

И. Лихачева

Опера
«МЕРТВЫЕ
ДУШИ»

Р. Щедрина

Путеводитель

М. Лихачева

Опера

«МЕРТВЫЕ
ДУШИ»

Р. Щедрина

Путеводителю

Москва
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1981

ИБ № 1666

Ирина Владимировна Лихачёва
ОПЕРА «МЁРТВЫЕ ДУШИ» Р. ЩЕДРИНА
Путеводитель

Редактор А. Гапич Художник С. Голубев Худож. редактор Л. Рабенау
Техн. редактор Е. Блюменталь Корректоры Е. Васильева,
М. Ефименко

Сдано в набор 2/VII—80 г. Подп. к печ. 16/1—81 г. А-02761 Форм. бум. 70×108¹/₃₂
Бумага типографская № 1 Гарнитура шрифта литературная Печать высокая
Печ. л. 2,625 (Условные 3,67) Уч.-изд. л. 3,486 Тираж 10 000 экз. Изд. № 5314
Зак. 1628 Цена 25 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Л 90109—132 452—80 4905000000
082(02)—81

© Издательство
«Советский композитор», 1981

7 июня 1977 года на сцене Большого театра состоялась премьера новой оперы Р. Щедрина «Мертвые души». Три спектакля, завершившие театральный сезон, собрали немало зрителей, давно ожидавших этого события.

Живо откликнулась на него и пресса. Читаем:

— Значительным вкладом в музыкальную гоголиану явился фундаментальный труд Родиона Щедрина «Мертвые души», которому композитор посвятил многие годы напряженного творчества¹.

— Говорят, талант — это смелость. Определение в полной мере применимое к творчеству Родиона Щедрина. Именно смелостью творческой фантазии привлекают и увлекают нас лучшие его сочинения. И вот новая встреча с музыкой Щедрина в оперном театре... Большая «полнометражная» опера в трех актах смотрится и слушается с неослабевающим интересом. Разнообразие, насыщенность, выразительность, я бы сказал, остроумие музыки, музыкально-драматургическое мастерство, с каким композитор проникает в самую суть гоголевской поэмы, позволили авторам спектакля воссоздать резкий контраст между затхлым миром чичиковых, маниловых, коробочек, собакевичей, ноздревых, плюшкиных и Россией народной, страдающей, чистой, великой духом².

¹ Светланов Е. Бессмертная поэма на оперной сцене. — Правда, 1977, 16 июня.

² Бабаджанян А. Окрыленность классикой. — Комс. правда, 1977, 30 июня.

—...«Мертвые души» на оперной сцене. Каким невероятным казалось это еще недавно. Композитор Родион Щедрин поставил перед собой... трудную задачу и решил ее столь талантливо и с таким мастерством, что премьера оперы, которая состоялась недавно в Большом театре СССР, стала событием музыкального искусства¹.

Прошло время. Опера Щедрина «Мертвые души» продолжает с успехом идти на сцене Большого театра. Поставлена она Ленинградским театром оперы и балета имени С. М. Кирова, а также театром имени Яначека в чехословацком городе Брно. Опера стала примечательным явлением нашей культурной жизни. В чем же секрет столь очевидной ее жизненности? Думается, однозначно на это ответить нельзя. Конечно, главное — в могучем таланте самого композитора, таланте смелом, обладающем именно теми чертами, которые обусловили закономерность появления подобного оперного сочинения. К ним, прежде всего, относятся острое ощущение и блестящее раскрытие композитором в музыке комического, сатирического, гротескового.

***Сатирическая линия
в творчестве Щедрина.
Мастерство
портретных характеристик.
Щедрин и Гоголь***

Уже ранние сочинения Щедрина — фортепианная сюита «Праздник в колхозе», Первый концерт для фортепиано с оркестром, балет «Конек-Горбунок», а

¹ Пахмутова А. Звучащая поэма Гоголя. — Труд, 1977, 19 июня.

особенно «Озорные частушки» и опера «Не только любовь» — привлекли к себе симпатии слушателей весело сверкающим каскадом частушечных тем, остроумными тембровыми находками, яркой комедийностью сказочных персонажей или лирико-бытовых образов. А кроме того, острыми интонациями, терпкими гармониями, хлесткими ритмами. Везде в названных сочинениях царит лукавый, добродушный юмор без тени сарказма.

Сатирическая же линия прослеживается, пожалуй, от кантаты «Бюрократиада» (где композитор предлагает оригинальное музыкальное переосмысление текста инструкций для отдыхающих в крымском пансионате «Курпаты») через отдельные эпизоды «Поэтории» («День рождения в ресторане „Берлин“») к подлинному расцвету гротеска — опере «Мертвые души».

Успеху нового творческого «эксперимента» Щедрина содействовало не только владение сатирическим пером, но и яркое мастерство в создании портретных характеристик, умение порой несколькими штрихами раскрыть не только внешние черты, но и самую суть внутреннего облика персонажа, независимо от того, комический это образ, лирический или драматический. Таковы, например, музыкальные портреты из его раннего сочинения — балета «Конек-Горбунок» — Царь Горох, или Старшие братья Ивана. Масса остроумных деталей (интонационных, ритмических, темброво-динамических) позволяет живо обрисовать кукольно-примитивный и смешной облик традиционного сказочного героя — глупого царя. А для создания портрета Братьев — воинственно-задиристых, но ограниченных и туповатых, попадающих часто в смешные ситуации — композитор удачно использует форму фугато с темой энергичной, угловатой, резко очерченной, где острые скачки сменяются упрямым вдалбливанием верхнего звука. Лейтмотивы всех трех персонажей по-своему пластичны. Более того,

именно через присущую им специфическую ритмическую и интонационную «жестикоуляцию» композитор раскрывает и внутренний мир, психологию героев.

Столь же метко и ярко охарактеризованы образы (уже не сказочные, а реалистические) в опере «Не только любовь», где Щедрин в создании музыкальных портретов опирается на разнообразные типы частушки. Ведь в жизни частушка обычно неотделима от своего создателя и исполнителя, импровизирующего «на ходу» и вкладывающего в нее свои мысли, переживания, особенности характера. Именно поэтому раскрытие образов через этот жанр воспринимается так естественно. Вспомните «Песню и пляску Варвары Васильевны». Какая сильная и страстная натура предстает в них перед нами. Здесь сливаются воедино и бурный темперамент, и бесшабашная удаль, и горечь полынная.

К методу характеристики через жанр обращается Щедрин и в балете «Кармен-сюита» — своеобразной транскрипции одноименной оперы Бизе. Здесь первый же выход героини, а следовательно, и ее первый портрет, даны под звуки знаменитой Хабанеры — бурного, красочного танца.

Правда, в дальнейшем, развивая образ цыганки, композитор в основном останавливается не на танцевальных номерах оперы Бизе, а на эпизодах, имеющих более обобщенное выразительное значение. Вероятно, тем самым он хочет подчеркнуть глубину и сложность ее натуры, а главное, возвести этот образ в степень символа. Об этом говорит также исключение из балета широкого жизненного фона, который играет большую роль в опере.

В балете «Анна Каренина» композитор прежде всего уделяет внимание внутреннему миру героев, отражая его через пластику сопутствующего им тематизма. Богатый, многогранный и глубокий образ Анны раскрыт несколькими лейтмотивами. Смятение героини, неуве-

ренность, раздвоенность сознания, ощущение рокового конца раскрыты в первой теме, открывающей балет. Она очень своеобразна — интонационно, фактурно, ритмически, поскольку основана на кратком хрупком неустойчивом мотиве, опирающемся на секундово-тритоновые интонации. Вариантное развитие мотива в партиях флейты, кларнета и скрипки и его расслоение создают ощущение пространственности звучания, зыбкости, неуверенности. В пленительно-печальной и таинственной теме, неизменной на протяжении всего балета, запечатлен прелестный облик Анны¹. И, наконец, с третьей темой — энергичной и импульсивной — связано состояние тревоги, беспокойства, бурного выражения чувств, достигающего огромного драматического накала.

Интересно и графически четко решен образ Каренина. В отличие от размытых очертаний первой темы Анны или смятенно-порывистой третьей, в партии Каренина, построенной на его лейтмотивах, ясно ощутимы суховатость, отсутствие ярких тембровых красок (исполняют контрабасы, фагот, виолончели *pizzicato*), угловатость мелодического рисунка. Образ Каренина лишен какой бы то ни было эмоциональной теплоты.

И, наконец, все мастерство композитора-портретиста, отточенное с годами, невероятно щедро расцвело в опере «Мертвые души».

Успех оперы определил не только талант автора. Пожалуй, не меньшую роль сыграло и то, что композитор сумел удивительно точно настроиться на одну творческую волну с гениальным писателем. Ведь Гоголь, этот выдающийся мастер сатиры, обладал, по мнению Пушкина, особым даром, которого до него не было еще ни у одного писателя, — даром «выставлять так ярко

¹ Тема заимствована из *Andante* Второго квартета Чайковского, но трактована Щедриным по-своему.

пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем»¹.

Примечательно, что дарование композитора развивалось примерно в том же направлении, что и писателя. В первых сочинениях Щедрина (так же как и Гоголя — вспомните «Вечера на хуторе близ Диканьки») юмор еще очень незлобив. Лирика нежна и светла. Музыка полна веселья, шуток, озорства. Позднее видение мира художником меняется. Его начинают волновать иные жизненные проблемы. И новые страницы творчества уже несут на себе печать драматических переживаний, заостренных конфликтов, трагедийного пафоса, иронии, едкой сатиры. Но при этом композитору в целом не изменяет оптимистическое мироощущение, которое проявляется и в «Мертвых душах». Щедрин, подобно Герцену, увидел в них не только «историю болезни», не только «крик ужаса и стыда», но и протест, не только обвинение современной Гоголю России, но и веру писателя в свой народ, его живые творческие силы².

