизацию, родственную его же четвертой оркестровой сюите «Моцартиана» (1887), — со вступительным хором пастухов и пастушек, напоминающим исполняемый под хор крестьян дуэт Церлины и Мазетто из первого действия «Дон Жуана», и дуэтом Прилепы и Миловзора, который отзывается дуэтом Церлины и Дон Жуана [25]. Однако, ухватившись за эту возможность, авторы оперы оказались вынужденными перенести время действия рассказанной Пушкиным истории почти на сорок лет вспять.

Во временном устройстве либретто присутствует некий разброд, указывающий, возможно, что решение уйти от пушкинской хронологии было принято не с самого начала. Во второй картине Лиза и Полина поют что-то вроде сентиментальных романсов на стихи Жуковского и Батюшкова, — аллюзивный скачок, переносящий действие оперы в следующее столетие. Хотя стихи эти были сочинены в первом десятилетии XIX века, легко представить себе домашний вечер 1830-х, а то и более позднего времени, на котором их могли исполнять в виде романсов. Когда же Графиня вспоминает в четвертой картине свою молодость, в воспоминаниях ее появляется вопиющая непоследовательность: песня, которую она поет якобы в память о мадам Помпадур (скончавшейся в 1764-м), взята из французской оперы

следующего десятилетия — из *Richard le coeur de lion*¹ Андре-Эрнеста Модеста Гретри (1773), — что было бы вполне уместным для пушкинской, но не для оперной хронологии.

На последнем этапе создания оперы Чайковский внес в ее либретто собственные изменения, позволившие усилить и сделать более явными ссылки на 1790-е годы. Изначально сцена бала заканчивалась роковым восклицанием Германа: «Теперь не я, сама судьба так хочет, и я буду знать три карты!» Композитор почувствовал необходимость добавить к этому извещению о приезде Екатерины и полонез; он сам написал восклицания гостей (затем отредактированные либреттистом) и вставил в сцену известные стихи Державина. Еще позже, работая над седьмой картиной, Чайковский, опять-таки по собственной инициативе, добавил в нее исполняемую Томским песню «Если б милья девицы», написанную на стихи все того же Державина. Как признался Чайковский в письме к великому князю Константину Константиновичу, Державин в целом был ему не по душе, а фривольную шутливость этих стихов он находил отвратительно вульгарной, однако захотел включить их в оперу именно потому, что присущая им грубость верно передает дух того времени [26]. На самом деле, это стихотворение Державина можно считать близким родственником написанных Шиканедером куплетов, с которыми появляется на сцене Папагено — *Der Vogelfänger bin ich ja*².

Сколь недвусмысленно ни расставляла бы опера приметы 1790-х, произвольно сдвинуть рассказанную в ней историю, как целое, почти на полвека назад оказалось невозможно. Многие ситуации, персонажи и разговоры оперы противятся такому сдвигу. В результате, ведомый ею рассказ опутывается временными несоответствиями и анахронизмами. Несмотря на упоминание о «премудрой царице» в первой, происходящей в Летнем саду картине, общая композиция таковой безошибочно указывает на реалии XIX века и их литературные отражения. Уже то, как в этой картине появляются одна за другой разные группы гуляющих — сначала дети с гувернантками, потом мужская компания, к которой затем присоединяются дамы, — отзывается первыми страницами гоголевского «Невского проспекта» (написанного в том же 1834 году, что и повесть Пушкина), а возможно, и вдохновлено ими. Как я уже говорил, картина вторая, у Лизы, отвечает XIX веку самими исполняемыми в ней романсами. Куда силь-

¹ «Ричард Львиное Сердце» (франц.).

² В русском переводе — «Я лучший в мире птицелов».

нее смещена во времени картина шестая, в которой Лиза незадолго до полуночи ожидает Германа у Зимней Канавки (еще одна, помимо пасторали, идея директора театра Всеволожского) [27]. В романе Белого «Петербург», действие которого происходит на рубеже XX века, Софья Петровна Лихутина стоит ночью на этом же месте, воображая себя Лизой, а Николая Аполлоновича — Германом; трудно, однако, представить себе принадлежащую к высшему слою аристократии (а именно такова оперная Лиза) молодую женщину пушкинской поры, не говоря уж о XVIII веке, одиноко прогуливающейся в подобный час у Зимней Канавки, пусть она и надумала в этой Канавке утопиться. Обстоятельства смерти Лизы вряд ли выглядели бы более анахроническими, даже если бы она бросилась под поезд [28].

Еще более существенным становится этот временной сдвиг, когда мы приступаем к рассмотрению персонажей оперы, их поступков и манеры выражаться. Все они несут на себе отчетливый отпечаток XIX века — и скорее конца его, чем пушкинской поры. Рассмотрим лишь один пример. Князь Елецкий, жених Лизы, подходит к ней на балу, дабы поведать о благородном бескорыстии своей любви. Он любит Лизу без меры, но не хочет стеснять свободу ее сердца, он готов исчезнуть из ее жизни, унять пыл ревнивых чувств; он мечтает о том, чтобы стать для нее не только любящим супругом, «службой, полезным иногда», но также другом и опорой. Чайковский сам написал текст арии Елецкого, послав его Модесту на утверждение уже после того, как сочинил и музыку арии. Мы слышим в ней голос передового интеллигента 1860-х и 1870-х, родственного «новым людям» Чернышевского, Штольцу из гончаровского «Обломова» или Берсеневу из тургеневского «Накануне», — человека, быть может, несколько простоватого, но безусловно порядочного. *Этот* Елецкий определенно знаком с презрительными словами Чацкого «Муж-мальчик, муж-слуга, из жениных пажей». А между тем вся сцена происходит, предположительно, на празднестве 1791 года; через несколько минут Елецкого, Лизу и прочих гостей потешат «Искренностью пастушки».

И разумеется, больше всех прочих смещен во времени герой оперы. В соответствии с представлениями о нем Лизы, еще не успевшей встретиться с Германом лицом к лицу, он — демоническая ночная фигура, полная угрозы и неодолимо притягательная одновременно, источающая типичную ауру романтического героя. Однако в дальнейшем, по мере того как мы сводим все более близкое знакомство с настоящим Германом, его тристановские черты начинают сливать-

ся с чертами Раскольникова, создавая саморазрушительный симбиоз, сильно отдающий упадочническим миром бессвязных маний и вечной тревоги — миром героев «Иванова», «Черного монаха» или «Дуэли» (Чайковский увлекся Чеховым в конце 1880-х). Страсти Германа не только непомерно раздуты и неуправляемы, но и выглядят чистой воды результатами сиюминутных реакций. Довольно одного-единственного раздражителя, чтобы он очертя голову устремился в каком угодно направлении, и потому каждое его усилие начинается, в конце концов, сводить на нет все остальные. Один брошенный издали взгляд на «небесное создание» повергает Германа в восторг любовного обожания, столь возвышенного, что он не хочет узнавать имени этого создания — не существует земного имени, которым его могли бы назвать. Услышав же, что это создание помолвлено с князем Елецким, Герман дает клятву «отнять» его у князя любыми средствами. Возможность разбогатеть, воспользовавшись демоническими тремя картами, толкает Германа на поиски их тайны, — поначалу он еще видит в них средство, которое позволит ему обрести счастье с предметом его преклонения, но с ходом времени сама эта тайна заслоняет собою все. Овладев ею, Герман уже не может думать ни о чем, кроме блеска «груд золота», которые ныне принадлежат ему. Добравшись же до зеленого стола и впервые ощутив вкус выигрыша, Герман забывает и об огромных деньгах: теперь он, в последней своей арии, воспекает уже саму игру, — игру с судьбой и с жизнью. Безумная погоня за мешающими один другому призраками все в большей мере отрывает его от жизни, и в конце концов Герман переживает крах, губя попутно все, что его окружало.

Можно лишь дивиться тому, как живо оперный Герман отображает хорошо известный недуг *fin de siècle*. Когда в последней картине, в своей «арии с бокалом», Герман помещает себя по другую сторону добра и зла, говоря, что это одни мечты, что труд и честность — просто сказки для бабья, он, окутанный туманом безумия, отрицает все, что было свято для поколения Чайковского. Но помимо этого он, в то же самое время, предлагает нам поразительный «предварительный показ» нищепанских персонажей, которым предстояло вскоре вырасти, наподобие грибов, в произведениях русской и всей прочей литературы. У Чайковского и впрямь имелись причины оплакивать «бедного Германа» и его несчастья.

Одна маленькая деталь выдает тщетность усилий оперного Германа изобразить человека XVIII или начала XIX века. Герой повести

Пушкина зовется «Германном», с двумя «н»; в опере он становится «Германом». «Германн» – это прямая транслитерация аутентичного немецкого имени *Hermann*. И действительно, о литературном Германне сказано, что он был сыном обрусевшего немца, – когда у него возникает необходимость сочинить любовное письмо к Лизавете Ивановне, Германн «слово в слово» берет его «из немецкого романа» – быть может, из «Вертера»? (Пушкин лукаво добавляет, что «Лизавета Ивановна по-немецки не умела и потому осталась письмом очень довольна».) Такой отчасти обрусевший немец был во времена Пушкина явлением вполне заурядным. Однако во второй половине века процесс адаптации ушел много дальше, изменив, среди прочего, и имена. Изначальный *Hermann*, или Германн лишился второй «н» (что произошло в русском языке со всеми кончающимися на *-mann* немецкими именами – Шуманом, Гофманом и так далее) и стал привычным русским именем. Один из ближайших друзей Чайковского, композитор и критик, известный на Западе как *Hermann Laroche*, звался, на самом деле, Германом Александровичем Ларошем. Хотя бы по одному имени своему оперный Герман должен был оказаться по меньшей мере современником Лароша и Чайковского.

Этим качаниям во времени отвечает и сама музыка Чайковского. Еще в 1878 году он говорил о том, как ему нравятся «шекспировские анахронизмы» драм Альфреда де Мюссе [29]. Музыка «Пиковой дамы» воплощает этот же принцип. Когда во второй картине наступает кульминация – любовный дуэт, – музыка достигает высот выразительности, сравнимых с высотами любовного дуэта из II действия «Тристана и Изольды». Следующая картина начинается с моцартовских звуков вступительного хора радующихся балу гостей. Несмотря на имеющийся между этими картинами антракт, воздействие столь резкого и неожиданного смещения музыкального хронотопа остается головокружительным. То же можно сказать и о происходящем в сцене бала противопоставлении пасторали, арии Елецкого – написанной, что вполне отвечает его характеру, в добросовестном оперном стиле середины XIX столетия (как на близкий ее аналог можно указать на арию Жермона из II действия «Травиаты»), – и эпизодами неистовства Германа, с их рублеными фразами, смещающимися тональностями и мрачной оркестровкой, идущей вровень с музыкальными высказываниями «Заката богов». В этом контексте музыкальные отступления Чайковского в XVIII век забегают, как это не парадоксально, в будущее; они предвещают увлеченность авангарда

классическими имитациями, приправленными стилистическими сдвигами и поворотами — предвещают мир Рихарда Штрауса и Прокофьева, Равеля и Стравинского.

При чтении либретто сдвиг временных слоев может поначалу показаться случайным, возникшим по недосмотру. Однако музыка наделяет каждый из повествовательных анахронизмов оперы символическим смыслом. Ее очевидное стилистическое разнообразие образует нечто более значительное, нежели просто отклик на разные повествовательные хронотопы, возникающие в разных местах оперы. Используя мотивы, которые то и дело проступают во всех слоях времени, Чайковский заставляет их звучать как многократные эхо друг друга. Музыкальное высказывание никогда не перескакивает в другую временную среду без сохранения следов иных временных слоев, уже появившихся в рассказе, или предвкушения тех, которым только еще предстоит появиться. Переведенный на язык этого неоднородного и в то же время неразрывного высказывания, оперное повествование обретает «стереоскопическую темпоральность», как если бы все одновременно происходило в разных исторических эпохах и стилистических средах [30]. Различные воплощения зеркально отражают друг друга, оставляя слушателя — примерно так же, как и персонажей оперы, — ошеломленным всеми ее уклончивыми аналогиями. Когда Герман, такой же «человек девяностых годов», погруженный, подобно Воццеку или героям Чехова, в свои навязчивые идеи и преследуемый издевательскими голосами, попадает на празднество XVIII столетия или когда он поет свою ницшеанскую «арию с бокалом» через несколько минут после квинтэссенции двусмысленности XVIII столетия — песенки Томского о милых девицах, летающих как птицы, — вспоминается принц из «Спящей красавицы», который пересекает зал погруженного в вековой сон заколдованного замка и видит великолепных обитателей его одетыми по последней моде столетней давности.

Оперный Герман выглядит заблудившимся во времени и среди не сочетающихся друг с другом пейзажей города, который кажется пребывающим в не менее затруднительном, чем он, положении. Собственно, и все главные герои оперы — Герман, Лиза и Графиня, — ведут себя так, точно они заперты в лабиринте временных зеркал. Именно их подразумеваемая способность вспоминать и узнавать или, скорее, неспособность выйти из тюрьмы противоречивых образов и голосов, которые наполняют их память, и оказывается

причиной всего, что случается на сцене. Сама иррациональность развития драмы, причудливая непоследовательность действий и реакций ее героев кажется порожденной тем, что все это происходит в мире, который представляет собой проекцию их смятенного сознания. Давайте пройдемся по некоторым из дорожек этого темпорального дома зеркал.

Судьба пастушки

Во второй картине Полина по просьбе своих и Лизиных подруг поет то, что она называет «романс любимый Лизы». Слова его взяты из стихотворения, написанного Батюшковым в 1810 году. Сочинения Батюшкова перелagались на музыку не так часто, как стихи Пушкина или Жуковского, однако стилистически они представляют то же течение русской поэзии начала XIX века и так же легко приспособляются для домашнего музицирования. Саму драматическую ситуацию этой картины можно считать типичной для приема гостей в частном доме первой четверти того же столетия. Музыка, написанная для этого фрагмента Чайковским, тоже не отклоняется от изысканного, но относительно простого стиля, в котором писались в пору Глинки песни для концертного исполнения, к появлению коих на свет привел изначальный жанр романса.

Одна из особенностей этой внешне безмятежной сцены дает ключ к будущему развитию ее персонажей, а именно выбор стихотворения. Название его (в опере не упоминаемое) таково: «Надпись на гробе пастушки». Стихотворение искусно переводит образы пасторали XVIII века в элегическое настроение начала девятнадцатого. Участь его героини — ранняя могила, а не вечное счастье в пасторальной Аркадии, которое, как она верила, ее ожидает:

Подруги милые! в беспечности игривой
Под плясовой напев вы рёзвитесь в лугах
И я, как вы, жила в Аркадии счастливой,
И я, на утре дней, в сих рощах и полях
Минутны радости вкусила;
Любовь в мечтах златых мне счастье сулила;
Но что ж досталось мне в сих радостных местах? —
Могила! [31]

Быть может, столь печальная участь постигла пастушку потому, что она родилась не в том столетии. Время Буше миновало, и человек вгля-

дывается теперь в картины эпохи рококо лишь для того, чтобы еще сильнее ощутить свою элегическую меланхолию [32]. Однако в поли-
 темпоральном мире оперы век рококо и век элегии стоят бок о бок.

Лиза, подобно героине века меланхолии, склонна видеть свою судьбу сквозь призму элегии. Как и Татьяна в начале «Евгения Онегина», Лиза готова погибнуть ради страстной любви к незнакомому, в сущности, человеку, которого она облачает в романтическую мантию собственной выделки. Когда под конец этой картины появляется Герман, мы слышим его страстные мольбы, — которые на неподвзятый слух звучат как безжалостный эмоциональный шантаж, — уже пропущенными сквозь фильтры Лизиного восприятия. Страстная ария Германа «Прости, небесное создание» уничтожает последние попытки Лизы противиться его притягательности, она не может удержать слезы сострадания, поскольку в пении Германа звучат отголоски романса, которые совсем недавно пела Полина. Мольба Германа выглядит отражением мыслей, пробужденных в Лизе пением Полины, голос его звучит для Лизы как голос ее предреченной любимым романсом элегической судьбы.

5.1а. П. Чайковский. «Пиковая дама». Действие I, картина 2, романс Полины

[Andante non tanto]

Под - ру - ги ми - лы - е, под -

ру - ги ми - лы - е, в бес - печ - нос - ти иг - ри - вой

p

piu f

5.16. П. Чайковский. «Пиковая дама». Действие I, картина 2, ария Германа

Andante

p

Прости, не_бес_но_е соз_да_нье, что я на_ру_

pp

mf

animando

_шил твой по_кой, про_сти, но страст_ного не от_вер_гай при_

p

В следующей картине — бала — Полина будет петь, а Лиза слушать пастораль XVIII века, героиня которой, еще одна пастушка, ничего о своем элегическом будущем не ведает. Перед началом представления Лиза молча вручает своему поклоннику князю Елецкому записку, в которой говорится, что все его страстные мольбы тщетны. Отказывая блестящему поклоннику и проявляя готовность отдаться своему избраннику, Лиза примеряет на себя роль пасторальной Прилепы, которая без колебаний отвергает Златогора со всеми его обещаниями роскоши и отдает предпочтение идиллической жизни в хижине своего возлюбленного Миловзора. Некоторые обороты в обреченных на неудачу соблазнительных речах Златогора отдают, словно эхом, арией Елецкого. И снова мы слышим голоса обоих поклонников ушами Лизы; отголоски недавней встречи с Елецким звучат в ее сознании, пока она следит за сценой Златогора и Прилепы.

5.2а. П. Чайковский. «Пиковая дама». Действие II, картина 3, ария Елецкого
[Andantino mosso]

Я под-виги - лы бес-при - мер - ной го - тов сей-час для вас свер-шить

5.2б. П. Чайковский. «Пиковая дама». Действие II, картина 3, пастораль
[Tempo di minuetto]
Златогор

ме - ня и - ли е - го на - век люб -

Впрочем, эта счастливая смена настроения, рождаемая смещением хронотопа, отнюдь не погружает элегическую пастушку и ее судьбу в окончательное забвение. На миг отзвук ее голоса появляется вновь, как легкое облачко над сценой рококошного счастья. В романсе Полины перед самым его заключением, перед словом «могила», появляется характерный мелодический оборот — долгое, постепенное нисхождение на дециму. Подобное же нисхождение (на этот раз на нону) можно услышать и в партии Миловзора (исполняемой Полиной — примеры 5.3а и 5.3б). Петр Ильич дал Модесту ясно понять, что Миловзора будет петь Полина, однако роль Прилепы Лизе ни в коем случае отдавать не следует — и по вполне понятной причине: Лиза должна находиться среди слушателей [33].

5.3а. П. Чайковский. «Пиковая дама». Действие I, картина 2, романс Полины
[Andante non troppo]

В сих ра - - - дост - ных ме - стах: мо...

5.3б. П. Чайковский. «Пиковая дама». Действие II, картина 3, пастораль
[Larghetto]

Милозвор
Не бу - ду боль - ше скро - мен

И Лиза, и Полина — обе они — вспоминают вчерашний вечер; отзвуки его романтической меланхолии, тревог и страстей пронизывают воздух наивно безоблачного мира «Искренности пастушки». Конфликтующие ассоциации переносят сознание Лизы и в идиллию, и в элегию сразу — в мир счастливой Прилепы, соединяющейся с любимым после того, как она отвергла «горы золотые», и мир печальной пастушки, обреченной вместо радостей любви на раннюю могилу. В эти мгновения Лиза не знает наверняка, какая участь уготована ей — или, вернее, какую она выберет. Лиза устремляется в обоих направлениях сразу, — а это наивернейший способ самоуничтожения.

Дилемма эта возвращается еще в одном временном воплощении, в картине шестой, когда ожидающая Германа Лиза поет о своих печалях. И слова ее жалоб (написанные композитором), и их музыка

типичны для обычной городской песни XIX века, сочиненной в якобы народном стиле. На самом деле мелодия жалобы отражает мелодию любимого романса Лизы, хоть и упрощенную. Изысканная меланхолия пастушки Батюшкова уступает место мнимо-народному музыкальному выражению горестей любви. Бесчисленные песни, принадлежавшие к разным уровням изошренности, от «Не искушай меня без нужды возвратом нежности твоей» Глинки до «Стонет сизый голубочек» Федора Дубянского, выставляли напоказ наивные поэтические образы природы и обильные минорные субдоминантовые гармонии едва ли не в каждом доме. Александр Блок жадно слушал, как их исполняет цыганский хор; Смердяков услаждал слух соседских служанок, распевая под гитару «Непобедимой силой привержен я к милой» [34]. В эти мгновения поведение Лизы оказывается вполне привычным для современной опере публики — молодая женщина изливает свои тревоги и печали в простой, но трогательной песне.

Герман все-таки появляется, развеивая, пусть только на миг, мрачные предчувствия Лизы. Следует короткий любовный дуэт. За всеми его проходящими хроматизмами, полифоническими столкновениями голосов и лихорадочным вальсовым ритмом различается простая мелодическая основа, происходящая по прямой линии от дуэта Прилепы и Миловзора. Оба дуэта завершает исполняемый гобоем ритурнель, однако на сей раз мрачный низкий регистр инструмента и стремительный темп обращают этот ритурнель в насмешливое эхо пасторального.

5.4a. П. Чайковский. «Пиковая дама». Действие II, картина 3, пастораль

[Larghetto]

p

Fl.

5.4b. П. Чайковский. «Пиковая дама». Действие III, картина 6, дуэт Лизы и Германа

Andantino

p

Прежде чем окончательная катастрофа становится неотвратимой, слушатель еще раз улавливает в жалобе Лизы характерную нисходящую мелодическую фигуру — одновременное эхо и пасторали, и элегии.

5.5. П. Чайковский. «Пиковая дама». Действие III, картина 6, ариозо Лизы
[Andante molto cantabile]

Ду- мой се-бя ис-тер - за - ла я... Где же ты, ра - дость бы - ва - ла - я?

Теперь, полностью вернувшись к своей принадлежащей XIX веку личности наделенной сильной волей женщины, вызвавшей мужчину, которого она любит, на решающее свидание посреди безлюдной набережной (уже не покорная «раба», какой она объявила себя, пребывая в другом хронотопе, — после того как выслушала пастораль), Лиза так и не может решить, какого рода пастушкой она обречена или предпочитает стать.

Влюбленный

Герман отнюдь не случайно так стройно вторит Лизе, когда в их дуэте из шестой картины возникают неистовые отзвуки дуэта Прилепы и Миловзора, — он ведь тоже слушал пастораль. За сделанным о ней распорядителем бала объявлением следует блестящее оркестровое вступление, которое застает Германа погруженным в тревожные мысли, — примерно так же и Воцдек слушает, сидя в пивной, бодрые мелодии. Однако, когда начинается дуэт Прилепы и Миловзора, замечаешь вдруг, что эта имитация *Là ci darem' la mano*¹ не так совершенна, как можно было бы ожидать. Под блестящей моцартовской поверхностью вокальной линии, которой следуют зовы флейты и го- боя, время от времени различаются нестройные голоса играющих в низком регистре фагота и кларнета, чья неуклюжая грузность не позволяет этому якобы легковесному эпизоду оперы воспарить повы-

¹ Дуэтино Церлины и Дон Жуана из одноименной оперы Моцарта. В русском переводе: «Ручку мне дай, красotka».

ше. Тревожащие голоса, исходящие словно из самой глубины эпизода, легко пропустить мимо ушей — еще и потому, что дирижеры склонны приглушать их, прятать, так сказать, под ковер эти неловкие отклонения от «хорошей» моцартовской стилизации. Однако для нашего понимания места, которое и ее дуэт, и пастораль в целом занимают в развитии драмы, голоса эти существенны, ибо они — эхо похоронного звучания деревянных духовых, сопровождавших монолог Германа на балу. Когда вслед за беспорядочными мечтаниями то о Лизе, то о трех картах, он восклицает: «Безумец, безумец я!», его восклицанию вторит протяжный дуэт фагота с кларнетом, который исполняется в низком регистре. Именно этот голос — голос размышлений Германа — и сообщает пасторали не типичную для ее жанра мрачность.

Слушателю предлагается взглянуть на «Искренность пастушки» как на реминисценцию, в своем роде, пьесы в пьесе из «Гамлета»: в обоих случаях комически старомодное представление делает лишь более разительными потаенные мысли, угнетающие сознание персонажей драмы. Присутствие таких потаенных мыслей в пасторали отражается ее музыкой: Лиза слышит прокрадывающееся в пение играющей Миловзора Полины отзвуки голоса элегической пастушки; Герман воспринимает идиллию сквозь темное стекло своих страстных стремлений и тревог. Оба находят в истории искренней пастушки нечто, отрывающееся их собственными мыслями. И действительно, сознание Германа занято в эти минуты его собственной пастушкой, которую ему необходимо убедить в чистоте своих помыслов и от которой он с нетерпением ожидает искренности. Эта женщина — блиставшая при дворе мадам Помпадур *Venus moscovite*¹ с ее тайной трех карт — и вправду владеет безупречными верительными грамотами эпохи рококо.

Кого, собственно, любит Герман? В первой картине он поет на мотив, которому предстоит стать лейтмотивом его любви, заявляя Томскому, что не знает имени своей возлюбленной, потому что не желает назвать ее «земным названьем». Чуть позже, когда князь Томский рассказывает приятелям анекдот о том, как старая Графиня завладела тайной трех карт и получила предсказание, что она примет смерть от руки пылкого и страстного влюбленного, который попытается силой вырвать у нее эту тайну, он, произнося «три карты, три карты, три карты», соскальзывает к мотиву, мелодическая линия которого в точности — пусть и под маской резко изменившегося ритма — воспроизводит недавно сделанное Германом признание в любви.

¹ «Венера Московская».

5.6a. П. Чайковский. «Пиковая дама»
Действие I, картина 1, ариозо Германа

[Andante] dolce

Я и-мени е-е не зна-ю

p

5.6б. П. Чайковский. «Пиковая дама»
Действие I, картина 1, баллада Томского

[Allegro con spirito]

Три кар - ты, три кар-ты, три кар-ты!

И опять-таки, причина этого совпадения может состоять в том, что мы слушаем балладу Томского ушами Германа. Его тайные мысли — мгновенная связь, которую он устанавливает между услышанной им историей и своей страстью, — окрашивают музыку рассказа Томского, порождая жутковатое сходство темы трех карт и любовного лейтмотива. Добравшись до сцены бала, мы слышим, как тот же лейтмотив движется курсом, параллельным становящемуся все более бессвязным монологу Германа и насмешливым замечаниям карточных игроков. В следующей картине, в спальне Графини, два варианта мотива — вариант Германа и вариант Томского — сливаются окончательно. Когда Герман предстает перед Графиней в роли предсказанного анекдотом Томского смертельно опасного пылкого влюбленного, понять, какой именно из двух этих вариантов звучит, невозможно, в этот миг никто — и менее всех сам Герман — не смог бы недвусмысленно указать подлинный предмет его страсти

Эта двойная музыкальная перспектива придает странный смысл отказу Германа назвать имя любимой им женщины, — действительно ли дело лишь в неземной природе его чувства к ней или Герман и сам не вполне понимает, кто она? Мелкая деталь первой картины еще и усиливает эту двойственность. После того как Елецкий принимает от друзей поздравления с помолвкой, его спрашивают: «Кто твоя невеста?» Именно тогда в парке появляются Графиня и Лиза, и потому Елецкий просто указывает на них и отвечает: «Вот она!» Понятно,

что он подразумевает Лизу, и все же оркестр сопровождает его слова траурным лейтмотивом Графини, который исполняется кларнетом. Похоже, и в этот миг внимание Германа привлекает именно Графиня, которая в свой черед расспрашивает Томского о Германе и выражает страх перед ним [35]. Не удивительно, стало быть, что в дальнейшем баллада Томского устанавливает в сознании Германа роковую связь между его любовью и демонической тайной.

Как я уже говорил, из всех персонажей оперы именно Герман с наибольшей определенностью принадлежит к «сумеречной поре» конца 1880-х или начала 1890-х. Но в то же самое время он сохраняет и крепкие связи с миром XVIII столетия. Он отчаянно пытается прорваться в круг прелестных призраков Аркадии, открыть своей пастушке пылкое сердце и умолить ее вновь стать такой же наивно искренней, безыскусно любезной, какой она была со счастливыми влюбленными века рококо.

У Прилепы, пастушки из пасторали, имеется собственная тайна, хоть ее и составляет всего лишь любовь к Миловзору. В самом начале идиллии она поет: «Мой миленький дружок, любезный пастушок, по ком я так вздыхаю и страсть открыть желаю, ах! не пришел плясать». И с самого же начала она выглядит изнывающей от желания тайну эту раскрыть — от любовного признания ее на какое-то время удерживает лишь то, что Миловзор не пришел повидаться с нею. Когда он все же появляется и открывает свое сердце, Прилепа радостно отвечает ему тем же. Доверчивая искренность Прилепы воздействует на Лизу вдохновительно — она вручает Герману ключ от спальни Графини и уступает его странному желанию прийти к ней той же ночью: она его раба, чего он ни пожелает, то и будет. Однако и Герман подпадает под чары пасторали. Его видение избранной им пастушки становится, попав в гущу соблазнительных образов века Аркадии и смешиваясь с демоническими, издевательскими голосами, расплывчатым.

В следующей картине Герман прячется за занавесью в спальне Графини и слышит, как она поет французскую арию времен своей молодости. Слова этой арии выглядят обращенными прямо к нему: *«Je crains de lui parler la nuit, j'écoute trop tout ce qu'il dit. Il me dit "Je vous aime", et je sens malgré moi. Je sens mon coeur, qui bat, qui bat, je ne sais pas pourquoi!»*¹ Это эхо слов, которыми Прилепа и Миловзор выражают смятение

¹ «Я боюсь говорить с ним ночью, я ловлю каждое его слово. Стоит ему сказать: "Я вас люблю" — и я невольно чувствую, что сердце бьется, бьется, я не знаю отчего» (франц.) — ария Лоретты из оперы А.-Э. Гретри «Ричард Львиное Сердце».

своих чувств: «Не знаю, не знаю, не знаю, отчего». Побуждаемый этими тайными подсказками, которые проистекают из собственных его запуганных воспоминаний, Герман-Милловзор выходит из укрытия, открывает свое сердце в страстной мольбе («Если когда-нибудь знали вы чувство любви») и требует от Графини того, что Прилепа столь бесхитростно жаждала дать своему возлюбленному: «Откройте мне вашу тайну!»

В конечном счете, престарелая пастушка снисходит, как кажется, до обещанной ее образом искренности. Когда Герман, услышав признания призрака Графини, встречается на Зимней Канавке с Лизой, его романтическая любовь оказывается полностью вытесненной рокошным образом, теперь уже прочно запечатлевшемся на его сознании. Есть некая ирония в том, что последние обращенные им к Лизе слова: «Оставь меня! Кто ты? Тебя не знаю я!» звучат как эхо самых первых, произнесенных им в опере: «Я имени ее не знаю и не хочу узнать».

Три карты

Увертюра оперы начинается с музыкальной фразы, играемой в унисон деревянными духовыми; позже она вновь появится в балладе Томского из первой картины — под нее он поет слова «Однажды в Версале *au jeu de la reine*¹». За нею следует последовательность исполняемых струнными аккордов, образующих нисходящую мелодическую линию. Последовательность состоит из трех сегментов, каждый из которых содержит три аккорда, — музыкальный узор, сплетающийся в «магическую» числовую символику.

5.7а. П. Чайковский. «Пиковая дама». Интродукция

Andante mosso

p

Мысль, подразумеваемая таким началом, ясна. Оно отсылает нас к самому раннему моменту всей истории, к тому, за чем последовало

¹ На карточной игре у королевы (франц.).

все остальное, — к карточной игре Графини при дворе мадам Помпадур и возникновению тайны трех карт. Трехкомпонентный рисунок вновь возникает и в балладе Томского, когда он произносит ее ключевые слова: «Три карты, три карты, три карты». Однако мелодия этого рисунка отлична от той, что была связана с тройственной фигурой увертюры — она повторяет, пусть и с иной акцентировкой, мелодическую линию признания Германа в любви. Эта тема будет возникать при всякой мысли Германа о Лизе, или о трех картах — или и о ней, и о них сразу. Мы понимаем, что это не тема собственно трех карт — скорее, мыслей Германа о них. Тайна карт остается сокрытой — ведь только слушатели, но не Герман, различают в увертюре «магическую» тройственную тему. Герман непосредственно сталкивается с ней позже, в картине пятой, когда призрак Графини называет ему три карты. В эти мгновения тернарная нисходящая фигура, следовавшая простому минорному звукоряду, возникает преобразованной в звукоряд целотонный — патентованное гармоническое средство для изображения сверхъестественного и зловещего.

5.76. П. Чайковский. «Пиковая дама». Действие III, картина 5

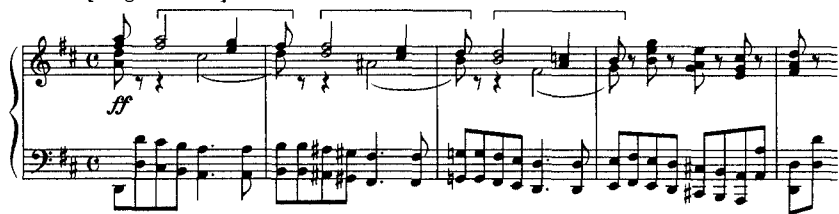
[Andante non troppo]

В отличие от образующих основной корпус оперы действий, в которых персонажи говорят от своего имени, увертюра обращается непосредственно к слушателям — над головами оперных персона-

жей, — она образует метапослание, касающееся смысла драмы, для участников ее непостижимого. Когда Герман получает в пятой картине откровение Графини, он ничего не знает о меланхолическом облике, в котором тема трех карт появлялась в увертюре. Но что же в таком случае слышит он в словах Графини?

Как мы уже отмечали, в сцене бала смятение, которое царит в сознании Германа, вовсе не делает его глухим к громовым звукам празднества; скорее, то, что он слышит, искажается его навязчивыми идеями. Попав в тиски *idée fixe*¹, он находит в цветистом хаосе звуков бала многое множество того, что способно ее напитать. И это не одни лишь насмешки приятелей-игроков; все, что происходит вокруг, воспринимается Германом как адресованное лично ему тайное послание — завораживающее и манящее. Когда хор гостей восклицает: «Бросьте свои все досуги!», — типично моцартовская тернарная гармоническая модель его, возможно, также запечатлевается памятью Германа.

5.8. П. Чайковский. «Пиковая дама». Действие II, картина 3, хор гостей
[Allegro brillante]



Другой несомненно моцартовский оборот фразы, который мог воспламенить воображение Германа, появляется в дуэте Прилепы и Миловзора. Он образуется простой восходящей фигурой: три звука мажорного звукоряда поднимаются от второй ступени ко второй повышенной и затем к третьей; мотив этот возникает при словах Прилепы «[по] ком я воздыхаю и страсть открыть желаю» .

5.9a. П. Чайковский. «Пиковая дама». Действие II, картина 3, пастораль



¹ Идея-фикс, навязчивая идея (франц.).

В результате, когда Герман встречается с призраком Графини, послание это приходит к нему в узнаваемой форме. Пение Графини с его трижды повторяемой фигурой звучит в ушах Германа как эхо услышанных им на празднестве жизнерадостных призывов отбросить все заботы и отдаться радости. И пока Герман твердит, точно замороженный, названия трех карт, оркестр вторит ему настойчивыми повторениями восходящей мелодической фигуры, отзывающейся данным Прилепой обещанием искренности.

5.9б. П. Чайковский. «Пиковая дама». Действие III, картина 5

[Andante non troppo] Герман

The musical score is set in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line for Herman with the lyrics "Трой - ка, се - мер - ка," and the piano accompaniment. The piano part features a prominent triplet figure in the right hand, which is repeated throughout the scene. The second system continues the vocal line with "туз..." and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with a long note and the piano accompaniment. The piano part features a prominent triplet figure in the right hand, which is repeated throughout the scene.

Возникающая в сознании Германа параноидальная связь звуков празднества с идеей трех карт подразумевает наличие подсозна-

тельной музыкальной интриги, скрытой за внешне статичной и избыточной сценой пасторали. То, что проступает под поверхностью музыкальной имитации, поразительным образом напоминает модернистскую повествовательную технику; мы можем вспомнить сцену из «Петербурга» Белого, в которой Дудкин складывает из обрывков подслушанных им тривиальных замечаний тайное послание, касающееся того, что занимает его в эти мгновения, — подготовки террористами покушения на жизнь сенатора Аблеухова. Подобным же образом музыкальное повествование, в котором проникающие повсюду отзвуки троичных мотивов вдруг возникают в обстоятельствах самых разных, пусть даже пустячных, создает образ навязчивой идеи Германа.

Эти музыкально-психологические озарения удивительно напоминают описанное в пушкинской повести душевное состояние Германна. Пушкинский Германн, думающий только о трех картах, различает их во всем, что попадает к нему на глаза, точно так же, как Герман Чайковского улавливает их в каждом услышанном им звуке: «Тройка, семерка, туз — не выходили из его головы и шевелились на его губах. Увидев молодую девушку, он говорил: “Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная”. У него спрашивали: “который час”, он отвечал: “без пяти минут семерка”. Всякий пузатый мужчина напоминал ему туза. Тройка, семерка, туз — преследовали его во сне, принимая все возможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком» [36].

Когда тайна трех карт, наконец, открывается Герман(н)у — и в повести, и опере, — она выглядит осененной ореолом его предчувствий, которые воспринимаются им теперь как исполнившиеся пророчества. Вооруженный целым набором условных знаков, снова и снова подтверждающих искренность его пастушки, Герман может, наконец, последовать совету хора и отбросить все заботы. Переполненный шумными звуками празднества, которые преобразуются в его голове в жуткую какофонию, он спешит на Зимнюю Канавку, дабы исполнить дуэт с Лизой, неистовое эхо дуэта Прилепы и Милловзора, — но лишь затем, чтобы под конец его обнаружить, что он попусту тратит время: это вовсе не его пастушка.

Простые звуки, которыми начинается увертюра и которые содержат зародыш всей драмы, слышит публика, не Герман. Сопоставляя минорные трезвучия увертюры с их преобразованиями — сначала в блестящем моцартовском мажоре хора гостей, а затем

в цепочке «магических» модуляций, проходящих весь целотонный звукоряд, — начинаешь понимать, почему при первом ее появлении эта тема звучит так печально, почти слезно: она передает чувство скорби по бедному Герману и его заблуждениям.

Несколько лет назад я слышал интервью с Луиджи Менотти, в котором он, говоря о наслаждении, которое доставляет ему «Пиковая дама», пронципательно отметил ее близость к современности. Однако пастораль оказалась ему не по душе, он считает ее мешающей развитию драмы, а как стилизацию искусственной. Менотти советовал убрать из оперы этот «избыточный» фрагмент, дабы сделать ее более привлекательной для современной публики. Половиной столетия раньше Мейерхольд также счел пастораль, а вернее, содержащуюся в ней явственную отсылку к XVIII веку, серьезной помехой. В своей знаменитой, вызвавшей немалые споры постановке оперы Чайковского (1935) он перенес ее действие в начало XIX века, в то время, в котором разворачивается действие повести Пушкина. Ради этого ему пришлось местами переписать либретто — в советских 1930-х годов постановках классических опер это не было редкостью, одним лишь «Иваном Сусаниным» Городецкого дело вовсе не ограничилось [37].