Не знает себе равного Гоголь и в области портрета, создаваемого зачастую двумя-тремя меткими фразами. Характерно, что и герои писателя говорят обычно на своем, только им присущем языке, раскрываясь в самой манере речи, как индивидуальность. У Манилова, например, в его высказываниях «чересчур было передано сахару», что отражает и манеру поведения помещика. «...В приемах и оборотах его было что-то заискивающее расположения и знакомства», — пишет Гоголь и здесь же подкрепляет свою характеристику такими фразами Манилова, обращенными к Чичикову: «А вот вы нако-

¹ Цит. по кн.: Гоголь Н. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ». Письмо третье. — Собр. соч. в 6-ти т. М., 1949, т. 6, с. 132.

² См.: Герцен А. Избр. соч. М., 1937, с. 407.

нец и удостоили нас своим посещением. Уж такое, право, доставили наслаждение, майский день... именины сердца»¹.

Разговор Коробочки, напротив, прост, незатейлив, доверителен, с несколько жалобными интонациями:

«Бессонница. Все поясница болит и нога, что повыше косточки, так вот и ломит»².

«...Одна из тех матушек, небольших помещиц, — в нескольких словах определяет ее писатель, — которые плачутся на неурожай, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу деньжонок в пестрядевые мешочки, размещенные по ящикам комодов»³.

Разудалый вольный характер Ноздрева также отражен в соответствующем складе речи, пересыпанной разного рода «вольными» выражениями. Кроме того, он отличается чрезвычайно фамильярной манерой обращения со всеми, независимо от их положения:

«Ну да ведь я знаю тебя: ведь ты большой мошенник, позволь это сказать тебе по дружбе! Если бы я был твоим начальником, я бы тебя повесил на первом дереве»⁴; «А я, брат, с ярмарки. Поздравь: продулся в пух!.. Ну, брат, если б ты знал, как я продулся! Поверишь ли, что не только убухал четырех рысаков — просто все спустил»⁵.

В отличие от Ноздрева, с его свободно и прихотливо вьющимися «высказываниями», Собакевич немногословен, даже скуп на слово, но речь его весома. В ней нет стремления угодить собеседнику. Напротив, все он подбегает критике и осуждению:

¹ Гоголь Н. Мертвые души. — Цит. изд., т. 5, с. 27.

² Там же, с. 48.

³ Там же, с. 44.

⁴ Там же, с. 79.

⁵ Там же, с. 63—64.

«Мошенник! — сказал Собакевич очень хладнокровно, — продаст, обманет, еще и пообедает с вами! Я их знаю всех: это все мошенники, весь город там такой: мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет. Все хриstopродавцы. Один только и есть порядочный человек: прокурор, да и тот, если сказать правду, свинья»¹.

Обходительным и приятным в обращении предстает перед читателями Чичиков:

«Приезжий наш гость также спорил, но как-то чрезвычайно искусно, так что все видели, что он спорил, а между тем приятно спорил. Никогда он не говорил: вы пошли, но вы изволили пойти, я имел честь покрыть вашу двойку и тому подобное»².

Однако речь его значительно меняется в зависимости от обстоятельств и, как отмечает писатель, с Коробочкой, например, Чичиков, «несмотря на ласковый вид, говорил однако же с большею свободою, нежели с Маниловым, и вовсе не церемонился»³.

И тут же Гоголь дает интересные рассуждения об особом умении обращаться на Руси: «Пересчитать нельзя всех оттенков и тонкостей нашего обращения. Француз или немец век не смекнет и не поймет всех его особенностей и различий; он почти тем же голосом и тем же языком станет говорить и с миллионщиком, и с смелким табачным торгашом, хотя, конечно, в душе поподличает в меру перед первым. У нас не то: у нас есть такие мудрецы, которые с помещиком, имеющим двести душ, будут говорить совсем иначе, нежели с тем, у которого их триста, а с тем, у которого их триста, будут говорить опять не так, как с тем, у которого их пятьсот, а с тем, у которого их пятьсот, опять не так,

¹ Гоголь Н. Мертвые души, с. 96—97.

² Там же, с. 16.

³ Там же, с. 48.

как с тем, у которого их восемьсот, словом, хоть восходи до миллиона, все найдутся оттенки»¹.

Роднит Щедрина с Гоголем также глубокое понимание и проникновение в душу народную, любовь к России, ее песням, что разносятся по бескрайним просторам страны:

«Парень-запевало, плечистый детина, третий от руля, починал чистым, звонким голосом, выводя как бы из соловьиного горла начинальные запевы песни; пятеро подхватывало, шестеро выносило, и разливалась она, беспредельная, как Русь», — читаем мы у Гоголя поэтическое описание народного пения. Или: «Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря и до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу и выются около моего сердца? Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами»².

В песне для писателя раскрывалась душа народа. В ней же обнажалась вся его жизнь, его история — «живая, яркая, исполненная красок, истины... Они (песни. — *И. Л.*), — пишет Гоголь, — надгробный памятник былого, более, нежели надгробный памятник: камень с красноречивым рельефом, с исторической надписью — ничто против этой живой, говорящей, звучащей о прошедшем летописи»³. Гимном создателю этого искусства — простому человеку, крестьянину, мастеру-умельцу — звучат многие страницы поэмы Гоголя, в которых порой проскальзывает и горечь за

¹ Гоголь Н. Мертвые души, с. 49.

² Там же, с. 298, 221.

³ Гоголь Н. О малороссийских песнях. — Цит. изд., т. 6, с. 67—68.

тяжелую его судьбу: «Эх, русский народец! Не любит умирать своею смертью!»¹.

Символично, что опера Щедрина тоже пронизана русской песенностью, как голосом народа, который слышится в партиях Селифана, мужиков на дороге, плаче солдатки, а более всего — в широкой немного тоскливой мелодии «Не белы снеги», написанной Щедриным на подлинный текст в духе русской протяжной ямщицкой песни².

Именно песне доверяет композитор роль главного выразительного средства в раскрытии того драматургического пласта, в котором воплощена главная позитивная мысль оперы — о высокой нравственности народной жизни, перед которой все высшее губернское общество мелко, ничтожно, преходяще. Кроме того, обращаясь к народному пению, Щедрин воссоздает в опере «Мертвые души» особую атмосферу подлинно национального колорита, столь характерного для творчества Гоголя.

Оба — писатель и композитор — тяготеют к сюжетам из русской жизни (пять из шести музыкально-сценических сочинений Щедрина написаны по произведениям из русской и советской классики³, а в двух ораториальных произведениях — «Поэтория» и «Ленин в сердце народном» — соответственно используется поэзия Андрея Вознесенского и русские народные тексты).

Однако более всего национальный характер проявляется у обоих в прекрасном, до мельчайших деталей,

¹ Гоголь Н. Мертвые души, с. 136.

² Именно эту песню упоминает Гоголь в своей поэме (см.: Там же, с. 222).

³ «Конек-Горбунок», «Анна Каренина», «Не только любовь» (по мотивам рассказов С. Антонова), «Мертвые души», «Чайка».

знании жизни России и правдивом ее воплощении в творчестве. Это свойство писателя отмечает Белинский, анализируя прозу Гоголя. «Изображать русскую действительность, и с такой поразительной верностью и истиною, разумеется, может только русский поэт. И пока в этом-то более всего и состоит народность нашей литературы», — пишет критик¹.

Но что, как не современная русская жизнь, предстанет перед нами и в первой опере Щедрина «Не только любовь». Жизнь послевоенного колхозного села, в которой композитор сумел подметить и передать поэзию будничного труда и особое очарование деревенских посиделок, приоткрыть завесу над внутренним миром девчат и парней, наделить их индивидуальностью и вместе с тем типичными чертами современной молодежи. И в этом ему более всего помогает частушка — народно-песенный жанр, получивший большое распространение именно в наши дни, и метко названный Асафьевым барометром нарождающихся интонаций. Роль частушки в жизни села обычно достаточно велика. В ней отражены события. Без нее немислимы традиционные вечерние гуляния. Потому так естествен язык, на котором «говорят» герои оперы Щедрина. Именно этот язык и ставит «Не только любовь» в ряд новаторских сочинений, разрабатывающих новый пласт музыкального фольклора.

В других своих сочинениях Щедрин опирается на иные пласты русской песенности для раскрытия народного характера в лирико-драматическом аспекте. Такова, к примеру, роль жанров плача или протяжной песни в «Поэтории», оратории «Ленин в сердце народном», опере «Мертвые души»...

¹ Белинский В. Собр. соч. в 3-х т. М., 1948, т. 3, с. 780—781.

Музыкальная драматургия оперы

Обратившись к «Мертвым душам», Щедрин продолжил свою работу в области музыкально-сценических жанров, которые занимают значительное место в его творчестве. И это не случайно. Ведь музыка композитора обладает ярко выраженной театральностью. Она очень образна, часто вызывает конкретные сюжетные ассоциации. Ее тематизм рельефен, ритмический импульс энергичен, оркестр выразителен и красочен. Кроме того, драматургически многие из сочинений Щедрина основываются на ярко контрастных моментах, подчиненных строго выверенной логике невероятно динамичного развития. В его «Озорных частушках», например, что ни тема, то персонаж — комический или лирический. Не случайно на музыку этого концертного сочинения поставлен фильм-балет.

В композиции оратории «Ленин в сердце народном» Щедрин явно опирается на принципы театральной драматургии¹. А зримость, достоверность происходящих событий в ней просто очевидна.

В собственно сценических сочинениях (балетах и операх) театральность мышления композитора, его острый драматургический дар, ощущение жанра проявляются, естественно, гораздо ярче.

Ведущий принцип драматургии у Щедрина, как правило, контраст, достигающий порой формы сопоставления разных типов музыки². В «Анне Карениной», например, Щедрин «сталкивает» собственный тематизм (имеющий подчеркнуто современное звучание, благодаря

¹ Здесь ясно прослеживаются две сквозные сюжетные линии, эпическая и драматическая.

² Данное явление М. Тараканов определяет как полистилистику (см.: Сов. музыка, 1977, № 10, с. 87).