Я не хочу высказывать суждения о постановках, которых не видел. Однако, как то следует из приведенного выше анализа, для меня пастораль является эпицентром музыкально-драматической концепции оперы. Она образует точку, в которой пересекаются все отображаемые лейтмотивами оперы линии психологического развития. (Представьте себе постановку «Гамлета», из которой ради выразительности и стилистической стройности выброшено «Убийство Гонзаго».) Проблема пасторали состоит в том, что, оставаясь нечувствительным ко всем скрытым психологическим вибрациям, которые она и впитывает в себя и рассылает по опере, вы сочтете ее излишним украшением, рутинной оперной интермедией. А бесхитростное обличье пасторали отнюдь не порождает в слушателе потребности приглядеться к ней повнимательнее.

Легко понять, что может значить неоклассическая имитация, скажем, для «Ариадны на Наксосе» Рихарда Штрауса — но у Чайковского... в 1890-м... в сочинении, музыкальный язык которого, пусть ни в коей мере не упрощенный и не отсталый, вряд ли может претендовать на принадлежность к *Zukunftsmusik*¹? Этот отчаянно смелый художествен-

¹ Музыка будущего (нем.).

ный прорыв осуществлен был так рано и происхождение имел столь неожиданное (если вспомнить о репутации Чайковского как традиционалиста, балансирующего на грани банальности), что, лишь приложив немалые усилия, удастся заметить то, что лежит у всех на виду: оперная «Пиковая дама» стала, по сути дела, предвестницей техники монтажа, усвоенной затем авангардной литературой, музыкой и кинематографом, а результатом использования в ней этой техники оказалась картина раздробленного сознания ее героя и мира, разваливающегося в этом сознании на куски, — психологического и эстетического явления, которое спустя недолгое время обратилось в центральный троп модернистского мира.

Оперный Герман стал новым, типичным для начала XX века героем — «человеком без свойств», сознание которого легко настраивается на разные, взаимно несовместимые длины волн и в результате распадается. Такой герой и сам не может сказать, кто он: соворотитель XVIII столетия, байроническая фигура начала девятнадцатого, персонаж тристановского склада, для которого любовь равнозначна смерти (и его, и, само собой разумеется, его возлюбленной), обуянный навязчивой идеей убийца Достоевского или чеховский человек сумеречной поры, пораженный серьезным душевным недугом. Мании, а в конечном итоге и безумие этого героя соответствуют выводящей несчастного из равновесия неуловимой многозначительности мира, который его окружает. И невозможно сказать, выглядит ли мир таким потому, что мы видим его глазами Германа, или как раз двойственность его аллюзивного обличья и становится причиной распада сознания Германа (да и Лизы тоже).

Я хочу еще раз вернуться к «Петербургу» Андрея Белого. Написанный четверть века спустя, этот роман обладает поразительным сходством с «Пиковой дамой» Чайковского в том отношении, что поступки его персонажей и городские сцены словно проецируются в нем на сложный, запутанный набор относящихся к разным эпохам экранов, среди которых героини романа сбиваются с пути, а в конечном счете, и сходят с ума. Более того, роман достигает этого, сознательно используя образный строй оперы Чайковского.

Героиня «Петербурга» Софья Петровна Лихутина обладает замечательной способностью перемешивать имена, места и образы. Она наделяет своего возлюбленного, Николая Аполлоновича, несообразным театральным образом Германа, шитым, точно из лоскутов, из разных моментов оперы. Она ждет своего Германа на Зимней

Канавке, а в ушах ее звучит «Та-там: там, там!.. Та-та-там: там, там!» Чайковского (ритм оркестрового вступления к соответствующей картине оперы). Николай Аполлонович появляется облаченным в театральный наряд, но далеко не в тот байронический, какой рисовало сбившееся с толку сознание Софьи Петровны: на нем плащ и маска паяца комедии дель арте. Чтобы еще и усугубить смещение хронотопа, Николай Аполлонович спотыкается на мосту и падает, выставляя напоказ вполне прозаичные панталонные штрипки. Эта смесь преувеличенных романтических поз, неоклассической театральности и далеко не живописной современности образует в опере ядро ее драматического напряжения; ныне же Белый обращает ее в уморительную пародию: «Софья Петровна Лихутина считала Канавку не каким-нибудь прозаическим местом, где бы можно было себе позволить то, что позволил себе он сейчас; ведь не даром она многократно вздыхала над звуками “Пиковой дамы”: да, да: было сходное что-то тут с Лизой в ее положении (что было сходного, — не могла бы сказать); и само собой разумеется: Николая Аполлоновича она мечтала увидеть здесь Германом. Герман?.. Повел себя Герман, как, как... не остался Герман на месте и маски с себя не сорвал, героическим, трагическим жестом; глухим, замирающим голосом не сказал: “Я люблю”; и в себя Герман после не выстрелил» [38].

Роман откровенно перенимает символический пейзаж оперы, к этому времени основательно запечатлевшийся в памяти читателей. Ретроспективные промельки персонажей, образов и ситуаций «Пиковой дамы» Чайковского становятся интегральной частью политемпоральной символики города. Экспрессионистские галлюцинации оперы находят себе место в галерее перекликающихся с ней образов, из которых кроится символический наряд Петербурга начала века — наряду с туманами исконных болот, образом Петра-основателя с его плотницким молотком, его оцепеневшим конным монументом, одами и полонезами века Екатерины, пушкинской «петербургской сказкой» с ее облаченным в неоклассические одежды символизмом, ночными видениями Гоголя, Одоевского и раннего Достоевского и, наконец, мрачными проулками и темными чердаками промышленного города второй половины XIX века, изображенного в романах Достоевского зрелого. Оперное воплощение города оказалось важнейшим шагом в формировании того, что Владимир Топоров назвал «петербургским текстом» [39] в культуре русского модернизма [40].

К началу модернистского периода ощущение насыщенности этого города символами стало всепроникающим. Главные герои стихов Блока и Михаила Кузмина, рассказов Зинаиды Гippiус и, разумеется, романа Белого обнаружили, что их преследуют тени и отзвуки прошлого, притворяющиеся их двойниками и грозящие завладеть их мыслями и жизнями. Москвич Борис Пастернак еще мог с поэтической беспечностью спросить: «Какое, милые, тысячелетие на дворе?» Для человека же, окруженного временными зеркалами Петербурга, существенное значение имело не тысячелетие, а столетие, от силы два, однако последствия такой неопределенности были зловеще осязаемыми. Улица или площадь со стоящим на ней памятником, белая ночь или закат над рекой, темная лестница или мизансцена в гостиной отказывались быть тем, чем они были, и человек начинал различать голоса или промельки затаившихся где-то на заднем плане призранных образов. Эта атмосфера опьяняла и сводила с ума, ее пропитывали откровения и самоосуществляющиеся пророчества неминуемой катастрофы. Звуки «Пиковой дамы» Чайковского стали увертюрой символической драмы имперской столицы, подвигавшейся к своему краху.

ГЛАВА 6

СВИДЕТЕЛЬСТВО: ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ ШОСТАКОВИЧА И КОНЕЦ РОМАНТИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

Чи 34, сло Мц гдао, Фввфотр 349.

Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду! Они не внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат меня? Чего хотят они от меня, бедного? Что могу дать я им? Я ничего не имею. Я не в силах, я не могу вынести всех мук их, голова горит моя, и все кружится предо мною. Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеса, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего... Дом ли то мой синеет вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! Матушка! пожалей о своем больном дитятке!.. А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка?

Н. В. Гоголь. «Записки сумасшедшего»

Свою Четвертую симфонию Шостакович закончил осенью 1936 года, спустя недолгое время после официального осуждения «Леди Макбет Мценского уезда» [1]. В обстановке, которая становилась все более зловещей, посреди потока обличений и критики его музыки, последовавших за статьей в газете «Правда», композитор, в конце концов, решил прервать репетиции симфонии (такова, во всяком случае, официальная, никогда композитором не опровергавшаяся версия; на самом деле, решение было принято от его имени правлением Союза советских композиторов) [2]. Симфонии пришлось дожидаться премьеры двадцать пять лет — до 1961 года [3]. И тем не менее, именно Четвертая симфония с большей, чем какое-либо другое из написанных в то время Шостаковичем произведений, ясностью обозначила перелом в развитии композитора. В ней можно видеть завершение его раннего периода — около десяти лет работы, отмеченных авангардным стилем и смелыми экспериментами с жанрами и музыкальными формами. В то же время Четвертая открыла явственную новую тенденцию симфонического письма Шостаковича. Хронологические

границы этого среднего периода — от Четвертой симфонии (1936) до Десятой (1953) — примерно совпадают с эпохой «высокого сталинизма». Первая в этой череде симфония сочинялась, когда Шостакович впервые испытывал лично на себе общественный и психологический климат эпохи террора; последняя была завершена через несколько месяцев после смерти Сталина. Можно, пожалуй, с уверенностью сказать, что симфонии этого периода — за возможным исключением веселой, смахивающей на сюиту Девятой, — образуют музыкальный рассказ о целостной исторической эпохе. Не удивительно поэтому, что все они разделяют определенные особенности музыкальной формы, по которым их легко отличить от симфоний и более ранних, написанных в 1920-х, и более поздних, программных, — симфоний с Одиннадцатой по Пятнадцатую. Если Вторая и Третья симфонии (сочиненные в 1927-м и 1932-м соответственно) отходили от традиционной формы (Вторая поначалу и симфонией-то не называлась), почти все из написанных в сталинскую эпоху знаменовали явный возврат к традиции того, что можно назвать «большой» симфонией — традиции, заложенной в своих поздних симфониях Гайдном и Моцартом, получившей полное развитие у Бетховена и эволюционировавшей на протяжении XIX и в начале XX столетий в сочинениях Шуберта, Берлиоза, Брамса, Чайковского, Дворжака, Брукнера, Малера, Сибелиуса и Скрябина [4]. Большие симфонии Шостаковича отвечают этому жанру во многом: от общей композиции и состава оркестра до особенностей музыкальной формы, в том числе повышения удельного веса I части, в которой легко распознается, как бы оно ни видоизменялось, традиционные особенности так называемого сонатного, или симфонического, аллегро. Именно первые части симфоний среднего периода Шостаковича вообще и Четвертой симфонии в особенности и являются в этой главе предметом рассмотрения.

Шостакович остается одним из самых, быть может, загадочных и спорных великих художников 1930–1940-х. Говоря о своей музыке или высказываясь по более широким эстетическим и идеологическим вопросам, он никогда не уклонялся от повторения наиболее плоских общих мест официальной советской риторики. В то же самое время и поныне продолжает появляться все больше свидетельств того, что в частных разговорах он демонстрировал безжалостную, острую наблюдательность и резкое остроумие, которые тщательно скрывались от людей «неподходящих», даже если они были достаточно близки к композитору. Музыка его насыщена драматическими конфликтами и

ораторским пафосом — и музыка симфоний в частности. Даже когда в них отсутствует открыто заявленная программа (что и относится ко всем симфониям его среднего периода), повествовательная сила их оказывается почти ошеломляющей [5]. Слушателя охватывает отчетливое ощущение, что музыка пытается что-то сказать ему, обращается непосредственно к нему. Однако смысл того, что она передает, в значительной мере определяется пониманием слушателем того, кто, собственно, с ним говорит: Шостакович — «советский патриот», изображающий трагические катаклизмы своего времени в духе героического катарсиса, или Шостакович — пожизненный диссидент, приправляющий свои симфонические фрески острыми антисоветскими аллюзиями? Слышим ли мы торжественные трагические заклинания *à la* «Героическая» Бетховена или вопли ужаса? Чем более противоречивыми становятся свидетельства, касающиеся личности композитора, тем более сильным оказывается желание докопаться до того, что представлял собой «настоящий» Шостакович, а стало быть, и до подлинной сути музыкальных сигналов, которые он нам посылал. Прискорбная шумиха, возникшая после публикации «Свидетельства» Соломона Волкова [6] — предположительной записи его частных разговоров с Шостаковичем, некоторые части которой были, однако, разоблачены ее критиками как поддельные [7], — обострила эту проблему до крайней степени. Сообщество исследователей и любителей музыки Шостаковича в целом резко разделилось в их ответах на вопрос: означают ли очевидные недостатки публикации Волкова, что серьезное ее использование невозможно, что этот портрет «подпольного» Шостаковича следует полностью отвергнуть, или его все же можно как-то учитывать (но как?), особенно в свете появления новых данных, подтверждающих, что частные разговоры композитора переданы в ней верно? [8]

В результате этих споров музыка Шостаковича начала рассматриваться в запутанной двойственной манихейской перспективе, которая нередко сводит ее интерпретацию к простому выбору ярлыка — она либо про-, либо антисоветская. Примеры «диссидентского» прочтения Шостаковича, порой лобового до пошлости, в последнее время умножались с пугающей быстротой. Ричард Тарускин совершенно прав в осуждении подобной вульгарности [9]. Однако полемическая реакция подтолкнула Тарускина к противоположной крайности: он обвиняет Шостаковича в том, что тот был (по крайней мере, до поднятого вокруг его оперы шума) авангардным знаменосцем бесчеловечности сталинского государства. Тарускин истолковывает

«Леди Макбет» как музыкальное иносказание, восхваляющее уничтожение кулаков в период коллективизации. Крайне сочувственная музыкальная характеристика Катерины Измайловой — что там ни говори, а убившей свекра и мужа, бывших, оба, купцами, — рассматривается критиком как музыкальная лицензия на совершение насилия над классовым врагом [10] — интерпретация, в которой не больше вкуса, чем если бы мы представили Катерину как матушку Россию (правда, бездетную), изнасилованную, жестоко использованную и брошенную на погибель представителем пролетарского класса, подлым, как то и положено, большевиком Сергеем [11].

В Шостаковиче можно усмотреть и одну из первейших жертв фарисейского нравственного суда, приобретшего в 1930-е популярность в качестве метода эстетической критики. Остается только надеяться, что вихрь конфликтующих «свидетельств» самого композитора и о нем, равно как и сопровождающих таковые неистовых опровержений и повторных подтверждений, в будущем утихнет. Не имея никакого желания участвовать в этом процессе, я, тем не менее, беру на себя смелость указать, что существует — в противоположность тому, что Шостакович якобы говорил, — нечто такое, чего он не говорил никогда. Какова бы ни была ценность его публичных и частных высказываний, никто, насколько я знаю, ни разу не слышал от него визгливых слов публичного обличения, подобных тем, с которыми обращались к нему в очень многих случаях очень многие критики. Он мог время от времени подписывать, присоединившись к толпе коллег, коллективное письмо (или, вернее, не протестовать, когда его имя, наряду с многими другими, появлялось в печати — и порой без его ведома), однако он никогда не присоединялся по собственной инициативе к идеологической охоте на ведьм — популярному и прибыльному виду спорта, получившему большое распространение в сталинские времена и довольно хорошо знакомому современной западной критике. Какие бы официальные пресности или подрывного характера шуточки ни могли исходить из уст Шостаковича, обличительные разглагольствования, направленные на то, чтобы сорвать маску с лица идеологического злодея, в их число не входили. И если, по прошествии времени, в течение которого его подталкивали к грани полного исчезновения, он снова оказывался у властей в фаворе, — а это в ходе его карьеры происходило отнюдь не один раз, — он никогда не использовал вновь обретенное им положение для того, чтобы свести счеты с людьми, которые незадолго до того требовали его головы.

Я уверен: для того чтобы избежать облекшей образ Шостаковича порочной двойственности, необходимо сопротивляться коммуникативному обаянию его музыки, кажущейся безотлагательности, с которой она требует от слушателя отклика и понимания [12]. Многие нити связывают его симфонии среднего периода с жизненными испытаниями, идеологией и эстетическим восприятием времен высокого сталинизма, — одни из нитей словно бы принимают все это, другие словно бы отвергают. Однако сказать нам о месте, которое его музыка занимает в отображаемом ею мире, может скорее эстетическая природа музыкального высказывания и рассказа Шостаковича, чем их эмоциональный настрой. Я намереваюсь рассмотреть симфонии Шостаковича в перспективе, которая стала преобладающей и чрезвычайно продуктивной в недавних исследованиях романа эпохи социалистического реализма и культуры высокого сталинизма: рассмотреть их как самостоятельное эстетическое и интеллектуальное явление, погруженное в конкретную эпоху, а не как реакцию на внешнее идеологическое давление и тоталитаристское принуждение — или отражение таковых [13].

Четвертая симфония начинается пронзительным сигналом, который напоминает трезвон будильника или сирену, объявляющую о начале нового рабочего дня. Этот визгливый звук передается играющими в унисон духовыми инструментами, которым вторит трескотня ксилофона (пример 6.1).

Столь резкое вступление отзывается мотивом, приобретшим в конце 1920-х — начале 1930-х популярность в музыке и литературе. Внезапное начало нового дня, о котором извещает заводская сирена, свисток паровоза или звонок будильника сменили традиционные мир и покой романтического рассвета. Этот звук стал эмблемой урбанизма и индустриализации, от него веяло духом активности и производительного труда, он призывал проснувшегося человека лететь вперед, навстречу задачам нового дня. В одном из самых авангардных сочинений молодого Шостаковича, в его Второй симфонии с посвящением «Октябрю» и написанной по случаю десятой годовщины Октябрьской революции, использовался звук самого настоящего заводского гудка, он вступал в вершинной точке развития симфонии и вел к апофеозу — к хору, певшему стихотворные лозунги популярного «комсомольского поэта» Александра Безыменского.

6.1. Д. Шостакович. Симфония № 4. Часть I
Allegretto poco moderato

2 Fl. pic.
4 Fl.
4 Ob.
Cl. pic. in Es
4 Cl. in B
Sifof.

ff *ff* *ff* *ff*

marcatissimo *marcatissimo* *marcatissimo* *marcatissimo*

Другим ранним сочинением Шостаковича, передававшим, пусть и посредством слов, тот же мотив, была знаменитая «Песня о встречном» (то есть об исправленном, более грандиозном производственном плане, которым трудящиеся массы страны «стихийно» отзывались на задания, выдававшиеся им центральными планирующими органами) из фильма «Встречный» (1932, режиссер Сергей Юткевич). Она стала истинной музыкальной эмблемой советской индустриализации. (В конце 1970-х она же использовалась в качестве музыкальной темы «Рабочей радиогазеты» — официальной программы радио, сообщавшей о всякого рода достижениях на трудовых фронтах.) Песня источала дух взрывной энергии и оптимизма. Изображенный в ней молодой рабочий призывал свою подругу и соратницу: «Не спи, вставай, кудрявая: / В цехах, звеня, / Страна встает со славою / На встречу дня» [14]. (Автор стихов, еще один комсомольский поэт Борис Корнилов, несколько лет спустя погиб в сталинских чистках; а через несколько десятилетий его жена, поэтесса Ольга Бергольц, явственный прототип «кудрявой» из песни, написала прочувствованные воспоминания о лучезарном начале их жизни и о последовавших за ним испытаниях.)

Схожий мотив появляется в начале романа Валентина Катаева «Время, вперед!» (1932), бывшего одним из основополагающих опытных образцов «производственного» субжанра в романе социалистического реализма. (В современной американской литературе близким аналогом этого романа стал «Источник» Эйн Рэнд, эмигрантки из Советского Союза, исповедовавшей яро прокапиталистические взгляды.) Как и фильм «Встречный», роман Катаева изображает героические усилия целого народа (увенчавшиеся, в конечном итоге, успехом) по выполнению первого пятилетнего плана в четыре года.

Роман начинается прямо со второй главы — такая рационализация литературной поточной линии позволяет, перескочив традиционное вступление, сэкономить повествовательное время. Начинается так:

I.

Первая глава временно пропускается.

II.

Будильник затарахтел, как жестянка с монпансье. Будильник был дешевый, крашенный, коричневый, советского производства.

Половина седьмого.

Часы шли верно. Но Маргулиес не спал. Он встал в шесть и опередил время [15].

У Маргулиеса, молодого инженера, работающего на грандиозной стройке первого пятилетнего плана, причин для того, чтобы бежать наперегонки со временем, более чем достаточно. Прошлым вечером он узнал, что его коллеги с харьковского завода поставили новый мировой рекорд — произвели за одну восьмичасовую рабочую смену 306 замесов бетона; между тем лучшим результатом бригады Маргулиеса были пока 206 замесов. В романе описан один день из жизни Маргулиеса и его товарищей — рабочих, техников, ученых, журналистов, его будущей подруги Шуры, — посвященный отчаянным усилиям побить харьковский рекорд. Под конец дня они производят 426 замесов. Совершенно измученным, в липнувшей к телу одежде, с изрезанными в кровь ладонями, не успевшим за весь день ни поесть, ни помыться, ни забежать в уборную, им приходится еще и потратить добрую часть ночи на тушение учиненного вредителем пожара. Последнее, что уже перед рассветом слышит дремлющий, держа Шуру за руку Маргулиес, оказывается экстренное сообщение о новом, только что поставленном в Челябинске рекорде: 504 замеса. Ну что ж, стало быть, — до

нового утра и нового тарактеня будильника. Безжалостная гонка со временем делает, как это ни иронично, полный круг.

Герои Катаева совершают свои подвиги в обстановке, наполненной физическими лишениями (в которых зачастую нет никакой необходимости), лихорадочной спешкой и опасностями. Однако они, судя по всему, принимают эти враждебные условия как естественную среду новой эры индустриализации и коллективизма, не требующую никаких размышлений и уж тем более не допускающую протестов. Катаев раз за разом сравнивает строительство с полем боя, и это обращает все жестокое и гнетущее, что переживают его персонажи, в приемлемое и даже естественное. Когда происходит авария и молодой рабочий сильно калечит руку, это воспринимается прозаично — товарищ ранен, ему оказывают первую помощь, быстро увозят (время дорого), и больше мы с ним не встречаемся. Время продолжает лететь, оставляя мало возможностей для размышлений о прошлом. Единственным следствием этого эпизода становится короткий разговор Маргулиеса с Шурой:

— Что в больнице сказали? — спросил Маргулиес.

Шура пожала плечами.

— Будут руку резать?

— Еще неизвестно.

— Такая получилась глупость...

Примерно так же намеренная пронзительность и неблагозвучность авангардной музыки передавала настроение полного прития и даже прославления суровой и жесткой промышленной и городской среды. И это не было чертой исключительно советской авангардной эстетики. Сочинения для оркестра, в которых какофонические столкновения голосов и оглушительные крещендо воссоздавали звуки и ритмы близящейся технологической эры, стали весьма популярными уже с конца первого десятилетия нового века. Музыкальная прослойка итальянских футуристов принимала их с распростертыми объятиями. Луиджи Руссоло (живописец и музыкант-любитель), отстаивавший «шум» как новое музыкальное средство выражения, попытался, не без некоторой наивности, реализовать эту теорию в сочинениях с такими многозначительными названиями, как «Пробуждение города» (*Risveglio di una Città*), — звучание альтерированных инструментов использовалось в них наряду с «естественными» городскими шумами [16]. Наиболее, возможно,

известным примером этого жанра стало сочинение Онеггера «Пасифик 231», в котором традиционными и нетрадиционными оркестровыми средствами воссоздавались звуки, сопровождающие движение скорого трансконтинентального поезда [17]. В том же ключе были написаны Вторая и Третья симфонии Шостаковича.

Другой архетипической особенностью авангардной эстетики было создание формы, разделенной на отдельные ячейки и резко отличавшейся (а возможно, и намеренно разрушавшей их) от принятых в XIX столетии принципов литературного и музыкального повествования, характеристикой которого было непрерывающееся развитие, происходящее на протяжении всего произведения, будь то роман или симфония. Романы того периода достигали единства формы, которое было немислимим для таких более ранних примеров этого жанра, как плутовской роман или популярные в XVIII веке эпистолярный роман и роман-путешествие. То же можно сказать и о симфонии XIX века в ее противопоставлении *concerti grossi* и сюитам века предшествующего.

XX век стал свидетелем множества попыток избавиться от этого наследия. Подчеркнутая раздробленность обратилась в основной элемент авангардного искусства, ярко проявившийся в произведениях Стравинского [18], Равеля, Бартока, молодого Прокофьева и, конечно, молодого Шостаковича. По этому же пути шли и литературные эксперименты первых десятилетий XX века, предпринятые, в частности, Белым, Музилом и Джойсом.

Что выделяло в этом общем течении Четвертую и все последующие симфонии Шостаковича, сочиненные в сталинскую эру, так это их глубинная близость к риторическим средствам романтиков и ранних модернистских больших симфоний, в особенности симфоний Малера и Чайковского [19]. Однако именно это внутреннее родство и делает отход Шостаковича от создаваемого большими симфониями эстетического и духовного мира особенно драматичным и мучительно явственным. Четвертая отказывается от более традиционной авангардистской модели относительно коротких, программно ориентированных сочинений, которой отвечали две предыдущие симфонии Шостаковича. Вместо этого она встраивает безжалостно индустриальное звучание и эпизодическую разработку музыкального повествования в форму симфонического аллегро с ее пространственным тематическим развитием, что создает повествовательную структуру, типичную для I части традиционной большой симфонии. Столь необычное сочетание футуристского звучания с

традиционной масштабной драмой было, в определенном смысле, более разрушительным в его воздействии на фундаментальные повествовательные принципы предыдущего века, чем самые смелые авангардистские эксперименты двух предыдущих десятилетий.

Давайте вкратце рассмотрим, каким образом развивается музыкальное повествование в I части Четвертой симфонии — под «музыкальным повествованием» я подразумеваю драматические конфликты, которые возникают между последовательными, принимающими обличье музыкальных событий эпизодами, подобно тому как цепочка событий и существующих между ними конфликтов образует повествование литературное.

Звучание первых страниц симфонии, следующих за начальной темой пробуждения, снова приводит на ум образы индустриального грохота и безжалостных ритмов труда. Однако теперь эта традиционная тема обретает иное настроение. Четыре года отделяли новое сочинение от победной какофонии Третьей симфонии и бесхитростной восторженности «Песни о встречном». Когда еще год спустя композитор реабилитировал себя посредством Пятой симфонии, один из его вновь появившихся официальных поклонников, прибегнув к удобным околичностям, описал ставший для композитора годом испытаний 1936-й, как время, в которое он «много пережил и передумал» [20]. Приступая к сочинению Четвертой симфонии, Шостакович не мог знать, какой сокрушительный удар на него вскоре обрушится, и оттого тем более замечательным выглядит изменение ее настроения в сравнении с его более ранними произведениями. Безудержный, если порой и лихорадочный, оптимизм конца 1920-х — начала 1930-х уступает место мрачному, а порой и просто зловещему тону. Если мы попытаемся нарисовать в воображении музыкального повествователя Четвертой — подразумеваемого лирического героя, впечатления и реакции которого отображаются ее контрастирующими эпизодами, — перед нами предстанет человек, внезапно осознавший ужасающую природу мира, в котором он живет, словно бы вдруг проснувшийся и увидевший жестокость и насилие этого мира. Все диссонансы авангардного повествования неожиданно утратили свое наркотическое воздействие, повернувшись к нему гнетущей, полной угрозы стороной.

Начальная тема симфонии, — служащая основной темой свободно формируемого аллегро, — развивается со все нарастающей силой, выдерживая механически устойчивый ритм. Новые голоса наслаиваются друг на друга, тема звучит все громче, регистр повышается поч-

ти безостановочно, постепенно становясь пронзительно высокими и оглушительно низкими. Нарастающее напряжение достигает высшей точки в марше, безжалостная поступь которого кажется даже более страшной, чем лихорадочная какофония, из которой он рождается. На протяжении всей пространной экспозиции главной темы, равно как и во всех последующих эпизодах разработки и репризы аллегро, марш этот, возвращаясь вновь и вновь, никогда не утрачивает своего маниакального ритма и угрожающей агрессивности.

Вторая тема отличается совершенно иным настроением и иным музыкальным языком. Музыка вдруг становится приглушенной, ритм ее замедляется и размывается почти до дремотности. Инструменты один за другим солируют, исполняя длинные монологи, пока в музыке вновь не возникает безжалостное, стремительное движение, еще более яростное и продолжительное, — но лишь затем, чтобы, в конце концов, смениться еще одним эпизодом жутковатой застойности.

Один такой эпизод, следующий за второй экспозицией основной темы, начинается обманчиво эмоциональной нотой, набирающей высоту трепетной фразой струнных. Ожидание лирического всплеска становится все более напряженным, но слушатель вдруг осознает, что во фразе этой цитируется пронзительно лиричный пассаж из «Итальянского каприччио» Чайковского. Однако предполагаемый лирический порыв застревает в самом начале, струнные повторяют свою фразу снова и снова, со все возрастающей скоростью, пока она обращается в еще один припадок маниакальной какофонии.

6.2. Д. Шостакович. Симфония № 4. Часть I

♩ = 54

V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.

p espr. cresc.

mp espr. cresc.

mp espr. cresc.

p espr. cresc.

А затем музыка без какой-либо интерлюдии впадает, по сути дела, в ступор. Медленное соло фагота сменяется играющими в унисон альтами и виолончелями, затем первыми и вторыми скрипками, затем бас-кларнетом, сопровождаемым едва слышным пиццикато струнных и призрачными аккордами арфы. И снова весь этот длинный эпизод ни разу не изменяет своей крайне замедленной поступи, приглушенной динамике и мечтательному, убаюкивающему звучанию.

6.3. Д. Шостакович. Симфония № 4. Часть I, вторая тема

$\text{♩} = 108$

На протяжении всей I части музыка колеблется между двумя формами выражения, которые, несмотря на внешнюю полярность их настроений и фактуры, схожи одна с другой в своей однородности. I часть развивается как вереница продолжительных эпизодов, каждый из которых обладает последовательностью характера и явно отличается как от своего предшественника, так и от того, что приходит ему на смену.

Контраст между динамичной, экстровертной главной темой и более спокойной и лиричной второй типичен для сонатно-симфонических аллегро больших симфоний — и классических, и романтических. И все же, музыкальное повествование симфонического аллегро Шостаковича, при всем его внешнем сходстве с традиционной формой, отклоняется, в смысле более широком, от собственных основополагающих принципов. Следуя, в общем и целом, тем формальным категориям, в соответствии с которыми создавались симфонии Малера или Скрябина, музыкальное повествование Четвертой подрывает философские и психологические предпосылки, составлявшие основу музыкальной и литературной традиции предыдущего века.

Чрезвычайно характерным для этой традиции была повествовательная техника, которая крайне редко допускала долгие, однородные по настроению и фактуре эпизоды, — во всяком случае, не в первой части и уж определенно не в ее разработке. Продолжительные нарастающие фортиссимо могли появляться в скерцо симфонии, долгая кантилена солирующего инструмента допускалась в медленной части. Однако отличительными чертами первой были динамизм и непостоянство музыкального высказывания, делавшие длительные однородные эпизоды практически невозможными. Эта особенность хорошо отвечала функции аллегро как драматического ядра симфонии. Музыка его развивалась посредством постоянных изменений фактуры, динамики и напряженности звучания. Каждый отдельный эпизод выглядел преходящим, едва ли не случайным, границы его размывались, настроение нарушалось противоречивыми голосами, которые боролись, сталкивались, преследовали друг в друга в их непрерывном смятении. Прекрасная кантилена первых скрипок могла акцентироваться беспокойным остинато басов, которые, в конце концов, проталкивались на передний план, прерывая лирический монолог; на исповедальные восклицания струнных откликалось сухое эхо духовых; ревушая

мощь медных внезапно совершала лобовую атаку на радостные (или скорбные) голоса струнных — и так далее. В симфонических партитурах XIX и начала XX века — от Бетховена, Шуберта, Шумана и Берлиоза до Брамса, Брукнера, Чайковского и Малера — легко найти бесчисленные примеры таких и подобных им риторических приемов [21].

Сказанное можно проиллюстрировать двумя хорошо известными примерами. В начале «Героической» симфонии Бетховена (1803) основная тема на протяжении всей ее экспозиции звучит далеко не «героически». Она проходит через сложное противоречивое развитие, в котором различные настроения и голоса взаимодействуют и борются за превосходство, каждый из них на время берет верх, а затем мгновенно стихает, уступая место соперничающему. Начальное живое введение темы виолончелями прерывается вопросительными фразами скрипок. Скрипки, в свой черед, сменяются пасторально звучащими отголосками темы, которые исполняются деревянными духовыми. За этим следует несколько коротких замечаний со стороны разных оркестровых групп — тема словно бы пребывает в неуверенности относительно того, какой характер ей принять. Эти колеблющиеся отклики подчеркиваются последовательностью аккордов, которые становятся все более утвердительными и, наконец, выходят на передний план, после чего начальная тема достигает окончательного апогея. Однако и в этот момент тема героической простоты не получает верховной власти, — пока ее диатонический склад подчеркнуто провозглашается медными, ее оттеняют, а скоро и преодолевают отчаянные восклицания струнных. Героическое настроение тает так же быстро, как вырывается вперед, уступая место второй теме. Она развивается подобием диалога, в котором участвуют флейта, рожок, гобой и струнные; благодаря быстрым изменениям тембра и регистра, эта вторая тема, хоть она и носит общий пасторальный характер, продвигается вперед как сложная и постоянно меняющаяся игра различных настроений и красок. Причем весь этот безостановочный вихрь продолжается от силы полторы минуты.

Другой пример относится к иной эпохе и иной национальной традиции, однако сохраняет те же особенности характера высказывания, какие наблюдаются в «Героической». Речь идет о главной теме I части Четвертой симфонии Чайковского (1878). Тема начинается как скорбный лирический монолог. Оркестровую окраску

ее (первые скрипки), медленный темп, неровный, задыхающийся ритм, приглушенную динамику, долгое нисходящее движение мелодии оттеняют внезапные стенания — кажется, что все музыкальные средства сошлись вместе, чтобы создать этот образ. Однако во всем этом присутствует и один диссонирующий элемент — подобная танцевальной ритмическая акцентировка скорбных фраз, исполняемая низко звучащими струнными. Поначалу едва слышные, они становятся с каждой новой фразой все более настойчивыми. За этим следует открытая борьба монолога и танцевальной темы: чем более неистовым становится первый, тем более навязчивой — вторая. Оба голоса быстро утрачивают динамику, наступает мгновение, когда состязание их становится невыносимым. И тогда оно взрывается несколькими безумными аккордами *tutti*, за которыми следует заключительное восклицание первых скрипок. Подразумеваемый герой этого симфонического повествования никогда не остается наедине со своими скорбными мыслями. Он не выглядит статичной фигурой, подобной «Мыслителю» Родена. Нет, мы становимся свидетелями и участниками его внутренней борьбы, противоречий, разочарований и изменчивых настроений.

Эта особенность музыкального повествования в традиционном сонатно-симфоническом аллегро имеет глубокое символическое значение. Его переменчивые состояния и конфликтующие голоса соответствуют характеру духовной и эмоциональной жизни человека — такой, какой она предстает в психологическом романе XIX столетия — того, что Герцен назвал «диалектикой души». Внутренняя жизнь героя, изображаемая в симфониях Бетховена, Берлиоза, Чайковского или Малера, схожа с внутренней жизнью героев романтического или реалистического психологического романа — от гётевского Вильгельма Мейстера и констановского Адольфа до флоберовской Эммы Бовари и толстовского Пьера Безухова. Это не значит, разумеется, что содержание музыкального повествования можно сравнивать с ситуациями и персонажами психологического романа. Вряд ли стоит доказывать, что любая попытка реконструировать подразумеваемый «сюжет» симфонии и ее «персонажа» или «персонажей» так, чтобы они походили на персонажей романа, по сути своей бессмысленна. В случае симфонии мы, возможно, вправе говорить скорее о ее субъективности, чем о субъекте, то есть о динамике меняющихся эмоциональных состояний и способов выражения, которая не образует никакого целостного персонажа или

цепочки событий. Однако, с учетом всех этих необходимых оговорок, представляется допустимым сказать, что во всем, связанном с изображением человеческого сознания и сердца, существуют определенные параллели между способами, которыми эта фундаментальная задача решается симфонией и психологическим романом XIX века [22]. В обоих случаях упор делается на противоречивую, изменчивую природу индивидуального сознания, на его непрестанные конфликты с самим собой и с окружающим миром.

Герои и героини романов XIX века испытывали постоянные, но и постоянно изменявшиеся конфликты между свободным потоком их мыслей и чувств и закрепленностью их положения в обществе — между тем, что Гегель назвал «поэзией сердца» и «прозой общественных отношений». Этот конфликт между субъективным и объективным, между социальной драмой и психологическим ландшафтом, разворачивающимся в душах ее участников, следует, вероятно, считать самым фундаментальным общим знаменателем эстетики XIX столетия, как литературной, так и музыкальной. Следя за сюжетом романа, развивающимся согласно законам социальной причинности, читатель одновременно получает доступ к сознанию действующих лиц, в котором происходит брожение, отрицающее законы и логики, и причинности. Действующее лицо может вынужденно совершать определенные поступки, испытывая одновременно чувства полностью им противоположные; а с другой стороны, читатель интерпретирует общую картину как результат взаимодействия объективного с субъективным. Вильгельм Мейстер отличается от своих многочисленных предшественников из авантюрных романов XVII и XVIII столетий тем, что все им переживаемое акцентируется его конфликтующими мыслями и чувствами, вечно меняющимися надеждами, воспоминаниями, подозрениями, желаниями, страхами, радостями и печалью. И это сообщает роману подвижность, которой не доставало традиционному плутовскому или авантюрному повествованию. Подобным же образом любовные интрижки мадам Бовари не выглядят последовательностью эпизодов, слепленных один с другим в манере «Декамерона», поскольку они взаимодействуют с превратностями ее внутренней жизни.

В значительной мере отвечает этому фундаментальному принципу и музыка XIX столетия. Наиболее очевидную, быть может, параллель литературному высказыванию составляют музыкальные драмы Вагнера, персонажи которых обычно передают природу сво-

их действий посредством пения, между тем как оркестр раскрывает нередко противоречащие этим объяснениям состояния души каждого из них. Однако подобную же двойственность можно усмотреть и в симфониях XIX века – в самом, на первый взгляд, субъективном из всех жанров. Объективный мир вводится в симфоническое повествование посредством аллюзий на различные музыкальные жанры, говорящие об осязаемых общественных ситуациях: марши, танцы, народные песни, хоры. Проникая в лирические голоса и смешиваясь с ними, эти отблески внешней реальности порождают конфликты, схожие с теми, что возникают в психологическом романе или музыкальной драме. Вихрь голосов сонатно-симфонического аллегро передает изменчивый характер внутренней жизни на беспрецедентном уровне «полифонических» (в бахтинском смысле) напряжений и динамичных противоречий. Эта традиция была перенесена и в первые десятилетия XX века, проявившись в симфонических шедеврах таких композиторов, как Малер, Скрябин, Айвз и Сибелиус. Ту же традицию блестяще продолжала и развивала Первая симфония Шостаковича (1925), написанная им в пору учебы в Петроградской консерватории и мгновенно получившая международное признание.