опоре на сегодняшние интонации и соответствующему оркестровому наряду) с музыкой Чайковского или стилизацией под нее. Подобная конфронтация продиктована прежде всего стремлением композитора разграничить внутренний мир героев и их внешнее поведение (различие, которое подчеркнуто и у Толстого). Первый — мир чувств — близок нам, людям XX века, поэтому он охарактеризован с позиции композитора сегодняшнего дня. Для второго — мира внешних отношений, мира аристократических салонов XIX века — Щедрин использует музыку Чайковского, современника героев романа Толстого. На резком контрасте двух названных типов музыки — сопоставлении их или прямом столкновении (напластовании) — основана драматургия этого балета.

В таких же сочинениях, как «Кармен-сюита» или даже «Конек-Горбунок», хотя и нет подобного «единовременного» контраста, принцип конфликтной драматургии также является ведущим. В «Кармен-сюите» противопоставляются живое человеческое чувство (образ Кармен) и бездушный, механистический мир масок, марионеток. В «Коньке» же мы встречаемся с традиционным для русской оперы сопоставлением реальных и фантастических персонажей.

На подобном конфликте двух совершенно различных пластов музыки основана также драматургия «Мертвых душ».

Б. Покровский, осуществивший постановку оперы на сцене Большого театра, отмечая ее основной драматургический конфликт, который он видит в противопоставлении двух пластов жизни, пишет о них: «...Один, великий и вечный, — земля и народ; другой — суэта разного рода «частных» интересов, то, что в просторечии называется «мышинной возней». Сущность бытия и паразитическая пошлость с ее «положением», «достоинством», обогащением... Они существуют в опере как бы

отдельно, при редком столкновении, образуя некий вакуум непонимания и неприятия, отчуждения...

Смысл же драматургии — их сопоставление. Одно без другого не более, чем жанровые сценки или кантатные эпизоды. Вместе — это предопределенность грядущего катаклизма. В этом высокая традиционность драматургии Р. Щедрина, в этом страстная гражданственность его творчества»¹.

Традиционность, о которой говорит Покровский, не исключает новаторского подхода к раскрытию классического сюжета. Ведь весь творческий путь композитора можно рассматривать как «путешествие» в страну неведомого, поиск новых «миров» и неожиданных решений. Таковым, в свое время, стало открытие частушки, как основы для построения не только фортепианной или оркестровой пьесы, но целой полнометражной (три акта) оперы. Позднее композитор удивил созданием невиданного доселе жанра «Поэтории» — концерта для поэта (Андрея Вознесенского) с оркестром, в котором его поэтическая декламация трактуется автором как музыкальный инструмент специфического тембра. Более того, здесь возникает взаимодействие между чисто речевой декламацией стихов и их «музыкальным» интонационным прочтением. А голос поэта не только согласуется с музыкой, но и до известной степени противостоит ей.

Наконец, невероятно смелым шагом оказалось обращение к роману Толстого и воплощение его в жанре балета. А затем — к поэме Гоголя, до сих пор казавшейся «неприступной» для композиторов, хотя многие другие сочинения писателя прекрасно «ложились» на музыку.

Известно немало опер, написанных на гоголевские

¹ Цит. по буклету к спектаклю «Мертвые души» в ГАБТе, 1977, с. 13.

сюжеты¹. Существуют также хоры Кастаньского, созданные им на тексты из «Мертвых душ» («Эх, тройка, птица тройка» и «Поля неоглядные»). О них упоминает в своей статье «Гоголь и музыка» Б. Асафьев, считая, что это «своеобразный опыт «озвучивания» прозы Гоголя или окружения ее широкой и раздольной песенной стихией»².

Интерес композиторов к творчеству Гоголя понятен, ибо их не могли не увлечь причудливая фантазия сюжетов, яркий национальный колорит, сочность языка особенно ранних сочинений писателя («Вечера на хуторе близ Диканьки»). Ведь они не только пронизаны поэзией природы, человеческих чувств, но в них слышится музыка — народные песни, пляски, широко раздольные или огневые, темпераментные. Их описание насыщает прозу Гоголя, не представляющего себе жизнь народа без песен. «Ничто не может быть сильнее народной музыки, если только народ имел поэтическое расположение, разнообразие и деятельность жизни», — пишет он³.

В самом деле, как увлекательно описание свадебного пляса в «Сорочинской ярмарке». Вспомните: «Странное, неизъяснимое чувство овладело бы зрителем при виде, как от одного удара смычком музыканта в сермяжной свитке, с длинными закрученными усами, все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие. Люди, на угрюмых лицах которых, кажется, век

¹ «Кузнец Вакула» («Черевички») Чайковского, «Майская ночь», «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова, «Сорочинская ярмарка» и «Женитьба» Мусоргского (обе не завершены, первая идет на сцене в редакции Кюи или Черепнина), «Нос» Шостаковича, «Ревизор» Эгки, «Шинель» и «Коляска» Холминова, «Осада Дубны» Сокальского, «Рождественская ночь», «Утопленница», «Тарас Бульба» Лысенко, «Страшная месть» Кочетова, «Кузнец Вакула» Соловьева и др.

² Асафьев Б. Гоголь и музыка. — Избр. труды. М., 1955, т. 4, с. 155.

³ Гоголь Н. О малороссийских песнях. — Цит. изд., т. 6, с. 74.

не проскальзывала улыбка, притопывали ногами и вздрагивали плечами. Все несло. Все танцевало»¹.

Или: «Звонкая песня лилась рекою по улицам села. Было то время, когда утомленные дневными трудами и заботами парубки и девушки шумно собирались в кружок, в блеске чистого вечера, выливать свое веселье в звуки, всегда неразлучные с унынием»... И далее: «Под окном слышался шум и топанье танцующих. Сперва тихо звякнули струны бандуры, к ним присоединился голос. Струны загремели сильнее; несколько голосов стали подтягивать, и песня зашумела вихрем»².

Или же: «Им опять перегородила дорогу целая толпа музыкантов, в середине которых отплясывал молодой запорожец, заломивши чертом свою шапку и вскинувши руками»³.

Приступая к работе над оперой «Мертвые души», Щедрин сам создал на основе одноименной поэмы либретто и проявил при этом максимум бережного отношения к гоголевскому тексту, сохранив в неприкосновенности специфику языка поэмы.

Таким образом, монологи, диалогические, ансамблевые и хоровые сцены опираются на первоисточник. Естественно, однако, что текст использован выборочно с сокращениями и свободными перестановками. Композитор стремился подчеркнуть наиболее типичные черты облика каждого из персонажей. Для этого он, порой буквально по крупице, собирал особенно примечательные и характерные для данного образа реплики или остроумные описания сходных ситуаций, разбросанных

¹ Гоголь Н. Сорочинская ярмарка. — Цит. изд., т. 1, с. 35.

² Гоголь Н. Майская ночь, или Утопленница. — Цит. изд., т. 1, с. 52.

³ Гоголь Н. Тарас Бульба. — Цит. изд., т. 2, с. 49.

в тексте поэмы, обращаясь также и ко второй части. Например, к эпизоду обеда у помещика Петра Петровича Петуха, на который был приглашен Чичиков. Описание некоторых блюд, подаваемых за столом, Щедрин вложил в уста персонажей, присутствующих на обеде у полицеймейстера.

Однако эту сцену, помещенную Гоголем в середине повествования (после возвращения Чичикова из «деловой» поездки за мертвыми душами, см. гл. 7), Щедрин предлагает в самом начале оперы. Подобная перестановка позволяет ему не только сразу же познакомить слушателей с главными участниками чичиковской авантюры, но и определить основополагающий драматургический принцип оперы, резко противопоставив два мира, два образных пласта оперы: Русь народную (№ 1) и помещицью (№ 2).

Сдвинут также эпизод похорон прокурора, видимо, с целью ярче оттенить окружающие его сцены («Толки в городе» и у Чичикова) и обострить контраст столкновением напряженнейших по музыкально-сценическим ситуациям эпизодов с отрешенно-хоральной окраской картин похорон.

Смерть прокурора, кроме того, очень эффектно венчает собой сцену толков в городе, прерывая ее на самой напряженной точке развития. В поэме она воспринимается не так остро. Впервые о ней мимоходом упоминает Ноздрев, и это не производит столь сильного впечатления на Чичикова. Сами же похороны отодвинуты к концу. В опере все обострено до чрезвычайности. И смерть прокурора значительным образом влияет на бегство Чичикова из города.

В целом же, Щедрин придерживается порядка событий, данных в поэме, и прославляет их лирическими народно-песенными эпизодами, рисуя картину Руси, которой Гоголем посвящены лирические отступления.

Таким образом, ведущим методом музыкальной драматургии оперы является контраст, отраженный в сопоставлении и параллельном развитии двух музыкально-образных пластов. При этом в закономерности их чередования ясно прослеживается рондообразный принцип. Народные картины выполняют роль рефрена, обрамляющего и прославляющего сцены, связанные с покупкой мертвых душ и крахом Чичикова.

Контраст двух планов достигается резким различием музыкально-выразительных средств, главным образом созданием двух интонационно-тембровых сфер.

Русь народная

В народных эпизодах ведущая роль принадлежит развитому песенному мелосу, коренящемуся в фольклоре. Однако связи его с первоисточником весьма опосредованы.

Достаточно сказать, что композитор оперирует двенадцатиступенным звукорядом, воспроизводя на его основе типичные, хотя и несколько заостренные мелодические обороты, характерные для протяжных песен или плачей. Но воспроизведение это — творческий процесс, а не копирование интонаций. Взять хотя бы, к примеру, начало (две фразы) сольного женского запева из Вступления к опере (см. пример 1). Здесь мы видим типичное для протяжных песен неторопливое развертывание мелодии, начатой соло и подхваченной вторым голосом (а позднее и хором). Распевание слогов, постепенное расширение диапазона (вверх и вниз) от двух типичных для народной песни опорных тонов (*ля — ми*) — все говорит о сходстве с народным первоисточником. Есть в этой мелодии и черты другого фольклорного жанра — плача, с характерным для него ниспаданием музыкальной фразы к концу, постоянным возвращением к основ-

ной интонационной ячейке с некоторым ее вариационным развитием. Характерен для плача и относительный лаконизм цепляющихся друг за друга фраз. Подобный жанровый синтез в одной мелодии можно найти в таком сочинении Щедрина, как оратория «Ленин в сердце народном». Например, в прекрасной мелодии эпилога, сочетающей черты лирической и обрядовой песен.

Ладовая основа начальных фраз запева из оперы «Мертвые души» тоже как бы сочетает в себе элементы различных натуральных ладов: дорийского (с VI повышенной — *фа-диез*), фригийского (со II пониженной — *си-бемоль*, которая, однако, в первом мотиве берется сразу за V — *ми*, отчего образуется острейшая интонация тритона). Есть здесь и варианты мажорной и минорной терций лада (см. также эпилог оратории), и пониженная пятая ступень — *ми-бемоль*, принадлежащие расширенной (альтерационной) диатонике.

Тембровая окраска названных эпизодов специфична и продуманна. Ведущая роль здесь принадлежит солисткам, обладающим народной манерой пения. В их исполнении звучание песенных мелодий особенно естественно, поскольку максимально приближено к народному исполнению. А это уже имеет определенный выразительный смысл, связанный с особой функцией в опере данных эпизодов, а именно, воссозданием образа Руси через голос ее истинного хозяина — народа.

Безымянность солисток, помещение их в оркестр, а не на сцене тоже «играют» на эту идею обобщения образа народа. Солисток поддерживает малый хор. А в ряде сцен к ним присоединяются обладающие индивидуальной мелодической линией более конкретные лица, словно на миг выхваченные из общей массы, — мужики у дороги, солдатка, кучер Селифан. Все партии вместе образуют сложную полифоническую фактуру.

Большое значение имеет их пространственное размещение (нижний и верхний этажи сцены, а также ор-

кестровая яма), благодаря которому возникают как бы три звучащих пласта в разных пространственных плоскостях. Этот стереофонический эффект рождает ощущение широкого простора, пронизанного песней: словно вся крестьянская Русь изливает в ее заунывных протяжных звуках свою душу. Правда, партии народных героев не равнозначны. У Селифана и солдатки они достаточно развернуты. А мужики у дороги ограничиваются отдельными репликами, лаконичными, но очень мелодически индивидуальными, с чертами народного причета в партии одного из них (Мужика с козой).

Песни Селифана, несомненно, тоже имеют прообразом народную мелодию, может быть только несколько более «расцвеченную» хроматическими ходами и ритмически более гибкую, прихотливую, свободную. В ней явно присутствуют черты протяжных песен с их богато распетой, узорчатой мелодикой и нерегулярной метрикой. А нисходящее движение от вершины-источника с глиссандирующим завершением фразы (как бы на выдохе) напоминает плачи. Бесконечность, текучесть мелодии создается на основе вариантного преобразования много раз повторяющихся фраз. В этой, несколько заунывной, словно совершающей круговорот, печальной мелодии, сопровождаемой тихо позвякивающим колокольчиком, есть своя прелесть, присущая протяжным напевам (см. пример 5).

В народных эпизодах мы сталкиваемся с совершенно уникальным явлением — введением в оркестр малого хора, заменяющего скрипки. Сделано это, по словам автора, потому, что «человеческий голос — самый гибкий музыкальный инструмент, способный точнее и тоньше выразить мельчайшие нюансы душевных состояний»¹. А это особенно необходимо в эпизодах, раскрывающих душу народную. Таким образом, с м ы с л о в а я

¹ Цит. по буклету к спектаклю «Мертвые души» в ГАБТе, с. 12.

(воплощение темы гоголевской Руси), темброво-акустическая (создание пространственной перспективы) и драматургическая (скрепление формы) роль малого хора во многом совпадает с ролью солисток в оркестре. Они дополняют друг друга, выступая в тесном союзе. Правда, малый хор композитор использует более широко, наделяя его и другими функциями.

Порой партия малого хора носит изобразительный характер (в картине «Шибень», № 5, быстрая остиная речитация, основанная на скороговорке, передает шелест дождя — см. пример 10) или выполняет чисто динамическую роль (в картине «Толки в городе», № 17, малый хор присоединяется к хору на сцене и, дублируя его, усиливает звучание). Поручено малому хору и исполнение хорала в сцене похорон прокурора (№ 18). Но во всех этих случаях его роль побочная. Главное же, как говорилось выше, создание обобщенного образа народа в том плане, как его трактовал Гоголь.

Сатирические персонажи

Второй образный пласт (сцены, связанные с Чичиковым) обрисован иными средствами. Вокальная партия здесь, на первый взгляд, носит декламационный характер (особенно в монологах). Она очень специфична в интонационном плане, ибо через интонацию (мелодику, ритмику) композитор и «лепит» характеры. Однако все же нельзя причислить вокальные партии героев этих сцен к речитативным. Скорее следует говорить о своеобразном типе мелодики, о чем свидетельствует и сам композитор. В комментариях к партитуре «Мертвых душ» читаем: «Замысел автора был направлен на вокальное переосмысление гоголевской прозы: ни единого слова не говорится, все поется, хотя и в самой различной певческой манере».

Разбирая именно эту сторону музыкального языка оперы, исследователь М. Е. Тараканов подчеркивает большую роль в вокальных партиях чисто мелодической интонации, сопряженной с широкими распевами гласных... «Правда, — пишет он далее, — последования таких интонаций не выступают в облике протяженных мелодий, ограниченных четкими кадавсами, то есть в виде замкнутых периодов, к каким мы привыкли в классической опере. Мелодическая интонация представит в рельефных оборотах, концентрирующих в себе яркие интонационные обобщения. Возникает своеобразная рассредоточенная мелодическая линия, когда вокальная партия складывается путем сцепления характеристичных мотивов. Опора на сжатый, афористичный оборот, который содержит концентрированное обобщение, отражает новое отношение к мелодическому началу в музыке, а шире — к тематизму вообще. То, что ранее требовало пространных форм высказывания, теперь может быть обрисовано кратким штрихом. Поэтому гораздо точнее было бы определить вокальный стиль «Мертвых душ» как по преимуществу мелодический, но в ином, современном смысле этого понятия. Такой стиль не изобретен Щедриным. Он подхватил и развил завоевания Мусоргского, Стравинского, Прокофьева, Берга, утвердивших вокальную мелодию нового типа»¹.

Немалое значение в создании портретных характеристик играет тембровое решение сцен. Каждому из персонажей сопутствует свой инструмент, как лейттемпор, сопровождающий его партию. Подобная драматургия тембров вообще отличительная черта почерка Щедрина. Очень последовательно он придерживается ее также в балетах «Кармен-сюита» и «Анна Каренина», где существуют строго разграниченные инструментально-темб-

¹ Тараканов М. Поэма Гоголя на оперной сцене. — Сов. музыка, 1977, № 10, с. 89.



После премьеры



І акт. У Манилова

ровые сферы, связанные и с определенными образами, и с интонациями, и с моментами более обобщенного характера (лейттебр трагического, рокового и т. п.).

Здесь, в «Мертвых душах», тембровая драматургия носит более конкретный характер, то есть за каждым персонажем закреплен специальный инструмент (инструментально-тембровое выражение образа). Манилову сопутствует флейта, Коробочке — фагот, Собакевичу — два контрабаса, Плюшкину — гобой, Ноздреву — валторна. Чичиков подобной тембровой персонификации не имеет, поскольку, обнаруживая удивительную обходительность, он готов примениться к любым обстоятельствам. Остальные же характеры отличаются устойчивостью и незабываемостью. Каждый герой имеет свой мелодический портрет, где типичные для него интонационные обороты подчеркнута гиперболизируются, заостряются.

Так, музыкальная речь Манилова основана на закругленных интонациях с нарочито «чувствительными» задержаниями и мягкими окончаниями мотивов и фраз. Она достаточно уснащена украшениями (форшлагами, группетто, мордентами). Легатные последования перемежаются тихо скользящими стакато (*portamento*), активные квартовые мотивы — хроматически сползающими, текучими (см. примеры 6 и 9).

Портрет Манилова наиболее полно обрисован в его сольном монологе, написанном в жанре ариозо, а также в дуэте с Лизанькой Маниловой, построенном в виде канона на ту же нежнейшую, «сладковатую» тему. Ее поддерживает типичное для романсового склада сопровождение, в котором как эхо повторяются наиболее чувствительные обороты ариозо и дуэта.

В партии Коробочки ясно претворены интонации народного причета с постоянным возвращением к «жалобным» секундовым мотивам. Речь ее течет достаточно свободно, распадаясь на более или менее продол-

жительные фразы (см. пример 11). Метрика сольного монолога нерегулярна. Напевные фразы сменяются декламационными, поскольку монолог представляет собой либо горестный с причитаниями и жалобами рассказ, либо лихорадочные размышления вслух.

Несколько иной становится партия Коробочки в рондо-дуэте, построенном на скороговорке, которая передает ее крайне возбужденное состояние по случаю неожиданного предложения Чичикова. Речь Коробочки льется сплошным потоком с неожиданными резкими взлетами и падениями (независимо от партии Чичикова, чьи мысли текут по совершенно иному руслу). В целом же создается впечатление движения по замкнутому кругу: старуха не в силах преодолеть инертности и ограниченности своего мышления (см. пример 12).

Музыкальная характеристика Ноздрева резко отличается от двух названных персонажей. Мелодическая линия его партии размашиста, «пересыпана» возгласами, остродиссонантными ходами, динамическими акцентами, не совпадающими с синтаксическими. Словом, она вся как бы состоит из острых углов и соответствует манере поведения разудалого помещика, не «влезавшей» в рамки благопристойности (см. пример 13).