Этот использовавшийся в конце XVIII – начале XX века принцип представления субъективности в музыкальных и литературных произведениях можно назвать «романтическим повествованием», поскольку он отражает новую, введенную романтизмом концепцию субъекта. Герой романтического искусства, развитый и разъясненный в теоретических работах Шиллера, Фридриха Шлегеля и Шеллинга и получивший воплощение в таких персонажах, как гётевский Вильгельм Мейстер, байроновский Чайльд Гарольд, констановский Адольф и лермонтовский Печорин, остро осознает отсутствие в нем органической цельности. Его внутренний мир и без того уже разорванный противоречивыми чувствами и мыслями, пребывает в неразрешимом конфликте с миром, который его окружает. И как бы он ни боролся, ему никогда не стать человеком цельным, наделенным радостным самообладанием и живущим в бесспорной гармонии с «объективным» существованием. Однако такой его недуг оборачивается и творческим импульсом, поскольку именно стремление к гармонии и направляет внутреннюю борьбу и внешние действия романтического героя. В этом, по крайней мере, отношении реализм – сколько бы ни осуждал он своих романтических предшественников – можно рассматривать

как продолжение романтической одержимости «подлинной жизнью» и стремления к ней.

Четвертую симфонию Шостаковича — в том, что касается изощренной инфраструктуры ее мотивов, сложности формы и фактуры, — можно рассматривать как возобновление великой традиции «большой» симфонии. Однако эти открытые внешним взглядам особенности симфонии составляют резкий контраст переменчивой фрагментации ее повествования, образующего вереницу последовательных эпизодов, в каждом из которых, изображает ли он лихорадочную спешку или дремотный покой, преобладает одна-единственная модальность. Каждое из ее «индустриальных» крещендо разворачивается в неукоснительно поступательной манере; его и на миг невозможно сбить чем-либо с пути; никакие противоречивые сигналы поступь этого могучего чудовища замедлить не могут. Вся ослепительная изобретательность Шостаковича, проявляющаяся в нахождении все новых и новых звуковых эффектов, все его устрашающее владение техникой контрапункта и инструментовки отданы тому, чтобы усиливать безжалостно поступательное движение таких эпизодов [23]. Что же касается контрастирующих статичных эпизодов, остается только дивиться мастерству, с которым Шостакович, пользуясь предельно скудными средствами, создает пространные музыкальные сегменты, никогда не впадая в монотонность даже при чрезвычайной продолжительности и медлительной поступи его дремотных инструментальных соло. Если бы он совсем отказался от формы сонатного аллегро, как уже делал это во Второй и Третьей симфониях или как делал в своих балетах второго десятилетия XX века Стравинский, эта фрагментарная природа его повествования не казалась бы столь поразительной. Однако здесь, в традиционных рамках симфонической драмы, такое нарушение ее фундаментальных повествовательных предпосылок приводит к глубоким психологическим и эстетическим последствиям.

Герой, изображаемый музыкальным повествованием Четвертой симфонии, решительным образом отличается от своих предшественников из романов и симфоний, написанных в эпоху более гуманную. Он выглядит способным испытывать одновременно только одно чувство, предаваться только одной мысли. Если он и обладает душой, таковая, надо полагать, полностью свободна от романтической диалектики. Он лишился двойственности внутреннего и внешнего миров — принципиального условия человеческого существования, на

котором основывалось повествование XIX столетия. Персонаж нового повествования может попеременно впадать в ужас или в мирный покой, быть неистовым или мечтательным, сверхактивным или погруженным в размышления, однако эти его состояния никогда не встречаются одно с другим, не сталкиваются и не взаимодействуют. Ландшафт его души предполагает правление законов внешнего мира — различные участки этого ландшафта занимают строго определенное место в пространстве и времени, они поочередно предстают перед нами и исчезают [24]. Никакой непоследовательности и несовместимости в отношениях субъективного и объективного миров более не существует. А это обозначает, по сути, конец внутреннего мира личности, каким его изображало искусство предшествующего столетия. Поскольку внутренние состояния сознания принимают тот же последовательный характер, что и явления внешние, первые неизбежно становятся всего лишь отражениями вторых.

В этом смысле мир симфонии Шостаковича замечательным образом соответствует миру, изображавшемуся романом периода социалистического реализма, появление которого в 1930-х также обозначило возврат — после двух десятилетий авангардистских экспериментов — к многим риторическим приемам «большого» романа предыдущего столетия. Положительные герои этого нового романа: Чумаловы, Корчагины, Маргулиесы демонстрируют широкий диапазон эмоций — от энтузиазма до горя, от гнева до детской игривости. Если свести ингредиенты, из которых состоит их внутренняя жизнь, в подобие каталога, он окажется не менее богатым и разнообразным, чем те, что образовывали характер героя романа XIX столетия. Нового героя отличает от старого лишь то обстоятельство, что разные внутренние состояния первого, сколь бы многообразными они ни были, никогда не соперничают и не борются одно с другим. В любой заданный момент времени наш герой остается цельным человеком, сознание которого полностью сосредоточено на проживаемом им мгновении или на ждущей от него решения задаче.

Жизнь же в тени прошлого это, как правило, прерогатива героя отрицательного, обремененного воспоминаниями, раздираемого сомнениями и затерявшегося в конфликтующих мыслях и чувствах. В катаевском «Время, вперед!» такой человеческий тип представлен Налбандовым, главным инженером строительства — блестящим, прекрасно образованным человеком и к тому же старым большевиком. Ныне, однако, он не способен угнаться за Маргулиесом и его товари-

щами и потому становится препятствием для их рывка вперед. Разговаривая с американскими гостями (задача, неизбежно ложащаяся на его плечи, поскольку на всем гигантском строительстве только он, похоже, и говорит на иностранном языке), Налбандов выглядит возбужденным собственными декларациями безостановочности прогресса новой социалистической науки: в конце концов, подчеркнуто уверяет он, ей удастся достичь скорости света и одолеть смерть. (Судя по всему, Налбандов еще помнит Николая Федорова и Александра Богданова с их мистико-технологическими утопиями 1900-х — багаж для года 1932-го сомнительный; единственное чтение, которое интересует Маргулиеса, это последний номер научного журнала — Маргулиес не может дожидаться, когда почта доставит этот журнал, и вынужден звонить в Москву, дабы выяснить, каково его содержание.) Но в то же самое время Налбандову приходится мысленно признать, что скепсис его оппонентов, возможно, и оправдан:

— Вы поэт, — сказал мистер Рай Руп, улыбаясь.

— Нет, я инженер, большевик, — грубо ответил Налбандов. — Мы достигнем скорости света и станем бессмертными.

— Если выдержит ваше бедное земное человеческое сердце, — с религиозным вздохом сказал мистер Рай Руп, складывая руки на животе и хитро поглядывая на Налбандова.

«Он прав», — подумал Налбандов и сказал:

— Оно выдержит. Будьте уверены.

Это противоречие между памятным по прошлому энтузиазмом и нынешними сомнениями, между тем, что говорится, и тем, что думается, было бы вполне типичным для героя романа XIX столетия, однако в новейшем повествовании оно становится отличительным признаком героя отрицательного.

Положительные герои от недуга Печорина и Адольфа избавлены. После того как устанавливается (пусть и на несколько часов) их рекорд, между Маргулиесом и Шурой происходит следующий разговор:

— А у тебя есть дети, Давид? — вдруг спросила она серьезно.

— Нету. У меня, собственно, и жены нету.

— И никогда не была?

— Нет, зачем же, была.

— Где ж она теперь?

Маргулиес махнул рукой.

— Одним словом, была и нету.

Она засмеялась.

— А тебе не скучно?

— Бывает.

Он прижал головой ее прохладную, круглую руку и пощекотал ее сильно небритой щекой.

Они вошли в тень пакгауза и нежно поцеловались.

(На случай, если читатель заподозрит, что эти двое испытывают, быть может, искушение укрыться в пакгаузе, его, читателя, должным образом информируют о стоящем у дверей пакгауза стороже.) И это все, что мы, и героиня вместе с нами, узнаем о прошлой жизни Маргулиеса. Время летит вперед и только вперед, обоих героев интересует исключительно завтрашнее утро. В течение некоторого времени они ждут, спокойно и сдержанно, когда откроется столовая (по какой-то причине столовые здесь то закрываются, то открываются — и в самые неудобные часы, что создает на протяжении романа много смешных эпизодов, связанных с раз за разом проваливающимися попытками героев добыть себе какую-нибудь еду). Однако неотвратимое известие о новейшем рекорде по части замесов бетона, разумеется, подтолкнет обоих к новому лихорадочному трудовому циклу, который станет увеличенной копией только что прожитого ими дня.

Прежняя жена Маргулиеса исчезла в прошлом и больше занимать его мысли не может. А вот у его помощника Корнеева имеется психологический конфликт, требующий немедленного разрешения. Женщина, которую он любит, которая бросила, чтобы жить с ним, мужа, ребенка и квартиру в Москве, не может больше сносить тяготы жизни на стройке, еще и усугубляемые тем, что Корнеева она почти не видит, — любое его обещание проводить с ней побольше времени с неотвратимостью отменяется очередным авралом, которое задерживает его на работе. И наконец, она присылает ему записку, в которой грозит уехать этим же вечером, если он не придет повидаться с нею. Корнеев, с подготовкой нового рекорда на уме и запиской в кармане, предпринимает спорадические попытки уделить внимание своей личной проблеме. Ничего не получается — и не из-за отсутствия в нем любви и заботы, но просто потому, что голова его занята сейчас совсем другим.

Корнеев, потупясь, смотрел на рессоры и бандажи мелькающих площадок. Это вызывало воспоминание о совсем недавней неприятности. Утром случилось что-то неладное. Оно, неладное, еще не прошло, и его надо уладить.

Он уже думал об этом.

Тоже катились площадки, состав загородил переезд, копились люди и транспорт. Но состав катился в другую сторону и был не этот, а другой. И размахивал руками Мося.

Было что-то постороннее и неприятное. Но что?

Да! Совершенно верно! Клава. Она уезжает. Надо смотаться домой. Может быть, еще обойдется.

И как все это некстати!

Кто говорит что герой социалистически-реалистического романа схематичен и одномерен? Как мы видим, в его распоряжении имеется широкий диапазон мыслей и чувств. Единственное, на что он, кажется, не способен, так это на то, чтобы испытывать их одновременно. Когда Корнеев вспоминает Клаву, он на миг забывает о гонке за новым рекордом, а в следующий миг, он вновь сосредоточивается на рекорде, и Клава из его мыслей исчезает. Станный мир романа эпохи социалистического реализма и его героя характеризуется, прежде и выше всего, почти совершенным разделением сознания героя на обособленные отсеки — черта, которая имела далеко идущие последствия для переоформления психологических и общественных предпосылок литературного повествования. На самом-то деле, она образовала литературный прием, куда более революционный, чем предполагаемая схематичность или ритуальная однородность мышления и действий, которые нередко считают отличительной чертой этого стиля.

Какую бы борьбу, какие бы муки и жертвы ни изображал роман социалистического реализма, его мир остается, на самом деле, миром очень счастливым. Герои такого романа могут попадать в обстоятельства самые безумные, однако присущее им инфантильное отсутствие памяти позволяет этим героям радоваться безмятежной цельности собственных личностей, испытывать в любой данный момент абсолютное счастье или абсолютное страдание. Вследствие этого и переход от мучительной боли к скромным удовольствиям, от давящей усталости к новым всплескам энергии, от трагического к комическому дается им без всяких усилий. Такие переходы могут показаться стороннему наблюдателю слишком резкими, однако для изображаемого повествованием фрагментированного сознания они выглядят вполне естественными.

В Четвертой симфонии Шостаковича сияющий мир конца 1920-х – начала 1930-х распадается, точно сон при внезапном, грубом пробуждении. То, что звучало и выглядело как пьянящий радостью

способ существования — праздничного, распираемого энергией, — обращается в угрожающую какофонию. Ближайший, быть может, литературный аналог этого явления можно обнаружить в «Котловане» Андрея Платонова, еще одном мрачном шарже на лихорадку индустриального строительства. Герой симфонического повествования Шостаковича пробуждается, чтобы увидеть весь ужас мира, в который он погружен и который переполняют страх и страдание. Страхи самого героя усугубляются еще и тем, что он не способен освободить свое внутреннее «я» от гнетущего это «я» мира. Утратив лучезарную целостность, которая гарантировала ему гармонию с миром, лирический герой Шостаковича не обретает вновь сознание романтического героя XIX столетия. Весь способ его существования остается основанным на сиюминутных реакциях. И, оставшись один на один с терзающими его силами, он впадает в прострацию, в которой и пребывает до следующей резкой встряски. Внутренний его мир оказывается способным порождать лишь череду последовательных приступов боли и попыток бежать от нее в область интроспективных грез.

Четвертая симфония выводит на передний план парадокс, касающийся природы новой художественной тенденции, которая постепенно начала зарождаться в конце 1920-х и была официально провозглашена в 1934-м: всеобъемлющей доктрины советского искусства, получившей название «социалистический реализм». Ее консервативная и, возможно, ретроградная ориентация была совершенно очевидной, особенно в сопоставлении с художественной практикой, преобладавшей в предшествовавшие два десятилетия. Возвращение к традиционным литературным и музыкальным формам, упрощение художественного языка, стремление к предметно-изобразительной объективности и стилизованному правдоподобию — все это выглядело частичным восстановлением реализма XIX века, который еще совсем недавно казался заброшенным навсегда. В то же самое время шаблонный, ритуальный характер нового искусства напоминал прецеденты еще более далекого прошлого — неоклассицизма XVIII столетия [25], эстетику фольклора и средневековой литературы [26]. Этот резкий отскок в прошлое был явственным образом вызван внешним нажимом, предпринимаемым государством и его официальной идеологией, которые все в большей мере вторгались в сферы искусства.

Четвертая симфония вместе с другими крупными произведениями, созданными Шостаковичем в 1930-х (и в особенности с

«Леди Макбет»), демонстрировали свою близость к зарождавшемуся роману социалистического реализма, несмотря на очевидные различия в тоне и в судьбе, которая со временем постигла эти произведения [27]. Отказываясь внешне от особенно ярких характерных черт авангардистского эстетического формализма в пользу более традиционных форм и высказываний, они наносили духовной ткани Старого мира ущерб куда более серьезный, чем тот, что проистекал из всех эффектных эскапад более ранних волн модернизма. То, что с авангардистской точки зрения могло представляться регрессией, было, на самом деле, новаторством столь радикальным, что оно выглядело уже и необратимым.

Как я уже упоминал в начале настоящей главы, прежде чем это музыкальное свидетельство было услышано, прошла четверть века. Период с поздних дней 1936-го до ранних 1937-го был, возможно, самым трудным в жизни Шостаковича временем. Его безостановочно осыпали суровыми порицаниями и грозными критическими разносами. А находясь в самой гуще первой волны массовых арестов и казней, Шостакович имел все основания верить, что и сам он, и его семья могут погибнуть в любую минуту. Вот такими были условия, в которых он сочинял свою следующую симфонию. Уже при первом ее исполнении в ноябре 1937-го Пятая симфония получила всеобщее восторженное признание, которое мгновенно перебрало Шостаковича из положения парии в ряды признанных советской музыкальной бюрократией композиторов. Власти усмотрели в Пятой выражение катарсиса, следующего за тяжелыми испытаниями, чувства, вполне отвечавшего доктрине перевоспитания и исправления, служившей духовным аккомпанементом массового террора. А немалая часть публики увидела в ней пронзительное описание страданий того времени. Если воспользоваться ассоциациями из современной симфонии литературы, можно сказать, что официальное истолкование сделало симфонию музыкальным аналогом трагического (и все же, в более широкой исторической перспективе, оптимистического) финала шолоховского «Тихого Дона», тогда как плакавшие на ее премьере в истерзанном террором Ленинграде слушатели увидели в ней близкую родственницу ахматовского «Реквиема».

На первый взгляд, в том, что касается их повествовательной манеры, Четвертая и Пятая отстоят одна от другой так же далеко, как судьбы этих симфоний. Взамен мира контрастных реакций, стоящего за повествованием первой из них, повествовательный голос, при-

нятый последней, – это голос напряженной интроспективности. От построенного на чистых реакциях, истерзанного духовного мира, изображенного ее предшественницей, он кажется очень далеким. Огромная, широко разработанная экспозиция Пятой симфонии выглядит никогда не уклоняющейся от избранного ею направления раздумий. Ее напряженно лиричная первая тема и призрачная вторая развиваются в не прерываемом ничем внутреннем монологе.

Пятая открывается подчеркнуто вопросительными фразами струнных, задающими тон страстному критическому самоанализу. Они постепенно отходят на задний план, уступая место горестной первой теме.

6.4. Д. Шостакович. Симфония № 5. Часть I

Moderato

Violin I (V-ni I) and Violin II (V-ni II) parts start with a forte (*f*) dynamic. The Viola (V-le) and Violoncello/Contrabass (V-c. C-b.) parts also begin with a forte (*f*) dynamic. The tempo is marked *Moderato*.

The continuation of the score shows a dynamic shift to *dim.* (diminuendo) and *p* (piano). The Violin I and II parts have *dim.* markings, while the Viola and Violoncello/Contrabass parts have *p* markings.

В дальнейшей своей карьере Шостакович демонстрировал замечательную склонность вкраплять в создаваемые им произведения прозрачные музыкальные цитаты. Начало Пятой симфонии дает нам

ранний пример этой техники, хотя в то время композитор, возможно, питал надежду, что никто его цитату не разглядит. Эпизод, процитированный в примере 6.4, состоит из двух основных ингредиентов: сольного голоса, спускающегося от V ступени к тонике в ре миноре, и восходящих восклицаний на втором плане. Обе эти составляющие можно увидеть, причем в идентичной, по сути, форме, и в арии для баса с хором (написанной в той же тональности) из Страстей по Иоанну И. С. Баха [28]. Ария эта служит музыкальным комментарием к пути Христа на Голгофу. В высшей ее точке солист призывает всех идти вместе, хор женских голосов откликается на его призыв недолгими восклицаниями: «Куда? Куда?» — на что солист сурово отвечает: «На Голгофу» .

6.5. И. С. Бах. Страсти по Иоанну. № 48

S.
Wa_hin? Wo_hin? Wo_hin? Wa_hin?

A.
Wa_hin? Wo_hin? Wo_hin? Wa_hin?

T.
Wa_hin? Wo_hin? Wo_hin? Wa_hin?

B. solo
eilt, eilt,

V.-c.
eilt,

Wa_hin? Wo_hin? Wo_hin? Wa_hin?

Wa_hin? Wo_hin? Wo_hin? Wa_hin?

Wa_hin? Wo_hin? Wo_hin? Wa_hin?

eilt, eilt nach Gol - gatha!

eilt, eilt nach Gol - gatha!

Wo_hin?
Wo_hin?
Wo_hin?

Eilt nach Gol - ga - tha!

Отсылкой к Баху лирический герой симфонии говорит о типичном для художника романтической эры *imitatio Christi*¹ посредством сосредоточенных скорбных раздумий. Эта музыка написана композитором, который не только «многое пережил и передумал», но и обрел способность размышлять над приобретенным опытом.

После пространной экспозиции, полностью погруженной в созерцательное настроение, картина резко меняется — начинается разработка. Разработка Пятой по звуку и настроению очень близка к «индустриальным» эпизодам Четвертой симфонии: то же безжалостное нарастание громкости, то же повышение регистра, та же истерия становящихся все более хаотичными голосов, достигающая апогея в угрожающем марше, та же неумолимая ритмическая поступь. Главная тема симфонии появляется здесь зловеще трансформированной, агрессивной, рассеченной на куски. Достигнув почти невыносимого уровня напряженности, эта адски звучащая гонка вдруг останавливается ораторским восклицанием струнных, с которого начинается реприза. Главная тема возвращается в ее лирическом, исповедальном обличье, к которому теперь добавился ораторский пафос. Исполняемая струнными в унисон и фортиссимо, она вибрирует, полная негодования и протеста. Но постепенно музыка стихает, завершаясь зачарованной статичностью коды.

¹ Подражание Христу (*лат.*) — подразумевается, видимо, название трактата Фомы Кемпийского.

Эмоциональный «сюжет» этого музыкального повествования — переход от скорби Голгофы к взрыву адской какофонии, затем к протесту и, наконец, к мечтательному воссоединению с внутренним «я» — совершенно очевиден и, быть может, для симфонии очевиден слишком [29]. Новый симфонический рассказчик Шостаковича ведет напряженную внутреннюю жизнь; сама причиняемая ему боль служит подтверждением его человеческой сущности, поскольку отвечает он на нее размышлениями и скорбью, а не импульсивными павловскими реакциями.

Что, однако же, остается неизменным, так это фрагментарность симфонической формы, а с нею и духовного мира, передаваемого музыкальным высказыванием. Лирическое внутреннее «я» и трагический внешний опыт никогда ни в какое взаимодействие не вступают. Стоит появиться одному из них, как другой немедленно умолкает. Когда в разработке разверзается ад, он стирает все следы созерцательного «я» рассказчика, столь красноречиво и широко отображенного в экспозиции; все лирические темы отнимаются у него и присваиваются голосами зла, не остается ни единой ноты, в которой мы могли бы признать собственный голос рассказчика. Когда же наконец — в репризе — он со всей силой и пафосом возобновляет свой монолог, ад исчезает так же мгновенно, как прежде разверзся. Это позволяет нам заключить, что душа героя повествования Пятой симфонии по-прежнему лишена диалектичности. Не существует ни борьбы, ни конфликта, ни дилеммы, связанной с внутренним «я». Все диалектическое своеобразие передано — в полном согласии с идеологическими и эстетическими предпосылками социалистического реализма — вынесенной вовне борьбе между добром, которым наполнен мир героя, и злом внешних сил, что бы они собой ни представляли.

При всем его исповедальном пафосе герой Пятой симфонии остается столь же чуждым внутренним дилеммам, сколь и счастливые персонажи Катаева или истерзанный герой Четвертой симфонии. Он продолжает жить в мире, основу которого образует внешнее противостояние доброго «я» (или добрых «мы») и злого «они». Содержание этих «мы» и «они» может меняться в зависимости от того, чем готов наполнить их композитор или слушатель, однако манера противопоставления двух полюсов друг другу очень не далеко ушла от сияющего мира первой пятилетки. Зачарованная страна, в которую вступает рассказчик аллегро под конец его духовного страдания, остается сумеречным миром покоя, которым награждается или к которому пригова-

ривается герой «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова (романа, писавшегося примерно в то же время).

Пятая симфония создает структурную модель, которую в значительной мере имитировали следующие большие симфонии Шостаковича. В Седьмой, так называемой «Ленинградской», симфонии (1941) силы добра и зла, или пронзительной духовности и бездушной угрозы, разделены в той же отчетливо двоичной манере, что и в Пятой. Каждая из них снова привязана к сегменту или сегментам I части: одна к экспозиции и репризе, другая к разработке. Экстернализация конфликта выглядит здесь еще более недвусмысленной, чем в Пятой, и доведенной почти до порога безвкусицы: «добро» беззастенчиво связывается с воспоминаниями о счастливой довоенной советской жизни, «зло» прозрачным образом (через посредство музыкальных цитат) отнесено к нацистскому вторжению. Поляризация конфликтующих музыкальных элементов прямолинейна до такой степени, что отыскать для нее прецедент в 150-летней истории больших симфоний оказывается делом затруднительным. Возможно, аналогию этой симфонии можно найти в программной увертюре Чайковского «1812 год» или, еще того лучше, в выдуманной музыкальной пьесе «Франко-прусская война», описанной в «Бесах» Достоевского — эстетическом продукте бесноватых «новых людей», чье покушение на человеческую душу стремится разоблачить и отразить этот роман. Восьмая симфония, сочиненная Шостаковичем два года спустя, посреди причиненных войной разора и разрухи, вернулась к менее лобовой, более экзистенциальной трактовке зла, которой отличалась и Пятая. По сути дела, I часть Восьмой можно рассматривать как структурную кальку I части Пятой с ее интроспективной экспозицией и адским неистовством разработки, которые стали еще более экспансивными и резко поляризованными.

Последней в этой череде стала Десятая симфония. Ее экспозиция и реприза вновь следуют плану, по которому создавались предшественницы, с Пятой по Восьмую: то же преобладающее мрачное настроение, по временам просветляемое мечтательными отступлениями, та же медленная поступь и созерцательный тон, выдерживаемый на протяжении целого сегмента. Однако разработка этой симфонии оказывается более разнообразной как по характеру участвующих в ней голосов, так и по эмоциональному настрою. Миры созерцательного «я» и внешнего зла не просто поочередно раскрываются в следующих один за другим эпизодах, но частично перекрываются, время от вре-

мени задевая друг друга. В этом смысле Десятая если и не полностью возвратилась к традиции больших симфоний, от которой отступила Четвертая, то, по крайней мере, приблизилась к ней. Что и отметило конец эволюционного пути, ставший предвестником нового начала. Начиная с Одиннадцатой, «1905 год» (1956), Шостакович обратился к иной симфонической концепции. Все пять следующих симфоний оказались открыто программными, их музыкальное повествование нередко развивалось как коллаж музыкальных цитат, их манера выражения стала более объективной, фрескообразной [30]. Лирический эпицентр творческого «я» композитора сместился в направлении камерной музыки — вряд ли можно считать совпадением то, что тринадцать из пятнадцати квартетов Шостаковича были написаны в послевоенное время и десять из них после Десятой симфонии.

Шостакович развивался как композитор в эстетической и психологической среде советского и европейского авангарда 1920-х. Что отличало его от других, так это основательная близость к риторическим средствам и психологическому миру большой симфонии, в частности к ее поздним романтическим образцам, лучше всего представленным в творчестве Чайковского, Брукнера и Малера. Эта сторона его творческой личности формировалась под страшным гнетом сталинизма середины 1930-х годов. Ностальгия Шостаковича по миру более человечному сделала изображение им пропасти, которая отделяла такой мир от духовных сфер и образа жизни 1930-х, особенно драматичным и мучительно явственным. Симфонии, созданные им в эту эпоху, суть красноречивое свидетельство о масштабах постигшей человеческий дух катастрофы.

ГЛАВА 7

РОРОЛО DI PEKINO¹: МОСКОВИЯ МУСОРГТСКОГО В ЕВРОПЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

*Все течет там в обратном порядке. И просто Иванов там –
японец какой-то... – Вонави.*

Андрей Белый. «Петербург»

Последняя опера Джакомо Пуччини, написанная (но не завершенная) посреди тревог начала 1920-х – распада прежнего мирового порядка, предрешенного крушением Австро-Венгерской и Российской империй, кипучей культурной обстановки «Ревущих двадцатых», появления русского большевизма и итальянского фашизма, – демонстрирует значительное изменение стиля композитора [1]. Верно, конечно, что для критиков, которым нравится выходить к воображаемой школьной доске и выписывать на ней мелом каждое трезвучие, которому композитор XX века позволил прокрасться в его партитуру, «Турандот» до стандартов «современной музыки» несколько не дотягивает [2]. Однако, если рассмотреть эту оперу в более широкой эстетической перспективе, выяснится, что она источает дух модернизма – или, говоря точнее, тех неустойчивых 15 лет, что прошли с начала Первой мировой войны в 1914-м до всех великих крушений и переломов 1929-го. Достаточно лишь сравнить «Турандот» Пуччини (1920–1924) с ее ближайшей предшественницей неоклассической «Турандот» Ферруччо Бузони (1917)[3]. Опера Пуччини, как и опера Бузони, наполовину иронично перенимает особенности *commedia dell'arte*, которая стала ее литературным прототипом. Однако эта неоклассическая театральность выступает бок о бок с грубо натуралистической передачей традиционных оперных топов – прием, который можно считать отличительным признаком авангардистской эстетики периода 1910–1930-х годов. Экзотический антураж «Турандот» резко отличается от чувственной томности, в которую облекала восточный элемент романтическая традиция. Этот новый Восток поворачивается к нам злобещей, безжалостной, жестоко насмешливой стороной. Когда во II действии Пинг размышлял: «О Китай, о Ки-

¹ Народ пекинский (*итал.*).

тай, как ты встревожен и испуган, как беспокоен, и как мирно дремал ты когда-то, гордый своими семьюдесятью тысячами лет!», – эта традиционная ностальгия воспринималась современной публикой как острый намек на тогдашнюю политическую реальность – в частности, на китайскую революцию 1910-го, за которой последовали десятилетия почти не прерывавшихся беспорядков. Такое сплавление стилизованной экзотики с обнаженным буквализмом сопоставимо скорее с «китайщиной» Бертольда Брехта («Добрый человек из Сезуана»), чем с эстетикой стиля модерн, из которой произросла «Мадам Баттерфляй» Пуччини (1904).

Пекинская толпа теряет у Пуччини благодатное отсутствие индивидуализации, с которой оперные массовки располагались за спинами главных действующих лиц в столь многих операх XIX – начала XX столетия. Вместо того чтобы самовыражаться коллективно – в праздничном хоре, безыскусной народной песне или свадебных наставлениях, – народная масса уже в I действии распадается на множество группок, каждая из которых обладает собственным характером, настроением и планами и каждая выпаливает в адрес всех прочих, а заодно и властей, циничные, зловеще возбужденные, резкие замечания. Именно таким образом фольклорный и народный элементы трактовались в произведениях, стоявших на передовых рубежах эстетики того времени, – в «Двенадцати» Блока, в «Петрушке» Стравинского, а несколько позже в театральных работах Брехта. Говоря о собственно опере, можно указать на один яркий прецедент – созданный в предшествовавшем столетии, он приобрел широкую европейскую известность лишь несколько десятков лет спустя, а в первые два десятилетия XX века получил весьма приметное место в культуре европейского модернизма. Я говорю, разумеется, о «Борисе Годунове» Мусоргского [4].

Некоторые из писателей XIX века обладали умением передавать динамику толпы – переменчивость ее настроения, то покорного, то буйного, то сострадательного, то издевательского, расщепленность ее личности, раздробленный образ которой похож на вид из окна с треснувшим от удара камнем стеклом. На ум приходят некоторые сцены «Войны и мира» Толстого, данное Флобером в «Воспитании чувств» описание толпы, бесчинствовавшей в 1848-м в Тюильри, и пролог к трилогии Шиллера «Валленштейн» («Лагерь Валленштейна»), а с ними и сцена коронации из пушкинского «Бориса Годунова». Но что касается композиторов XIX столетия, один только Мусоргский – я, во

всяком случае, другого примера не знаю, — внимательно вглядывался в толпу, переминавшуюся у задника оперной сцены. Если Моцарт первым заставил солистов петь ансамблем и не в один голос, а так, что каждый выражал одновременно с другими свои чувства и намерения, то Мусоргскому можно поставить в заслугу распространение этого принципа на безымянные голоса из толпы. В начале XX века среди все нараставших волн неистового популизма, как социального, так и эстетического, ранний пример Мусоргского стал казаться пророческим или, во всяком случае, обратился в источник вдохновения [5]. И естественно, у него появились последователи, коими были поначалу другие русские композиторы — Римский-Корсаков в его изображении буйного Малого Китежа («Сказание о невидимом граде Китеже», 1906) и Стравинский в ярмарочных сценах «Петрушки» (1911).

Для того чтобы этот новаторский прием перенял и западный театр, потребовалось времени несколько больше. К поре его работы над «Пеллеасом и Мелизандой» Дебюсси очевидным образом находился под воздействием гармонического стиля Мусоргского; после постановки «Пеллеаса» в 1903-м критики прямо указывали на сходство этой оперы с «Борисом», а некоторые высказывали насмешливое предположение, что Борис приходился, должно быть, дедушкой Пеллеасу, — дело дошло до того, что и поклонники Дебюсси, и сам он ощутили необходимость отмежеваться от влияния Мусоргского. Однако влияние это, насколько бы реальным оно ни было, не выходило за пределы собственно музыкального языка [6], примеры же сходства между драматическими повествованиями Дебюсси и Мусоргского немногочисленны. В музыкальную драму Запада неистовую толпу Мусоргского ввела «Турандот» Пуччини.

Судя по всему, Пуччини познакомился с партитурой «Бориса Годунова» уже в последние годы жизни, примерно в то время, когда он начал работать над «Турандот» [7]. Однако к знакомству этому он был подготовлен своим прежним личным и музыкальным опытом. Во втором десятилетии нового века он присутствовал на премьерах «Петрушки» и «Весны священной» Стравинского. Непосредственная его реакция на последнюю была несколько двойственной: «Чистая какофония, хоть и странная и небесталанная. Но, в общем и целом, это творение сумасшедшего!» [8] Что-то в этом роде говорилось намного раньше и о музыке Мусоргского — как в России, так и на Западе; когда Пьер Лало защищал Дебюсси от обвинений в сходстве с Мусоргским, он делал это, противопоставляя изысканную упорядоченность стиля

первого хаотичности второго [9]. И тем не менее Пуччини, как и Дебюсси, оказался среди тех, кто защищал «Весну священную» от массы враждебных критиков [10]. В это время Пуччини подружился со Стравинским и вел с ним частые разговоры на темы, в число которых должна была входить и русская музыка. В конце концов, как указывают многие биографы Пуччини, балеты Стравинского оставили приметный след в партитуре «Турандот» [11]. Еще одним посредником был для двух этих композиторов Дебюсси, которого Пуччини очень ценил всю свою жизнь и чьи гармонические новации (использование диатоники, освобождение трезвучий побочных ступеней лада, узаконение параллельных квинт), вдохновленные, по крайней мере отчасти, примером русской музыки, либо оказывали влияние на гармонические средства опер, сочинявшихся Пуччини на пороге нового века — от «Манон Леско» до «Мадам Баттерфляй», — либо шли параллельным им путем [12].

Сходство между начальными сценами «Турандот» и «Бориса Годунова» огромно. Обе оперы открываются монологом обращающегося к толпе чиновника. В «Борисе» это пристав, понукающий толпу петь отрепетированные заранее мольбы к Борису, — чтобы он принял корону; в «Турандот» — мандарин, объявляющий указ о трех загадках: *Popolo di Pekino, le legge è questo*. В обоих случаях толпа отвечает тем, что взрывается какофонией конфликтующих голосов, которые выражают благоговение, гнев, замешательство, радостное удивление, сострадание, насмешку и нетерпение. Толпа, подобно гидре, не способна добиться согласия между различными голосами, общее настроение ее меняется с каждым новым замечанием одной из сотни голов.

«Митюх, а Митюх, чево орём?» — «Вона! Почём я знаю!» — самодовольно отвечает Митюха; но тут из соседней компании доносится веяние официозной помпезности (сопровожаемое пением трубы в оркестре): «Царя на Руси хотим поставить!» Затем слышится голос бабы: «Ой, лихонько! Совсем охрипла! Голубка, соседушка, не припасла ль водицы?» «Вишь, боярыня какая!» — отвечает голубушка, а еще один женский голос ядовито прибавляет: «Орала пуще всех, сама б и припасала!» «Ну, вы, бабы, не гуторить!» — выговаривает им мужской голос, немедля вызывающий поток женских реплик: «А ты что за указчик? — Вишь пристав навязался!» Женщин прерывает другой мужской голос, насмешливый: «Ой, вы, ведьмы, не бушуйте!» — утопающий в мужском хохоте, который пересыпается женской бранью.

Так это происходит в «Борисе». В «Турандот» народ пекинский встречает объявление о страшном указе ошеломленным «Ах!», а затем, услышав, что близка казнь очередной жертвы, разражается криками предвкушения, нетерпения и жестокой радости: «Смерть! Ура, смерть! Давай сюда палача! Скорее, скорее! К плахе! Смерть!» Этим крикам вторит вопль стражников: «Назад, собаки!» Стражники безжалостно теснят толпу, и со всех сторон поднимаются страдальческие стоны: «О, жестокий... Именем неба, остановитесь! О, моя мать! Ах, мои дети!» Следует лирическая передышка, во время которой Калаф находит едва не растоптанных толпой отца и Лю, затем на передний план снова выходит толпа. Все ее горести забыты, теперь она возбуждена появлением палачей, зловещие восклицания которых — «Смажь его, заточи, чтобы лезвие сияло, работа не ждет!» — отзываются разрозненными замечаниями охваченной восторгом народной массы. Внезапно людьми овладевает настроение издевательское, они с ядовитой ласковостью обращаются к несчастным претендентам на руку Турандот («О, милые влюбленные, вперед, приходите!»), а тем временем палачи повторяют свои ужасные заклинания. Кто-то недоуменно поглядывает на небо: «Почему запаздывает луна?» (казнь должна состояться при восходе луны), потом и все лица обращаются к небу, все голоса состязаются в изобретении обращений к луне, чья ночная безмятежность двусмысленна, ибо пропитана кровожадностью: «О, отрубленная голова! О, обескровленная! О, безмолвная — приходи! Покажись на небе! О, изможденная поклонница смерти!» А когда появляется наконец жертва — персидский принц, — толпа, мгновенно плененная его молодостью и красотой, проникается иным настроением, и голоса ее соединяются в мольбе о милосердии.

Слушая эти сцены, порой вспоминаешь праздник Дон Жуана в финале I действия оперы Моцарта, когда на сцене появляются семь главных персонажей, которые выражают свои конфликтующие намерения короткими замечаниями, следующими одно за другим со скоростью пулемета, а тем временем три оркестра одновременно играют три разных танца с различным размером. Однако в «Дон Жуане» мы знаем каждого из персонажей и знаем, как они относятся друг к другу; в операх же Мусоргского и Пуччини конфликтующие голоса принадлежат безымянным маленьким группкам или отдельным людям, о которых мы не ведаем ничего, — они на миг словно выскакивают на поверхность, произносят свои отрывистые характерные реплики и исчезают навсегда, поглощенные новой волной.

В итоге создается почти непереносимое напряжение. Вообразите узников «Фиделио», которых, пока они поют свою хвалебную песнь свежему ветерку, грубо толкают и поливают бранью стражники, так что во вдохновенный хор узников вкрапляются ругательства и стоны боли; или представьте триумфальное пение толпы египтян, которые приветствуют возвращающегося с победой Радамеса, пронизываемое голосами отпускающих циничные шуточки, жалующихся на жару и ссорящихся из-за воды и угощения людей, — вот что могло бы позволить этим знаменитым массовым сценам сравняться по динамичности с тем, как Мусоргский изображает москвитян, а Пуччини — народ пекинский.

В критической литературе сходство двух этих массовых сцен отмечалось далеко не единожды [13]; некоторые критики даже относили оба произведения к категории «хоровых опер». Эта особенность определенно уводит «Турандот» в сторону от того пути, по которому следовал Пуччини в хоровых сценах своих более ранних произведений [14]. Однако ассоциативные связи «Бориса Годунова» и «Турандот» простираются далеко за пределы присущей им трактовки народной толпы. Во многих случаях само звучание музыки Пуччини отзывается Мусоргским, а в смысле более широком — некоторыми общими особенностями русской музыки.

Начало «Турандот» — удар гонга, за которым следует тремоло ксилофона, — обладает жутковатым сходством с началом сцены коронации в «Борисе». И в последней наступление торжеств возвещается ударом гонга (представленного в этом контексте колоколом), за которым следует тремоло голосов. Отмечалось многими критиками и родство знаменитого «мотива казни», с которого начинается «Турандот», с немалым числом тем русских композиторов XIX века, основанных на целотонных звукорядах и тритонах, — фактически, в «мотиве казни» можно услышать «хор колоколов» Мусоргского, преобразованный в мелодическую секвенцию.

7.1а. Дж. Пуччини. «Турандот». Действие I, начало

The musical score shows the beginning of Act I of Puccini's 'Turandot'. It is written for piano and features a dramatic introduction. The tempo starts as 'Andante sostenuto' and then changes to 'Mosso'. The dynamics are marked 'fff' (fortissimo). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes a tritone interval (F# and C) and a chromatic scale-like sequence of notes in the right hand, which is a characteristic feature of the 'bell' motif.

7.16. М. Мусоргский. «Борис Годунов». Сцена коронации

[Moderato]

Накапливаясь, эти сходства создают впечатление, что Красная площадь конца XVI столетия просто перевоплотилась в площадь средневекового Пекина: все, что потребовалось «Турандот» для такого преобразования, это добавление нескольких характерно китайских звуковых эффектов — к примеру, ксилофона.

Несколько позже в этой же сцене слушателя может удивить отчетливо «русское» звучание поющих палачей. Гармоническая основа их пения — череда сектаккордов, грубо подчеркиваемых пульсирующими тоникой и доминантой в басу, — живо напоминает гармонический стиль Мусоргского [15]. И хотя присутствие Мусоргского здесь явно различимо, я хотел бы указать еще на один возможный источник или, по крайней мере, любопытную параллель: на припев «Эй, ухнем!» русской народной песни «Дубинушка», приобретшей широкую популярность благодаря Шаляпину.

7.2а. Дж. Пуччини. «Турандот». Действие I, тема палачей

[Sostenuto]

Un_gi, ar_ro - ta, che la la - ma guiz_zi, spriz_zi fuo_co e san_gue, un_gi, ar_

_ro - ta, un_gi, ar_ro - ta! Il la - vo - ro ma non lan_gue

7.2б. Русская народная песня «Дубинушка»

Эй, ух_нем! Эй, ух_нем! Еще ра_зик, е_ще раз! Эй, ух_нем! Эй ух_нем!

Тема этой песни — призыв к товарищам по работе соединиться в совместном напряженном усилии — обладает значительным сходством со зловещими теноровыми восклицаниями палачей [16]. Более того, в контексте русских революций — сначала в 1905-м, затем в 1917-м — эта песня рабочих с ее зловеще напористым ритмом интерпретировалась как символ пробуждающихся масс, которые норовят одним ударом снести здание старого порядка. Неистовая энергия песни, насыщенной грубыми сексуальными аллюзиями («Разовьем мы березу, разовьем мы кудряву!»), выглядела привлекательной для эстетического восприятия авангарда, поскольку предлагала совершенно новое видение фольклорного элемента, пришедшее на смену прежним картинам его тихости и покорства. Именно таким был контекст, такими политические и эстетические побуждения, заставлявшие Шаляпина раз за разом повторять эту песню в концертных залах и на площадях — при бурном одобрении публики [17]. После того как он в 1921-м покинул Советскую Россию, «Дубинушку» услышали и в Европе.

Летом 1917-го Стравинский, вдохновленный Февральской революцией и падением монархии, сочинил, воспользовавшись темой прославленной «Дубинушки», предположительный гимн предположительной Российской республики (*Hymne à la nouvelle Russie*¹) [18]. Вполне вероятно, что Пуччини слышал исполнение этой песни Шаляпиным, или ее сделанное Стравинским переложение, или и то и другое. Даже если совпадение это оказалось чисто случайным, замечательным остается то, как близко подошел Пуччини, изображая характерную для его *popolo di Pekino* смесь грубой витальности и жизнерадостных угроз, к идиоме русского популистского авангарда.

Направляющийся к плахе молодой персидский принц изображается традиционной ближневосточной темой. Ее томный хроматизм родствен многим музыкальным портретам чувственных восточных персонажей, присутствующих в произведениях Глинки, Бородина, Балакирева и Римского-Корсакова. Однако аналогия наиболее близкая возникает, опять-таки, с Мусоргским, чья пляска персидок из «Хованщины» содержат подобное же противоречие между сладострастно красочными мелодией и гармонией и общей мрачностью настроения [19].

¹ «Гимн новой России» (франц.).

7.3а. Дж. Пуччини. «Турандот». Действие I, тема Персидского принца

Andante triste
(tempo di marcia funebre)

7.3б. М. Мусоргский. «Хованщина». Действие IV, пляска персидок

Adagio

Здесь, опять-таки, правильнее будет говорить скорее о параллели смысла и музыкального языка, чем о прямой интертекстуальной связи. Пекин Пуччини, подобно Московии Мусоргского, содержит традиционный «восточный» элемент, но эффект создается странный. От него веет истомой попавшего в неволю человека, он окутан меланхолией, а его изысканная, но уязвимая экзотичность заставляет окружающий мир выглядеть, по контрасту, еще более грубым и жестоким.

Другая интересная параллель между «Борисом Годуновым» и «Турандот» появляется во II действии, в церемониальном марше и хоре толпы, приветствующей императора восклицанием «Слава!». Звучание это, родственное «Славе» Мусоргского в сцене коронации, отличается от своего русского сородича лишь чуть более явственными восточными чертами.

7.4а. М. Мусоргский. «Борис Годунов». Пролог, хор «Слава»

[Allegro moderato]

пребывания в России в начале 1880-х годов ни разу не слышал об этом русском композиторе ни слова: «Никто даже имени его не произносил. С музыкой Мусоргского я познакомился лишь позже, во Франции» [22]. Поскольку в 1881-м Дебюсси подрядила в домашние пианисты Надежда фон Мекк, его шансы услышать в ее доме, этом оплоте культа Чайковского, о Мусоргском были и вправду скудны. Однако другая причина подобного невнимания могла состоять в том, что в ту пору музыка Мусоргского вряд ли была способна привлечь внимание Дебюсси. Молодой Дебюсси пребывал под очарованием Вагнера, он совершал регулярные «паломничества» (если воспользоваться его собственным словом) в Байройт. То же можно было, в значительной мере, сказать в начале 1880-х и о французских музыкантах и ценителях музыки вообще [23]. Внимание к необычному славянскому звучанию начало возрастать под конец этого десятилетия — после издания в Париже книги Цезаря Кюи *La musique en Russie*¹ (1880), сочинения на редкость предвзятого, дававшего о русской музыке узкое представление, отвечавшее духу Петербургской школы. Когда весной 1888-го в Париж приехал Чайковский, первый русский композитор, которого парижской публике предстояло увидеть «вживе», критики ожидали «экзотических впечатлений». К их разочарованию, Чайковский, стиль которого отличался особой близостью к французской музыкальной традиции [24], оказался «композитором не таким русским, как того можно было ожидать» [25] — приговор, в котором слышатся отголоски высказываний, сделанных по поводу его музыки такими приверженцами радикального музыкального национализма, как Балакирев, Стасов и Кюи. Французы в их стремлении освободиться от немецкой модели музыки с симпатией относились к «огромной смелости» и «мощной оригинальности» «великих славян: Бородина, Кюи, Римского, Лядова» (Мусоргский не попал в этот перечень благодаря, судя по всему, Кюи, который ни его, ни его музыку не любил и потому, изображая музыкальную жизнь России, оставил этого композитора в тени). Музыка же Чайковского, хоть и обладавшая по всеобщему признанию высокими достоинствами, ожидания французов не оправдала: по словам одного из рецензентов, «в его произведениях главенствует немец, поглощающий славянина» [26]. Как не без горечи писал Модест Чайковский, критики, по-видимому, ожидали от русского композитора чего-то схожего с «дагомейской музыкой» (которую к немалому восторгу публики в ту пору демонстрировали в Париже) [27].

¹ «Музыка России» (франц.).

Сколь ни анекдотичной выглядит эта параллель, определенная правда в ней есть. В то время когда Модест написал эти слова (1900), в усвоенном французами представлении о русской музыке преобладала идея чего-то пышущего варварской свежестью и витальностью, — что и стало причиной фурора, вызванного во втором десятилетии века дягилевским *Ballets russes*¹ и музыкой Стравинского.

То был не первый и не последний раз, когда французы устремлялись на поиски какой-либо освежающей несхожести, стремясь отыскать в ней противоядие от удушающей владычествующей традиции. В качестве примеров совсем недавних вспомним о совершенном французскими интеллектуалами 1960-х годов открытии Бахтина, с одной стороны [28], и о путешествии в Китай, осуществленном в 1973-м группой, в состав которой входили Ролан Барт и Юлия Кристева, — с другой [29]. Оба события стали для французских семиотиков и философов языка важным орудием, которое позволило им избавиться наконец от детерминизма структурной лингвистики Соссюра-Якобсона и обратиться к неразрывности дискурса и «диалоговой» открытости значения. Для французских ученых принципы бахтинского многоголосия, коллективного диалога и карнавализации, равно как и вдохновляющие импульсы, исходившие от китайской культурной революции, совпадали друг с другом — в той мере, в какой они предлагали путь, по которому можно было бежать от навязчиво рационалистического строя западной культурной парадигмы [30]. Подобным же образом, но много раньше, Жермен де Сталь своей книгой «О Германии» предложила возможность разрыва с дискредитировавшими себя рационалистическими верованиями и неоклассическими вкусами, показав французской публике туманный и неотшлифованный, но смелый и глубокий духовный мир народа Северной Германии.

Рассматриваемая с позиций французского Просвещения, Германия начала XIX столетия могла казаться далекой и непонятной, а то и экзотичной. Однако к концу века вездесущее влияние немецкой музыки вообще и вагнеровской в частности делало, казалось бы, невозможным любой альтернативный способ развития, а для избавления от этого тягостного бремени необходимо было впрыснуть музыке сыворотку какого-то свежего опыта. Таковую нашли (и с готовностью приняли) в звучаниях, исходивших из сфер самых экзотических — из славянской, с одной стороны [31], и дагомейской или, говоря более широко, вне-

¹ «Русский балет» (франц.).

европейской музыкальной культуры — с другой. Точно таким же образом Марокко, Тунис и Таити стали источниками нового творческого вдохновения для французских художников-импрессионистов.

Вот в этом-то контексте Дебюсси и приступил к изучению Мусоргского. В 1889-м он позаимствовал экземпляр партитуры «Бориса Годунова» (по-видимому, единственный, какой имелся тогда во Франции) у Сен-Санса, который привез ее из концертного турне по России, но ничего особенно интересного в ней не нашел. Впрочем, и Дебюсси в то время далеко в ее изучении не продвинулся [32]. Настоящий, скрупулезный интерес к Мусоргскому возник у него несколько позже, когда он приступил к сочинению «Пеллеаса и Мелизанды». В 1892 году Дебюсси вместе с Эрнестом Шоссоном, к тому времени большим приверженцем музыки Мусоргского, предпринял детальное изучение партитуры «Бориса Годунова» и «Детской» [33].

Сближение Дебюсси с русской музыкой совпало с другим событием, оставившим в нем глубокий и долговечный след. Во время Всемирной выставки, состоявшейся в 1889-м в Париже, в павильоне Голландии выступали традиционные яванские музыканты, игравшие в гамелане (оркестре, состоящем из большого набора ударных инструментов). Звучание этой музыки, полностью чуждой уху европейца, но при этом детально продуманной и чрезвычайно сложной, поразило Дебюсси. Восторг, который оно в нем породило, не утих и многие годы спустя. В 1895 году он писал другу: «Что ж, мой бедный старый друг, вспомни яванскую музыку, включающую в себя нюансы самые разные, для некоторых из них даже названия не подберешь, — рядом с ними тоника и доминанта становятся не более чем тщеславными фантомами, годными для малых и глупых детей» [34]. А еще позже, в 1913-м, он заявил в написанной им статье «О вкусе»: «...Яванская музыка использует контрапункты, в сравнении с которыми палестриновские становятся детской игрой» [35].

Совпадение напряженного интереса Дебюсси к Мусоргскому с таким же — к музыке гамелана имеет основания более значительные, нежели простая склонность к экзотике. При всех внешних различиях звучания музыка Восточной Азии и русская обладают существенными общими особенностями гармонии, голосоведения и музыкальной формы.

Музыка гамелана — превосходный пример пентатонного и диатонического звукорядов, которые сводят функции тоника и доминанты едва ли не к фикциям. И действительно, отсутствие в пентатон-

ном звукоряде интервала в полтона устраняет все эффекты мощного тяготения доминанты к тонике, этого станового хребта европейской функциональной гармонии. Такое же отклонение от сильных тяготений характерно и для русского хора, хоть в нем и используются семиступенные звукоряды, — это результат преобладания побочных аккордов, вытесняющих секвенцию D–T, и использования натурального минора. Частые переходы между мажором и параллельным натуральным минором — то есть двумя ладами с тождественным набором тонов, но различными тониками, — еще в большей мере подрывает значение последней, обращая ее в легковесное и преходящее выразительное средство. Функции доминанты и тоники вместе с представляемым ими контрастом между напряжением и устойчивостью обращаются, если воспользоваться определением Дебюсси, не более чем в «фантомов» [36]. Другой очень приметной особенностью, которую яванская музыка разделяла с русской народной песней, было использование гетерофонии — техники свободных вариаций одной и той же мелодии, развивающейся одновременно в различных голосах. Именно эта вечно меняющаяся паутина взаимно переплетающихся голосов и подтолкнула Дебюсси к тому, чтобы объявить законопослушную и потому более предсказуемую полифонию Палестрины «детской игрой». Можно упомянуть и такие приемы, равно представленные и в музыке гамелана, и в партитурах Мусоргского, как обилие остинато, статичная педаль, удерживаемая на протяжении больших музыкальных сегментов, и возникающие изредка моменты битональности. И самое главное, и та музыка, и другая использовали принцип построения обширной музыкальной формы из вереницы свободно сопоставляемых вариаций, чьи «открытые» финалы отрицали императив всеобъемлющего структурного единства.

Было бы соблазнительно отнести все эти проявления сходства к генетической связи, сколь бы отдаленной она ни представлялась, существующей между Россией и миром Восточной Азии, выстроить перспективу, в которой русская народная песня рассматривалась бы как самый западный из отпрысков древнего рода китайской музыки, подспудное присутствие которой ощущается во всей Восточной и Юго-Восточной Азии. Однако для наших целей достаточно указать, что структурное сходство между русским и яванским музыкальными языками, каково бы ни было его происхождение, вполне осязаемо — и более того, их безусловной символической ценностью хватило на то, чтобы удовлетворить Дебюсси в его поисках нового музыкального языка.

Задачей, которая стояла перед Дебюсси, когда он приступил к сочинению «Пеллеаса», была «девагнеризация» музыкальной драмы [37]. Вагнер в его стремлении выдержать принцип неразрывности художественной формы не останавливался ни перед чем. Вся вагнеровская музыкальная драма или цикл драм развивается как континуум никогда не прекращающихся напряжений. В «Тристане» с особенной ясностью слышно, как тяготение доминанты к тонике становится пропитывающим собою все и никогда не разрешающимся страстным томлением. Драматическая ткань этой оперы напоминает по своей динамике сцены скандалов Достоевского, у которого каждый новый взрывной поворот событий приводит к скандалу еще более вулканическому и яростному. Гармонический стиль становится все более хроматическим, обращая основной семиступенный звукоряд скорее в ноуменальный намек, чем в нечто присутствующее в реальности. В начале XX века дух вагнеровской музыки получил полное оформление в диссертации Эрнста Курта, основу которой составили его наблюдения над тристан-аккордом (именно он и вводил знаменитый мотив «любовного томления»), звучащим, если говорить о самой сути музыки, почти как излишество: главное значение имеет скорее напряжение между аккордами, чем эти музыкальные замысловатости как таковые [38]. Основополагающий принцип вагнеровской гармонии получил исчерпывающую реализацию в полном высвобождении диссонансов и недвусмысленном отказе от семиступенного звукоряда, осуществленными различными течениями музыкального авангарда. Приверженцы этой тенденции нередко взирали на русскую музыку со снисхождением, если не с презрением, порождаясь тем, что воспринималось в ней как отсутствие напряжения и внешняя неспособность создать неразрывную форму — особенности, которые, согласно Адорно и некоторым из его менее блестящих последователей, свидетельствовали об узколобом популизме, чуждом утонченной атмосфере истинного «современного искусства».

На этом фоне Дебюсси и попытался создать альтернативную концепцию музыкальной драмы, основанную на альтернативных же принципах музыкального языка. В «Пеллеасе» мы наблюдаем намеренную статичность, культивированную расплывчатость и тщательно организованную разрывность, оттеняемую внезапно врывающимися в музыку моментами сосредоточенности. Основу логики этой драмы образуют скорее стихотворения Малларме, чем рома-

ны Достоевского. Этот новый драматический динамизм опирается на гармонический язык, который избегает непрерывных напряжений. Как пронизательно отметил Фредерик Голдбек, «Дебюсси... высвободил не диссонанс (это уже было сделано Бетховеном, Гайдном, Рамо, Бахом, Монтеверди и Джезуальдо), но консонанс, нуждавшийся в высвобождении куда сильнее. Ибо в руках романтиков он обратился в мгновенную, лишённую надежного места и не предвещающую ничего хорошего интерлюдия между напряжёнными фазами динамического развития. Дебюсси вернул ему положение, которое он заслуживает, иронически используя его в качестве “модернистского архаизма” и обратив в основу своего статичного стили, направляемого не развитием, но сопоставлениями» [39].

Таковыми были художественные задачи, в решении которых Дебюсси помогали принципы диатонической гармонии и гетерофонических вариантов, обнаруженные им во внеевропейской и русской музыке. Усвоение этих принципов позволило французскому композитору преодолеть вагнеровское стремление к всеобъемлющему единству и создать новую свободу — свободу разрывности. Однако европейский композитор не мог непосредственно использовать звучание гамелана, как бы оно его ни вдохновляло, — слишком уж велики были различия в музыкальной инструментарии, если не в чем-то еще. С другой стороны, серьезная русская музыка предлагала компромисс между музыкальной упорядоченностью и той устоявшейся звуковой средой, в которой жили европейцы. Некоторые диатонические пассажи Дебюсси и вправду звучат на удивление по-русски. Эта связь, однако же, сводилась к чему-то большему, чем простое сходство гармонии и инструментовки, немедленно отмеченное критиками; в смысле более глубинном, «Пеллеаса и Мелизанду» связывал с русской музыкальной драмой — и в особенности драмой Мусоргского — основополагающий принцип разрывности и ведущего к открытому финалу сопоставления последовательных музыкальных сегментов.

Все это избирательное средство имело своим назначением отход от генеральной линии, идущей от ценностей музыкального языка и музыкальной формы уходящего века, в котором правила немецкая музыка, — ценностей, получивших окончательное воплощение в вагнеровской музыкальной драме, — к тому, что вскоре обратилось в магистральный путь музыкального модернизма, проложенный новой венской школой, канонизированный Адорно, преследовавший-

ся тоталитарными властями и отвергавшийся буржуазной публикой (два важнейших момента в краткой биографической справке любого художника XX века) и, наконец, ставший едва ли не императивом 1950–1960-х годов. Франко-русский альянс в музыке, который зародился, казалось, в 1890-х – начале 1900-х, предлагал модернизму, совершавшему на рубеже столетий свои первые, пробные шаги, путь альтернативный, однако в наступившие затем суровые времена альянс этот был разорван, а затем и почти стерся из памяти.

Пуччини, как и Дебюсси, изыскивал возможность модернизации музыкального языка – в случае Пуччини, языка итальянской оперы XIX века, – не подвергая его «вагнеризации». В сфере гармонии его решением стало, как и у Дебюсси, высвобождение консонанса, то есть широкое использование аккордов, основанных на побочных ступенях диатонического звукоряда, активизации натурального и дорийского минора и свободное использование параллельных квинт [40]. Применение таких лишенных напряжения приемов отвечало музыкальной форме, построенной на чередовании эпизодов. И хотя этот путь отображал собственные предпочтения Пуччини, на него оказал непосредственное влияние и пример Дебюсси.

При всех очевидных различиях между ними, Дебюсси и Пуччини были представителями значительной общей тенденции, которую можно приблизительно определить как «импрессионистскую» [41] – в противоположность господствовавшей в Германии того времени экспрессионистской (наиболее яркими выразителями коей стали Малер и Рихард Штраус). Оба композитора искали альтернативные выразительные средства на Востоке. Ключевой чертой импрессионистского звучания явился привкус восточной экзотики – эта музыка отличалась разреженной фактурой, предрасположенностью к статичности и свободной формой, повествовательные особенности которой определялись скорее моментами напряженной сосредоточенности, чем постоянным напряжением. Перенос внеевропейских музыкальных ценностей в европейскую среду осуществлялся посредством компромисса, результатом которого часто становился или сознательно используемый или неявный «русский оттенок» [42]. И действительно, если на миг отвлечься от роскошных, типично итальянских мелодий Пуччини и повнимательнее приглядеться к некоторым диатоническим пассажам его написанных на рубеже столетий опер, можно различить в них сходство с

Дебюсси и, тем самым, обнаружить родство, пусть оно и было у Пуччини той поры ненамеренным, с русским диатоническим стилем. То были семена эволюции, принесшей обильные плоды в «Турандот». Однако эта общность основы лишь подчеркивает различие путей, избранных каждым из этих двух композиторов.

При всем гармоничном согласии, которое Дебюсси смог установить с миром звуков, исходящих из России или с Дальнего Востока, этот элемент проникает в его партитуры лишь анонимно, явных ссылок на него там нет. Что касается звучания его музыки, «Девушка с волосами цвета льна» может служить иллюстрацией к стихотворению Александра Блока «Девушка пела в церковном хоре», «Затонувший собор» — отсылкой к граду Китежу, а «Менестрели» легко смогли бы найти общий язык с русскими скоморохами и их музыкальными воплощениями в партитурах Бородина и Римского-Корсакова, — и все же они стоят в стороне от этих и подобных им возможных музыкальных аллюзий. Даже в его «Детском уголке», сочинении, явно вдохновленном «Детской» Мусоргского, которую Дебюсси обожал, куклы предпочитают танцевать под кейкуок, а не под гопак Мусоргского или русскую Стравинского.

Что же касается Пуччини, он готов был принять восточный оттенок не просто как источник свежего звучания, но как явственный культурный топос. Появление диатонической гармонии в «Манон Леско» (1896), «Богеме» (1898) и «Тоске» (1902) достигло кульминации в «Мадам Баттерфляй» (1904) — опере, которая использовала эти средства с явно выраженной целью построения стилизованной картины Дальнего Востока [43]. «Русский эффект», естественный результат компромисса между экзотическим звучанием и принципами западного музыкального языка, стал очевидным в партитурах Пуччини лишь позже, после его знакомства со Стравинским.

Следует отдать должное и еще одному крупному композитору, первым осознавшему богатый символический потенциал нарождавшегося симбиоза музыкальных образов России и Дальнего Востока. «Песнь о земле» (1908) Густава Малера во многих отношениях стоит особняком среди остальных его симфоний. За исключением ее I части, она развивается как последовательность строфических или отличающихся свободной декламацией фрагментов, которые в истинно немецкой симфонии могли бы, да и то еще в лучшем случае, образовать лишь отдельный эпизод. Более свободная форма симфо-

нии отвечает ее китайскому элементу, проявляющемуся в использовании средневековых китайских стихов, изысканных «китайских» благозвучий — пентатонического и диатонического звукорядов, обильных параллельных квинт — и в широко представленных ударных инструментах.

Малер никогда не питал особого почтения к Дебюсси, не говоря уж о Пуччини (занимая пост музыкального директора Венского оперного театра, он избегал постановок опер Пуччини, к великому огорчению последнего). Возникновение нового повествовательного голоса, в котором страстная романтическая субъективность, казалось, смягчилась, если не исчезла полностью, было, по-видимому, результатом скорее стихийного развития Малера — и, возможно, следствием серьезных личных переживаний предыдущих двух лет, — чем какого-либо внешнего влияния. Тем более замечательно, в таком случае, что его новое эстетическое и психологическое восприятие проявилось в обращении к Востоку.

Адорно в своем критическом портрете Малера высказал предположение, что «Песнь о земле» обозначила сближение композитора со славянским миром, особенно с Мусоргским и Яначеком [44]. Он говорил об этом явлении в терминах скорее философских, чем строго музыкальных, указывая на растворение личности в безличном коллективном сознании как на характерную особенность «Песни» — особенность, привычно связываемую с народами, обитающими к востоку от Вислы [45]. Проницательность замечания Адорно можно оценить, рассмотрев то, что из него следует, а именно, что музыкальное выражение китайских топосов в сочинении западного композитора идет рука об руку с его духовным сближением со славянским миром. И действительно, в партитуре Малера есть текстуальные свидетельства того, что симбиоз русской и дальневосточной образности нашел в «Песне о земле» осязаемое и намеренное выражение.

II часть симфонии, «Осеннее одиночество», отдана в распоряжение меццо-сопрано. Пению предшествует пространное инструментальное вступление — медленная, созерцательная тема флейт и гобоев, сопровождаемых монотонным, но изысканно нюансированным движением альтов. Эта музыка сразу же вызывает в памяти другое инструментальное вступление к вокальному монологу — монологу составляющего свою летопись Пимена («Еще одно, последнее, сказанье») в начале I действия «Бориса Годунова».

7.5a. М. Мусоргский. «Борис Годунов». Действие I, картина 1
Andante tranquillo

7.5б. Г. Малер. «Песнь о земле». Часть II
Etwas schleichend. Ermüdet

Сходству чисто музыкальных особенностей этих фрагментов — оркестровки, тембров, безрадостного, «осеннего» настроения [46] — отвечает идентичность представленной в каждом мизансцены: одинокая фигура человека (хотя в симфонии поет женщина, изображает эта часть, как то следует из ее слов, мужчину), сидящего при светильнике в каком-то простом, уединенном месте и размышляющего о течении времени; вокруг тихо и пусто, только память его еще полна чувства и движения. В наличии здесь определенной интертекстуальной связи сомневаться почти не приходится [47]. Для слушателя, ее ощущающего, две сцены — из оперы Мусоргского и из симфонии Малера — накладываются одна на другую, если не сливаются полностью: Пимен в его проекции на восприятие века модерна, пропитанного склонностью к «китайщине», получает черты китайца, тогда как его средневековый китайский двойник обретает сходство с монахом-отшельником Московии XVII века. Такое интертекстуальное слияние русского и китайского образов в симфонии Малера представляло собой ранний пример того, чему в скором времени предстояло стать могучей тенденцией.

Хотя сравнение России и Китая и стало в XIX веке привычной фигурой речи, особенно среди русских, всегда готовых прибегнуть к нему, чтобы обличить косность своей страны и ее оторванность от остального мира, за границы используемой по случаю метафоры значение его никогда не выходило. Только в начале XX века это риторическое клише начало обретать черты более осязаемые. Повышение политического, экономического и эстетического интереса к Дальнему Востоку, стимулом для которого стала русско-японская война, привело к тому, что образ подсознательного восточно-азиатского элемента России, беспокойно зашевелившегося ныне под тонкой европейской оболочкой двух предыдущих столетий, получил широкое хождение среди модернистских художников и мыслителей, что и привело к далеко идущим идеологическим и эстетическим последствиям. А после катастрофического распада Российской империи, в котором многие усмотрели конец двухсот-летнего Санкт-Петербургского уклонения от главной дороги национальной истории, этот образ окончательно выкристаллизовался у эмигрантских мыслителей в идеологию евразийства.

Согласно этой концепции, огромный земной простор, раскинувшийся от Балтийского моря и Кавказских гор на западе, до Тихого океана и Японских островов на востоке, был самостоятельным континентом — не Европой и не Азией, но Евразией. В географической однородности этого гигантского тектонического бассейна, образованного почти неизменно равнинной землей (если перешагнуть через невысокие Уральские горы), усматривалось основание общей исторической и культурной судьбы. Сама легкость, с которой монгольские завоеватели прокатились в XIII веке по всему континенту на Запад и с которой завоеватели русские в значительной мере повторили, — двигаясь в обратном направлении, — их «подвиг» три с половиной века спустя, демонстрировала готовность этой земли к соединению под общим началом.

Реакция культурного сознания на эти представления оказалась двойной. С одной стороны, они пробуждали страх, поскольку нетрудно было увидеть, насколько легко Россия Санкт-Петербургской эры может оказаться вновь поглощенной несчетными ордами, казалось, уже готовыми заново восстать из необъятных глубин Евразии. Григорий Данилевский, автор популярных исторических романов о войне с Наполеоном и восстании Пугачева (не следует пугать его с мыслителем Николаем Данилевским), отобразил эту картину нового

Апокалипсиса в научно-фантастическом романе «Жизнь через столет» (1868), сюжетную основу которого составил присм, обратившийся в XX веке в ужасную банальность, но здесь использованный впервые: туристическая компания предлагает совершить путешествие в будущее на только что изобретенной машине времени. Перед тем как герой романа усаживается в эту машину, служащий компании приводит его в сильнейшее недоумение тем, что выдает ему китайскую одежду. Однако, прибыв в 1968 год, герой понимает всю благоразумность этой меры, ибо вскоре выясняется, что китайцы, число которых возросло с безжалостной быстротой, распространились по всему миру, поглотив сначала Россию, а затем и весь остальной белый свет и обратив планету в управляемое ими царство. И хотя герой романа не может не признать мудрости многих установлений нового мирового порядка, они все равно производят на него, европейца, впечатление чего-то эксцентричного, и когда приключения его завершаются, он с радостью возвращается назад [48].

На противоположной оконечности эмоционального спектра лежала яркая картина присоединения России к евразийским массам в их движении на запад. Это философское направление предвещало приход с Востока варварских полчищ, которые поглотят дряхлеющий, пораженный недугом рационализма и индивидуализма западный мир (а именно таким сам он с готовностью себя и изображал), и построят на его руинах новую цивилизацию, напитав ее свежей жизненной энергией народов, массовое сознание коих чуждо идее головного, эгоистичного буржуазного «я». Написанное Блоком зимой 1918-го стихотворение «Скифы» выражает чувство упоения этим подъемом варварского элемента, обещающего омолодить старый мир, для начала разрушив его, — пусть даже при этом погибнет и сам лирический герой стихотворения. Такое видение восстающего евразийского элемента нередко смешивалось с чувством, которое точно описывается русским словом «злорадство» или немецким *Schadenfreude*. А смесь чувств смирения и восторга передавалась еще стихотворением Владимира Соловьева «Панмонголизм» (1894), ранним продуктом порожденного новой тенденцией воодушевления: «Панмонголизм! Хоть имя дико, но мне оно ласкает слух».

Случилось так, что очень многие из самых красноречивых русских евразийцев обратились в видные фигуры западной культуры: Николай Рерих, Стравинский, князь Николай Трубецкой, Роман Якобсон, князь Святополк Мирский. Трубецкой и Якобсон вскоре

стали ведущими теоретиками-лингвистами Запада, разработавшими сложную концепцию евразийского лингвистического единства, *Sprachbund'a*, объединяющего несколько лингвистических семейств, чьи фундаментальные, общие черты произросли из их непрерывных контактов, которые осуществлялись в Евразийском бассейне. Якобсон продемонстрировал этот принцип — не без некоторого, и немалого, насилия над лингвистическими данными, — сравнивая фонологические структуры языков восточных славян, финского, турецкого, монгольского и японского [49]. Князь Николай Трубецкой в своей книге «Европа и человечество» (1921) заложил основания евразийской философии истории, вскоре вылившейся в серьезное интеллектуальное и политическое течение в среде русских эмигрантов [50]. В нашем контексте особенно важно отметить, что евразийская идея начала серьезно воздействовать на Стравинского начиная примерно с 1910 года. Его «Весна священная» выглядит громогласной данью уважения поискам варварского коллективизма и неистовой духовной свежести первоначальных времен [51].

Это может показаться ироничным, однако идеи евразийства, при всей их антиевропейской направленности, нашли определенный отклик и на самом Западе. Хотя, возможно, никакой иронии тут вовсе и нет, поскольку Запад искал в России непохожесть, создаваемую ее близостью к Восточной Азии. Апокалипсические пророчества касательно неизбежного крушения старой цивилизации и ее главного порождения — индивидуалистического сознания, — пророчества, самым известным из которых был «Закат Европы» (1917) Освальда Шпенглера, — создавали контрапункт доносившимся из России «скифским» садомазохистским восклицаниям [52]. В следующем десятилетии они сменились самыми разными образами, настроение которых простиралось от жестко изобразительного до увещательного, образами восставших масс, не помнящих ни о какой индивидуализации и марширующих к новому миру, к уничтожению всякой ценности фаустианского героя (как и его женского аналога, «вечной женственности») — а то и к физическому устранению его самого. Многие усматривали осязаемые черты этого нового мира в Советском Союзе, каким он складывался в 1920-х.

Столь ясной различимости нарождающегося социального и психологического явления соответствовала не менее ясная — раннего советского авангардного искусства. Сочетание смелых художественных прорывов в будущее, с одной стороны, и стихийной

свежести нарождающейся внеевропейской цивилизации, которая устранит духовный недуг западного буржуазного общества, — с другой, озаряло жизнь и искусство Советов той поры зачаровывающим светом. Когда в 1928-м Вальтер Беньямин совершил паломничество в Москву — один из многих посетивших ее в то время западных художников и интеллектуалов, — его зачаровали толпы спящих, точно муравьи, москвичей, пышущих энергией и оптимизмом, кои были доселе неведомы ни угнетенным массам, ни погруженным в самоанализ индивидуумам старого мира. Человек этого старого мира, Беньямин не способен был избавиться от багажа своей буржуазной природы и раствориться в поднимающейся волне, однако испытывал, наблюдая за ее приближением, восторженную радость — если не за себя, то за будущие поколения [53].

Еще один немец, Генрих Фогелер, начинавший на рубеже XX века как художник-символист, тесно связанный с Рильке, отображал свои впечатления от поездок в Советский Союз на ярких полотнах, показывавших в манере кубистского коллажа море безликих голов, парящие над ними портреты Ленина с явно монголоидными чертами лица, чрезвычайно желтое солнце, разбрасывающее чрезвычайно желтые лучи над экзотическими башнями Кремля и смахивающим на пагоду мавзолеем. Подобным же образом и Бертольд Брехт явно испытывал влияние экспериментов советского театра и кинематографа. Посетив Москву в 1935-м, Брехт вместе со своими русскими коллегами присутствовал на спектакле знаменитого актера традиционного китайского театра Меи Лан-Фанга и его труппы. Брехт откликнулся на это событие формулировкой эстетического принципа отчуждения (*Verfremdung*). Отчужденное искусство, величностный, чисто исполнительский характер которого ознаменовал освобождение от всех остатков романтической субъективности, выглядело одновременно экспериментальным и архаичным, эзотерически стилизованным и графически буквалистским [54]. *Verfremdung* Брехта представлял собой не что иное, как гибрид вдохновляющего примера китайского театра с одной из главных идей русского формализма — «остранением» Виктора Шкловского.

Общей темой этой мозаики идей, образов и событий, стремительно перемещавшейся из России на Запад, а затем и с послевоенного Запада в Советский Союз, было видение России, осененной евразийским ореолом и скорее простирающейся в Сибирь и к Китаю, чем стремящейся влиться в западный мир. Эта новая образная

структура разрушала не только воспоминания о послепетровской Российской империи, но также и традиционный образ Дальнего Востока. Изысканное спокойствие Китая и Японии времен модерна отошло в прошлое вместе с торжественным видением русской соборности. На смену им явился мир варварской жизненной энергии и взрывов чувств. К лучшему или к худшему, но брожение евразийского мира бросало фундаментальный вызов традиционным эстетическим и духовным ценностям Запада, требуя если не уничтожения их, то радикального пересмотра.

Наиболее очевидным личностным каналом, по которому евразийский дух мог проникнуть к Пуччини, было знакомство со Стравинским. Впрочем, когда речь идет о столь многоликой и получившей столь широкое распространение тенденции, вряд ли возможно или нужно точно указывать — когда и как это случилось. Сразу после Первой мировой войны и русской революции сознание того, что новая волна исторических перемен угрожает — или обещает — поглотить мир традиционных индивидуалистических и гуманистических ценностей, просто-напросто висело в воздухе. Человека, который усваивал это направление мысли, могли вдохновлять Шпенглер или Д'Анунцио, Михаил Ларионов или Отто Дикс, Брехт или Эйнштейн, Стравинский или ранний Барток, — или же он мог просто руководствоваться собственными инстинктами. Именно из этого общего котла образов и идей, в котором «варились» особенности Китая и Москвы, и возникла «Турандот».

Я уже обсуждал, как проявляется в опере Пуччини русский элемент — в частности, относящийся к «Борису Годунову», — обретая при этом подлинные или стилизованные китайские черты. Теперь становится понятным значение такого слияния в контексте времени. Для слушателя, знакомого с «Борисом» (а на наличие такового в европейских музыкальных столицах 1920-х вполне можно было рассчитывать), открывающая оперу Пуччини сцена переносила Москву Мусоргского через всю Евразию на противоположный ее край, обращая толпу москвитян в народ пекинский. Возникавший при этом эффект был не просто любопытным, не просто отражением того обстоятельства, что с западной точки зрения (включая и точку зрения самих русских, придерживавшихся прозападной ориентации) Московия никогда от Китая особо и не отличалась. Нет, сливаясь с Московией Мусоргского, традиционная восточная экзотика

обращалась в нечто качественно иное, а именно в свразийский элемент — агрессивный, буйный, зловещий, явственно не схожий ни с какими другими и вследствие этого тем более зачаровывающий. Элемент этот утрачивал уютную отдаленность, напротив, он грубо вторгался во владения традиционной лирической оперы, бросая вызов ее фундаментальным положениям — не только эстетическим, но также психологическим и этическим.

В «Турандот», как и в «Борисе Годунове» до нее, шумная народная толпа ведет себя совсем не так, как привычная оперная массовка, состоит ли она из подданных Зарастро, рыцарей Грааля, испанских контрабандистов или представителей парижской богемы. Вместо того чтобы довольствоваться пассивной ролью фоновой «группы поддержки», толпа принимает активное участие в действии оперы, соперничая с ее индивидуальными персонажами за основную роль в развитии событий [55]. В «Борисе» исход противостояния между царем и самозванцем решают, как становится ясно в финальной сцене оперы — под Кромами, — взбунтовавшиеся массы. В «Турандот» именно угрожающая толпа, а не бессильный император, не позволяет принцессе отказаться после победы Калафа от данного ею слова. Популистский элемент приобретал черты до той поры невиданные — многоголосой конгломерации, расщепленная личность которой отрицала привычное противопоставление индивидуального и коллективного, активного и пассивного, динамичного и статичного, сильной воли и соглашательства или, переводя все эти противостояния на язык романтической культурной типологии, западного субъективизма и восточной вегетативной органичности. Многие мыслители романтического и постромантического периодов мечтали найти путь к синтезу этих противоположностей, однако им и в голову не приходило, что когда-нибудь их мечта сбудется таким вот манером. Понадобились русская и китайская революции вкупе с поразившим Старый Свет после Первой мировой войны сильным упадком духа, чтобы жизнь столь пугающе буквальным образом осуществила давнюю грезу романтиков.