Еще более угловата мелодическая линия в арипорте Собакевича. Но здесь она сочетается с медлительной тяжеловесностью в отличие от подвижных, своевольных мелодических перепадов партии Ноздрева.

Вокальная линия Собакевича основана на комическом сочетании широчайших скачков диапазоном до двух октав с топтанием на месте, порой подчеркнутым мордентообразными фигурациями, которые звучат с истинной медвежьей грацией (см. пример 18).

Все эти штрихи очень метко обрисовывают внешний портрет неуклюжего, словно «сработанного топором», помещика, в котором отражена и его духовная сущность, определяемая скудостью и тупостью мыш-

ления. Намеренное смещение смысловых акцентов в его речи еще более усиливает сатирическое содержание партии Собакевича.

Невероятно интересно интонационно-тембровое решение портрета Плюшкина, партия которого поручена меццо-сопрано, что и создает ощущение полной потери этим согбенным старцем своего истинного лица, а точнее, человеческого облика. На эту же идею «работает» и монотонное заикание его речи (повторы звуков) с неожиданными «срывами» на фальцет, бесконечное возвращение к ранее найденным интонациям, от которых он не в силах отойти. Все это производит впечатление застылости, безжизненности образа «бывшего человека» (см. пример 20).

Чичиков наделен чрезвычайно гибкой интонационной характеристикой, поскольку зачастую «подделывается» под своих собеседников. В этих случаях он обходительно мягок, старается произвести хорошее впечатление, что отражено во вкрадчивых витиеватых контурах мелодии, то «кружевной», то глиссандирующей с обязательным растягиванием, распеванием мягко стаккатируемых слогов (см. пример 4). На такого рода тематизме построены его сольные монологи в первом действии, ария во втором, с поистине колоратурными пассажами.

Но Щедрин показывает и действительный облик Чичикова, не прикрытый усвоенной им внешней формой общения с людьми, так сказать, его подлинное нутро. Ярче всего оно проявляется в арии из третьего действия, где преобладает свободная декламация, основанная на решительных, восходящих пунктированных мотивах, перемежающихся речитацией на одном звуке (см. пример 27). Мягкость, предупредительность интонаций уступает место открытому проявлению недовольства. Подобным же образом охарактеризован Чичиков и в сцене с Коробочкой (см. пример 12).

Структура оперы

Выстраивая оперу, композитор избирает номерную структуру, подчеркивая данный принцип и в определении жанра «Мертвых душ» как «оперных сцен по поэме Н. В. Гоголя». Такое определение свидетельствует и о том, что Щедрин ограничил содержание оперы по сравнению с поэмой, хотя основной ее конфликт отражен последовательно, убедительно и в глубоком соответствии с замыслом писателя.

Девятнадцать номеров оперы сгруппированы в три акта (первое действие: № 1—8; второе действие: № 9—13; третье действие: № 14—19). Каждый имеет свою драматургию, которая подчинена ведущему драматургическому принципу оперы, основанному на последовательном развитии двух сквозных линий — народной и «авантюрной» (похождения Чичикова). Это развитие мы проследим позднее. А сейчас несколько слов о строении каждого акта.

В основном композитор следует в них (как и во всей опере в целом) принципу от частного к общему, от диалогических сцен к массовым, от мелких построений к крупным, многоплановым, с постепенным ростом напряжения, завершающимся кульминацией — смертью прокурора (авантюрная линия) и хором «Ты, полынь, полыничка-трава» (народная).

Первый акт имеет небольшую ансамблевую заставку — обед у прокурора. За ней следуют сцены у помещиков: Манилова, Коробочки и Ноздрева.

Второй акт сначала продолжает неспешно развертывающуюся, экспозиционную, линию первого (сцены у Собакевича и Плюшкина). Завершается же он динамичной массовой сценой бала у губернатора, включающей множество эпизодов, сольных, ансамблевых, хоровых и оркестровых, объединенных как сюжетными средствами, так и музыкальными, — арками, рефренами.

Третий акт как бы построен по принципу нагнетания напряжения с постепенным включением в действие все большего числа персонажей (от сольной арии Чичикова через диалог двух дам к массовой сцене «Голки в городе»; она завершается генеральной кульминацией оперы — эпизодом смерти прокурора). А затем происходит постепенное успокоение и возвращение к обрамляющей сцене, у Чичикова.

Народная линия тоже выстроена очень четко. Она имеет свое развитие и две яркие кульминации (№ 12, Плач солдатки, и № 19, хор «Ты, полынь, полынечка-трава»), свои музыкальные арки, создающие внутри этой линии репризность. Так «запев» (из № 14), открывающий третий акт, во многом воспроизводит «Вступление (№ 1). А финал (№ 19, кода) перекликается с «Дорогой» (№ 3).

При возвращении народные эпизоды не повторяют друг друга, а скорее продолжают, получая вариантное развитие, значительно обновляясь. Это касается не только интонационного, но фактурного, текстового моментов и состава исполнителей (№ 1 — солистки и хор, № 3 — квинтет и хор, № 7 — солистки и хор, № 10 — квартет и хор и т. д.). Меняется и функциональное соотношение солистов и хора: они попеременно выступают в роли рельефа (несущего основную мелодическую нагрузку) и фона.

Каждая из линий, на первый взгляд, развивается самостоятельно, параллельно другой. Однако они взаимосвязаны между собой прежде всего постоянно нарастающим конфликтом, который особенно обнажено выступает в момент сопоставления ярчайшей по своему трагизму кульминации в народной линии — Плача солдатки — с блестящей, но какой-то пустой музыкой бала у губернатора. Этот музыкальный контраст оказывается невероятно символичным в раскрытии основной идеи оперы.

Кроме того, как говорилось выше, обе образные сферы находятся в структурном взаимодействии друг с другом. Принцип их чередования напоминает рондообразную форму, в которой роль рефрена выполняют народные сцены. Отсюда единство музыкальной драматургии.

Хоровые сцены

Помимо малого хора в опере функционирует еще один — большой хор, участвующий в сценическом действии и характеризующий помещичье-дворянское общество. Развернутые хоровые сцены главным образом находятся во втором и третьем актах, прославляя и скрепляя крупные сцены «Бал у губернатора» и «Толки в городе», создавая мощные кульминации в названных сценах.

Композитор мастерски пользуется хоровыми красками, гибко меняя состав хора и его плотность в зависимости от выразительных задач. Здесь и хоровые унисоны мужских или женских голосов. Они изображают разные группы гостей на балу, высказывающих свое мнение о Чичикове. И лаконичные четырехголосного аккордового склада рефрены-возгласы, в которых присутствующие в единодушном восторге восклицают:

Чичиков миллионщик,
Чичиков миллионщик!

Эти рефрены (см. пример 22) очень важны для целостности крупных хоровых сцен, да и всего акта, поскольку звучат и в других его разделах после монологов, диалогов или ансамблей.

И, наконец, есть хоры с более сложной фактурой, объединяющие все эти группы. Таков, например, эпи-

зод (ц. 208) в первом разделе сцены бала (до появления Чичикова), с достаточно самостоятельными партиями мужских и женских голосов, хотя между ними можно заметить интонационное родство. Например, проведение основной темы, звучащей у сопрано, в увеличении у альтов или обеих ее вариантов (основном и увеличенном) в противодвижении (тенора, басы). Правда, точного интонационного родства нет. Тематизм варьируется, но основные его мелодические ячейки сохраняются, особенно в начальной стадии. То же можно сказать и об имитационных проведениях некоторых мотивов, очень свободных, но достаточно заметных.

Обращается Щедрин и к хоровой алеаторике в эпизоде приветствия Чичикова, что вызвано стремлением к определенному выразительному эффекту. Партитура здесь построена на вариантах нисходящего хроматического мотива, ритмический рисунок которого в каждой из партий несколько иной, отчего и возникает ощущение общего шума с перекрывающимися его отдельными возгласами, обращенными к главному герою.

Во втором разделе сцены бала (после разоблачения Чичикова) хор трактуется несколько иначе и его роль в общем действии и фактуре целого тоже иная.

Во-первых, он чаще выступает в единстве, не делясь на группы. Более того, преобладают унисонные построения, как бы выражающие общее единое мнение всех гостей по поводу странной новости о мертвых душах. Во-вторых, хор выполняет разнообразные функции относительно ансамбля солистов, то объединяясь с ним (дублируя его), то противопоставляя ему в контрапункте свой мелодический и ритмический рисунок или же, наконец, вступая с ансамблем в диалог. Иногда соотношение хора и ансамбля основано на принципах подголосочной полифонии.

Примерно такова же роль большого хора и в третьем акте, а конкретнее, в сцене «Толки в городе».

Ансамбли и арии

В опере помимо хоров достаточно много ансамблей, и самых разнообразных: дуэты (№ 6 и 16), терцет (№ 4), квартет (№ 10), квинтет (13 и 19), секстет (№ 8), децимет (№ 2) и общий ансамбль (№ 17), включающий большее число участников.

Щедрин проявляет себя в них как исключительный мастер ансамбля, выстраивающий композицию с большой свободой, гибко меняющий тип фактуры и владеющий секретом индивидуализации каждой партии при создании стройного целого. В его ансамблях непринужденно сочетаются диалогические сцены и сольные монологи с компактным общим ансамблевым звучанием, разделы с плотной фактурой, основанной на едином движении, ритмическом и мелодическом рисунке, и полифонические эпизоды, объединяющие несколько линий.

Пример диалогической формы построения ансамбля, где каждый из участников выступает поочередно со своей репликой или более пространственным высказыванием — дуэт двух дам (№ 16, см. пример 28). В нем используются и канонические приемы изложения, но очень свободные, с сохранением лишь самых общих принципов канонической формы (см. пример 29).