В «Турандот» присутствуют два почти равных по значению лирических женских персонажа — явление для итальянской оперы редкое. Добродетельная Лю берет на себя традиционно жертвенную роль, с пылом принимая свою жестокую долю ради охватившей ее любви. Однако ее не мучают и не убивают давно заведенным порядком (участь, на которую она могла бы претендовать по наследственному

праву оперной героини), от Лю попросту избавляются, сталкивая ее с привычной дороги к очистительному торжеству, которое ожидало традиционную примадонну — и скорее в смерти, чем в жизни. Взамен нее под конец оперы разрешающим все проблемы блаженством любви награждается Турандот, наделенная сильной волей, полная противоречий, одержимая демонической идеей-фикс — всеми традиционными атрибутами романтического героя мужского пола. Время Офелии и Гретхен миновало и ныне на апофеоз претендует леди Макбет. (И разумеется, на память тут же приходит «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича (1934) — схожий пример катастрофического переосмысления вечной женственности.)

Когда привычный мир врожденного восточного спокойствия, безликих масс и неизменно готовой пожертвовать собой вечной женственности передал свои притязания на катарсис царству самовольной активности, умопомрачительной жестокости и мстительной насмешливости, старый романтический герой, ненасытный фаустианский индивидуализм которого расцветал столь пышным цветом на фоне пассивной органичности, попал в беду, и в беду немалую. Калаф, этот номинально татарский принц (хотя татарин из него такой же, какая из Памины японка), на деле представляет собой традиционного западного героя, который, попав в новый для него мир, сбивается, судя по всему, с пути. Синтез, достигаемый героем посредством любви, — тот, к которому он стремится и которого добивается под конец оперы, — содержит самоубийственное противоречие, поскольку достигается он над телом Лю, квинтэссенции лирической героини. Собственно говоря, Калаф поступает с Лю так же, как до него поступил с Баттерфляй капитан Пинкертон, однако старается при этом не утратить черт традиционного лирического героя. Представьте себе Радамеса, позволяющего Аиде погибнуть, потому что он, в конце-то концов, решил, что Амнерис подходит ему куда больше. Именно таким и стал на деле — намеренно или ненамеренно — исход оперы Пуччини.

Простое объяснение этой незадачи таково: Пуччини, понимавший, что Турандот не сможет, пока не наступит финальная сцена, облачиться в мантию лирической героини, счел все же необходимым присутствие этого важнейшего музыкального и драматического элемента и в начальных сценах оперы — и потому «изобрел» Лю (которая в пьесах Гоцци и Шиллера отсутствовала), а это повлекло за собой необходимость как-то избавиться от нее под конец [56]. Одна-

ко, как это нередко случается в творческом процессе, даже ошибки в расчетах и непреднамеренные побочные эффекты могут обращаться в неожиданные катализаторы смысла. «Турандот» сочинялась, когда представления о мире, вращающемся вокруг фаустианского героя, чье одиночество и томление персонифицируют неугомонность человеческого духа, оказались основательно подорванными. Столкнувшись с предположительно пассивным элементом, который вместо того, чтобы ожидать, когда его пробудит воля героя, вдруг начинает действовать и огрызаться — и порой самым шокирующим образом, — герой утратил уверенность в том, что любые его стремления и даже его безрассудство и поражение обладают конечной, все искупающей ценностью. Последняя опера Пуччини приспособливается к этому меняющемуся психологическому и этическому ландшафту вплоть до момента, после которого возвращение назад становится уже невозможным, момента, в который традиционный финал — торжество любви, достигаемое влюбленными в жизни или в смерти, — становится, по сути дела, пустышкой. Если бы Калаф последовал за Лю или, по крайней мере, признал полное свое поражение и впал в безутешность, если бы все конфликтующие желания, вся ненависть и борьба, продвигавшие драму вперед, вдруг расточились в скорбном катарсисе, — «Турандот» получила бы привычный оперный финал. Собственно говоря, призрак такого финала ненадолго возникает в III действии, когда все действующие лица оперы — герой, устрашающая Турандот, народные массы — на миг объединяются в скорби и сострадании, порожденных смертью теневой героини. Однако мы уже видели, что представляют собой народные массы, как легко переходят они от сострадания к издевке, к ненависти, к ликованию. И действительно, уже в следующий миг они присоединяются к Калафу и Турандот, чтобы принять участие в их апофеозе. И этот миг, в который замолкают скорбные голоса, а герои начинают свой торжествующий любовный дуэт, становится линией перелома, отделяющей устоявшийся оперный мир от его ниспровержения. Линией тем более драматичной, что провела ее смерть композитора.

Мы никогда не узнаем, был ли Пуччини способен переступить через эту линию, привел бы он свою оперу к парадоксальному апофеозу, если бы не умер в конце 1924-го от быстро прогрессирующего рака. Мы понимаем только, что он этого завершения не достиг — подобно Гоголю, так и не сумевшему провести своего Чичикова через чистилище к нравственному раю. И знаем также, что ком-

позитор колебался, откладывая и откладывая работу над финалом оперы, что форма, которую финал обрел в либретто, Пуччини не удовлетворяла [57]. Быть может, самым лучшим было бы оставить оперу такой, какой оставил ее автор: завершающейся безрадостной сценой оплакивания Лю, — именно так и поступил Тосканини при знаменитой премьере «Турандот», состоявшейся 25 апреля 1926 года, — вместо того чтобы придельывать к ней музыкально посредственное и драматически неубедительное заключение [58]. Никому ведь и в голову не пришло бы сочинить «надлежащий» конец и прицепить его к «Моисею и Аарону» Шёнберга; резкость, с которой обрывается, почти на середине фразы, эта опера, становится, если мы принимаем такое окончание как эстетический факт, чрезвычайно эффектным приемом. Однако в случае «Турандот», автор которой имел репутацию традиционалиста, — или в случае «Хованщины», автор которой имел репутацию композитора весьма неряшливого, — кто взял бы на себя смелость оставить публику без сладкого?

Конечно, Пуччини вряд ли стремился разрушить что-либо. Из имеющихся у нас сведений о замысле композитора следует, что его народ пекинский (считай: московитяне), собиравшийся под конец вернуться к традиционной безликости, главная героиня должна была в конечном итоге продемонстрировать способность блаженно сдаться на милость победившей ее любви, а Пинг, Панг и Понг — забыть о своей двусмысленной шутовности и присоединиться к общему ликованию, как поступали до них столь многие шуты. И все же, организм оперы, единожды зараженный евроазиатским вирусом, невозможно было излечить простым усилием воли. Традиционный мир, который вращался вокруг духовных блужданий героя и вечной, неколебимой готовности героини к жертве, оказался если не разрушенным, то приведенным в немалое замешательство. В этом отношении «Турандот» составляет хорошую компанию таким современным ей произведениям, как «Скифы» Блока, драмы Брехта или «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича — коротко говоря, сочинениям, которые с наибольшей глубиной передавали крушение традиционных ролей и иерархий, происшедшее в годы всеобщего смятения. По контрасту с ними опера «Моисей и Аарон» выглядит, как это ни странно, более традиционной в ее, по существу, романтической трактовке отношений между героическим одиночеством главного действующего лица и безликой инертностью народной массы.

ЭПИЛОГ

PRIMA LA MUSICA E POI LE PAROLE!¹ МУЗЫКАЛЬНАЯ ГЕНЕАЛОГИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ГИМНА

*Я знаю мелодию, знаю слова,
Я авторов знаю отлично:
Они без свидетелей тянут вино,
Проповедуя воду публично.*

Г. Гейне. «Германия. Зимняя сказка»²

В первые двадцать лет своего существования Советский Союз обходился без государственного гимна. Сама идея такового выглядела принадлежащей к уничтоженному революцией прошлому. Потребность в церемониальной музыке удовлетворялась Интернационалом (муз. Поля Дегейтера, сл. Эжена Потье), изначально написанным по случаю создания Второго Интернационала, а затем принятого, в русском переводе (Аркадия Коца, 1902), партией большевиков в качестве ее гимна — с необходимой поправкой глагольного времени («Это есть наш последний и решительный бой» вместо «Это будет последний и решительный бой»). Несомненно западное звучание этой музыки, с ее строго функциональной гармонией, четкими кадансами и маршевым ритмом, напоминающее звучание «Марсельезы» или «Звездно-полосатого флага», воспринималось, по-видимому, скорее как достоинство, чем недостаток. Оно символизировало международную солидарность и отрицало любые ассоциации с церковным пением, которые легко могла бы пробудить мелодия в большей степени русская.

Эта музыкальная идиома была в большой моде, образуя общую модель ранней советской популярной музыки. Бескомпромиссные по ритму и безупречные по интернациональному звучанию мелодии — то следовавшие по пятам за «Интернационалом» и «Марсельзой», то отзывавшиеся звуками, которые доносились из Голливуда, — появлялись в 1920-х — начале 1930-х во множестве. Среди тех, кто их сочинял, были и композиторы, возвращенные в авангардной традиции,

¹ Имеется в виду опера Р. Штрауса «Каприччио», отсылающая, свою очередь, к опере А. Сальери «Сначала музыка, потом слова». Штраус создал свою оперу в 1942 году, в гитлеровской Германии.

² Перевод В. Левика.

такие как автор пользовавшийся огромной популярностью «Песни о встречном» (1932) Шостакович или Николай Рославец, написавший в 1926-м «Гимн советской рабоче-крестьянской милиции».

Между тем, пока шли 1930-е, мало-помалу вызревали новые настроения. К концу этого десятилетия многие бурные идеологические и эстетические течения двух предшествовавших десятилетий были приостановлены или выдохлись — или же с ними произошло и то, и другое. На повестку дня встала необходимость не в боевом кличе, но в гармонии нового коллективизма. Принятая в декабре 1936-го сталинская конституция провозгласила рождение государства без классов и внутренней классовой борьбы — гармоничного союза многих народов, общества, построенного на принципах единства и взаимного сотрудничества. Другое дело, что за этим провозглашением последовал террор, унесший несчетные миллионы жизней. Сама произвольность этого массового террора отражала новую органичную природу государства, приятие или неприятие которым индивидуальных людских крох напоминало скорее пищеварительный процесс, чем борьбу с классовыми врагами.

В 1926-м Маяковский, говоря об утопических устремлениях своего ЛЕФа («Левого фронта искусства»), послереволюционного отпрыска футуризма 1910–1920-х годов, бескомпромиссно заявил: «Мы — это ЛЕФ, без истерик — мы. / По чертежам, деловито и сухо / Строим завтрашний мир» [1]. Десять лет спустя, в 1935-м (через пять лет после самоубийства Маяковского), Осип Мандельштам, находившийся в воронежской ссылке, написал о собственном опыте перевоспитания: «Но как в колхоз идет единоличник, / Я в мир выхожу, и люди хороши» [2]. Эти два стихотворения эмблематически отражают разницу между десятилетиями, к которым принадлежало каждое из них — разницу и внешних обстоятельств, и преобладавших в них настроений [3].

То было также государство, в котором отныне процветал национальный элемент, презиравшийся и задвигавшийся на задний план в первые послереволюционные годы. Правда, официальная доктрина по-прежнему утверждала, что все национальные различия со временем сотрутся и возникнет однородная коммунистическая нация, говорящая на едином коммунистическом языке (беспрецедентно богатом инструменте общения, поскольку он должен был развиваться посредством слияния всех социалистических языков). Однако этому синтезу предстояло осуществиться путем скорее «взаимообогащения» существующих народов, чем их революционного переустройства. Шествие

народов в коммунистическое будущее виделось теперь не как реализация универсального интернационалистского плана, но как процесс органического перерождения, в который будет вносить собственный вклад каждый из народов — кто больший, кто меньший, соразмерно его административно признанному статусу.

Начиная с середины 1930-х в Москве начали регулярно проводиться праздничные «дни культуры» различных народов Советского Союза. В гуще многих экзотических народов должным порядком отыскивались эпические поэты, самыми известными из которых стали казах Джамбул Джабаев и лезгин Сулейман Стальский (псевдонимы обоих содержали отзвуки Сталина-Джугашвили). Их украшенные цветистыми восточными метафорами панегирики товарищу Сталину, братскому Союзу и старшему среди братьев — русскому народу — становились известными всем и каждому в русских переводах. (Действительно ли существовали оригиналы этих сочинений, и если да, то на что они были похожи — эти вопросы предпочитали не задавать.) В каждой республике Союза появлялись свои национальные оперы и балеты, а за союзными республиками последовали и автономные (но, насколько я знаю, не автономные области и национальные округа, то есть административные единицы низшего порядка, представлявшие самые малые из народов). Эти оперы и балеты, основанные на этническом повествовательном и музыкальном фольклоре, сочинялись этнически корректными композиторами, получавшими, если требовалось, анонимную профессиональную помощь. (В 1960-х я слушал в Музыкальном институте имени Гнесиных лекции по нидерландской полифонии, которые читал профессор Хенрик — или Генрих — Ильич Литинский. Видный специалист в этой мало кому знакомой области, польский еврей по происхождению, он с гордостью носил звания Заслуженного артиста Якутской и Татарской автономных республик. В 1947-м Литинский «сотрудничал» с композитором-якутом Марком Жирковым в создании первой национальной оперы «Нюргун Боотур» и первого национального балета «Полевой цветок»[4].) В типичном советском реалистическом романе или фильме непременно обнаруживался красочный этнический персонаж — украинец, грузин, цыган, армянин, татарин или еврей, — триумфально шествовавший в социализм, не расставаясь, однако ж, с некоторыми не лишеными приятности национальными причудами: горячим темпераментом, жгучим пристрастием к острой пище, музыкальной одаренностью. По ходу рассказа следовало показывать постепенное «созревание»

такого персонажа под руководством безусловно правильного, но порой недостаточно привлекательного русского начальника, чье отчасти дремотное до сей поры существование в свой черед наполнялось — благодаря общению с обладающим горячей кровью этническим элементом — пылом обновленного воодушевления.

Этот праздничный и радушный мир требовал мотивов, которые отличались бы от героических звуков прошлого, призывавших массы готовиться к будущим или нынешним битвам. Новому музыкальному шаблону надлежало сохранить эпическую широту, пропитавшись одновременно теплом; кроме того, он нуждался в щепотке родной почвы, которая ассоциировалась бы со страной и ее народом. Этот духовный спрос породил обильное предложение музыкальных товаров. Вторая половина 1930-х стала свидетельницей быстрого размножения мелодий (многие из которых писались для хора), произраставших из русской церковной и оперной хорошей традиции, но облачаемых ныне в популистский наряд массовой песни. Их торжественность, приправленная лирической грустью, отнюдь не была лишена привлекательности, — после эстетических лишений и навязчивых ритмов предыдущих двух десятилетий они могли представляться даже умиротворяющими [5]. Довольно сравнить лишь порывистую поступь написанной Исааком Дунаевским «Легко на сердце от песни веселой» — главной темы кинофильма «Веселые ребята» (1934) — с меланхолической величавостью песни «Широка страна моя родная», написанной им же для кинофильма «Цирк», поставленного двумя годами позже.

Новое течение в области массовой песни использовало романсообразные мелодические обороты, диатоническую гармонию и медленный, спокойно-текущий ритм. Родство с русскими оперными хорами XIX века — а стало быть, и с церковным пением — было очевидным. В конце концов, многие из ведущих композиторов-песенников и хормейстеров того времени — такие, как Михаил Пятницкий, Сергей Евсеев, Владимир Захаров, Павел Чесноков, Александр Александров, Александр Свешников и Серафим Туликов — получили образование, подразумевавшее работу с фольклорной или церковной музыкой. Иван Держинский (не родственник основателя Чрезвычайной комиссии, более всего известной под ее поздним названием КГБ), безграмотный в музыкальном отношении композитор-самоучка, возвысил (с помощью анонимных «редакторов») эту вновь воскреснувшую музыкальную форму до статуса опе-

ры. Его душераздирающе примитивный «Тихий Дон», написанный в 1936-м по мотивам шолоховской эпопеи, можно рассматривать как фарсовый повтор того, чего ровно за сто лет до Дзержинского достиг в «Жизни за царя» Глинка, — популистский национальный музыкальный голос вновь зазвучал в оперном театре, вызывая к идеологическому и эстетическому чувству правителей государства и культурной элиты.

По сути дела, весь этот переход от прежнего, символизировавшегося «Интернационалом» настроения к новому был эхом того, что произошло в предыдущем столетии, когда роскошный, безукоризненно западный полонез времен Екатерины Великой «Гром победы раздавайся» уступил место национальной музыкальной эмблеме торжественному, благочестивому и безупречно русскому «Боже, Царя храни» (1842). Столетие спустя время снова потребовало создания подходящего музыкального символа, перехода от одной парадигмы к другой — от борьбы к достижениям, от интернационального, беззастенчиво воинственного и буйно победного к национальному, торжественному и органически всеобъемлющему.

Однако отчетливо русская традиционная аура, которая окружала многие песни нового поколения, просто не допускала, сколь бы уютной она ни была, переноса на всесоюзный уровень — туда, где она образовала бы музыкальный зонтик, раскрытый над всей землей сталинской конституции. Гармоничный союз братских народов, возглавляемый «старшим братом», требовал музыкальной эмблемы, чье звучание было бы одновременно и русским, и нерусским, эмблемы, в которой русский элемент содержался бы лишь в виде намека, а не провозглашался открыто, растворяясь — но все же не полностью — в более широком эпическом синтезе. Сколь ни сложным выглядел этот музыкальный заказ, наиболее успешные песенники второй половины 1930-х доказали свою способность выполнить его. Здесь следовало начать с диатонической гармонии в русском стиле, однако увенчанной сложным аутентичным кадансом, использовать интонации, традиционно связываемые с русской песней: скачок на сексту, поступенное нисхождение к тонике, подкрепляемое диатонической последовательностью трезвучий — лишь для того, чтобы под конец мелодия триумфально прошла по тонам доминантсептаккорда, испытанного клише всеевропейского *maestoso*.

Композитором, который достиг в этом направлении высших степеней официального, если не народного признания, был Алек-

сандр Александров, основатель «Ансамбля песни и пляски Красной (позже Советской) Армии». В пришедшемся на 1890-е отрочестве Александра его чудесный голос и музыкальность снискали ему место в хоре мальчиков Придворной капеллы — маститого, исполнявшего литургическую музыку учреждения, одним из директоров которого был князь Львов, автор гимна «Боже, Царя храни», а музыкальным руководителем сам Глинка. В 1905-м Александров стал регентом тверского архиерейского хора и провел на этом посту больше десяти лет. Занятия церковной музыкой он сочетал с учебой — сначала в Петербургской, а затем в Московской консерватории, где получил в 1913-м диплом композитора, хормейстера и певца (пению он обучался у профессора-итальянца Антонио Мазетти). Вернувшись в Тверь, Александров занялся постановками сцен из русских и западных опер — была среди них и «Жизнь за царя» Глинки, в которой он сам пел теноровые партии. После революции Александров преподавал в Московской консерватории хорошее дирижирование и деятельно участвовал в театральной жизни столицы — он не один год проработал музыкальным директором в высшей степени экспериментального Камерного театра, а после стал хормейстером только-только созданного музыкального театра Немировича-Данченко, который специализировался как на пропаганде современных опер, так и на смелых постановках произведений, относящихся к традиционному репертуару [6].

Основав в 1928 году свой ансамбль, Александров написал для него множество песен, отвечавших русской (квази-)фольклорной идиоме, — танцевальных, лирических, шутливых. В начальную пору существования ансамбля будущее его оставалось неопределенным — идея воскрешения хоровых настроений прошлого, тем более под эгидой Красной Армии, имела сильных противников. Однако мало-помалу безупречная артистичность ансамбля и его простая, доступно-традиционная музыка обеспечили ему поддержку публики и, что более важно, поддержку официальную. Чем в большей мере превращался ансамбль в официально одобренную музыкальную силу, тем бóльшие изменения наблюдались в топосах и тоне сочинений Александра. С 1935 по 1945 год он раз за разом создавал вещи характера церемониального и призывного, в том числе «Святое ленинское знамя», «Песня о Сталине», «Кантата о Сталине», «Песня о Советском Союзе» и «Встреча с вождем». Наивысшего взлета композиторского творчества он достиг в 1941-м — песней «Вставай, стра-

на огромная», которая мгновенно приобрела мировую известность. Однако достаточно широко были известны и его гимнические песни 1930-х. Одна из них, «Гимн партии большевиков» (1939), получила личное одобрение Сталина. Когда в 1943 году, после первых успехов Советского Союза в войне, у Сталина появилась идея создать официальный государственный гимн, именно песня Александрова стала одной из основных кандидатур на эту роль.

О том, как происходил конкурс претендентов и как было принято окончательное решение, известно очень мало, — ясно лишь, что его утверждал лично Сталин. Официальная советская историография хранит на сей счет молчание. Несмотря на значительную популярность «Гимна партии большевиков» в годы, предшествовавшие конкурсу, отыскать не только саму эту песню, но и упоминания о ней в послевоенных публикациях — дело до крайности трудное [7]. Считалось, по-видимому, что назвать конкретную песню в качестве прародительницы гимна — значит преуменьшить колоссальное значение такого события, как его появление на свет. «Свидетельство» Соломона Волкова — книга, чьи притязания на роль английского перевода устных воспоминаний Шостаковича с равной страстностью отвергаются одними и принимаются другими, — содержит несколько страниц саркастического описания этого конкурса, в котором сам Шостакович оказался одним из финалистов [8]. В какой мере можно полагаться на истинность этого «свидетельства», никогда не выходявшего в свет на русском языке, сказать трудно [9]. Согласно рассказу Волкова, Сталин в какой-то момент приказал Шостаковичу и Хачатуряну объединить свои усилия и создать коллективный продукт. (Представляется правдоподобным, особенно если судить по авторству окончательного текста гимна, что Сталин мог отдавать предпочтение коллективной работе поэтов и композиторов разной национальной принадлежности, — быть может даже, его привлекала идея привить восточный черенок к русскому стволу.) После множества отдающих *commedia dell'arte* приключений, в ходе которых судьба нового гимна (а возможно, и его авторов) оставалась висевшей на волоске, предпочтение было отдано песне Александрова «Гимн партии большевиков». Она и стала, претерпев небольшие изменения, государственным гимном (сама же песня мгновенно и полностью исчезла из чьего бы то ни было репертуара). На ее музыку был написан Сергеем Михалковым и Гарольдом Эль-Регистаном новый текст, начинав-

шийся с отважного оксюморона¹: «Союз нерушимый республик свободных / сплотила навеки великая Русь». Советский народ впервые услышал свой новый государственный гимн в канун 1944 года.

Какими бы ни были причины выбора мелодии Александрова — идеологическими, эстетическими или чисто личными, — гимн, рассматриваемый в его окончательном виде, представляется обладающим совершенной уравновешенностью национального и всеобщего, духа народа и величия государства. Музыкальное воплощение столь сложного, требующего тонкой нюансировки смысла характеризуется сочетанием русской хоровой традиции с приличествующей гимну торжественностью. Первоначальная теплая волна диатонических трезвучий — I-III-IV-I₆-II — сменяется в нем традиционно ликующим восхождением мелодии по тонам доминантового нонаккорда. За новой диатонической волной — характерным восходящим скачком от пятой ступени к третьей со смещением к параллельному минору — следует традиционно европейская модуляция в тональность доминанты.

1. Гимн Советского Союза

f Со - юз не - ру ши - мый рес - пуб - лик сво - бод - ных спло - ти - ла на -
 - ве - ки Ве - ли - ка - я Русь. Да здрав - ству - ет соз - дан - ный
 во - лей на ро - да ве - ли - кий, мо - гу - чий Со - вет - ский Со - юз!

Припев же снова возвращается к диатоническому ладу, но лишь затем, чтобы смениться громовым кадансом.

¹ Оксюморон (острая глупость — *греч.*) — термин античной стилистики, обозначающий нарочитое сочетание противоречивых понятий.

2. Гимн Советского Союза (припев)

Музыкальный фрагмент представляет собой припев Гимна Советского Союза. Он состоит из двух систем нот. Первая система включает фортепиано (piano) и вокальную партию. Текст песни: «Славься, Отечество наше свободное». Вторая система продолжает мелодию и гармонию. Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор, 4/4 такта. Динамика начинается с *ff*.

Удивительной и, на первый взгляд, озадачивающей особенностью этого музыкального синтеза великой Руси со свободным, но при том нерушимым союзом народов является его сходство с некоторыми хорошо известными мелодиями Пуччини. Мелодия и гармония начала гимна последуют началу знаменитой *Un bel di vedremo* из «Мадам Баттерфляй».

3. Дж. Пуччини. «Мадам Баттерфляй». Действие II, монолог Чио-Чио-сан
[Andante molto calmo]

Музыкальный фрагмент — начало монолога Чио-Чио-сан. Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор, 3/4 такта. Динамика *pp*, с пометкой *come da lontano*. Мелодия начинается с длинных нот, которые постепенно переходят в более активную ритмическую фигуру. Над нотами в первой системе стоят знаки «+», указывающие на акценты.

Существуют, разумеется, сходства мелодий разных композиторов, являющиеся, по всей видимости, чисто случайными. Однако присутствие призрака Пуччини в музыкальной ткани гимна усиливается еще и припевом. Его начало, «Славься, Отечество наше свободное», с не меньшей силой отдает темой Калафа из «Турандот».

4. Дж. Пуччини. «Турандот». Тема Калафа
[Largo sostenuto]

Музыкальный фрагмент — тема Калафа. Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор, 2/4 такта. Динамика *ff*. Мелодия начинается с широких интервалов и постепенно переходит в более активную ритмическую фигуру. Над нотами в первой системе стоят знаки «+», указывающие на акценты.

Я вовсе не хочу сказать, что Александров обокрал Пуччини или что он следовал за ним бессознательно, хотя смутное сходство с широко известными оперными мелодиями и могло сыграть определенную роль в популярности его творения [10]. Суть дела состоит просто-напросто в том, что рецепт, по которому создавался гимн, оказался поразительно близким к манере синтеза музыкальной идиомы, посредством которой Пуччини передавал восточный элемент. Как мы уже видели, решение Пуччини состояло в том, чтобы вводить экзотические оттенки, заставляя их, однако же, соответствовать основополагающему звучанию западной музыки. Важной особенностью этого решения было приятие евразийского диатонического стиля, где сплавливались воедино восточный музыкальный материал, русская оперная традиция и итальянская мелодия. Результат такого «сплава» выглядел эпически отдаленным и лиричным, экзотичным и узнаваемым одновременно [11]. В 1922 году Пуччини использовал этот прием в целях вполне официозных, сочинив в честь прихода Муссолини к власти «Гимн Риму» (ставший в фашистской Италии полуофициальным государственным гимном).

Теперь же стоял год 1943-й. Бурная пора 1910–1930-х, в которую зародилась евразийская идеология и эстетика, давно отошел в прошлое, сменившись событиями не менее бурными, но совершенно иными по духу. И произошедший исторический сдвиг жестоким образом повлиял на жизни тех, кто создавал эту эстетику или воодушевленно ее приветствовал. Князь Трубецкой, основатель евразийского движения и профессор славистики в Вене, заплатил после «аншлюса» немалую цену за свои громкие выступления против антисемитизма, усвоенного правым крылом его движения: нацисты произвели в его квартире обыск, практически опустошив ее, после чего у Трубецкого случился сердечный приступ, приведший вскоре к его кончине. Князь Святополк Мирский, вдохновленный видением евразийской миссии Советского Союза, вернулся на родину и спустя какое-то время был казнен. Еще один евразиец левого крыла, муж Цветаевой Сергей Эфрон, стал агентом советской разведки и после участия в парижском политическом похищении бежал в Советский Союз, где его вскоре арестовали и расстреляли; Цветаева последовала за ним, узнав об участии мужа лишь по возвращении в Россию, и летом 1941-го, почти в самом начале войны, повесилась. Вальтер Беньямин покончил с собой после неудачной попытки бежать из оккупированной Франции. Художник Генрих Фогелер, соратник Рильке в 1900-х, а в 1920-х активный член левого

движения, эмигрировал, вслед за приходом Гитлера к власти, в Советский Союз, где был сурово осужден за авангардистское изображение им воодушевленных народных масс, бывшее одним из последних эстетических остатков прежней эпохи; а когда началась война, его отправили в Казахстан, в деревню, где он и умер — голодной, судя по всему, смертью. Многие из тех, о ком было рассказано в этой книге, — Стравинский, Якобсон, Брехт — нашли прибежище в Америке. Человек, вслушивающийся ныне во всеобъемлюще торжественный гимн Союза Советских Социалистических Республик, вряд ли испытывает потребность проследить звучащие в нем далекие отзвуки идеологических и эстетических превратностей начала столетия.

Репутация Сталина как музыкального критика серьезно пострадала от его бесславной статьи «Сумбур вместо музыки», очевидная наивность одного лишь названия которой могла вызывать улыбку (у человека, который мог себе такую позволить). Однако задним числом следует отдать должное сделанному им выбору гимна. Мелодия Александрова звучит по-русски и в целом, и в тонкостях — возникает даже соблазн сказать, что она звучит по-евразийски. Москвитяне Мусоргского, преобразившиеся на европейской музыкальной сцене Европы в народ пекинский, возвратились ныне домой в их новом всечеловеческом обличье; конкретные этнические особенности их остались уловимыми, но все же стали расплывчатыми. Дистиллированный итальянской оперной экзотикой музыкальный голос России XIX столетия выглядел ныне таким же эмоционально привлекательным, каким и прежде, но при этом надежно избавленным от ассоциаций с тем, что составляло его духовную основу, — с церковным пением и подлинной народной песней. Трудно было представить себе более образцовый символ нового воплощения Великой Руси, в очередной раз возглавившей нерушимый евразийский союз.

Главной причиной выбора нового гимна явно стала его мелодия, не слова. Посредственно высокопарный текст Михалкова и Эль-Регистана писался под уже имевшуюся музыку. И судьба этого текста оказалась весьма отличной от судьбы творения Александрова. После смерти Сталина текст, содержащий такие неподобающие слова, как «нас вырастил Сталин на верность народу», пришлось убрать. Какое-то время гимн исполнялся и вовсе без слов, — возвратившись, так сказать, в свою родную музыкальную стихию, — на официальных церемониях его просто играл оркестр. В брежневскую эпоху Михалков на свой страх и риск переработал запрещенный текст, сделав его

приемлемым для новых времен — теперь место «Сталина» заняла в нем «партия». После 1991 года предпринимались усилия и вовсе избавиться от этой слишком хорошо всем знакомой музыкальной эмблемы. В качестве официального гимна Российской Федерации была принята «Патриотическая песня» Глинки, однако она не прижилась — ее сложная браваурность не находила должного отклика в массах. И после недолгой отставки привычная мелодия вернулась назад, подержанная в качестве нового гимна президентом Владимиром Путиным — шаг, который явно получил всеобщее одобрение, несмотря на критику, исходившую из интеллектуальных кругов [12]. И снова все тот же патриарх Сергей Михалков, которому было уже под девяносто, приспособил текст к требованиям момента. В черновом его варианте «российский орел совершает полет» (образ удивительный, если вспомнить странную особенность этого орнитологического вида — его двуглавость)[13], присутствуют «трехцветное знамя» и вдохновенный припев: «Родина, славься! Господь над тобой!» Однако такой разворот, видимо, показался чрезмерным. Когда гимн получил официальное утверждение (опять-таки в канун Нового года — 29 декабря 2000-го), его новый имперски-религиозный наряд оказался несколько укороченным и принял форму более умеренную, уютно домашнюю. Ныне в нем присутствует «Россия — любимая наша страна», чьи «леса и поля» простираются от южных морей до полярного края — пространственный размах, который заставляет лирического героя гимна восторженно восклицать: «Одна ты на свете! Одна ты такая — хранимая Богом родная земля!»

Слова приходят и уходят, губимые вечно меняющимися обстоятельствами, однако музыка, с ее не высказанной, но осязаемой проповедью, остается несокрушимой.

КОММЕНТАРИИ

Одна из возникших при составлении этих комментариев проблем касается ссылок на работы, издававшиеся в советскую эру. Как правило, в таких ссылках указываются названия издательств, однако я твердо верю в то, что применительно к советским центральным издательствам они не имеют смысла. Использование их названий способно лишь увековечить миф о том, что они представляли собой нормальные издательские предприятия, тогда как, на деле, всякий, кому приходилось общаться с ними, знает, что это было не что иное, как разные подразделения государственной системы книгоиздания — системы, строжайше запрещавшей (и временами каравшей нарушителей этого правила тюремным заключением) осуществление любых не получивших официального одобрения публикаций вне ее рамок. Именно этой системе мы и обязаны возникновением таких слов, как «самиздат», представлявший собой «ссылку» на распространявшиеся нелегальным образом машинописные копии, и «тамиздат», под которым подразумевались сочинения, издававшиеся за границей на страх и риск их авторов. Таким образом, названия государственных издательств никакой полезной библиографической информации не несут, ибо они более чем предсказуемы. Практически вся музыкальная литература публиковалась двумя издательствами: «Советский композитор» и «Госмузиздат» (позднее переименованный в «Музгиз», а еще позднее в «Музыку»). Распределение публикаций между ними было, по сути дела, вопросом чисто бюрократическим: первое издавало работы, посвященные советской музыке, второе — все прочие.

По этим причинам я, ссылаясь на работы, опубликованные в период между началом 1930-х и годом 1992-м, советских центральных издательства не упоминаю. (После 1991-го ссылки на государственные издательства становятся необходимыми, потому что они продолжали функционировать наряду с независимыми частными издательствами.) Исключение сделано для тех публикаций советской эпохи, которые выпускались в свет университетами — поскольку им все же была присуща определенная децентрализация.

ВВЕДЕНИЕ: В ТЕНИ ЛИТЕРАТУРЫ

- ¹ *Taruskin R. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays.* Princeton: Princeton University Press, 1997. P. XVI.
- ² Укажем лишь некоторые из таких работ: *Берков В. О. Гармония Глинки.* М., 1948; *Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы.* М., 1961; *Христиансен Л. Ладовая интонационность русской народной песни.* М., 1976; *Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика.* М., 1983; *Головинский Г. Л. Мусоргский и фольклор.* М.: Музыка, 1994; *Трембовельский Е. Б. Стиль Мусоргского.* М.: Композитор, 1999.
- ³ *Брик О. Т. н. «формальный метод».* ЛЕФ¹, 1923, № 1. С. 213–215.
- ⁴ В 1981 году Александра Орлова и Дэвид Браун предложили всеобщему вниманию увлекательную «теорию заговора», согласно которой Чайковскому было приказано (возможно, самим императором) принять яд, дабы предотвратить публичный скандал, грозивший разразиться в связи с его гомосексуальной любовной связью (см.: *Orlova A., Brown D. Tchaikovsky: The Last Chapter // Music and Letters* 62, 1981, no. 2. P. 125–145). Теория эта породила на Западе жаркие, но преимущественно спекулятивные споры, которые еще и подпитывало ледяное молчание советской прессы. Основанная на беспрепятствен-

¹ Журнал Левого фронта искусств (ЛЕФ) — литературной группы, возникшей в конце 1922 в Москве и существовавшей до 1929; возглавлял ЛЕФ В. В. Маяковский.

- ном изучении документов трезвая оценка этой теории стала возможной лишь в недавнее время. См., в частности: *Блинов Н. О. Последняя болезнь и смерть Чайковского* / Ред., комм. В. Соколова. М.: Музыка, 1994.
- ⁵ *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through «Mavra»*. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1996.
- ⁶ *Emerson C. The Life of Musorgsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999; *Taruskin R. Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- ⁷ *Tchaikovsky and His World*, ed. Leslie Kearney. Princeton: Princeton University Press, 1998. См. также посвященные Чайковскому очерки в: *Taruskin R. Defining Russia Musically*. Op. cit.
- ⁸ *Fay L. Shostakovich: A Life*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- ⁹ *Гозенгуд А. А. Рихард Вагнер и русская культура: Исследование*. Л., 1990; *Bartlett R. Wagner and Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- ¹⁰ *Buckler J. A. The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- ¹¹ *Иванов Вяч. Скрябин и дух революции* // *Иванов В. И. Собр. соч.* Т. 3. Brussels: Foyer oriental chrétien, 1987. P. 190–193.
- ¹² В английском переводе эта опера называется *Lady Macbeth of the Mtsensk*. Неточность небольшая, но упускающая из виду отнюдь не малозначительное обстоятельство, а именно: действие оперы разворачивается в такой совершеннейшей глуши Мценского уезда, что ее обитателям даже уездный центр представляется городом почти столичным. В повести Лескова «городок» ни разу не называется, в ней сказано только, что Измайловы осели в нем, переехав из какого-то Тускарова. Глушь, в которой разворачивается эта история, сообщает несколько фантастический оттенок вынесенной в заглавие «леди Макбет».
- ¹³ *Emerson C., Oldani R. W. Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- ¹⁴ См.: *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. Vol. I. Introduction*, chap. 12; *Taruskin R. Defining Russia Musically*. Op. cit. Chap. 12.
- ¹⁵ *Emerson C. Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

ГЛАВА 1. ЗВУК И ВЫСКАЗЫВАНИЕ

- ¹ *Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен*. СПб.: В. Бессель, 1877.
- ² О родстве между пентатоникой и русским народным диатоническим звуко-рядом см.: *Meyer G. W. Tonale Verhältnisse und Melodiestruktur im Ostslawischen Volkslied*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1956. S. 12–13.
- ³ В письме к Н. фон Мекк от 6 июля 1880 Чайковский резко осуждал использование доминантсептаккорда в мелодическом положении септимы в музыке православной церкви. Этот аккорд, писал он, «напоминает ручную гармонику... Нет ничего более антимузыкального, менее подходящего к православной церкви, как этот пошлый аккорд, введенный в прошлом столетии разными г.г. Галуши, Сарти, Бортнянским» (*Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского*. Т. 2. Москва: Алгоритм, 1997. С. 338).
- ⁴ *Morosan V. Introduction* // *One Thousand Years of Russian Church Music. Vol. I: Monuments of Russian Sacred Music*. Washington, DC: Musica Russica, 1991. P. liii.
- ⁵ *Taruskin R. Scriabin and the Superhuman: A Millennial Essay* // *Taruskin R. Defining Russia Musically*. Op. cit. P. 356–359.
- ⁶ См.: *Сохор А. О природе и выразительных возможностях диатоники* // *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. 4. Л., 1965. С. 183–184.

- ⁷ Schumacher R. Heterophonie // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. B. 4. Kassel: Bärenreiter, 1996. S. 279.
- ⁸ Мейер отмечает, что в ориентированной на народную русской классической музыке свободный сдвиг тональности нередко идет рука об руку с повторением в мелодии одного и того же мотива, что делает резкое тональное противопоставление почти неразличимым (см.: Meyer G. W. Tonale Verhältnisse. S. 45).
- ⁹ Письмо П. И. Чайковского к А. Н. Алфераки от 20 июля 1888 // Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка: В 17 тт. / Ред. Б. В. Асафьев. М., 1959–1971. Т. XIV. С. 489.
- ¹⁰ Kurth E. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners *Tristan*. Berlin: M. Hesse, 1923; Vogel M. Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre. Düsseldorf: Im Verlag der Gesellschaft zur Forderung der systematischen Musikwissenschaft, 1962.
- ¹¹ Adorno T. Philosophy of Modern Music. New York: Continuum, 1994. Chap. I. См. также детальное техническое обсуждение этого перехода в: Гершкович Ф. Тональные истоки шёнберговской додекафонии // Гершкович Ф. О музыке: Статьи, заметки, письма, воспоминания. М., 1991. С. 13–44.
- ¹² Taruskin R. Defining Russia Musically. Op. cit. Chap. I.
- ¹³ Morosan V. Op. cit. P. liii.
- ¹⁴ Балакирев. М. Сборник русских народных песен. СПб., 1866.
- ¹⁵ Taruskin R. Defining Russia Musically. P. 133.
- ¹⁶ Ср.: замечание Мейера о том, что «народные песни восточных славян развивались благодаря тесным контактам [*in enger Anlehnung*] с церковным пением» (Meyer G. W. Op. cit. S. 36).
- ¹⁷ Листопадов А. М. Песни донских казаков. М., 1949–1954.
- ¹⁸ Adorno T. Op. cit. P. 194.
- ¹⁹ Письмо П. И. Чайковского к великому князю Константину Константиновичу от 21 сентября 1888 года // Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. XIV. С. 542.
- ²⁰ Платонов С. Ф. Москва и Запад. Берлин: Обелиск, 1926. С. 39–42.
- ²¹ Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. Op. cit. Vol. I. P. 951–965.
- ²² «Литература должна быть как музыка. Не так, как у символистов, подчинявших звуку смысл. (*Pleurvent les bleus baisers des astres taciturnes!*. Бессмысленный набор слов.) Но в большем масштабе, в композиции. Продумать Бетховена» (Huxley A. Point Counter Point. New York: Harper and Row, 1965. P. 301).
- ²³ Roberts M. Poetics, Hermeneutics, Dialogics: Bakhtin and Paul de Man // Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges, ed. Gary Saul Morson and Caryl Emerson. Vol. II. Evanston: Northwestern University Press, 1989. P. 5–134.
- ²⁴ James H. The Art of the Novel, ed. R. P. Blackamoor. New York: Scribner, 1934. P. 84.
- ²⁵ Morson G. S. Narrative and Freedom: The Shadows of Time. Pt. 2. New Haven: Yale University Press, 1994.
- ²⁶ Morson G. S., Emerson C. Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics. Stanford: Stanford University Press, 1990.

ГЛАВА 2: ПРОЩАНИЕ С ОЧАРОВАННЫМ САДОМ

- ¹ Глинка М. И. Записки / Ред. А. Н. Римского-Корсакова. Москва: Academia, 1930. С. 151.
- ² Taruskin R. Defining Russia Musically. Op. cit. P. 38.
- ³ См.: Глинка М. И. Записки. Указ. изд. С. 469.

¹ Плачут голубые поцелуи молчаливых светил (*франц.*).

⁴ См. там же. С. 244–245.

⁵ См. там же. С. 194.

⁶ См. там же. С. 264.

⁷ Решением Святейшего Синода, принятым в мае 1846, брак объявлялся расторгнутым, а Глинка, как «неповинная сторона» получал разрешение жениться, буде у него возникнет такое желание, вторично. Участь жены его, которая, по слухам, вступила со своим любовником в тайный брак, не дожидаясь развода, оказалась куда более печальной: Синод запретил ей когда-либо вновь выходить замуж и наложил на нее семилетнее покаяние (см.: *Модзалевский Б. Л.* К биографии Глинки // *Музыкальная летопись*, 1923, № 2. С. 40–60.

⁸ Советская историография Глинки подробно описывала страдания, которые он испытал, будучи подчиненным Львова. Сам же Глинка говорит о них с удивительной неприязнательностью: «Во время болезни Львов был у меня и читал мне наставления о том, что я не радею о службе, в выражениях самых вежливых, даже дружеских; я молчал, но по выздоровлении начал посещать певчих *реже прежнего*» (*Глинка М. И.* Записки. С. 224).

⁹ Письмо М. И. Глинка к Е. А. Глинке от 11 декабря 1836 // *Глинка М. И.* Литературное наследие / Ред. В. М. Богданова-Березовского. Т. 2. М., 1953. С. 97–100.

¹⁰ См.: *Стасов В. В.* Михаил Иванович Глинка. М., 1953. С. 125. Согласно Стасову, Глинка имел возможность услышать исполнения хора персиянок и марша Черномора вскоре после их сочинения — во время поездки на Украину летом 1838, — когда он посетил поместье Григория Тарновского, у которого имелись собственные оркестр и хор крепостных.

¹¹ Кукольник отмечал в дневнике: «Я знал, что Миша врет будто бы не будет писать опер; но его муза требует, и он пишет, но как-то странно: без либретто и без плана, который у него в голове только, — урывками» (цит. по: *Глинка М. И.* Записки. С. 472).

Подлинность дневника Кукольника оспаривалась Б. С. Штейнпрессом (*Дневник Нестора Кукольника как источник биографии Глинки // Глинка: Исследования и материалы / Ред. А. В. Оссовский. Л., 1950*). Согласно Штейнпрессу, дневник, на самом деле, представлял собой подделку, выполненную племянником Кукольника Иваном Пузыревским, который и опубликовал ее, руководствуясь современной политической обстановкой, после смерти писателя («*Баян*», 1889, № 9–16). Для утверждения о том, что дневник был отредактирован, а возможно, и переделан его издателем, действительно существуют определенные текстологические основания. Однако и полное неприятие его в качестве документа выглядит, в свой черед, подозрительным, особенно если учесть злобу, которую питали к Кукольнику советские исследователи, и пламенное желание «избавить» композитора от обвинений в связи с ним, совпавшее по времени с помпезным празднованием 150-летия Глинки в последние годы сталинского режима.

¹² См.: *Одоевский В. Ф.* Приложение к биографии М. И. Глинки (письмо к В. В. Стасову) // *Глинка в воспоминаниях современников / Ред. А. А. Орлова. М., 1955*. С. 166–169. К. А. Кузнецов доказывает, что обращение Глинки со словом было противоположным таковому же Шуберта — первый сначала сочинял музыку, а после подыскивал подходящие для нее слова, тогда как последний «отдавал свой музыкальный гений на служение Гёте» (*Кузнецов К. А.* Глинка и его современники. М., 1926. С. 50).

¹³ Что касается более поздней переоценки либретто Розена. См.: *Васина-Гроссман В. А.* К истории либретто «Ивана Сусанина» Глинки // *Стилевые особенности русской музыки XIX–XX веков: Сб. науч. тр. / Ред. М. К. Михайлов. Л., 1983*. С. 17–23.

¹⁴ Переделкой либретто занимался между 1937 и 1944 Сергей Городецкий, «поэт скандально сговорчивый», по словам Томаса П. Ходжа (см.: *Hodge T. P. Susanin, Two Glinkas, and Ryleev: History-Making in A Life for the Tsar // Intersections and Transpositions: Russian Music, Literature, and Society*, ed. Andrew B. Wachtel. Evanston: Northwestern University Press, 1998. P. 4.), который, вероятно, основывал свою оценку на ядовитом замечании «лже-акмеист», сделанном в воспоминаниях Надеждой Мандельштам. Стоит отметить, однако, что Городецкий, какой бы ни была его дальнейшая судьба, проявил себя в самом начале своей деятельности – во втором десятилетии XX века – как блестящий поэт авангарда.

Собственно говоря, «Иван Сусанин» оставался рабочим названием оперы, пока Глинка и его друг Нестор Кукольник не остановились на другом – «Жизнь за Царя». Изменение названия было сделано по личному предложению Николая I, заметившего: «Отдавший жизнь за царя не умирает» (*Васина-Гроссман В. А. К истории либретто... С. 17–23*).

¹⁵ Глинка любовно вспоминал – даже притом, что ко времени написания им мемуаров он отдалился от прежних российских друзей, – «широкое приволье между доброй, милой и талантливой братией. Так называли мы общество, образованное еще с 1835 или 1836 года у Кукольника и слившееся потом в одну искреннюю, добрую, дружную семью» (*Глинка М. И. Записки. С. 228*).

¹⁶ «Нестор Кукольник иногда писал нам куплеты *de circonstances*¹; мы подбирали музыку, или я сочинял ее, разучивал и управлял хором» (*Глинка М. И. Записки. С. 232*).

¹⁷ Наиболее значительными в творческом плане членами этого кружка были, помимо Кукольника и Глинки, журналист и писатель Сенковский и живописец Брюллов. Как комичные, так и возвышенные особенности этих сборищ тяготели к романтическому синтезу различных искусств – черта, которая могла повлиять на чрезвычайную декоративность «Руслана и Людмилы» (см. *Кузнецов К. А. Глинка и его современники. С. 44–47*).

¹⁸ См. недавнее его издание с обширными биографическими комментариями «А. Ф. Львов и В. А. Жуковский “Боже, Царя храни!”» (М.: Бровкина, 1998).

¹⁹ *Глинка М. И. Записки. С. 487*.

²⁰ Весьма характерно приводимое мемуаристом признание гр. Виельгорского: «Это человек с огромным талантом (сказал Виельгорский), я сказал бы даже: человек гениальный, но у него несколько причудливый характер. Прежде, бывало, он очень часто меня навещал; я весьма любил его и еще люблю. Но вот почти три года уже, как, по разводе с женою, он связался с шайкой сумасбродных жуиров, которые удерживают его от посещения хорошего общества» (цит. по: *Арнольд Ю. К. Из воспоминаний // Глинка в воспоминаниях современников. С. 219*).

²¹ *Глинка М. И. Записки. С. 488*.

²² Там же. С. 223. Глинка полагает, что этот эпизод произошел зимой 1837 или 1838 Кукольник в своем дневнике с рассказом Глинки соглашается, но относит его к 1939. «Бахтурин спяна составил план “Руслана и Людмилы” и к удивлению весьма удачно, – Миша доволен; ну и прекрасно» (Там же. С. 472).

²³ «Прощание с Петербургом. Романы и песни. Слова Н. В. Кукольника, музыка М. И. Глинки». СПб.: Одеон, 1840.

²⁴ Присутствовавший на этом вечере молодой Серов так описывает впечатление, которое произвел на него этот романс: «Это как будто *pièce d'occasion*², т. е. живое отражение того кружка; самые слова, несмотря на некоторую изыскан-

¹ На случай (*франц.*).

² Пьеса на случай (*франц.*).

ность и мелодраматический тон (тогда еще модный), заключают в себе много правды» (Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. С. 80).

²⁵ «Никогда еще ни один композитор более Глинки не заботился о либретто и всех его подробностях, начиная от самых крупных и кончая самыми мелкими, и никогда никакой композитор не предоставлял менее Глинки чего бы то ни было произволу и вкусу своего либреттиста» (Переписка Глинки с К. Ширковым / Предисл. В. В. Стасова // Русская старина, февраль 1872. С. 302). Эти уверения Стасова отозвались эхом в некоторых более поздних исследованиях. Константин Чернов, доказывая, что композитор представлял себе оперу в целом уже на самых ранних этапах работы над ней, цитирует подробный план оперы, представленный Глинкой в 1838 на утверждение Кукольников (Чернов К. «Руслан и Людмила» М. И. Глинки: Эстетико-тематический разбор. М.: П. Юргенсон, 1908. С. 8–10). Однако либретто в его окончательном виде во многих отношениях уходит от этого первоначального плана — исчезают некоторые персонажи и целые сцены, а взамен их появляются другие. Полный текст первоначального плана был опубликован в: М. И. Глинка. Литературное наследие. Т. I. С. 315–340.

²⁶ Поскольку положительная оценка этой особенности оперы считалась обязательной, в одной диссертации говорилось о содержащемся в ее сюжете «исключительном богатстве повествовательных функций» (в проповском смысле) (Нилова Т. В. Типология сценических ситуаций в русской классической опере: Методика морфологического анализа: Автореф. дисс. ... канд. иск. М., 1993. С. 16–17).

²⁷ Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. С. 88.

²⁸ См. следующий характерный обмен мнениями, возникший в связи с тем, что Глинка играл Баха: «Вслушиваясь: какие-то гармонические аккорды, но очень однообразно. “Что ты играл?” — спросил я у Глинки, когда он кончил. — “Фуги Баха”. — “Аа!” — На другой день то же; слушаю с большим вниманием. На третий, четвертый, и всякий день одно и то же; надоело донельзя. — “Твой Бах прескучный господин” — говорю я Глинке. — “*Mon cher, c'est par ce que vous êtes un ignorant dans l'art musical!*”¹» (Степанов П. А. Воспоминания о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. С. 58).

²⁹ Согласно Тарускину, общее настроение и некоторые музыкальные особенности этого эпизода стоят у истоков богатой оперной и симфонической традиции музыкального изображения ленивой истомы, описываемой русским словом «нега» (см.: *Taruskin R. Defining Russia Musically. Op. cit. P. 165–185*).

³⁰ Б. В. Асафьев назвал «Руслана и Людмилу» «альфой и омегой русской музыки», макрокосмом, содержащим в себе все, что исследовалось последующей традицией (Асафьев Б. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 19).

³¹ Стасов был первым, кто отметил тесную связь между ходом создания оперы и сочинением вокального цикла: «Одною из главнейших задач будущей оперы было слияние самых разнообразнейших элементов, различных народностей, различных типов и характеров: романсы из “Прощания с Петербургом” именно представляли сюжеты, имевшие основанием типы, характеры, физиономии самые разнообразные, самые противоположные. Мы встречаем здесь сюжеты итальянские, испанские, мавританские, еврейские, рыцарские, современные нам; нежные, грациозные, страстные, задумчивые, комические...» (Стасов В. В. Михаил Иванович Глинка. С. 154).

³² Глинка М. И. Записки. С. 154.

³³ См. письмо П. И. Чайковского к Л. В. и А. И. Давыдовым от 8 апреля 1866 г. (Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. V. М., 1959. С. 106–107).

¹ Мой милый, это потому, что ты невежда в музыкальном искусстве (*франц.*).

- ³⁴ Глинка М. И. Записки. С. 283–284.
- ³⁵ Чайковский резюмировал такое отношение к опере, когда согласился с мнением Серова о том, что «Иван Сусанин» есть опера, и притом превосходная, а «Руслан» — ряд прелестных иллюстраций к фантастическим сценам наивной поэмы Пушкина» (цит. по: *Чайковский П. И.* Возобновление «Руслана и Людмилы» // П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Л., 1986. С. 47–48). Более трезвое суждение и об опере, и о поэме, которое Чайковский подчеркнул противопоставлял фанатической восторженности «русланистов» (т. е. участников кружка Балакирева–Стасова), отвечало общим вкусам века реализма.
- ³⁶ *Taruskin R.* Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981. С. 11–21.
- ³⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. М.: Воскресенье, 1995. С. 270.
- ³⁸ *Киреевский И. В.* Нечто о характере поэзии Пушкина // *Киреевский И. В.* Сочинения. Т. 1. М.: Московский университет, 1911. С. 12.
- ³⁹ *Гоголь Н. В.* Несколько слов о Пушкине // Сочинения Н. В. Гоголя / Ред. Н. С. Тихомиров. Т. 9. СПб.: А. Ф. Маркс, 1900. С. 227.
- ⁴⁰ *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина // *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 7. М.: Академия наук, 1955. С. 352.
- ⁴¹ «Вообще, он очень хорошо говорил на многих языках, впоследствии даже на испанском; но никак не мог совершенно очистить своего русского языка от смоленского выговора; так, например, он говорил *бушмак, самывар, пумада* и проч.» (*Степанов П. А.* Воспоминания о М. И. Глинке. С. 59).
- ⁴² Об этом мотиве в риторике второго десятилетия века см.: *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Вена: *Wiener slavistischer Almanach*, 1992. С. 100–106.
- ⁴³ *Пушкин А. С.* Руслан и Людмила // А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 30–31. Песнь вторая, строки 278–290. Прочие ссылки даются в тексте.
- ⁴⁴ Как это нередко случается, миф отражает реальность, если отражает вообще, лишь в видоизмененной и стилизованной форме. Недавнее обильно документированное исследование показало, что практически на том самом месте, где стоит Петербург, самое раннее в первой половине XVII века находился приличных размеров шведский город и порт (см.: *Jangfeldt B.* Svenska vägar till St: Petersburg: Kapitel ur historien om svenskarna vid Nevans stränder. Stockholm: Wahlström and Widstrand, 1998).
- ⁴⁵ *Пумпянский Л. В.* «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин: Временник пушкинской комиссии, 1939, № 4–5. С. 91–124. См. также: *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина. С. 291–296.
- ⁴⁶ Относительно символики этого празднества и его политического подтекста см.: *Worttman R.* Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Vol. 1. Princeton: Princeton University Press, 1994. С. 143–146; *Зорин А.* Последний проект Потемкина: праздник 28 апреля 1791 г. и его политическая эмблематика // Новое литературное обозрение. 2000. № 42. С. 113–136.
- ⁴⁷ Недавно вышла в свет книга, посвященная жизни и творчеству Козловского: *Соколова А. М.* Композитор Осип Антонович Козловский. М.: Котран, 1997.
- ⁴⁸ *Погосян Е. А.* Традиционная одическая фразеология в творчестве Державина // Лотмановский сборник, № 2 / Ред. Е. В. Пермяков. М.: Итс-Гарант, 1997. С. 456–467.
- ⁴⁹ *Державин Г. Р.* Описание торжества, бывшего по случаю взятия города Измаила в доме генерал-фельдмаршала князя Потемкина-Таврического, близ Конной Гвардии, в присутствии императрицы Екатерины II, 1791 Апреля 28 // *Державин Г. Р.* Сочинения. Т. 4. СПб.: А. Смирдин, 1831. С. 48.
- ⁵⁰ Там же. С. 56.

- ⁵¹ Глинка М. И. Записки. С. 39.
- ⁵² Томашевич Б. В. Пушкин. Т. 1. М., 1990. С. 293–297. Существует традиция преувеличивать важность идеологической полемики и мотивов пушкинской пародии на поэму Жуковского. Я склонен видеть в ней скорее дружескую шутку, типичную для кружка, к которому принадлежали оба поэта. В конце концов, ярое покровительство вышедшего из лица Пушкина над столичными борделями, как контрапункт его творческой силы, было источником дружеского подшучивания, в котором играл немалую роль и сам Пушкин.
- ⁵³ Особенно уязвило Пушкина строгое предостережение И. И. Дмитриева, патриарха карамзинской школы, которого он считал своим безусловным сторонником. Приговор Дмитриева был таков: «...Поэма его с четвертой страницы выпадает из рук доброй матери» (см.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарии // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 705–708).
- ⁵⁴ Персидский хор — это пример того, что представляется художественным изобретением Глинки: вариации, в которых мелодия остается постоянной, а гармония меняется с каждым куплетом, что является обращением классического принципа вариаций (эта форма получила в русской музыковедческой традиции название «глинкинские вариации»). Она сообщает куплетам особый, отдающий арабской характер, прекрасный отвечающий их общему сказочному духу. О «глинкинских вариациях» см.: Берков В. О. Гармония Глинки. М., 1948. С. 209.
- ⁵⁵ Керн А. П. Воспоминание о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. С. 153.
- ⁵⁶ Отыскать подлинный финский источник этой мелодии так и не удалось. Мой бывший студент Санна Турома высказал предположение, что она больше подходит на карельскую, чем на финскую, — то есть стоит ближе к русской фольклорной идиоме.
- ⁵⁷ Отметим, что, жалуясь на необходимость сделать для постановки оперы в 1841 другие сокращения, Глинка признает «неуместность» этого эпизода (см.: Глинка М. И. Записки. С. 272). Не ясно, впрочем, подразумевал ли он одну только политическую неуместность сценического обожествления, по сути дела, Пушкина (которое последующим поколениям представлялось уже совершенно нормальным) или питал в связи с этим иные сомнения, исходя из своей чрезвычайной медлительности и статичности.
- ⁵⁸ Еще в 1827 Глинка входил в петербургскую любительскую труппу, которая состояла из молодых дворян и дворянок, ставила некоторые оперы и давала концерты. Одной из таких опер был «Севильский цирюльник», в котором Глинка пел Фигаро. Опера была поставлена в поместье графини Строгановой, принявшей исполнителей со шедрым радушием (см.: Глинка М. И. Записки. С. 90).
- ⁵⁹ Возможно, именно по этой причине Чайковский считал каватину Людмилы одним из немногих «относительно слабых» номеров оперы (см.: Чайковский П. И. Возобновление «Руслана и Людмилы». С. 56).
- ⁶⁰ С. И. Волова выделяет в жанре популярного романса следующие поджанры: «сентиментальный», «фольклорный», «элегический», «гусарский», «ямщицкий», «жестокий», «цыганский», «пейзажный». Несмотря на очевидную несообразность такой классификации, она довольно хорошо охватывает наиболее популярные подтипы романса (см.: Волова С. И. Русский романс XVIII — первой половины XIX в.: Генезис. Типология. Поэтика: Автореф. дисс. ...канд. иск. М., 1995).
- ⁶¹ Образцовое описание музыкального языка этого жанра и его происхождения дается в: Taruskin R. Defining Russia Musically. Op. cit. Chap. I.

- ⁶² Там же Тарускин указывает на ре-минорную арию Памины как на особенно яркий и влиятельный пример, обладающий замечательной близостью к типичным интонациям романса.
- ⁶³ А. Финагин описывает распространение городского бытового романса во всех слоях русского общества XIX — начала XX столетия. В крестьянской среде романс, по существу, возобладал над тем, что Финагин называет «художественными» (то есть традиционными) формами крестьянского музыкального фольклора (см.: *Финагин А. О взаимоотношениях художественной и бытовой песни. De musica*: Институт истории искусств. Временник отдела музыки, № 1927. С. 54–61).
- ⁶⁴ Берлиоз, который в 1843 дирижировал в Париже концертным исполнением фрагментов «Руслана», описывает стиль второй оперы Глинки в выражениях, до жути схожих с теми, к которым за двадцать лет до того прибегнул в своей статье о Пушкине Киреевский: «Талант Глинки отличается необычайными гибкостью и разнообразием; стиль его, по редкому преимуществу, преобразуется по воле композитора, сообразно с требованиями и характером сюжета, который он обрабатывает. Он делается простым и даже наивным, никогда не унижаясь до употребления пошлых оборотов» (*Берлиоз Г. Мишель Глинка // Глинка в воспоминаниях современников. С. 352*).
- ⁶⁵ Серов хорошо передает музыкальный дух этого романса, говоря, что в его «плавной, текущей, выразительной мелодии» ощущается «какое-то слияние итальянской неги с унылостью, томностью, тоскливостью чисто славянской» (*Серов А. Н. Воспоминание о Михаиле Ивановиче Глинке. С. 69*).
- ⁶⁶ Глинка хорошо осознавал этот парадокс. Арнольд вспоминает разговор, который состоялся у него с композитором, после того как тот сыграл несколько недавно сочиненных им номеров, включая и арию Ратмира. Когда он (Арнольд) попытался скрыть свое недоумение, рассыпавшись в похвалах первой части арии, «Михаил Иванович пылливо посмотрел на меня и, как-то особенно улыбнувшись, спросил: “А про рондо что же молчите [то есть о второй части, помеченной *tempo di valse*]?” Его зоркие взгляды и эта коварная улыбка привели меня в некоторое невольное смущение». Затем, выслушав несколько натужные похвалы этой части, Глинка сказал: «*Ce morceau sent trop le style italien et le rythme valsiforme vous choque; n'est-il pas ça?.. Selon le sens rigoureux de l'esthétique musicale vous avez peut-être raison; mais vous verrez que ce sera justement ce morceau là, qui de tout mon opéra plaira le mieux à notre publique*»¹ (*Арнольд Ю. К. Из воспоминаний. С. 218*).
- ⁶⁷ *Сенковский О. И. Музыкальные новости // Глинка в воспоминаниях современников. С. 341*.
- ⁶⁸ См., к примеру: *Римский-Корсаков А. Н. К истории первой постановки «Руслана и Людмилы» // Музыкальная летопись: Статьи и материалы / Ред. А. Н. Римский-Корсаков. Петроград: Мысль, 1923, № 2. С. 69–79*; реконструировав подробности первого сезона оперы, Римский-Корсаков приходит к тому же заключению.
- ⁶⁹ В своих «Записках» Глинка живо вспоминает наслаждение, испытанное им при первой встрече с итальянской оперной труппой мирового уровня, когда он провел в Милане сезон 1831 года; впрочем, безудержные восторги прошлого умеряются в них более трезвыми позднейшими размышлениями: «Исполнение мне показалось чем-то волшебным... я утопал в восторге, и тем более, что в то время я еще не был равнодушен к *virtuosité*, как теперь» (*Глинка М. И. Записки. С. 108*).

¹ «Эта пьеса слишком отзывается итальянским стилем, и ритм вальсовой формы вас шокирует; не так ли?.. По строгому смыслу музыкальной эстетики вы, быть может, правы; но вы увидите, что именно этот номер из всей моей оперы более всего понравится нашей публике» (*франц.*).

- ⁷⁰ Глинка не смог удержаться от нескольких горьких высказываний личного характера, касавшихся Толстого и его злополучного *Il birichino di Parigi*. Толстой в пространном оправдательном отклике на них говорил о собственном замешательстве, вызванном решением императора, которое поразило его точно гром с ясного неба (см.: *Толстой Ф. М. По поводу «Записок» М. И. Глинки // Глинка в воспоминаниях современников. С. 112–113*). Железнов дает любопытное свидетельство иного толка, основанное на разговоре, состоявшемся некогда между ним и композитором. Глинка рассказал ему, что итальянцы уже начинали готовить постановку «Жизни за царя». Во время репетиции певица Фреццолини, исполнявшая партию Антонины, добавила к этой партии «итальянскую фиоритуру». И когда Глинка запротестовал, сказав, что «ведь это не итальянская музыка», она просто отказалась дальше репетировать (см.: *Железнов М. И. Воспоминания о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. С. 265*).
- ⁷¹ Более широкая панорама истории итальянской оперы в Санкт-Петербурге и проистекших из нее отношений любви-ненависти между русским национальным музыкальным сознанием и музыкальным «итальянобесием» представлена в: *Taruskin R. Defining Russia Musically. Op. cit. Chap. 10*.
- ⁷² Если верить свидетельству Кукольника (слишком спешившего обвинить в кончине Глинки безразличие его немецкого окружения), непосредственная причина смерти композитора поразительным образом напоминает ту, от которой умер в 1852 Гоголь: «Глинка умер с голоду. Две недели не мог принимать пищи» (*Кукольник Н. В. Из моих задушевных путевых записок // Глинка в воспоминаниях современников. С. 317*).
- ⁷³ *Вальтер В. Г. Опера Михаила Ивановича Глинки «Руслан и Людмила». СПб.: Просвещение, 1903. С. 58–59.*
- ⁷⁴ См.: *Стасов В. В., «Руслан и Людмила» М. И. Глинки // Ежегодник Императорских театров, 1891–1892. СПб., 1893. С. 343.*
- ⁷⁵ *Керн А. П. Воспоминание о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. С. 153.*

ГЛАВА 3: ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН В ВЕК РЕАЛИЗМА

- ¹ Процитированную в эпитафии статью обессмертил А. А. Жданов в своем печально известном докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград» (1948), куда более известными объектами нападков были Анна Ахматова и Михаил Зощенко.
- ² Письмо П. И. Чайковского к С. И. Танееву от 2 января 1878 // *Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1962, С. 22.*
- ³ В 1886 Чайковский выражал надежды на то, что царь распорядится, как это было с «Онегиным», о постановке в Санкт-Петербурге «Черевичек», новой версии его ранней оперы «Кузнец Вакула» (Письмо П. И. Чайковского к Е. К. Павловской от 25 июля 1886 // *Чайковский П. И. Пол. собр. соч. Т. XIII. С. 415.*
- ⁴ *Асафьев Б. В. «Евгений Онегин», лирические сцены Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Л., 1972. С. 76.* Подобным же образом и Александр Блок признавал победу Чайковского над Пушкиным в восприятии публикой «Евгения Онегина» (см.: *Klimovitsky A. Tchaikovsky and the Russian Silver Age // Tchaikovsky and His World, ed. Leslie Kearny. Princeton: Princeton University Press, 1998. С. 323–324*).
- ⁵ В 1926 году Виктор Шкловский, отбиваясь от особенно яростных нападков сторонников «социологического метода» на формализм, язвительно процитировал образчик учености одного из своих критиков: «Впрочем, что такое сейчас Пушкин? Приведу цитату из Л. Войт<о>ловского (История русской

- литературы. ГИЗ, 1926. С. 2338): «Это дворянская литература, до мельчайших подробностей воспроизводящая быт и нравы дворянского сословия тех времен. Онегин, Ленский, Герман, кн. Елецкий, Томский, Гремин... В их лице Пушкин дает...» Сообщаем небезызвестному ученому Войт<о>ловскому, что перечисленные им типы суть баритонные и теноровые партии опер, что и обнаруживается упоминанием Гремина (мужа Татьяны — «любви все возрасты покорны?»), которого (Гремина) нет у Пушкина. Нехорошо изучать русскую литературу (социологически) по операм» (*Шкловский В.* В защиту социологического метода // *Материалы диспута «Марксизм и формальный метод», 6 марта 1927. Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 265.*
- ⁶ Отметим отзыв Алексея Парина о России как о «литературоцентричной стране» (*Парин А.* Хождение в невидимый град. Парадигмы русской классической оперы. М.: «Аграф», 1999. С. 362).
- ⁷ *Чайковский М. И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 2. С. 232.
- ⁸ Письмо И. С. Тургенева к Л. Н. Толстому от 15 ноября 1878 // *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. Письма. Т. 12/1. Москва, 1966. С. 383–384.
- ⁹ «В «Евгений Онегин» музыка 70-х годов пристегнута к поэзии 20-х» (*Ларош Г. А. П. И. Чайковский как драматический композитор // Ларош Г. А. Избранные статьи: В 5 вып. Вып. 2. Л., 1975. С. 223.*)
- ¹⁰ *Асафьев Б. В.* О музыке Чайковского. С. 77.
- ¹¹ Особенно памятно остроумное замечание Хью Маклина о том, что опера Чайковского представляет семейные сцены Пушкина, но в ней отсутствует «духовный кондиционер» пушкинской иронии. *McLean H.* The tone(s) of Eugene Onegin. California Slavic Studies 6, 1971. P. 15.
- ¹² Во время ссылки в Михайловское (1824–1826) Пушкин и компания людей более молодых — Алексей Вульф и его сестры Анна и Евпраксия — вели замысловатую куртуазную игру, в которой они исполняли роли, полные прозрачных намеков на героев Лакло. Пушкин изображал циничного Вальмонта и, подобно последнему, порой находил затруднительным сохранять холодную и отрешенную мину (см.: *Вольперт Л. И.* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин: *Eesti raamat*, 1980. Гл. 1).
- ¹³ Как заметила Кэрил Эмерсон, тревожная неразрешенность пушкинского финала могла бы вдохновить Мусоргского — но не Чайковского (см.: *Emerson C.* Tchaikovsky's Tatiana // *Tchaikovsky and His World.* С. 219).
- ¹⁴ В своих примечаниях к роману Пушкин цитирует в качестве своего источника Рене Шатобриана: «*Si j'avais la folie de croire encore au bonheur, je le chercherais dans l'habitude*»¹ (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 192).
- ¹⁵ Кэрил Эмерсон, используя бахтинскую теорию жанра, показала сдвиги повествовательных модальностей, присутствующие в различных вариантах «Бориса Годунова» — от истории Карамзина до драмы Пушкина и затем до оперы Мусоргского (см.: *Emerson C.* Boris Godunov. Transpositions of a Russian Theme. Bloomington: Indiana University Press, 1986).
- ¹⁶ *Taruskin R.* Defining Russia Musically. Op. cit. С. 53–55.
- ¹⁷ Подробное рассмотрение времени действия романа см. в: *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Указ. изд. С. 480–484.
- ¹⁸ Кюи Ц. Музыкальные заметки: «Евгений Онегин», лирические сцены г. Чайковского // *Неделя.* 4 ноября 1884. № 45.
- ¹⁹ Письмо П. И. Чайковского к Н. фон Мекк от 28 сентября 1883 // *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк: В 3 т. М., 1934–1936. Т. 3. С. 227. Чайков-

¹ «Если бы я имел безрассудство верить еще в счастье, я бы искал его в привычке» (*франц.*).

ский говорит в ответ на повторенные фон Мекк слова о том, что его «музыка всегда неизмеримо выше сюжета [романа]». В более раннем письме она признается даже в сложившейся у нее в 1860-х неприязни к Пушкину: «...Я сторонница Писарева и поклонница Чернышевского; из этого Вы поймете мое отношение к Пушкину» (Письмо Н. фон Мекк к П. И. Чайковскому от 26 июня 1877. Указ. изд. Т. 1, С. 24).

- ²⁰ Тургенев упоминает оперу Верди в «Накануне»: «В театре давали оперу Верди, довольно пошлую, сказать по совести, но уже успевшую облететь все европейские сцены, оперу, хорошо известную вам, русским, — “Травиату”». В 1864 Тургенев недолгое время тешился мыслью написать для Антона Рубинштейна либретто на современную тему по собственному «Рудину», однако идея эта оказалась несбыточной (см.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1964. Т. 8, С. 153).
- ²¹ Письмо П. И. Чайковского к М. Чайковскому от 18 мая 1877 // *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Т. VI. С. 134–135.
- ²² Обсуждение и самой этой темы, и посвященной ей научной литературы см. в: *Bullard T. Tchaikovsky's Eugene Onegin: Tatiana and Lensky, the Third Couple // Tchaikovsky and His Contemporaries*, ed. Alexandar Mihailovic. Westport, CT: Greenwood, 1999. P. 9–165. Буллард упоминает самую раннюю, по-видимому, из работ, в которой была проведена эта параллель: *Abraham G. Eugene Onegin and Tchaikovsky's Marriage // G. Abraham. On Russian Music*. London: William Reeves, 1939.
- ²³ *Poznansky A. Tchaikovsky: A Life Reconsidered // Tchaikovsky and His World*. P. 4.
- ²⁴ Письмо П. И. Чайковского к Н. фон Мекк от 3 июля 1877 // *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 25.
- ²⁵ *Poznansky A.* Op. cit. С. 24.
- ²⁶ Буллард совершенно справедливо замечает, что Чайковский «сразу же начал с редкостной застенчивостью и честностью проводить в своей переписке параллели между своим положением и онегинским» (*Bullard T.* Op. cit. P. 157).
- ²⁷ Письмо П. И. Чайковского к А. Давыдовой от 8 ноября 1876 // *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Т. VI. С. 85.
- ²⁸ «...Это какая-то низменная натура, любящая грубость, неотесанность, шероховатость» (Письмо П. И. Чайковского к Н. фон Мекк от 3 июля 1877 // *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 136).
- ²⁹ *Taruskin R. Defining Russia Musically*. Op. cit. С. 268–270.
- ³⁰ Лори Манчестер детально описывает этическое и психологическое многообразие одного значительного подразделения этого нового общественного типа — поповичей, то есть сыновей православных священников, которые предпочли не следовать по стопам отцов, но влиться в профессиональную интеллигенцию (*Manchester L. Secular Ascetics: The Mentality of Orthodox Clergymen's Sons in Late Imperial Russia*. Ph. D. diss. Columbia University, 1995).
- ³¹ См. переписку Чайковского с Толстым за декабрь 1876 в: *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 1. С. 493–495.
- ³² Письмо П. И. Чайковского к М. Чайковскому от 9 сентября 1877 // *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Т. VI. С. 173.
- ³³ Письмо П. И. Чайковского к М. Чайковскому от 9 сентября 1877 // *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 51–52; дневниковая запись взята из: *Чайковский П. И.* Дневники. М.: Наш дом, 2000. С. 193.
- ³⁴ Письма П. И. Чайковского к Н. фон Мекк от 16 декабря 1877, 28 сентября 1883, 3 июля 1877 // *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 24; Т. 3. С. 227; Т. 1. С. 27.

- ³⁵ Символическое отождествление Чайковского скорее с Татьяной, чем с Онегиным, проявившееся в его отношении к браку, согласуется с замечанием Кэрил Эмерсон о том, что «фактически, все события оперы излагаются с ее [Татьяны] точки зрения» (*Emerson C. Pushkin into Tchaikovsky: Caustic Novel, Sentimental Opera // Opera Guide 1987, no. 38, C. 7*).
- ³⁶ *Troy C. M. Courting Clio: Allegorical Love Narrative and the Novels of Turgenev: Ph. D. diss. Columbia University, 1999.*
- ³⁷ *Paperno I. Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior. Stanford: Stanford University Press, 1988. C. 83–91.*
- ³⁸ Письмо П. И. Чайковского к А. И. Давыдовой от 8 ноября 1876 // *Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 85.*
- ³⁹ Аргументы подобного рода пронизывали всю русскую журналистику 1830-х. См.: *Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и типы // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 7–67.*
- ⁴⁰ Давно устоявшаяся традиция кругом оправдывать Чайковского и валить всю вину за случившееся на его жену была в недавнее время оспорена. Некоторые авторы вполне предсказуемым образом попытались полностью поменять их места (см.: *Соколов В. Антонина Чайковская. История забытой жизни. М.: Музыка, 1994*). Беспристрастное изложение этой истории содержится в: *Rognansky A. Tchaikovsky: A Life Reconsidered. Op. cit.*
- ⁴¹ Письмо П. И. Чайковского к С. И. Танееву от 2 января 1878 // *Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. VII. С. 23.*
- ⁴² Там же. С. 22.
- ⁴³ Там же. С. 21–22.
- ⁴⁴ Письмо П. И. Чайковского к М. Чайковскому от 29 октября 1874 // *М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 1. С. 422. Относительно отношений Чайковского и Мусоргского см.: Головинский Г. Л. Мусоргский и Чайковский: Опыт сравнительной характеристики. М: Индрик, 2001.*
- ⁴⁵ См. предисловие Антуана Ливио к «Даме с камелиями» Александра Дюма-сына (Paris: Librairie Générale Française, 1983); *Walker F. The Man Verdi. New York: Knopf, 1967. С. 203–207.*
- ⁴⁶ Письмо Дж. Верди к С. Гаммарано от 9 апреля 1851 в: *Letters of Giuseppe Verdi, ed. Charles Osborne. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971. С. 80. Поначалу Верди хотел взять в либреттисты Каммарано.*
- ⁴⁷ Отношение Чайковского к «Травиате» было противоречивым. В одном случае он выразил Антону Аренскому негодование по поводу выбора им сюжета для программной симфонической поэмы «Маргарита Гюгье»: «Такой выбор был понятен в Верди, искавшем сюжета, бьющего на нервы людей эпохи упадка искусства» — но не в молодом, получившем хорошее образование русском композиторе (см.: Письмо П. И. Чайковского к А. С. Аренскому от 2 апреля 1887 // *Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. XIV. С. 79–80*). Однако в другом он называет «Травиату» одной из своих любимых современных опер: «Почему вам нравятся некоторые моменты в “Травиате”? Почему вы не можете не любить “Кармен”? Да потому что под грубой поверхностью их персонажей вы чувствуете красоту и силу» (Письмо П. И. Чайковского к Э. К. Павловской от 12 апреля 1885 // Там же. Т. XIII. С. 64).
- ⁴⁸ Письмо П. И. Чайковского к С. И. Танееву от 2 января 1878 // *Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. VII. С. 22.*
- ⁴⁹ Письмо П. И. Чайковского к П. И. Юргенсону от 4 февраля 1878 // *Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. VII. С. 97.*
- ⁵⁰ Преданный Чайковскому Юргенсон напечатал фортепианное переложение оперы в 1878, еще до ее премьеры. Оно было мгновенно раскулено.