Точный же канон, хотя и в весьма необычный интервал (малую нону), мы найдем в Терцете (№ 4) в партиях Манилова и Лизаньки Маниловой, которым «вторит» Чичиков. Правда, его партия тематически самостоятельна, однако этот контрапункт к канону резкого контраста не вносит, поскольку характер и тип интонаций примерно один и тот же. Чичиков словно подкакивает супругам, подлаживаясь под общий тон их речи, чего нельзя сказать о его же партии в дуэте с Коробочкой. Здесь каждым из партнеров владеют разные помыслы и чувства (страх продешевить у Коробочки и досада на тупую старуху у Чичикова).

К развернутому типу ансамбля, сочетающего разного типа фактуру, относится Децимет (№ 2), впервые представляющий всех главных участников авантюрных сцен. Он достаточно развит, состоит из ряда более камерных ансамблей (по количеству участников), но целостность ему придает рондообразная форма с рефреном-приветствием, объединяющим всех участников обеда у губернатора в единодушном порыве: «Виват! Павел Иванович» (см. пример 2).

Интересно проанализировать разделы собственно децимета, в котором звучат голоса всех приглашенных гостей (см. раздел от ц. 20). Начинается он с фугато — постепенного включения партий — и далее после туттийного эпизода, основанного на едином для всех участников ансамбля тематическом материале, в нем происходит индивидуализация партий. То есть каждый из персонажей наделяется характерным для него интонационным языком. Возникает несколько мелодических линий. Одна из них распределяется между рядом поющих с последовательной передачей от одного к другому, так что на каждого приходится буквально по одному звуку темы. Такой прием усиливает буфонную окраску эпизода, построенного на скороговорке, которая заставляет вспомнить аналогичные ансамбли из опер Россини.

Особо нужно сказать об ансамблях народных сцен. Здесь композитор в основном опирается на разные типы подголосочной полифонии (от гетерофонии до контрастной). Возьмем, к примеру, квинтет из № 3 («Дорога»), где ясно ощущается три разных пласта: тянущийся фон у малого хора, протяжная песня у солисток (меццо-сопрано и контральто) — подголосочное двухголосие с вариантами мелодий — и партии Селифана и мужиков, контрастирующие солисткам «кружевной», узорчатой мелодикой, более далекой от народных образцов. Ведущим здесь является Селифан. Мужики вступают эпизодически, образуя диалог с его партией.

При, казалось бы, достаточной сложности фактуры и индивидуальности партий Щедрин добивается удивительной ясности и «слышимости» каждой из них, и в этом большую роль играет не только тембровое разнообразие партий, но и прием, к которому композитор нередко прибегал в своих фортепианных полифонических опусах — прием комплементарной ритмики, то есть поочередного движения голосов. Особенно рельефно подает он вступления голосов, уводя в этот момент другие партии на второй план и ярко высвечивая главное.

Достаточно много в опере и сольных номеров, которые обычно включаются в более крупные сцены. Главным образом, это портреты персонажей, несущие в себе концентрат их интонационного языка. Композитор по-разному определяет тип этих монологов, в зависимости от их характера и масштаба: ариозо (Чичикова, а затем Манилова в № 4, ц. 36 и 41), каватина (Плюшкина — № 11, ц. 170), ария (Коробочки — № 6, Собакевича — № 9, Чичикова — № 13, ц. 214 и № 15). Наиболее развернутой оказывается большая ария Чичикова, звучащая в сцене бала и отражающая его триумф.

Оркестр

О роли оркестра частично уже шла речь выше при разборе тембровых характеристик персонажей. Его функция в опере скорее фоновая, поддерживающая, способствующая выдвиганию на первый план пения. Не случайно из оркестра исключены скрипки, главные «соперники» человеческого голоса. Однако в опере все же есть самостоятельные оркестровые эпизоды, колоритные, выразительные, связанные с главным действующим лицом — Чичиковым. Композитор называет эти эпизоды пантомимами. Всего их три. В первой — немая сцена торга с Коробочкой. Она исключительно динамична и воспроизводит во всех деталях состояние обоих участни-

ков торга, дошедших до иступления. И в то же время в ней много комического, выраженного в тематизме, основанном на скачкообразном или вращательном движении, аккордовых синкопах, «ходульных» переключках: бас — аккорд.

Вторая пантомима — «Любовь Чичикова» («Бал у губернатора», № 13, с. 233). Это уже прямая пародия на любовную лирику, поскольку суетливо-грациозные мотивы, украшенные трелями, изображающими «райское» птичье пение, явно не соответствуют внешне благопристойному и добропорядочному облику господина средних лет, каковым является Чичиков.

И, наконец, «Крушение Чичикова» (№ 17, с. 309) — третий эпизод, рисующий заключительный этап авантюры. В нем звучат интонации арии героя, но на этот раз очень настороженно и таинственно (см. пример 33).

Традиции и новаторство

«Мертвые души» — подлинно русская музыка, созданная композитором сегодня. Это произведение глубоко национальное, продолжающее лучшие традиции отечественной оперы»¹.

Так характеризует оперу Щедрина Ю. Темирканов, осуществивший совместно с Б. Покровским постановку оперы на сцене Большого театра, а также подготовивший ее в Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова. И, действительно, опера корнями своими глубоко уходит в национальный классический музыкальный театр с характерным для его создателей любовно-уважительным отношением к фольклору, к своеобразному народному говору.

Однако, наследуя завоевания классиков в этих областях, как и особый метод характеристики народной Ру-

¹ Цит. по буклету к спектаклю «Мертвые души» в ГАБТе, с. 14.

си через жанр или значительное внимание к тембровой драматургии, Щедрин привносит в каждое из театральных произведений свое собственное, неповторимое.

Так, обращаясь к народной песне для воспроизведения образа Руси, композитор «приспосабливает» мелодию к современному двенадцатиступенному звукоряду (отчего она, кстати, нисколько не проигрывает, а скорее приближается к первоисточнику, всегда несколько «шероховатому», интонационно «не точному», то есть не укладывающемуся в рамки семиступенного звукоряда).

Щедрин идет дальше своих предшественников, поскольку, поручая песню исполнительницам, обладающим народной манерой пения, и создавая пространственную перспективу (о чем говорилось выше), он как бы помещает ее в естественную для нее среду бытования. Отсюда возникает ощущение истинной народности оперы — никакими традиционными массовыми народными сценами такого сильного ощущения духа народного нельзя было бы добиться. А так, он словно пронизывает оперу, подчиняя себе и отводя на дальний план все суетное, мелкое.

Традициями, идущими от Даргомыжского, Мусоргского, Шостаковича, можно объяснить и подход Щедрина к озвучиванию гоголевской прозы. Но здесь скорее можно говорить о таком же, как у них, детальном и внимательном отношении к слову, интонируемому, однако, в отличие от названных композиторов, не на основе речитатива, а нового типа мелодии, краткой, предельно сконцентрированной. Выстраивается она из цепляющихся друг за друга сходных интонационных ячеек, в которых отражены основные, наиболее яркие звуковые характеристики образов. Их различные комбинации плюс варианты или вычлененные из них более сжатые обороты и создают мелодику, которая, несмотря на кажущуюся мозаичность, воспринимается как целостное, структурно оформленное единство.

В трактовке оркестра также немало традиционного, а именно, преобладание его фоновой функции и отсюда, выдвижение на первый план вокального начала; кроме того, усиление роли отдельных инструментов, то есть выстраивание определенной тембровой драматургии (линия, идущая от Чайковского, Стравинского, Шостаковича). С первым же, конечно, связана и замена в оркестре скрипок малым хором — пример уникальный, говорящий о творческом подходе композитора к названным традициям, что обусловлено определенными выразительными задачами.

«Мертвые души» Щедрина — плод долгих творческих поисков. Композитор работал над ней более десяти лет. Замысел же оперы на этот сюжет возник гораздо раньше, но, конечно, молодой автор тогда еще не обладал достаточным мастерством для решения столь грандиозной задачи. И вынашивая этот замысел, композитор оттачивал свое перо музыкального драматурга и сатирика, свою особую манеру раскрытия комических образов через специфическую интонацию, свое отношение к фольклору.

Говоря выше об удачном, можно даже сказать, блистательном решении замысла, хотелось бы с большим удовлетворением отметить не менее блистательное сценическое раскрытие оперы в Большом театре СССР. Можно даже говорить о полном слиянии творческих устремлений композитора, дирижера, режиссера, художника и певцов, создавших спектакль удивительно яркий, органичный, продуманный в деталях и вместе с тем очень цельный, с невероятной четкостью выявивший характеры, ситуации, а главное — основной конфликт оперы, ее идейный стержень.

СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

Действие первое

Два негромких аккорда в оркестре — и на их постепенно замирающем фоне рождается спокойно льющийся, прекрасный напев. Поет низкий женский голос. Ему вторит другой. И вот уже песню подхватывает хор. Она ширится, устремляется вверх, а потом постепенно сворачивается, затухает. Так начинает композитор Родион Щедрин свою оперу «Мертвые души».

Отказываясь от традиционной увертюры и открывая действие лаконичным вступлением, развивающим в народной исполнительской манере тему песни «Не белы снеги», Щедрин, видимо, преследует две цели: показать сразу же истинных и единственных героев оперы, а также создать атмосферу удивительной поэтичности, которой пронизаны народное искусство и русская природа с ее беспредельными просторами, подернутыми шемящей дымкой грусти. В самом деле, сколько подлинной красоты таится в свободно текущем напеве. В нем ни торжественной помпезности, ни яркого, стремительного, темпераментного движения. Ничего внешне эффектного, зачастую встречающегося в оперных увертюрах. Все очень просто, естественно, величаво, но как задевает сердце! И как долго потом слышится эта песнь, продолжающая подспудно жить в нашей душе.

Lento assai
1 solo (mezzo-soprano)

Zenes
(In Orchestra)

В русской народной манере пения solo (contralto)

quasi f *W* *p*

Не бе-лы, бе-лы сне-ги...

Lento assai

mf *pp*

М.

Zenes
(In Orch.)

Ох, не бе-лы сне-ги во Чис- том по- ле,

С.

p *pp* *W* *(V)* *(P)* *pp*

Контраст же образных сфер, обычно намечаемых в увертюре, здесь распределен между двумя первыми номерами: № 1, Вступление и № 2, «Обед у прокурора», Децимет, — в которых происходит экспозиция персонажей и завязка действия.