- ⁵¹ Письмо П. И. Чайковского к А. Чайковскому от 2 февраля 1878 // *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Т. VII. С. 91.
- ⁵² Познанский полагает, что нервный срыв Чайковского, результатами которого стало расставание с женой и полученный в консерватории отпуск, мог быть поддельным (см.: *Poznansky A.* Op. cit. P. 25).
- ⁵³ Письмо П. И. Чайковского к Н. фон Мекк от 1 февраля 1878 // *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 195.
- ⁵⁴ Письмо П. И. Чайковского к Н. Г. Рубинштейну от 27 октября 1877 // *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч.. Т. VI. С. 206.
- ⁵⁵ Письмо П. И. Чайковского к Н. фон Мекк от 28 сентября 1883 // *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 3. С. 227.
- ⁵⁶ Согласно Александре Шольц, эта опера стала «первым русским музыкальным романом, выразившим современную ему общественную идеологию... «Онегина» Чайковского можно рассматривать как естественное порождение современной ему прозы: это, в сущности, тургеневский романый жанр, то есть жанр, возникший на базе тургеневской лирической прозы» (*Шольц А.* «Евгений Онегин» Чайковского: Очерки. Л., 1982. С. 21–22).
- ⁵⁷ Письмо П. И. Чайковского к М. Чайковскому от 18 мая 1877 // *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Т. VI. С. 135.
- ⁵⁸ *Emerson C. Tchaikovsky's Tatiana.* С. 217.
- ⁵⁹ См. замечание Тарускина о значении полонеза как проявления «имперского стиля» в симфониях и операх Чайковского: *Taruskin R.* Defining Russia Musically. Op. cit. P. 276–286.
- ⁶⁰ Это явление оставило в культурной памяти след благодаря многочисленным пародиям: от скромно анонимной — «*Regardez ma chère* сестрица *quel joli* идет *gaçon*», слышанного мной от бабушки, до знаменитой — трехтомного сочинения И. П. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой *danletranzhe*» (Спб.: *Journal de Saint-Petersbourg*, 1840–1844).
- ⁶¹ Близкое родство лейтмотивов Ленского и Татьяны подтверждает правильность предположения Булларда о том, что Татьяна и Ленский образуют в опере подразумеваемую супружескую чету, поскольку их возлюбленных Чайковский считает для счастливой семейной жизни непригодными (см.: *Bullard T.* *Tschaikovsky's Eugene Onegin.* P. 160–161).
- ⁶² *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 2. С. 375.
- ⁶³ Зять Чайковского Лев Васильевич Давыдов был сыном Василия Львовича Давыдова, декабриста и друга Пушкина. Мать его последовала за мужем в сибирскую ссылку. Когда она тридцать лет спустя возвратилась, ей вернули семейное имение. В 1860-х и 1870-х Давыдовы потратили много сил на восстановление запущенного поместья. В письме к фон Мекк от 19 апреля 1884 года Чайковский описывает старушку Давыдову как женщину «бодрую, живую, полную сил» — и упоминает ее рассказы о жизни Пушкина в Каменке (см.: *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 2. С. 553).
- ⁶⁴ Насколько я знаю, выражение это ввел в оборот Петр Вяземский — современник Пушкина, обратившийся к 1860 в одинокий обломок литературного мира начала столетия, — именно он сказал в одном из своих стихотворений «литературы идеальной / был век когда-то золотой» (1866). Вяземский использует этот образ в виде противопоставления его современному литературному веку — он не желает признавать последний «железным», взамен называя его «животным».
- ⁶⁵ Комментируя знаменитые слова Татьяны «я другому отдана», Белинский гневно писал: «Именно отдана, а не отдалась! Вечная верность — кому и в чем? Верность таким отношениям, которые составляют профанацию чувства и чи-

стоты женственности... в высшей степени безнравственны» (Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 501). Достоевский в его знаменитой «Пушкинской речи» (1880) ответил Белинскому (и его последователям, из которых состояла большая часть слушавшей эту речь публики), превознеся нравственные и моральные принципы, которые заставили Татьяну остаться со «стариком генералом». Возможно, под влиянием речи Достоевского Чайковский и принял решение изменить финал оперы после первой ее постановки в 1879 (см.: Гозеншуд А. А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. Л., 1981. С. 167). Тщетно исследователи Пушкина раз за разом указывали на то, что муж Татьяны никакой не старик, он друг Онегина, быть может, несколькими годами старший его. В ходе кампании 1812–1813 чин генерала мог получить человек довольно молодой, не доживший еще и до тридцати. И тем не менее, начиная с постановки Большого театра в 1881, оперный генерал Гремин так и изображался стариком — теперь, возможно, уже под влиянием Достоевского.

⁶⁶ Е. С. Черная замечает, не без некоторой наивности, что Татьяна «могла бы быть и его [Чайковского] современницей»; более того, черты, которые можно было различить в первоначальной Татьяне, «еще отчетливее проступили» в героинях Тургенева, Некрасова и Толстого. Вследствие этого Татьяна Чайковского, в отличие от пушкинской, не могла столь пассивно покориться своей судьбе (см.: Черная Е. С. «Евгений Онегин» Пушкина и Чайковского. М., 1960. С. 22, 40).

⁶⁷ Как с сожалением отмечает в своей рецензии Ларош, Чайковский заставил Татьяну «пятью минутами поцелуев и объятий практически опровергнуть свое знаменитое “я другому отдана и буду век ему верна”» (цит. по: Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 2. С. 232).

⁶⁸ Кюи Ц. Музыкальные заметки. Указ. изд.

⁶⁹ Тургенев однажды признался в разговоре, что после оперы характер Ленского приобрел для него новую ценность, Ленский у Чайковского «как будто вырос, стал чем-то большим, чем у Пушкина» (цит. по: Кашкин Н. Д. Избранные статьи о П. И. Чайковском. М., 1954. С. 46). А. Шольп высказывает мысль о том, что Ленский Чайковского обращен в идеалиста 1830-х и 1840-х (см.: Шольп А. Цит. изд. С. 29–31).

⁷⁰ Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 126. Глава 6, строфа XXIII.

⁷¹ «...Нигде еще я не испытал такой скуки, как в “Тристане и Изольде”. Это самая томительная и пустейшая канитель, без движения, без жизни, положительно не способная заинтересовать зрителя и вызвать сердечное участие к действующим лицам. По всему видно было, что и публика (хотя и немецкая) очень скучала, но после каждого действия раздавались громы рукоплесканий. Чем объяснить это, — недоумеваю. Вероятно, патриотическим сочувствием к художнику, который, в самом деле, всю жизнь свою посвятил поэтизированию германизма» (Письмо П. И. Чайковского к Н. фон Мекк от 31 декабря 1882 // Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 2. С. 485).

⁷² «У г. Пушкина всякий день дуэли; слава богу, не смертоносные, так как противники остаются невредимыми» (Письмо Е. А. Карамзиной к П. А. Вяземскому от 23 марта 1820 // Старина и новизна. 1897. № 1. С. 98).

⁷³ Бартнев П. И. Пушкин в южной России // Вересаев В. В. Пушкин в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников. Т. 1. М.: Academia, 1932. С. 120–121. Следы этой ниспосланной провидением метели

можно найти в написанной более десяти лет спустя «Метели» из «Повестей Белкина», где снежный буран предотвращает тайное бегство из дома.

⁷⁴ См.: Воспоминания Н. А. Маркевича о встречах с Кюхельбекером в 1817–1820 гг. // Литературное наследство. Т. 59. Декабристы-литераторы. М., 1954. С. 508. По другому рассказу Пушкин дождался выстрела Кюхельбекера — тот, разумеется, промахнулся, — затем сказал: «Довольно глупостей, милый. Поедем чай пить». А еще один рассказ гласит, что оба пистолета были заряжены клюевой вместо пуль (см.: *Вересаев В. В.* Пушкин в жизни. Т. 1. С. 74). Правдивы эти версии или нет, общей для всех является облекающая всю историю атмосфера дружеского подшучивания.

⁷⁵ *Пушкин А. С.* Евгений Онегин // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 128. Глава 6, строфа XXVII.

ГЛАВА 4. «ХОВАНЩИНА»

¹ *Пекелис М. С.* Два автографа // Сов. музыка. 1965. № 9. Документ опубликован полностью в: М. П. Мусоргский. Литературное наследие / Ред. М. С. Пекелис. Т. 2. М., 1972. С. 129–148.

² Согласно О. И. Захаровой, романсы свои Мусоргский сочинял «устно», сидя за роялем, «сочинить что-либо совершенно не означало для него “записать”» (*Захарова О. И.* О творческом процессе М. П. Мусоргского (на примере романсов) // Процессы музыкального творчества. Т. 2: Сб. тр. Вып. 130. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных. С. 106). Накопление промежуточных вариантов создает текстологические и хронологические проблемы (там же, с. 108–110). См. блестящий анализ таких проблем, касающихся одного из ранних романсов Мусоргского, в: *Taruskin R.* Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue. Princeton: Princeton University Press, 1993. Chap. 1.

³ Интересные параллели между Мусоргским и Йоголем были проведены Кэрил Эмерсон (см.: *Emerson C.* The Life of Musorgsky. Op. cit.).

⁴ Впрочем, как отметила Кэрил Эмерсон, даже «Борис Годунов» состоит в далеко не простых отношениях со своим литературным прототипом. В частности, сцена под Кромами, которой завершился второй вариант оперы, прямого соответствия в трагедии Пушкина не имеет. Текст ее составлен с использованием множества источников — примерно в той же манере, в какой сочинялось либретто «Хованщины». См. *Musorgsky's Libretti on Historical Themes: From the Two Borises to Khovanshchina* // Reading Opera, ed. Arthur Groos and Roger Parker. Princeton: Princeton University Press, 1988. С. 238.

⁵ Документ опубликован в: *Тихофянов Н. С.* Памятники отреченной русской литературы. СПб., 1863.

⁶ «На днях нырнул в самую глыбь и обрел следующую жемчужину» (следует пространная цитата, рассказ о том, как в России народился Антихрист — с прозрачными намеками на Петра). См.: Письмо М. Мусоргского В. Стасову от 13 июля 1872 // *The Mussorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Mussorgsky in Letters and Documents*, ed. Jay Leyda and Sergei Bertenson. New York: Norton, 1947. P. 189–190.

⁷ Это сочинение опубликовано в: Записки русских людей. События времен Петра Великого / Ред. Н. Сахаров. СПб., 1841.

⁸ *Плюханова М. Б.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб.: Акрополь, 1995.

⁹ Это сочинение опубликовано в «Записках русских людей» (СПб., 1841).

¹⁰ Р. К. Ширинян в «Эволюции оперного творчества Мусоргского» (Москва, 1973), указывает на два десятка деталей, которые Мусоргский мог почерпнуть из различных мелких источников. Согласно Шириняну, помимо разного рода текстов,

опубликованных в «Записках русских людей», Мусоргский использовал несколько современных ему историографических сочинений, например «Правление царицы Софьи» П. Щербальского. Об «Истории» С. Соловьева, которая, как мы увидим, стала для Мусоргского основным источником, она не упоминает.

¹¹ Имя Соловьева Мусоргский назвал Стасову только раз, в письме от 6 сентября 1873; упоминание это имело характер куда более небрежный, чем обсуждение им других, выставлявшихся напоказ источников: «Перечитываю Соловьева, знакомлюсь с тою эпохою... я упиваюсь этим и наслаждаюсь» (The Mussorgsky Reader. С. 251).

¹² См.: Соловьев С. М. История России с древнейших времен // Соловьев С. М. Сочинения: В 18 кн. Кн. VII. М., 1991. С. 59.

¹³ См.: Соловьев С. М. История России... Кн. VI. М., 1991. С. 313.

¹⁴ См. там же. С. 187.

¹⁵ См. там же. С. 269.

¹⁶ Обсуждение других возможных прототипов оперного Досифея, в том числе и протопопа Аввакума, см. в: Фрид Э. Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. Л., 1974. С. 164–178.

¹⁷ Emerson C. The Life of Musorgsky. P. 38–40.

¹⁸ «Боже, что за сюжет! Никакой логики и связи...» (письмо Н. А. Римского-Корсакова к С. Н. Круликову. Цит. по: Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. М., 1975. С. 256).

¹⁹ Собственно говоря, «История» Соловьева наполнена эпизодами пьянства стрельцов; практически каждое политическое противостояние завершается приказом (отдаваемым взявшей верх стороной) выдать стрельцам водки.

²⁰ М.-Д. Кальвокоресси в его широко известной биографии Мусоргского говорит о своей убежденности в том, что если бы композитор довел сочинение оперы до конца, он использовал бы для нее план Стасова. «Хованщина» была бы «*tout à fait différent*»¹ от той оперы, какую мы знаем: «*plus complexe encore, plus pittoresque, plus bigarrée que Boris Godunov*»². Calvocoresci M. D. Moussorgsky. (Paris: Alcan, 1911): 209, 212. Между тем, С. И. Шлифштейн оспаривает заявление Стасова, согласно которому после 1875 опера «развалилась». Он указывает на то, что именно после 1876-го Мусоргский добавил к ней несколько ключевых сцен, таких как шествие стрельцов на казнь и их обращения к Хованскому мольбы (см.: Шлифштейн С. Цит. изд. С. 260).

²¹ «...Под влиянием слабеющего здоровья и потрясенного организма талант его стал слабеть и, видимо, изменяться. Его сочинения становились туманными, вычурными, иногда даже бессвязными и безвкусными» (Стасов В. В. Модест Петрович Мусоргский // Стасов В. В. Избранные сочинения. Т. 2. М., 1952. С. 211). Не менее суровым был и приговор Н. А. Римского-Корсакова: «1874 год [год премьеры «Бориса Годунова»] может считаться началом... падения Мусоргского, продолжавшегося постепенно до дня его кончины» (Римский-Корсаков. Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 86).

²² Асафьев в своей статье «Русский народ, русские люди», написанной в обстановке подъема официального русского патриотизма после победы во Второй мировой войне (но в то время не опубликованной), строго выговаривает Мусоргскому за пессимизм, указывая Бородину в качестве положительного примера: Мусоргский ничего, кроме бунта, не изображает, он не видит людей, народ, «трудом и кровью своей создающий великое государство». Асафьев

¹ Полностью отличной (франц.).

² Еще более сложной, более живописной, более замысловатой (франц.).

несколько смягчается, лишь когда говорит о «Рассвете на Москве-рекой». Асафьев видит в этом сочинении свидетельство того, что композитор «уже овладел пониманием идеи государственного объединения и всю концепцию образно выразил темой рассвета», и однако же он «то ли не успел, то ли не почувствовал в себе сил завершить значение этой темы, иначе как сведя все к трубам петровских потешных». Статья эта была напечатана в неполном, сильно смягченном варианте в журнале «Советская музыка» (№ 1, 1959); я цитирую ее по книге Шлифштейна, использовавшего авторскую рукопись. *Шлифштейн С.* Цит. изд. С. 236, 240–241.

²³ Подробности истории постановки Стравинского–Дягилева см. в: *Вершинина И.* Мусоргский и Стравинский (о дягилевской постановке «Хованщины») // М. П. Мусоргский и музыка XX века. Ред. Г. Л. Головинский. М., 1990; *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Tradition. Op. cit. Ch. 14.

²⁴ *Taruskin R.* Musorgsky. Op. cit. 318.

²⁵ Письмо Л. Н. Толстого к Н. Н. Страхову от 23 августа и 26 августа 1876, в: *Толстой Л. Н.* Собр. соч. в 22 тт. М., 1984, Т. 17. С. 784.

²⁶ *James H.* The Art of the Novel, ed. R. P. Blackamoor. New York: Scribner, 1934. P. 84. Воззрения Джеймса и других западных литераторов XIX века на повествовательную манеру Толстого проанализированы в работе Роберта Белкнапа «Россия XIX века в зеркале романного сюжета» в изд.: Казань, Москва, Петербург: Российская империя взглядом из разных углов». Ред. Е. Евтюхова, Б. Гаспаров и М. фон Хаген. М.: *Its-Garant*, 1997. С. 213–231.

²⁷ *Мельгунов Ю. Н.* Русские песни непосредственно с голосов народа записанные. Т. 1. М., 1879.

²⁸ Разрешение цензора на издание сборника датировано 31 мая (*Пекелис М. С.* Мусоргский – писатель – драматург // М. П. Мусоргский. Литературное наследие. М., 1972. Т. 2. С. 32).

²⁹ Фрид отмечает сходство между хорами и лейтмотивом Хованского. Автор полагает, впрочем, что причина, по которой Мусоргский это сходство организовал, была чисто формальной – он хотел создать связь между вставными хоровыми номерами и всей остальной оперой (см.: *Фрид. Э.* Цит. изд. С. 142).

³⁰ Фрид отмечает умение Мусоргского создавать множественные углы зрения, под которыми мы видим ситуации оперы, постоянно переходя от внутренней перспективы к внешней (См.: *Фрид. Э.* Цит. изд. С. 261–262).

³¹ В. Каратыгин дает красноречивое описание мелодического развития вступления: тема «в существенных интервальных очертаниях своих видоизменяется, метаболирует в мелодическом рисунке настолько, что можно было бы говорить о двух, трех и более разных темах... Тема почти в каждой вариации... независимо от красивейших контрастов гармонии и фигурации, несколько иная. Перемены эти для художественно-музыкального инстинкта нашего недостаточны, чтобы признать наличие нескольких тем, но и слишком велики, чтобы признать одну статическую, точно оконтуренную тему». («Хованщина» и ее авторы // Музыкальный современник. Петроград: Р. Голика и А Вильборг, 1917. № 5–6. С. 200–201).

³² Евгений Трёмбовельский в его вдумчивом анализе используемых Мусоргским принципов построения мелодии и гармонии описывает это явление как постепенное пополнение звукоряда: тема, поначалу очень скупая, постепенно осваивает – посредством пошаговых вариаций – все более сложный набор тоналностей (см.: *Трёмбовельский Е.* Стил Мусоргского: Лад, гармония, склад. Москва: Композитор, 1999. Глава 4). Согласно А. Сохору, такое постепенное пополнение способно в конечном счете достичь высокого уровня сложности,

- включив в себя и двенадцатитоновый набор (см.: *Сохор А.* О природе выразительных возможностей диатоники. С. 175).
- ³³ *Головинский Г. Л.* Мусоргский и фольклор. М.: Музыка, 1994 (в особенности гл. 3); *Головинский Г. Л., Конотоп А. В.* Мусоргский и древнерусская певческая традиция. Муз. академия. 1993. № 1. С. 203–206.
- ³⁴ Каратыгин («Хованщина» и ее авторы») описывает свободную изменчивость, создаваемую «вавилонами», как гипофонию, т. е. музыкальную ткань, которая не является в строгом смысле ни монофонической, ни полифонической.
- ³⁵ Как отмечает М. Д. Сабинаина, то, что должен был слышать Мусоргский, представляло собой современное церковное пение, сформировавшееся в XVIII веке (благодаря прежде всего Дмитрию Бортнянскому) как сплав русской и западной музыкальных идиом. Насколько знаком был композитор с подлинной средневековой традицией — этот вопрос остается открытым (см.: *Сабинаина М. Д.* К развязке драмы совести в «Борисе Годунове». Муз. академия. 1993. № 1. С. 193–196.) Композитор говорит, однако, не столько о своем опыте как слушателя, сколько о знаниях, которые он получил от школьного учителя отца Крупского. Более того, он заявляет, что успел «глубоко проникнуть в самую суть» не только православной, но и католической церковной музыки (а в французском варианте автобиографической заметки добавляет и *luthérienne-protestante*¹). См.: Автобиографическая заметка М. П. Мусоргского. Примеч. В. Каренина // Музыкальный современник. Петроград: Р. Голика и А. Вильборг. 1917. № 5–6. С. 5–14.
- ³⁶ С. Скребков назвал этот тип развития «строфической вариацией» (*Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. С. 109).
- ³⁷ Как отмечает Чарльз Розен, Вагнер «отвергал обычной, заставлявший повторять все по четыре-пять раз, главным образом потому, что музыкальные формы, требовавшие таких повторов, к его времени уже устарели» (*Rosen Ch.* *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven.* New York: Norton, 1972. P. 165–166).
- ³⁸ Трёмбавельский («Стиль Мусоргского», гл. 9) называет это явление «принципом унитарности»: свободно перетекающая из одной тональности в другую тема трактует конгломерат тональностей, сколь бы далекими одна от другой они ни были, как единую сверхтональность. О корнях такой трактовки в русском фольклоре см.: *Юсфин А.* Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки // Проблемы лада. Ред. К. И. Южак. М., 1972. С. 142. О тональности такого рода в традиционном церковном пении см.: *Серегина Н.* О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного распева // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л., 1977. С. 65–77. Как это ни парадоксально, однако это явление, которое у Мусоргского и в фольклорной традиции реализуется на основе простых диатонических звучаний, представляется тесно связанным с политональностью Стравинского, т. е. с одновременными тональными сопоставлениями, дающими резкие диссонансирующие эффекты.
- ³⁹ Еще до Вагнера эту стратегию использовал Шуман. По крайней мере, именно так Розен описывает разрыв Шумана с «классическим стилем»: «В отличие от любого классического сочинения, Фантазия Шумана и не начинается с устойчивости, и не достигает ее до самого последнего момента» (*Classical Style*, P. 452).
- ⁴⁰ *Morson G. S.* *Narrative and Freedom: The Shadows of Time.* New Haven: Yale University Press, 1994.

¹ Лютеранско-протестантская (франц.)

- ⁴¹ Кэрил Эмерсон подчеркивает трансцендентное значение финальной сцены в своей работе *Apocalypse Then, Now, and (For Us) Never: Reflections on Mussorgsky's Other Historical Opera* // *Khovanshchina: The Khovansky Affair*. Ed. J. Batchelor and N. John. London: Calder, 1994. P. 7–20.
- ⁴² Л. Головинский и М. Сабинина указывают на то, что финалы всех четырех законченных действий оперы очень тихи: это скорее замирание, чем завершение. В принципе, отсюда можно вывести, что и последнее действие было задумано таким же (см.: *Головинский Л. Модест Петрович Мусоргский*. М.: Музыка, 1998. С. 634–635).
- ⁴³ По мнению Каратыгина, музыкальная ткань «Хованщины» выглядела — до редактуры Римского-Корсакова — настолько «обедненной», что «и у старомодных итальянцев не всегда такую убогость встретишь». Впрочем, далее он проникается несколько большим великодушием: «Примитивность фактуры “Хованщины” проистекала у Мусоргского не всегда и не от одного неумения писать сложнее, но часто и от верного художественного инстинкта, подсказывавшего автору средства музыкального выражения в полном согласии с общим суровым, величавым, эпическим духом религиозно-политической трагедии» («Хованщина» и ее авторы). Цит. изд. С. 193–194).
- ⁴⁴ А. Римский-Корсаков в сильных словах выразил мнение, которое стало общепринятым в кружке, включавшем и Н. Римского-Корсакова, и Стасова: творческие способности Мусоргского пошли на убыль после того, как они достигли вершины развития (несовершенной, впрочем) в «Борисе»: «Драма гениальных самородков в том, что *широкого развития и внутреннего обновления таланта они не знают...* Свет их ослепительно ярок, но источник этого света непрочен» («Борис Годунов» М. П. Мусоргского // *Музыкальный современник*. Петроград: Р. Голика и А. Вильборг, 1917. № 5–6. С. 167). Рассказ Кальвокоресси о жизни Мусоргского, написанный с огромной симпатией к нему, был, на самом деле, нацелен на то, чтобы улучшить репутацию композитора (особенно на Западе). Однако и он не смог скрыть определенного разочарования «Хованщиной» — сказал при этом столь многое о новаторстве «Бориса»: «Хованщина», в сравнении с последним, *«est par bien de points plus conforme aux traditions du théâtre lyrique Ce qui frappe tout d'abord, ce sont la relative régularité des rythmes, des coups mélodiques, des périodes Les motifs mélodiques sont parfois formés de simples combinaisons des notes de l'accord parfait»*¹ (*Calvocoressi M. D.* Op. cit. P. 209, 222). Такое же отношение к опере просматривается и в современных работах. Так, Ширинян указывает, что музыкальный стиль «Хованщины» является «сплошь песенным». Ее удивляет, однако же, то обстоятельство, что композитор, используя народные песни, игнорирует одну из их наиболее «выразительных» особенностей — плавный, асимметричный ритм, — обращаясь вместо этого к простому симметричному построению (см.: *Ширинян Р.* Эволюция оперного творчества Мусоргского. С. 105–108). В результате в этой опере «не найти ничего, подобного действительным, подвижным музыкальным характеристикам “Бориса”» (там же. С. 118).
- ⁴⁵ А. Н. Римский-Корсаков отмечал, что вокальная мелодия и аккомпанемент не соревнуются и не совпадают друг с другом, но зачастую представляют собой дополняющие одна другую версии, которые совместно и дают полностью разработанную тему (см. «Борис Годунов» Мусоргского. С. 154).

¹ «Во многих отношениях более соответствует традициям лирического театра... Прежде всего бросается в глаза относительная устойчивость ритма, мелодических акцентов, периодичность... Мелодические мотивы подчас состоят из простых сочетаний прекрасно согласующихся звуков» (*франц.*).

- ⁴⁶ Фрид замечает, что в музыкальном вступлении этой сцены «есть даже определенная доля поэтичности», явное удивление ее вызвано тем обстоятельством, что более в характере Голицына ничего поэтического или даже симпатичного не наблюдается (см.: Фрид Э. Цит. изд. С. 146). Автор не обратила внимание на связь этой «поэтической» музыки с Чайковским — связь, сообщающую музыке саркастический оттенок.
- ⁴⁷ «Садык-паша на половину дремал...» (Письмо М. Мусоргского к В. Стасову от 26 декабря 1872 года. См.: Mussorgsky Reader. P. 201).
- ⁴⁸ Б. В. Асафьев отмечает, что Мусоргский стремится «создать кульминацию путем собирания действующих лиц в узле “встреч”, связывая персонажей тугим узлом взаимных столкновений», — принцип сродни финалам Достоевского (см.: Асафьев Б. В. «Борис Годунов» Мусоргского как музыкальный спектакль из Пушкина // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 3. С. 124).
- ⁴⁹ Обосновывая свое утверждение о том, что композитор оставил нам всего лишь «торс оперы», Тарускин указывает — в добавление к очевидной незавершенности V действия — на финал действия II (Mussorgsky. P. 319–321). Действительно, Мусоргский так и не пометил в партитуре окончание II действия, было время, когда он поговаривал о том, что собирается завершить его квинтетом. Однако квинтет этот написан так и не был — либо потому, что для композитора он оказался технически непосильным, либо потому, что введя немую сцену, Мусоргский просто передумал. Но какими бы ни были неосуществленные намерения и нерешительные колебания Мусоргского, существующее завершение II действия выглядит и музыкально, и драматически очень эффектным.
- ⁵⁰ Письмо М. Мусоргского к В. Стасову от 13 июля 1872. Цит. по: Mussorgsky Reader. P. 190.
- ⁵¹ «Все, намеченное вами для раскольницы... *превосходно*, однако какой черт пишет Вас непременно делать из нее княгиню? Ведь, наконец, вся опера будет летопись княжеских *отродий*!! Голицын — князь, Хованский-отец — князь, Хованский-сын — князь, Досифея Вы собираетесь делать Мышецким князем, раскольницу — Сицкой княгиней. Да что это, наконец, за *княжеская опера* такая, между тем как Вы... собираетесь делать оперу *народную*!» (Письмо В. Стасова к М. Мусоргскому от 15 августа 1873. Цит. по: Mussorgsky Reader. P. 244).
- ⁵² По-видимому, Мусоргский собирался сначала куда яснее показать, что Марфа всего лишь дурачит Голицына (см.: Фрид Э. Цит. изд. С. 255). Однако и здесь, как и во многих иных случаях, его произведение приобрело лишь большую двойственность смысла.
- ⁵³ Последний черновик клавира III действия датирован 29 мая 1880. Трудно сказать, слышал ли к тому времени Мусоргский оперу Чайковского (или какие-то ее фрагменты) или это сходство возникло случайно, в результате иронической имитации стиля Чайковского.
- ⁵⁴ Письмо М. Мусоргского к В. Стасову от 6 сентября 1873 // М. П. Мусоргский. Письма и документы / Ред. Н. А. Римский-Корсаков. М., 1932. С. 281. Это письмо было ответом Мусоргского на сердитый выговор Стасова за то, что он обращает свою «народную драму» в «княжескую оперу». Получив этот разнос, Мусоргский, очевидно, поспешил продемонстрировать «Генералиссимусу» антиавторитарные достоинства своей героини.
- ⁵⁵ Эмерсон (Mussorgsky's Libretti. P. 250, 256–264) показывает, что изображение истории в «Хованщине» последовательно производится со староверческих позиций. Сама вневременность оперы, ее пренебрежение эмпирической причинностью и склонность сплавлять воедино разные слои времени отображают апокалипсическое сознание, преобладавшее в мире староверов.

- ⁵⁶ Поразительное описание самосожжений староверов содержится в книге И. Ф. Филипова «История выговской старообрядческой пустыни» (СПб.: Д. Кожанчиков, 1862), которую Мусоргский должен был знать.
- ⁵⁷ *Страхов Н. Н.* Борис Годунов на сцене // *Страхов Н. Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. Киев: В. Соколов, 1897. С. 79–104 (о письмах); *Гозенпуд А. А.* Достоевский и музыкально-театральное искусство. Л., 1981. С. 169–170.
- ⁵⁸ Мусоргский и Голенищев-Кутузов были близки настолько, что это порой наводило на мысль о существовании между ними сексуальной связи (*Taruskin R.* Musorgsky). Как бы там ни было, в последние десять лет жизни композитора дружба эта сыграла очень значительную роль. Большую часть семидесятых он и Голенищев прожили в одном доме, и, когда последний, женившись, переехал в другое жилье, для Мусоргского это явно стало сильным ударом. Поэт средней руки, Голенищев написал стихи для большей части вокальных сочинений зрелого Мусоргского, некоторые их этих стихов (в особенности цикл «Без солнца») были, по-видимому, сочинены по представленному композитором плану.
- ⁵⁹ Хочу поблагодарить за эти сведения С. В. Белова из Санкт-Петербурга. Связанные с этой темой подробности можно почерпнуть в: *Летопись жизни Достоевского* / Ред. Белов. СПб.: Академический проект, 1999. Т. 3. С. 409.
- ⁶⁰ См.: *Модест Петрович Мусоргский* // *Музыкальный современник*. Петроград: Р. Голика и А. Вильборг, 1917. № 5–6. С. 107.
- ⁶¹ «В письмах Мусоргского нигде не встречаются упоминания о Достоевском, а между тем многое в его творчестве дает повод к предположению, что Мусоргский читал Достоевского, и читал внимательно» (*Жуйкова-Миненко Л.* Трагическое и комическое в творчестве М. П. Мусоргского // *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. 14. Л., 1975. С. 50).
- ⁶² *Лапшин И.* Модест Петрович Мусоргский. Цит. изд. С. 57. См. также свидетельство Стасова: «Об этом у него со мною много было разговоров, и следы этого намерения остались в нашей корреспонденции» (*Стасов В. В.* Перов и Мусоргский // *Стасов В. В.* Избранные сочинения. Т. 2. С. 151).
- ⁶³ «Могучая кучка» выродилась в бездушных изменников» (письмо М. Мусоргского В. Стасову, 19–20 октября 1875. Цит. по: *Mussorgsky Reader*. P. 312. Непосредственной причиной, вызвавшей эти слова, была крайне резкая рецензия Цезаря Кюи на «Бориса». Тем не менее в написанном около 1880 автобиографическом фрагменте Мусоргский подтвердил свой разрыв с кучкистами, написав, что он «ни по характеру своих композиций, ни по своим музыкальным воззрениям не принадлежит ни к одному из существующих музыкальных кружков».

ГЛАВА 5. ЗАБЛУДИВШИЙСЯ В СИМВОЛИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

- ¹ *Buch E.* La neuvième de Beethoven: Une histoire politique. Paris: Gallimard, 1999.
- ² *Gasparov V.* Предисловие к *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley: University of California Press, 1992. P. 1–18.
- ³ Строго говоря, новая столица России выросла не на болотах, но, скорее, на руинах более старого шведского города, по преимуществу разрушенного в ходе военных действий 1702. См.: *Jangfeldt B.* Svenska vägar till St Petersburg. Stockholm, 1998. Pt. I.
- ⁴ *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. в 15 тт. Ленинград, 1989. Т. 4. С. 455. «Петербургский миф» стал в последние два десятилетия одним из любимых предметов русской культурологии. Особенно видными представителями этой тенденции являются такие коллективные исследования, как «Труды по знаковым системам. Вып. 18. Семиотика горо-

- да и городской культуры: Петербург» (Тарту, 1984) (*Acta et commentationes universitatis Tartuensis* 664); «Метафизика Петербурга» (Петербург: Морев, 1995) и публикации в журнале Музыкальная академия (1995. № 4–5).
- ⁵ Schorske C. *Fin-de-siècle* Vienna: Politics and Culture. New York: Knopf, 1980.
- ⁶ Klimovitsky A. Tchaikovsky and the Russian «Silver Age» Op. cit. P. 319–32.
- ⁷ 24 апреля 1888-го он написал фон Мекк «Я, действительно, иногда помышлял и помышляю до сих пор об опере на сюжет “Капитанской дочки”» (*Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк*. Т. 3. С. 529).
- ⁸ Письмо П. И. Чайковского к великому князю Константину Константиновичу от 30 мая 1888 // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Москва, 1974. Т. 14. С. 442.
- ⁹ М. Чайковский, по-видимому, разделял мнение брата, поскольку заявил впоследствии, что «дал повод Петру Ильичу Чайковскому сделать то, что он сделал из прелестного, но все же пустячка в сравнении с “Капитанской дочкой”, “Евгением Онегиным” и “Борисом Годуновым”» (*Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 347).
- ¹⁰ Письмо П. И. Чайковского к Н. фон Мекк от 17 декабря 1889. *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 3. С. 589.
- ¹¹ В начале работы над оперой Чайковский, едва ли не извиняясь, писал своему издателю Петру Юргенсону: «...Я хочу сделать невероятный фокус: написать оперу к будущему сезону... я, признаюсь, люблю работать к спеху, люблю, когда меня ждут, торопят» (Письмо П. И. Чайковского к П. Юргенсону от 22 января 1890 // *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 305).
- ¹² Письмо П. И. Чайковского к Н. фон Мекк от 17 декабря 1889. *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 3. С. 590.
- ¹³ «Иван, принципе Чемоданов, амбашiatorе Московита». Письмо П. И. Чайковского к М. Чайковскому от 25 марта 1890 (*Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 323).
- ¹⁴ Morson G. S. *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- ¹⁵ Он писал брату: «...Постарайся его ублажить. Нужно, по возможности, их всех ублажать, чтобы потом старались» (Письмо П. И. Чайковского к М. Чайковскому от 12 февраля 1890 // *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 312).
- ¹⁶ «Ларош писал мне, что он и Направник [музыкальный директор Мариинского театра] ворчат, что я так скоро написал. Как они не понимают, что скорость работы есть коренное мое свойство? Я иначе не могу работать, как скоро. Но скорость вовсе не означает, что я кое-как написал оперу» (Письмо П. И. Чайковского к М. Чайковскому от 3 марта 1890 // *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 319).
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ «Что бы выдумать, чтобы бедному Фигнеру дать роль не слишком непосильную?.. Боюсь, что просто не хватит сил у бедняги [в опере так называет Германа Томский]» (Письмо П. И. Чайковского к М. Чайковскому от 6 февраля 1890 // *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 311).
- ¹⁹ Письмо П. И. Чайковского к Н. фон Мекк от 20 декабря 1877 // *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 3. С. 130.
- ²⁰ Остроумное описание общей участи оперных героинь можно найти в: *Clement C.* Opera, or the Undoing of Women. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- ²¹ Денис Давыдов с наслаждением узнал в эпитафии ко второй главе повести анекдот, который сам он рассказал Пушкину за много лет до ее сочинения. Он

писал поэту: «Помилуй! Что за дьявольская память? — бог знает когда-то на лету я рассказал тебе ответ мой М. А. Нарышкиной насчет ее *les suivantes qui sont plus fraîches*¹, а ты слово в слово поставил это эпитафией в одном из отделений Пиковой Дамы. Вообрази мое удивление, а еще более восхищение мое жить в памяти твоей, в памяти Пушкина... Право, у меня сердце облилось радостью, как при получении записки от любимой женщины» (Письмо Д. Давыдова к А. Пушкину от 4 апреля 1834 // *Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 15. С. 123*).

²² Подробности относительно этого праздника и державинского описания его см. в главе 2.

²³ «...и сие было возвращением театрального представления. Хозяин всеподданнейше просил к оному Высочайших своих Посетителей, и пригласил прочих гостей. — Открылся занавес... Выступили танцовщики, представлявшие полян и поселянок. ...во внешнем весьма просторном и прекрасном саду возжжены были увеселительные огни» (Описание торжества, бывшего по случаю взятия города Измаила в доме генерал-фельдмаршала князя Потемкина-Таврического, близ Конной Гвардии, в присутствии Императрицы Екатерины II, 1791 Апреля 28 // *Державин Г. Р. Сочинения. Санкт-Петербург: А. Смирдин, 1831. Т. 4. С. 44, 52*).

²⁴ Письмо П. И. Чайковского к М. Чайковскому от 20 февраля 1890 // *Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 316*.

²⁵ Чайковский знал, что пастораль Карабанова была написана по случаю еще одного празднества, происходившего в доме князя Нарышкина (см.: *Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 343*) и опубликована в 1786. Это смещает время действия оперы еще дальше, в конец 1780-х, однако общее ее временное устройство остается неизменным.

²⁶ «...Песня Томского написана на слова Державина, песня эта была в моде в конце прошлого столетия. Как и все, что вышло из-под пера пресловутого Гавриила Романовича, она лишена прелести... Нельзя не удивляться и пошлой глупости основной мысли, и натянутости формы. Взял же я эту песню как характерный эпизод в картине, рисующей нравы конца века» (Письмо П. И. Чайковского к великому князю Константину Константиновичу от 3 августа 1890 // *Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 344*).