Переход от народно-песенного вступления к эпизоду обеда, данного в честь Чичикова (№ 2), происходит резко (*attacca*), отчего еще ярче проступает полная противоположность и несовместимость двух раскрытых в опере миров: народной Руси и помещиков, словно копоша-

2 Allegro moderato
МАНИЛОВ

ff 4

Видат, Павел Иванович!

ПОЧТМЕЙСТЕР *ff*

Видат, Павел Иванович!

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ПАЛАТЫ *ff*

Видат, Павел Иванович!

НОЗДРЕВ *ff*

Видат, Павел Иванович!

ПРОКУРОР *ff*

Видат, Павел Иванович!

ПОЛИЦЕЙМЕЙСТЕР *ff*

Видат, Павел Иванович!

ГУБЕРНАТОР *ff*

Видат, Павел Иванович!

МИЖУЕВ *ff*

Видат, Павел Иванович!

СОБАКЕВИЧ *ff*

Видат, Павел Иванович!

Allegro moderato

ff

щихся где-то в земле. Сценически это решено именно так: народным картинам отведена верхняя часть сцены с ее бесконечной дорогой, по сторонам которой проплывают скромные сельские пейзажи, а персонажи чичиковской авантюры впервые появляются как бы из подземелья, из темноты, заполняя сцену своими неискренними фальшивыми возгласами-приветствиями, адресованными Чичикову (см. пример 2).

Здесь они единодушны и поэтому голоса сливаются почти в унисон. (Аналогично строится и туттийная кульминация, завершающая сцену угощения гостя.) Эпизод, славящий Чичикова, очень важен в драматургическом отношении, поскольку не только собирает воедино голоса всех присутствующих на обеде, но и, периодически возвращаясь, скрепляет форму ансамбля, выполняя роль рефрена.

В целом же Децимет («Обед у прокурора») являет собой достаточно сложную композицию, в которой автор с виртуозной легкостью объединяет участников ансамбля, сохраняя за каждым только ему присущую манеру говорить, двигаться, обращаться к себе подобным. Достаточно проследить, как каждый предлагает Чичикову свое любимое блюдо, и характер персонажа совершенно ясен. Собакевич с поистине медвежьей грацией «рекламирует» бараний бок с кашей, Ноздрев не без изящества, но с лихостью прославляет шампанское «Клико», Манилов в присущей ему несколько жеманной форме предлагает более изысканное блюдо — стерляжью уху и т. д. (см. пример 3).

Сам Чичиков в общем ансамбле участия почти не принимает. Его партия несколько обособлена и носит характер сольных ариозных построений с кружевной мелодией. Они характеризуют Чичикова, как человека с приятным обращением и хорошими манерами (см. пример 4).

Allegro moderato

3 МАНИЛОВ

f *p* *f* *p* *p* *f*

М _ М _ М _

ПОЧТМЕЙСТЕР

f *stacc.* (solo distinto)

И блинков, взваренцев, по ро сен ка с хре ном и пу ляр ку с гу сем.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

p *stacc.*

Кот лет ку с ка пер св ми.

НОЗДРЕВ

ПРОКУРОР Ро) зет ка и все, что хо чешь...

ПОЛИЦЕЙМЕЙСТЕР

Ко(г)-

- тку

ле(д)-

Кот. ле(г)- св - дку.

ГУБЕРНАТОР

Ко(г)

ло - со -

ся...

Кот. ле(г)-

МИЖУЕВ

Кот. ле(г)-

ле(д)-

СОБАКЕВИЧ (осуждая) *p* *stacc.* *f* *p*

СОБАКЕВИЧ (осуждая) *p* *stacc.*

- тле(г)-

ле(д)-

(Не так у ме ня: всю свинью да вай на стол, гу ся, ба ра нв...)

(a tempo, ma piacere)

4 ЧИЧИКОВ

9 *f* *ten.* *mf*

И(и)... ин...

- те - ре - су - юсь по - зна -

(rit.) (делово)

- ни - ем вся_ко_го ро_да мест,

Следующая картина наплывает столь же внезапно как и предыдущая. На кульминационном возгласе ансамбля возникает мелодия малого хора, продолжающего свою песнь, начатую во Вступлении. В оркестре тихо позвякивает колокольчик. И как контрапункт к протяжной песне, вступает новый напев кучера Селифана, напев замысловатый, с неожиданными мелодическими изгибами и не менее прихотливым ритмическим рисунком:

Doppio meno

5 СЕЛИФАН (*ritena voce*)

Эй вы, лю_без_с ны_и(е)мо_е (и)!

31 (выдох) (*v*) *f*

(е) раз_у_ теш_ни_3 ки мо_е (и)!

Он, несомненно, имеет народное происхождение, но как бы обогащен индивидуальным «творчеством» самого Селифана, вдохновенно импровизирующего на ходу.

Затем краткий диалог Селифана с мужиками и... начинается развернутая сцена у Манилова. Ариозные и диалогические построения непринужденно сменяют друг друга. Деловитый рассказ Чичикова о цели своего путешествия, данный в виде монолога без сопровождения на присущих герою витиеватых мелодических оборотах, переходит в беседу между Маниловым, Лизанькой и гостем. Обсуждаются городские знакомые. Вопросы и ответы чередуются достаточно быстро. При этом Чичиков чутко подхватывает сладковато-почтительную интонацию, свойственную Маниловым. И каждая его новая фраза становится все более пространной и восторженной (от сдержанно-спокойной речитации небольшого объема и диапазона до экзальтированной декламации с яркими мелодическими вершинами).

Ариозо-портрет Манилова построено на нежнейшей вкрадчивой мелодии, сопровождаемой аккомпанементом романсового типа, но все это слегка утрировано и потому комично:

Andante amoroso
 МАНИЛОВ *pp* *dolcissimo*

О, Павел И. ва... но, вич! О, я бы!

Манилову негромко вторит флейта. Позднее к ним с той же темой присоединяется Лизанька (звучит канон), чей внутренний облик — непосредственное отражение ее супруга. Далее следует центральный эпизод сцены, раскрывающий истинные намерения Чичикова, —

эпизод покупки мертвых душ. Он резко отличается от предыдущих разделов. Полностью исчезают безмятежность, вкрадчивая мягкость и закругленность мелодических построений. В оркестре преобладают низкие тембры. Тематизм становится угловатым, острым. Много неожиданных скачков или нервных пассажей. Таинственная мрачность атмосферы усугубляется характером вокальных партий: разговор строится на отрывистых, лишенных мелодийного начала речитативных фразах. Но и он постепенно накаляется, достигая вершины в патетическом восклицании Чичикова:

Allegro misterioso
ЧИЧИКОВ
 7 **50** *f* (*piena voce*)

За_кон - я не ме... ю пред за...

- ко - НОМ...

sf *pp*

Однако, испуганный непонятной для него просьбой, Манилов очень скоро успокаивается, получив уверения гостя в ее законности. В заключение вновь возвращается тема его арии, как основа терцета, свидетельствующего о полном взаиморасположении всех участников сцены. И лишь в коде тревога на миг охватывает сознание Манилова, вспомнившего о необычной просьбе Чичикова. Его последняя фраза словно перекидывает «мостик» к дальнейшим трагикомическим событиям:

♩ Andante МАНИЛОВ *pp sotto voce, ma ben articolato*

Мерт- вые ду- ши?..

ppp

Свобода построения всей сцены у Манилова не означает, однако, отсутствия в ней драматургически скрепляющих моментов. Во-первых, ей присуща своя, волнообразная, логика развития: от добродушной, ласковой, приветливой встречи, оказанной Маниловым гостю, к центральному эпизоду покупки мертвых душ, контрастно выделяющемуся своим настроением, тембровыми красками, характером вокальных партий, и затем успокоению. Есть и другие музыкальные средства объединения — тематические арки и репризы. Главная из них — тема ариозо Манилова, обрамляющая центральный эпизод. Кроме того, в первой части сцены своеобразным рефреном служит мотив восклицания-приветствия Манилова:

Alllegro assai
в МАНИЛОВ



Sostenuto molto
pp dolcissimo



Построенный на активных квартовых интонациях, но имеющий характерный волнообразный ритмический рисунок с мягким началом и окончанием, мотив (как и тема ариозо) хорошо характеризует Манилова с его, в сущности, пустой суетливостью и экзальтированностью.

И вот снова дорога. Чичиков отправляется дальше в путь. Но его преследует непогода. В оркестре специфические эффекты, изображающие раскаты грома. На их фоне диалог между Чичиковым и Селифаном, отражающий крайнюю степень досады и недовольства первого из них (высокий напряженный регистр интонирования, широкие интервальные ходы с акцентировкой каждого звука и т. п.) и словно оправдывающиеся ответы второго (хроматически сползающие мотивы с глиссандирующим окончанием). Интересно использован в этой сцене малый хор, построенный на скороговорке (вполголоса), — быстрой речитации на одном звуке. Передаваемое из одной партии в другую, это тихое бормотание текста молитвы, по сути дела, имеет звукоизобразительный эффект воспроизведения шелеста дождя. Пространственное размещение солистов и хора (в трех плоскостях) усиливает убедительность созданной композитором звуковой картины разыгравшейся стихии (см. пример 10).

Сцена в доме помещицы Коробочки начинается сразу же с ее арии-портрета, рисующей облик сердоболь-

ной, словоохотливой, любящей посетовать на превратности жизни старушки. Ее язык незатейлив и близок простонародному. В музыкальной интонации ясно прослушивается опора на причет, особенно в первых фразах, небольших по диапазону, в которых подчеркиваются верхние звуки нисходящих секунд. Известная метрическая свобода, присущая вокальной партии Коробочки, имеет те же истоки (см. пример 11).