²⁷ *Парин А. Хождение в невидимый град. Указ. изд. С. 349*.

²⁸ Андрей Белый указывает на это различие между временем оперной Лизы и временем его героини: «Тень Лизы? Нет, не Лизы, а просто, так себе, — петербуржки» (*Белый А. Петербург*).

²⁹ Письмо П. И. Чайковского к Н. фон Мекк от 16–17 августа 1878 // *Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 411*.

³⁰ Проницательные наблюдения, касающиеся политемпоральности оперы см. в: *Парин А. Хождение в невидимый град. Указ. изд. С. 339–341; Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1987. С. 287–291*.

³¹ Я цитирую оперное либретто, которое слегка отступает от стихотворения Батюшкова. Расхождения («в полях» вместо «в лугах» оригинала, «в сих радостных» вместо «в прекрасных сих») для общего смысла стихотворения не существенны. Собственно говоря, такие мелкие неточности цитирования были для XIX века типичными. Это широко распространившееся обыкновение искусно спародировано в «Петербург» Белого, где каждая глава начинается

¹ «Камеристок, которые свежее» (франц.). У Пушкина:

— *Il paraît que monsieur est décidément pour les suivantes.*

— *Que voulez-vous, madame? Elles sont plus fraîches.*

(«Вы, кажется, решительно предпочитаете камеристок? — Что делать? Они свежее»).

- с эпитафии из Пушкина, — почти все эти цитаты неточны и содержат по временам комические смещения интонации и смысла.
- ³² Когда я переработал эту главу в статью и отправил ее в Гарвардский университет, коллеги совершенно справедливо указали мне, что образ могилы может присутствовать и в неоклассической пасторали. Существенное отличие, знаменующее у Батюшкова переход в мир романтической элегии, состоит в том, что все в ней представлено глазами мертвой пастушки, а не ее окружающих могилу радостных подруг, как то было на неоклассических картинах. Отсюда и сдвиг времени в элегическое прошлое: «И я жила в Аркадии счастливой», вместо настоящего времени классического *Et in Arcadia ego*¹.
- ³³ Письмо П. И. Чайковского к М. Чайковскому от 15 февраля 1890 // *Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского*. Т. 3. С. 313.
- ³⁴ *Финагин А.* О взаимоотношении художественной и бытовой песни // *De musica*: Институт истории искусств. Временник отдела музыки. 1927. Вып. 3. С. 54–61. Здесь показано, как городская популярная песня распространялась по всем классам русского общества, постепенно отодвигая песню народную на второй план.
- ³⁵ *Парин А.* Хожение в невидимый град. Указ. изд. С. 328. Автор отмечает, что последующее восклицание Германа («Она моею будет!») звучит двусмысленно: «Она» — это и тайна трех роковых карт, и цветущая красавица Лиза, и страшная Старуха Графиня, которая всю жизнь ждет своего третьего любовника».
- ³⁶ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в одном томе. М.: 1949. С. 750.
- ³⁷ В. Э. Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба. Материалы и документы. СПб.: Композитор, 1994.
- ³⁸ *Бельй А.* Петербург.
- ³⁹ Термин, введенный В. Н. Топоровым. См.: Петербург и петербургский текст русской литературы // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Образ. Исследования в области мифопоэтики. М.: Прогресс, 1995. С. 259–367.
- ⁴⁰ Парин («Хожение в невидимый град», С. 317–318) приводит свидетельства ошеломляющего впечатления, которое опера Чайковского производила на будущих вождей первой волны русского модернизма. Так, Александр Бенуа писал в своих воспоминаниях: «...Музыку “Пиковой дамы” с ее чудодейственным “вызыванием теней” я как бы предчувствовал... Меня лично “Пиковая дама” буквально свела с ума, превратила на время в какого-то визионера, пробудила во мне дремавшее угадывание прошлого». О влиянии эстетики оперы на Мир искусства см.: *Klimovitsky A.* Tchaikovsky and the Russian «Silver Age». Op. cit. P. 319–332.

ГЛАВА 6. СВИДЕТЕЛЬСТВО: ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ ШОСТАКОВИЧА

- ¹ «Сумбур вместо музыки. Об опере “Леди Макбет Мценского уезда”». Правда. 28 января 1936. Согласно Тарускину, третья, по крайней мере, часть симфонии должна была сочиняться уже «осужденным» композитором. См.: *Taruskin R.* *Defining Russia Musically*. Op. cit. P. 493.
- ² *Гликман И. Д.* Письма к другу. Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. М.: DСH, 1993. С. 12–13; *Fay L.* *Shostakovich: A Life*. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 95. Согласно еще одной версии, на репетицию явились представители «властей», которые «порекомендовали» композитору отказаться от исполнения его сочинения (см.: *Михеева Л. В.* Жизнь Дмитрия Шостаковича. М.: Терра, 1997. С. 196–197).

¹ И я в Аркадии (*лат.*).

- ³ Когда ленинградская премьера была отменена, дирижер Александр Гаук повез партитуру в Москву, надеясь, что симфонию удастся исполнить там. В декабре 1936 симфония была сыграна в четыре руки на фортепиано в маленьком кружке московских музыкантов. Во время войны архив Гаука, содержавший и единственный экземпляр партитуры, был утрачен; в 1961 для восстановления партитуры пришлось использовать уцелевшие оркестровые партии. См.: *Хенцова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество*. Л., 1985. Т. 1. С. 439.
- ⁴ В начале 1931о, в статье, озаглавленной «От Маркса до наших дней» («Советское искусство», 15 февраля 1931), Шостакович объявил о намерении написать «большую» симфоническую поэму под тем же названием, которая дала бы музыкальную картину истории революционного движения в России и во всем мире; подобно многим официально объявленным планам, этот так никогда выполнен и не был, тем не менее постепенное перемещение композитора в направлении больших симфонических форм действительно происходило. См.: *Орлов Г. А. Симфонии Шостаковича*. Л., 1962. С. 57.
- ⁵ Критики отмечали близость инструментального стиля его симфоний к вокальной музыке — от оперных арий и речитативов до популярных песен и романсов: *Асафьев Б. В. Шостакович*. Московская государственная филармония, октябрь 1945; *Данилевич Л. В. Симфонизм Д. Шостаковича и искусство театра // Д. Шостакович. Статьи и материалы*. М., 1976. С. 165–174. Согласно Данилевичу, эта особенность получила наиболее яркое выражение в Четвертой симфонии. Е. В. Назайкинский (Шостакович и художественные тенденции в музыке XX века // *Internationales Dmitri-Schostakowitsch-Symposium. Köln 1985 [Regensburg, 1986]*. P. 439–453) подчеркивает «театральность» как отличительную черту симфонического повествования Шостаковича.
- ⁶ *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov*. New York: Harper and Row, 1979.
- ⁷ *Fay L. Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony? // Russian Review* 39. № 4. October 1980. P. 484–93; *Taruskin R. Defining Russia Musically*. Op. cit. P. 472.
- ⁸ *Ho Allan B. and Feofanov D. Shostakovich Reconsidered*. London: Toccata, 1998. Эта работа отличается, помимо ценности представленных в ней документальных свидетельств, крайне тенденциозной защитой книги Волкова и нападками на ее хулителей.
- ⁹ См., в частности, его критику книги Иена Макдоналда *The New Shostakovich* (Boston: Northeastern University Press, 1990) в: *Taruskin R. Defining Russia Musically*. Op. cit. P. 480–81.
- ¹⁰ «Она [опера] остается произведением искусства глубоко бесчеловечным. Принятая ею метода дегуманизации жертв — это давний прием тех, кто совершал и оправдывал геноцид, независимо от того, относился ли он к кулакам Украины, евреям Великой Германии или аборигенам Тасмании. И потому следует признать, что если какая бы то ни было опера и заслуживала запрета, так именно эта, а то, что действительный запрет был наложен по причинам неправильным и отвратительным, дела не меняет» (*Taruskin R. Defining Russia Musically*. Op. cit. P. 509).
- ¹¹ Сравните с этим еще одно связанное с идеей коллективизации истолкование оперы, образующее совершенную симметрию с тарускинским: «Да это же — трагедия коллективизации и голода 30-х годов, умерщвление крестьянства, свихнутость матери-сырой земли, эмансипация и казнь женщины: как спуталась душа и все понятия от соблазна фабричного блатного Сергея» (*Гачев Г. В жанре философской вариации // Сов. музыка*. 1989. № 9. С. 35).
- ¹² Не могу не согласиться от всей души с замечанием Г. А. Орлова: «Его внутренний мир закрыт от посторонних взоров... О личности Шостаковича мы при-

- выкли судить... на основании косвенных данных — исходя из его сочинений, а вернее, из закрепившихся ходячих представлений о его творческой концепции» (Орлов Г. Симфонизм Шостаковича на переломе // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 10. Л., 1971. С. 7).
- ¹³ Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1985; Groys B. The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond. Princeton: Princeton University Press, 1992; Gutkin I. The Cultural Origins of Socialist Realist Aesthetic. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1999; Gasparov B. Development or Rebuilding: Views of Academician T. D. Lysenko in the Context of the Late Avant-Garde (Late 1920s–1930s) // Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment. Ed. John Bowlt and Olga Matich. Stanford: Stanford University Press, 1996. P. 133–150.
- ¹⁴ Следуя тогдашним вкусам, музыка к фильму также использовала некоторые заимствованные из подлинной жизни звуки, например велосипедные звонки — еще один вариант мотива будильника.
- ¹⁵ Роман Катаева цитируется по: Катаев В. Время, вперед! // Катаев В. Собр. соч. в 9 тт. Т. 3. М., 1969.
- ¹⁶ Russolo L. The Art of Noises. New York: Pentagon Press, 1986.
- ¹⁷ В 1926 «Пасифик 231» был исполнен в Москве и в Ленинграде. В виде ответа на него Александр Мосолов написал для симфонического оркестра сочинение, называвшееся «Завод», и оно в свой черед было исполнено в Париже. См.: Келдыш Ю. В. Россия и Запад. Взаимодействие музыкальных культур // Русская музыка и XX век // Ред. М. Г. Арановский. М., 1997. С. 25–57.
- ¹⁸ Как показал Ричард Тарускин, усилия Стравинского по созданию мозаичного музыкального повествования, непоследовательного и эпизодичного, привели к освобождению музыки XX столетия от преобладавших в музыке XIX-го немецких принципов композиционного детерминизма. Более того, занимаясь этим, Стравинский попутно выдвинул на передний план некоторые особенности музыкального языка, характерные для русской музыкальной традиции в целом: Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. Op. cit. P. 1:951–965.
- ¹⁹ Как отмечает Лорел Фэй, «Четвертая симфония обнаруживает активное, пусть и окрашенное инакомыслием, приятие Шостаковичем пост-бетховенской симфонической традиции и в особенности музыки Малера. Тень Малера ощущается прежде всего в масштабности и размахе» Четвертой Шостаковича (Shostakovich. Op. cit. P. 93). Приверженность Шостаковича симфонической традиции Брукнера–Малера подчеркивалась в нескольких статьях, представленных на *Internationales Dmitri-Schostakowitsch-Symposium*: М. Друскина (Немецкая традиция в симфониях Шостаковича. С. 280–291; Hesse L.-W. (Schostakowitsch und Mahler. S. 327–335).
- ²⁰ Громов М. М. Заметки слушателя // Сов. музыка. 1939. № 3. С. 29. Отметим, что эту же формулу использовал и сам Шостакович в своем письме к А. М. Баланчивадзе: «Я за это время очень много пережил и передумал» (см. Fay L. Shostakovich. Op. cit. P. 92). Цитировал ли Громов частное письмо Шостаковича (что маловероятно, если только он не имел доступа к официальным архивам, в которых могла храниться копия перлюстрированного письма), или оба просто воспользовались принятой формой покаяния, совпадение это все равно представляется замечательным.
- ²¹ В. А. Цуккерман («Выразительные средства лирики Чайковского» [М., 1971]) разработал теорию «волнообразного» характера тематического развития в симфониях XIX столетия. Согласно Цуккерману, вследствие того, что музыкальная форма этой эпохи основывалась преимущественно на гармонии,

- мелодия получала возможность развиваться в никогда не прекращающемся движении. Вершину этого приема Цуккерман усматривает в симфоническом стиле Чайковского.
- ²² Сходство симфоний Малера с эстетикой психологического романа подчеркивал, в частности, Адорно (см.: *Adorno Th. Mahler: Eine musikalische Physiognomik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960. Chap. 4*).
- ²³ Такое продвижение вперед с использованием продолжительных однородных эпизодов вместо традиционной симфонической разработки отмечалось многими критиками как отличительный признак формы, присущей большим симфониям Шостаковича (см.: *Березовчук Л. Н. Стилевые взаимодействия в творчестве Д. Шостаковича как способ воплощения конфликта // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л., 1977. С. 108*); *Сабиллина М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М., 1976. С. 100*; *Коленько Р. Г. Инструментальный диалог и его значение в музыке Д. Д. Шостаковича. Автореф. дисс. канд. иск. Л., 1979*.
- ²⁴ Тарускин описывает постоянные колебания Четвертой симфонии между «крайностями... замкнутости в своем духовном пространстве и сосредоточения на мире внешнем», как знак этой новой субъективности, лишенной, по словам Надежды Мандельштам какого бы то ни было интереса к отдельной человеческой судьбе» (*Taruskin R. Defining Russia Musically. Op. cit. P. 493*).
- ²⁵ *Синявский А. Д. Что такое социалистический реализм. Париж: Синтаксис, 1988*.
- ²⁶ *Clark K. The Soviet Novel*.
- ²⁷ В феврале 1935, незадолго до начала работы над Четвертой симфонией, Шостакович выступил на совещании по вопросам советского симфонизма (материалы дискуссии были опубликованы в журнале «Советская музыка», 1935, № 5), где заявил, что советская музыка отстает от литературы, и призвал композиторов последовать примеру Горького (официально объявленного знаменосцем социалистического реализма). См.: *Хенцова С. Шостакович. Цит. изд. С. 419–420*.
- ²⁸ Л. А. Мазель отмечает сходство первой темы Пятой симфонии с музыкальным языком Баха, однако никаких непосредственных отсылок не указывает (*Мазель Л. А. Главная тема Пятой симфонии Шостаковича и ее исторические связи // Мазель Л. А. Этюды о Шостаковиче. М., 1986. С. 82–113*).
- ²⁹ Мандельштам, находящийся тогда в воронежской ссылке, отнесся к этим особенностям Пятой симфонии с презрением: «Шостакович — Леонид Андреев. Здесь гремит его 5-я симфония. Нудное запугивание. Полька Жизни Челов[ека]. Не приемлю. Не мысль. Не математика. Не добро. Пусть искусство: не приемлю!» (*Письмо О. Мандельштама к Б. С. Кузину от 10 марта 1938 // Мандельштам О. Собр. соч. в 4 тт. Т. 4. М., 1993. С. 199–200*).
- ³⁰ Сравните со схожей оценкой перелома в симфоническом стиле Шостаковича, сделанной в статье Г. А. Орлова «Симфонизм Шостаковича на переломе» (*Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 10. С. 16*). С другой стороны, М. Г. Арановский усматривает неразрывную связь между симфониями среднего и позднего периодов композитора (см.: *Арановский М. Г. Проблемы жанра в вокально-инструментальных симфониях Шостаковича // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 12. Л., 1973. С. 61–96*).

ГЛАВА 7: «POPOLO DI PEKINO»

- ¹ Передовая гармония и новаторская музыкальная драматургия «Турандот» обсуждались многими учеными. См., например: *Givardi M. Puccini: His International Art. Chicago: University of Chicago Press, 2000. P. 460*; *Aubaniac R. L'énigmatique Turandot de Puccini. Paris: Edisud, 1995. P. 128, 167–168*; *Kopfmacher P. Exotismus*

- in Giacomo Puccinis *Turandot*. Köln: Dohr, 1993; Vlad R. Puccini, Schoenberg and Stravinsky // Giacomo Puccini: L'uomo, il musicista, il panorama europeo. Lucca: Libertà musicale italiana, 1997. P. 547–580; Volpers W. Giacomo Puccini's *Turandot*. Untersuchungen zum Text und zur musikalischen Dramaturgie. Laaber: Laaber-Verlag, 1994.
- ² В этом отношении типична книга: *Ashbrook W. and Powers H. Puccini's Turandot. The End of the Great Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1991. Согласно ее авторам, «Пуччини обобрал Стравинского с его двухтональной гармонизацией» (Р. 11). А далее, признавая, что экзотичность «Турандот» отличается «уровнем изощренности намного превосходящим тот, что присущ обычной поверхностной экзотичности неокOLONИАЛИСТСКОЙ Европы», авторы снисходительно добавляют: «хотя Пуччини вряд ли это осознавал» (Р. 99).
- ³ Детальное их сравнение проводится в: *Lo Kü-Ming. Turandot auf die Opernbühne*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.
- ⁴ После дягилевского «Русского сезона» в Париже в 1908 «Борис Годунов» начал шествовать по всему миру: в 1909-м опера была поставлена в Ла Скала и Буэнос-Айресе; в 1911-м в Стокгольме, Лондоне и Риме; а в 1913 в Нью-Йорке. С признанием оперы Мусоргского несколько запоздала лишь Германия (см.: *Келдыш Ю. В.* Россия и Запад. Взаимодействие музыкальных культур. Указ. изд. С. 25–57).
- ⁵ Несмотря на то, что Николай Страхов в его напечатанной «Гражданином» Достоевского рецензии на оперу Мусоргского (1874) обвинил композитора в том, что он изображает «народ грубым, пьяным, угнетенным и озлобленным» (с.138), к началу XX века живость массовых сцен «Бориса» была признана серьезным достижением. Согласно А. Римскому-Корсакову, «...у Мусоргского народ есть прежде и больше всего — народная толпа, неустойчивое согласие, быстро рассыпающиеся на отдельные "голоса из народа"» («Борис Годунов» М. П. Мусоргского // Музыкальный современник. Цит. изд. С. 108–167).
- ⁶ Лало говорил, что «*Pelléas et Boris ont en commun quelques suites d'accord et quelques sonorités d'orchestre, c'est tout*»¹ (*Debussy C. Correspondence, 1884–1918*. Ed. François Lesure. Paris, 1993. P. 239).
- ⁷ Хотя утверждения О. Е. Левашевой о том, что Пуччини «был горячим поклонником Мусоргского» и что последний — «один из любимых композиторов Пуччини» (см.: *Левашева О.* Пуччини и его современники. М., 1980. С. 42, 508), можно считать преувеличением, многие авторы, как русские, так и западные, указывают на знакомство Пуччини с «Борисом» ко времени сочинения им «Турандот». Мне не довелось увидеть конкретных свидетельств того, как и когда произошло это знакомство. Дитер Шиклинг делает в своей обширной биографии Пуччини интересное замечание: хотя Пуччини прилежно собирал и изучал партитуры своих современников, таких как Дебюсси, Стравинский, Рихард Штраус и Шёнберг, к музыке XX века он особого интереса не питал; он редко упоминал даже Верди, не говоря уж о Моцарте или Берлиозе — быть может, потому, что их роль как источников истинной музыки была для него слишком очевидной. Шиклинг делает вывод, что Пуччини мог узнать о Мусоргском от Стравинского и Дебюсси. [См.: *Schickling D.* Giacomo Puccini: Biographie. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1989. P. 397].
- ⁸ Цит. по: *Carter M.* Puccini: A Critical Biography. 3rd ed. New York: Holmes and Meier, 1992. P.186.

¹ «"Пеллеас" и "Борис" имеют не слишком много общего: несколько последовательностей аккордов и несколько оркестровых звучаний, и это все» (*франц.*).

- ⁹ «Chez Debussy la musique est ordonnée avec autant d'harmonieux refinement que Boris est plein de désordre et de chaos»¹. (*Debussy C. Correspondence*. Op. cit. P. 239. № 59).
- ¹⁰ *Schickling D. Giacomo Puccini*. P. 280.
- ¹¹ См.: *Girardi*. Puccini. Op. cit. P. 442. Шиклинг, перечислив моменты гармонического родства балетов Стравинского 1910–1920 и «Турандот», допускает возможность такого же вывода, но с характерной для него легкой снисходительностью: «Im übrigen markt man, wie gut Puccini Stravinskys frühe Partituren studiert haben muß»² (*Schickling D. Giacomo Puccini*. Op. cit. P. 382).
- ¹² Детальное рассмотрение влияния Дебюсси на Пуччини см.: *Carnet*. Puccini. Op. cit. P. 287–288.
- ¹³ См., к примеру: *Carnet*. Puccini; *Ashbrook W. and Powers H. Puccini's Turandot*, *Левашова О. Е.* Пуччини и его современники; *Ярустовский Б. М.* Очерки по драматургии оперы XX в. М., 1980; *Sandelewski W. Puccini*. Cracow, 1963.
- ¹⁴ Согласно Волперс (*Giacomo Puccini's Turandot*. P. 147), в 1904 Пуччини выступал за ограничение роли хора одной лишь поддержкой лирического элемента; однако ко времени «Турандот» композитор, по-видимому, отказался от этого принципа.
- ¹⁵ Карнер (Puccini. Op. cit. P. 257) также отмечал сходство этой мелодии с «Гопакком» Мусоргского.
- ¹⁶ Это сходство было отмечено Л. В. Данилевичем в книге «Джакомо Пуччини» (М., 1969), который, однако, счел его бессознательным либо случайным (см. 427–428). Левашева писала о том, что Пуччини использовал восклицания бурлаков («Эй, ухнем! Еще разик!») в «Плаще» (1917), первой в его триптихе одноактных опер (см.: *Левашева О.* Пуччини и его современники. Указ. изд. С. 407–408). Она отметила сходство этих восклицаний со стилем Мусоргского, но проглядела их очевидное родство с «Дубинушкой».
- ¹⁷ См. его собственный рассказ об этом в: *Шалалтин Ф. И.* Страницы из моей жизни // *Шалалтин Ф. И.* Литературное наследство. Москва, 1957. Т. 1. С. 222.
- ¹⁸ *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions*. Op. cit. Vol. 2. P. 1183–1189.
- ¹⁹ Это сходство также было отмечено в Левашовой в ее книге «Пуччини и его современники». Указ. изд. С. 494.
- ²⁰ *Kii-Ming Lo. Turandot*. Op. cit. P. 325–36.
- ²¹ *Carnet M. Puccini*. Op. cit. P. 522–23.
- ²² *Debussy C. Correspondence*. Op. cit. P. 239.
- ²³ Чайковский писал о музыкальной обстановке в Париже 1889-го: «Перезнакомился с массой молодых французских композиторов; все они отчаянные вагнеристы... Как нейдет вагнеризм к французам!» (Письмо П. И. Чайковского В. Л. Давыдову // *Чайковский П. И.* Письма к близким: Избранное. М., 1955. С. 421).
- ²⁴ *Taruskin R. Defining Russia Musically*. Op. cit. P. 229.
- ²⁵ Цитаты из французской прессы приводятся по: *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 209–210.
- ²⁶ «L'allemande dans son oeuvre domine le slave et l'absorbe» (там же).
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ *Kristeva J. Word, Dialogue, and Novel // Desire in Language*. New York: Columbia University Press, 1980. P. 64–91.

¹ «У Дебюсси музыка насколько гармонична и утнченна, насколько "Борис" полон беспорядка и хаоса» (*франц.*).

² «Между прочим, подчеркивают, что Пуччини, должно быть, хорошо изучил ранние партитуры Стравинского» (*нем.*).

- ²⁹ *Kristeva J.* Des Chinoises/ Paris: Édition des femmes, 1974; *Barthes R.* Alors la Chine? Paris: Christian Bourgeois, 1975.
- ³⁰ «Je pense qu'une des fonctions, sinon la fonction la plus importante, de la Révolution chinoise aujourd'hui est de faire passer cette brèche ('il y a des autres') dans nos conceptions universalistes de l'Homme ou de l'Histoire»¹. *Kristeva J.* Des Chinoises. P. 14.
- ³¹ Как восторженно писал о концертах Чайковского рецензент «Фигаро»: «On dit aujourd'hui: "Grattez le Russe, vous trouverez un Cosaque!" On ajoute volontiers: "Grattez le Français, vous trouverez le Russe!" ...La France avait déjà fait avec ses lettres et ses arts le conquête de la Russie, voila que la Russie avec ses arts et ses lettres conquiert à son tour la France!»² *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 208.
- ³² Согласно одному из свидетельств (Роберта Годе), партитура некоторое время простояла на пианино Дебюсси открытой все на той же странице – на хоре полячек из II действия (см.: *Dietschy M.* A Portrait of Claude Debussy. Oxford: Oxford University Press, 1990. S. 60–61).
- ³³ *Ibid.* P. 63.
- ³⁴ Correspondence de Claude Debussy et Pierre Louis (1893–1904). Ed. Henri Borgeaud. Paris: J. Corti, 1945. S. 41.
- ³⁵ *Debussy C.* Monsieur Croche et autres écrits. Ed. F. Lezure. Paris: Gallimard, 1971. P. 223.
- ³⁶ Относительно техники смещения тональностей у Дебюсси и ее дальневосточного происхождения см.: *Aubaniac R.* L'énigmatique *Turandot*. S. 167–168. Ашбрук и Пауэрс (Puccini's *Turandot*, P. 100) отмечают эту же особенность, которую они описывают как «метаболическую» технику модуляции, в партитуре Пуччини.
- ³⁷ *Dietschy M.* A Portrait of Claude Debussy. Op. cit. P. 62.
- ³⁸ *Kurth E.* Romantische Harmonie und ihre Krise in Wagners Tristan. 2nd ed. Hildesheim: G. Olms, 1968.
- ³⁹ *Goldbeck F.* Twentieth-Century Composers and Tradition // Twentieth-century Music. ed. Rollo H. Myers. London: Calder & Boyars, 1968. P. 26.
- ⁴⁰ И западные, и русские исследователи широко анализировали эти особенности гармонии Дебюсси и их родство с восточной и русской музыкой. См., к примеру: *Arnold J.* Der Einfluß der javanischen gamelan-Musik auf Kompositionen von Claude Debussy. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994; *Liess A.* Claude Debussy: Blick auf Gestalt und Werk. *Musica* 16, № 4. 1962. S. 181–84. *Сабанеев Л.* Клод Дебюсси. М.: Работник просвещения, 1922; *Глядешкина З. И.* О гармонии Дебюсси (к проблеме функциональности). Автореф. дисс. канд. иск. Л., 1971.
- ⁴¹ *Aubaniac R.* L'énigmatique *Turandot*. P. 167–168.
- ⁴² Некоторые русские критики отмечают роль русского музыкального языка как посредника между западной и восточной музыкой (см.: *Сабанеев Л.* Клод Дебюсси. Указ. изд. С. 23; *Дмитриади Н.* Некоторые стилевые особенности

¹ «Я думаю, что одна из функций, если не самая важная, китайской революции сегодня – помочь закрыть эту брешь ("другие тоже существуют") в наших универсалистских концепциях Человека и Истории» (*франц.*).

² «Прежде говорили "поскребите русского, вы найдете казака"; теперь же говорят "поскребите русского, вы найдете француза!" К этому охотно прибавляют "поскребите француза – вы найдете русского!" И далее: "Франция своими искусствами и литературой уже победила Россию, а вот теперь очередь России своими искусствами и литературой покорять Францию» (*франц.*).

- русской музыки о Востоке // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л., 1974. С. 106–125).
- ⁴³ Копфмачер подчеркивает стилизованный характер экзотичности Пуччини (Exotismus in Giacomo Puccinis *Turandot*. Op. cit. P. 68). Согласно М. Гарднеру, «экзотический и экспрессионистский элементы [музыки Пуччини] переплетены так основательно, что ясное отделение одного от другого зачастую оказывается невозможным» (*Garlner M. The Exotic Element in Puccini. Musical Quarterly* 22. № 1. January 1936. P. 55).
- ⁴⁴ «In diesem Moment mag Mahler mit dem slavischen Osten als einen Vorbürgerlichen, noch nicht durchaus Individuierten wesentlich sich berühren»¹ (*Adorno Th. Mahler: Eine musikalische Physiognomik*. P. 104–105).
- ⁴⁵ Сравните это с утверждением, сделанным Густавом Уильмом Мейером в его работе *Tonale Verhältnisse und Melodiestructur im Ostslawischen Volkslied* (Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1956), согласно которому музыкальный язык народной песни восточных славян отражает «ощутимое отстранение от всего персонального» (S. 9).
- ⁴⁶ Шаляпин однажды устроил выволочку театральному художнику, сделавшему фоном этой сцены пышную зелень: «...Сцена погублена. Мусоргский написал к этой картине *зимнюю* музыку?» (*Шаляпин Ф. И. Маска и душа // Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство. Письма. Т. 1. М., 1957. С. 314*).
- ⁴⁷ В приложении к своему исследованию интертекстуальности у Малера Анри-Луи де ла Гранж приводит длинный (но далеко не исчерпывающий) список музыкальных аллюзий и цитат, присутствующих в сочинениях Малера. В списке указана и обсуждаемая мной связь с «Борисом Годуновым». Однако о причинах этой и других интертекстуальных связей автор ничего не говорит, ограничиваясь в своей работе описанием формальных условий интертекстуальности (см.: *De la Grange H.-L. Music About Music in Mahler: Reminiscences, Allusions, or Quotations? // Mahler Studies*. Ed. Stephen E. Helfing. New York: Cambridge University Press, 1997. P. 161).
- ⁴⁸ *Данилевский Г. П. Жизнь через сто лет // Данилевский Г. П. Собр. соч. М., Терра, 1959. Т. 9. С. 125–151.*
- ⁴⁹ *Якобсон Р. К характеристике евразийского языкового союза. Париж: Издание евразийцев, 1931.*
- ⁵⁰ *Riasanovsky N. The Emergence of Eurasianism: California Slavic Studies. Berkeley: University of California Press, 1967. Vol. 4/ P. 39–72; Gasparov B. The Ideological Principles of Prague School Phonology // Language, Poetry, and Poetics: The Generation of the 1890s; Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij. Amsterdam: Mouton, 1987. P. 49–78.*
- ⁵¹ См.: *Taruskin R. Stravinsky. Op. cit. Vol. 2. Ch. 15.*
- ⁵² В 1922 Сабанеев отстаивал идею о русских влияниях на Дебюсси, прибегая к выражениям, характерным для русского и западного восприятия наступающего с Востока освежающего варварства: «Но стареющая культура инстинктивно ищет варварской, свободной, буйной крови, оживляющей организм... Именно Мусоргский, и почти определенно гениальный «Борис Годунов», которого Дебюсси, очевидно, много и пристально изучал, дал ему эту спасительную прививку чего-то свежего, необходимого, чтобы соединившись с вековой романской культурой, дать чудный цветок его творчества» (*Сабанеев Л. Клод Дебюсси. Указ. изд. С. 8–9*).

¹ «В этот момент Малер, вероятно, глубинно соприкоснулся со славянским Востоком, как некоей еще не индивидуализированной общностью» (*нем.*).

- ⁵³ *Benjamin W. Moscow Diary*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- ⁵⁴ *Brecht B. Alienation Effects in Chinese Acting // Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. London: Methuen, 1964. P. 91–100.
- ⁵⁵ Обаньяк называет это явление – получение толпой целостной драматической роли – *le personnage-foule*¹ (*Aubaniac R. L'énigmatique Turandot* de Puccini. P. 128).
- ⁵⁶ Согласно Жиранди, создание полновесной лирической партии для второго сопрано «представляет собой фундаментальный момент перехода из одной эстетики в другую» (Puccini. Op. cit. P. 468).
- ⁵⁷ *Carter M. Puccini; Girardi. Puccini*, 483.
- ⁵⁸ После смерти композитора для завершения оперы подрядили Франко Альфано, чья экзотическая опера «Легенда о Шакунтале» имела незадолго до этого успех. Музыка, сочиненная Альфано, значительно отклоняется и от общего стиля Пуччини, и от оставленных им набросков финальной сцены (полностью опубликованных в: *Maehder J. Studien zum Fragmentcharacter von Giacomo Puccinis Turandot, Analitica musicologica* 22 [1984]. P. 297–379) – настолько значительно, что при исполнении оперы финал Альфано приходилось урезать почти до одной его трети, дабы сделать это расхождение менее бросающимся в глаза. В 1982 «полная» версия оперы (то есть содержащая все, сочиненное Альфано) была поставлена в Лондоне и других местах; ныне она исполняется наряду с более привычной сокращенной версией. Вся эта история удивительным образом напоминает то, что произошло с «Хованщиной» Мусоргского. Подробное ее описание см. в: *Girardi M. Puccini*. P. 478–487.

ЭПИЛОГ: PRIMA LA MUSICA, POI LE PAROLE

- ¹ «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому» // *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. в 13 тт. М., 1958. Т. 7. С. 209.
- ² «Стансы». Цит. по: *Мандельштам О.* Собр. соч. в 4 тт. Т. 3. С. 95.
- ³ *Gasparov B. Development or Rebuilding: Views of Academician T. D. Lysenko in the Context of the Late Avant-Garde // Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, ed. J. Bowlt and O. Matich. Stanford: Stanford University Press, 1996. P. 133–150. Об отражении духа сталинизма конца 1930-х в архитектуре см.: *Паперный В.* Культура два. М.: Новое литературное обозрение, 1996.
- ⁴ *Neef S. Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*. Kassel: Bärenreiter, 1989. S. 31. Более подробно о них рассказывается в книге Л. К. Потаповой «Композиторы и музыковеды республики Саха (Якутия)» (Якутск, 1994).
- ⁵ В книге Эрика Наймана *Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology* (Princeton: Princeton University Press, 1997) описывается общий душевный подъем, которым после всех бурных событий и конфликтов первого после-революционного десятилетия был встречен приход сталинизма 1930-х (см. в особенности заключение книги).
- ⁶ Две книги, изданные в 1940-х, после того как Александров стал автором государственного гимна Советского Союза, описывают его карьеру в житийном стиле. *Кружков В.* Гимн Советского Союза. М., 1944; *Поляновский Г. А.* А. В. Александров. М., 1948.

¹ Герой-толпа (франц.).

- ⁷ Первое из найденных мной скупое описание песни, ставшей источником государственного гимна, относится к концу 1988: *Волкова Е. Л.* Песенное творчество А. В. Александрова. Москва, 1988.
- ⁸ Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov. Op. cit. P. 198–205. Занятно: в алфавитном указателе Волкова соединены в одной персоналии двое Александровых — Александр, композитор, и Григорий, постановщик популярных кинофильмов 1930-х. В самой книге оба названы просто «Александровыми», без имени. Эта редакторская ошибка может указывать на то, что книга и вправду передает устный рассказ.
- ⁹ Даже если «Свидетельство» Волкова представляет собой вольную компиляцию, — а так оно, судя по всему, и есть, — я полагаю, что призывы многих серьезных музыковедов к введению полного запрета на упоминания о ней — это издержки полемики. Если считать «Свидетельство» пересказом Волковым его бесед с Шостаковичем, а не прямой записью устных рассказов последнего, к этой книге можно относиться как к источнику не более, но и не менее надежному, чем любые другие мемуары.
- ¹⁰ В 1920-х и начале 1930-х «Турандот» получила в Советском Союзе широкое признание. Премьера оперы в московском Свободном театре состоялась в 1926, вскоре после ее первого исполнения в Ла Скала; в следующие пять-шесть лет опера ставилась в Баку, Свердловске, Тбилиси, Одессе, Харькове и Киеве, равно как и в Москве — Экспериментальным театром (филиалом Большого). Затем она исчезла из репертуара вплоть до 1959. Что касается «Мадам Баттерфляй», она, разумеется, присутствовала в основном оперном репертуаре постоянно. См.: *Данилевич Л. В.* Джакомо Пуччини. Указ. изд. М., 1960. С. 423–424; *Штейнпресс Б. С.* Оперные премьеры XX века, 1901–1940. М., 1983.
- ¹¹ Один из самых талантливых и популярных композиторов-песенников сталинских времен Исаак Дунаевский, чья карьера отмечена переходом от бравурных ранних мелодий к более умеренным, исполненным теплой лиричности и торжественности, однажды признал, что он в долгу, пусть и бессознательном, перед Пуччини. Когда собеседник указал ему на поразительное сходство между последней его песней «Летите, голуби, летите» (1951) и музыкой, сопровождающей первое появление на сцене героини «Мадам Баттерфляй», Дунаевский ошеломленно ответил: «А ведь вы, кажется, правы. Но это — абсолютно произвольно» (*Назарьян Г. С.* Дунаевским на эстраде // *И. О. Дунаевский.* Выступления, статьи, письма. Воспоминания. М., 1961. С. 304).
- ¹² См.: «За Глинку! Против возврата к советскому гимну». М.: Языки русской культуры, 2000.
- ¹³ В 1823 Пушкин писал брату Льву: «...Двуглавый орел есть герб византийский и значит разделение Империи на Западную и Восточную — у нас же он ничего не значит» (*Пушкин А. С.* Пол. собр. соч. Указ. изд. Т. 11. С. 54).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Благодарности</i>	4
<i>Введение: в тени литературы</i>	5
Глава I. Звук и высказывание: о русском национальном музыкальном стиле	15
Глава 2. Прощание с очарованным садом: Пушкин, «Руслан и Людмила» Глинки и николаевская Россия	43
Глава 3. Евгений Онегин в век реализма	87
Глава 4. «Хованщина»: музыкальная драма в русском стиле (Вагнер и Мусоргский).....	133
Глава 5. Заблудившийся в символическом городе: множественные хронотопы в «Пиковой даме» Чайковского.....	179
Глава 6. Свидетельство: Четвертая симфония Шостаковича и конец романтического повествования	214
Глава 7. Popolo di Pekino: Московия Мусоргского в Европе начала XX века.....	244
Эпилог. Prima la musica e poi le parole: музыкальная генеалогия государственного гимна	273
<i>Комментарии</i>	285

ISBN 978-5-89817-291-6



9 785898 172916

Борис Михайлович Гаспаров
ПЯТЬ ОПЕР И СИМФОНИЯ:
Слово и музыка в русской культуре

Ответственный редактор И. Никитина

Редактор Р. Берченко

Корректор Л. Малова

Нотный редактор И. Никитина

Нотная графика: В. Есаков

Верстка: Т. Крылова

Дизайн обложки: В. Кудряшова

Подписано в печать 15.02.2009. Формат 60x88^{1/16}.
Печать офсетная. Бумага офсетная № 1.
Печ. л. 20.0. Тираж 2000 экз. Заказ 4358.

Наши издания можно приобрести
через сайт www.classica21.ru,
воспользовавшись услугами
отдела «Классика – почтой».

Заявки направляйте по почтовому адресу:
123098, г. Москва-98, а/я 4
«Арт-транзит»
по факсу: (495) 690 3937
или e-mail: info@classica21.ru

Издательский дом «Классика-XXI»

Юридический адрес:

123056, г. Москва, ул. Б. Грузинская, д. 60, стр. 1

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ»,
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403