10

57 *Sostenuto assai ben pesante*

Coro piccolo in Orchestra

I pult
S.
II pult
I pult
A.
II pult

ppp (sotto voce) (o)
...свя_тый про_ра_че бо_жий Иль_е, мо_ли

ppp (sotto voce) (o)
...свя_тый про_ра_че бо_жий Иль

ppp (sotto voce)
...про_не_си Ты,

Frusta
(P)

distacco per Coro

ЧИЧИКОВ

ff

По- гля- ди- ка, не вид- но ли до- рев- ни.
 бо- га о нас...
 -е, мо- ли бо-га о нас...
ppp (sotto voce)
 ...со-хро- ни нас, бо- же, тво- е ю ру- ко-ю...
 бо- же, ту- чу гро- зо- ву- ю...
ff *p*

Andantino moderato (tempo nuovo)

11

КОРОБОЧКА

p

Ох, ба- тыш-ки, бе- да, вре- ме- на пло- хи,
 Не- у- ро- жа- и, да у- быт- ки,

В процессе рассказа старушка постепенно воодушевляется. В ее партию проникают декламационные моменты, порой весьма экспрессивные. Но намеченный в самом начале мотив-образ рефреном проходит через всю арию. При этом его крайние проведения совершенно идентичны, поскольку в них совпадает не только музыкальный, но текстовый материал.

Дальше действие развивается весьма активно. Помещица встречает предложение Чичикова с большим волнением. Ее мысли, высказанные вслух в стремительной буфонной скороговорке (то мгновенно взлетающей вверх, то мелодическими уступами ниспадающей к исходному звуку), словно мечутся по замкнутому кругу. И постоянным припевом служит: «Не продешевить бы».

Чичикова в этот момент волнует другое. Он досадует на «проклятую крепколобую старуху». Так рождается рондо-дуэт, объединяющий две совершенно различные по характеру и мелодическому языку партии (см. пример 12).

Страсти быстро накаляются, так что оба участника сцены доходят до иступления и уже не слушают друг

12 Allegro moderato
КОРОБОЧКА

Сам при... е... хал богзнает от... куда, да е... щевночно... е вре... мя.

ЧИЧИКОВ *p* (про себя)
Ну, ба... ба!.. Ну, ба... ба, ка... жет...

Ох, ка бы не на_ дул ме_ ня.
 -ся, креп_ ко_ го_ ло_ ва_ я ка_ ка_ я.

друга. Композитор передает это состояние мимической сценой, целиком поручая музыкальное воплощение картины торга оркестру. Когда развитие достигает наивысшей кульминации, охватывающей крайние оркестровые регистры, оно внезапно обрывается. Старуха, словно придя в себя при виде ярости Чичикова, в сердцах упомянувшего черта, неожиданно успокаивается и соглашается с предложением Чичикова. Тот исчезает и опять звучит мотив-причет, замыкающий очень стройную по композиции сцену.

Новый наплыв народно-песенной темы в исполнении солисток и малого хора. Издали слышится ярмарочный перезвон колоколов. Но размеренный ток музыки внезапно прекращается. Со звуками бравурного марша на сцену вторгается Ноздрев в сопровождении верной тени Мижуева. Свое раскатистое, обращенное к Чичикову: «Ба, ба, ба, ба...» он произносит с бесшабашной удалью. Начинается ария-портрет Ноздрева, в которой последовательно раскрываются противоречивые стороны его натуры — задиры, хвастуна, враля и пьяницы, но «широкой души» человека.

Быстрая смена настроений, свойственная Ноздреву, заставляет его неожиданно перескакивать с одного пред-

мета разговора на другой. Отсюда — смена эпизодов: маршевых, лирических, патетических. Объединяющим моментом служит периодическое возвращение острой пунктированной темы марша, каждый мотив которой, подобно восклицанию, начинается с резко акцентированной мелодической вершины:

13 Allegro di marcia
НОЗДРЕВ *sf*

Не загни я по сле па ро

ле на прядля той се мер ке ут ку,

poco sf *p* *poco sf* *p*

В более лирическом плане Ноздрев знакомит Чичикова со своими владениями (попутно прибавив к ним изрядный кусок земли). Увлеченно-взахлеб рассказывает о любителе дамского пола, поручике Кувшинникове. И, наконец, патетически признается Чичикову в любви, порядком испугав его подобным стихийным наплывом чувств:

Allegro di marcia

14 [97] НОЗДРЕВ
con tutta forza, cantabile

Нозд-рев! Ска- жи по со- ве- сти, кто те-
- бе до- ро- же, о- тец род-ной и- ли Чи-чи- ков?

ff marcato

Ска-жу: Чи-чи-ков, ей ба-гу, Чи-чи-ков, ей ба-гу, Чи-чи-ков, Чи-чи-ков, Чи-чи-ков...

На этой кульминации завершается первый раздел сцены. За ним идет остроумнейший эпизод игры в шашки, переходящий в финальный септет первого акта.

Эпизод начинается очень прозаически: двое играющих перекидываются ничего не значащими фразами:

15 [101] ЧИЧИКОВ (делая ход)
mf (*mezza voce*)

(*poco rit.*) *pp* (∞)

Дав-нень-ко не брал я в ру- ки ша- шек...

a tempo
НОЗДРЕВ
mf (*mezza voce*)

(*poco rit.*) *pp* (∞)

Зна- ем мы Вас, как Вы пло- хо иг- ра- е- те...

В их диалог вмешивается Мижуев, пьяно и занудливо бубнящий просьбу отпустить его домой. Ноздрев, примерно на тех же речитативных интонациях, что и в беседе с Чичиковым, отказывает ему.

Мижуев продолжает настаивать, и его просьба выливается в форму ариозо — слезливо лирического расска-

за о добродетелях жены. Неожиданные акценты и постепенное «сползание» из высокого регистра в низкий при явном *diminuendo* (в конце Мижуев просто засыпает) сообщают этому ариозо комические черты. Не обращая внимания на него, Ноздрев и Чичиков продолжают игру и начатую ранее торговлю мертвыми душами. Возвращается речитативный диалог, открывающий сцену игры (см. пример 15).

Внезапное восклицание Чичикова, обнаруживающего нечестность Ноздрева в игре, резко меняет спокойный ход событий.

Приятели почти говорком обмениваются «любезностями», выясняя все перипетии игры. И после скандированного решительного отказа Чичикова продолжать игру начинается сцена драки (финал первого акта), в которую постепенно включаются все новые персонажи. Она выполнена очень динамично, со стремительным живым развитием действия.

Ноздрев угрожающе наступает на Чичикова. Тот отвечает ему в том же тоне:

Allegro assai
НОЗДРЕВ (угрожающе)

18 120

Так ты не хочешь играть? Так ты не хочешь играть?

ЧИЧИКОВ

Не хо-чу! Не хо-чу!

p *mp*

f *f*

mp → *pp* *f* *p* *mf* → *pp* *f* *p*

Скорость обмена репликами возрастает, и голоса возмущенных игроков сливаются в едином дуэте. Все это наступление повторяется еще раз, завершаясь призывом дворовых людей на помощь. Общая суэта (секстет, где Чичиков и Ноздрев являются ведущими, а слуги выпол-

Allegro assai

НОЗДРЕВ
(solo)

17 194 *ff* *ff* *ff*

Вадор! Вадор! Вадор!

СЕЛИФАН *ff*

Сквор_ный ба_рин, сквер_ный ба_рин, сквер_ный ба_рин,

ПАВЛУШКА *ff*

Эк, ка_ку_ю ба_ню за_дал, эк, ка_ку_ю

ЧИЧИКОВ *ff*

Ско_рей в брич_ку, ско_рей в брич_ку, ско_рей в брич_ку,

КАПИТАН-ИСПРАВНИК *ff*

Гос_по_дин Нозд_рев, вы а_рес_то_ва_ны, вы

МИЖУЕВ *ff*

Из_ви_ни, брат, я по_е_ду, из_ви_ни, брат,

ПОРФИРИЙ *ff*

Эк, ка_ку_ю ба_ню за_дал, эк, ка_ку_ю

няют более скромную роль, хотя каждый имеет свою индивидуализированную партию), казалось бы, достигает предельного напряжения. И в момент кульминации появляется новое действующее лицо, нарушающее повелительным окриком: «Господин Ноздрев — вы арестованы», далеко зашедшие события. Ноздрев протестует. Но никто его не слушает, продолжая машинально восклицать каждый свое — на чем был прерван в момент появления капитана-исправника (см. пример 17).

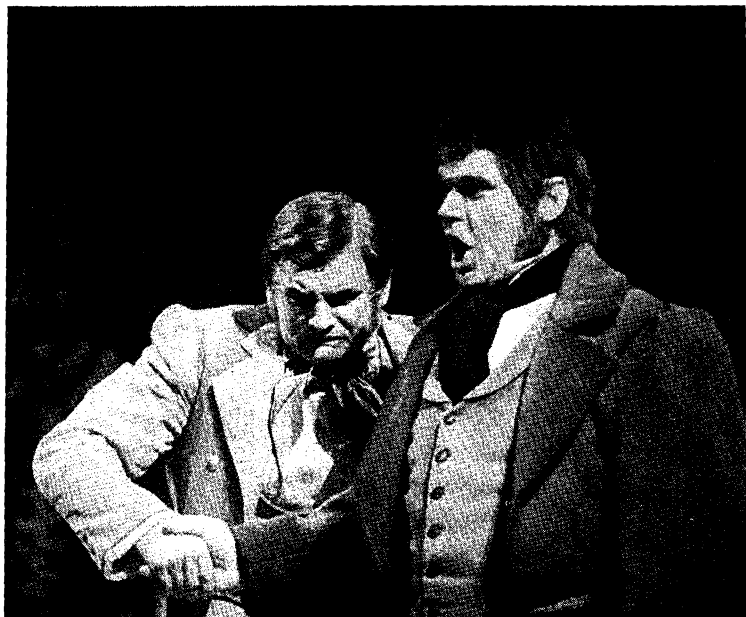
Этой туттийной динамической кодой ансамбля завершается первое действие оперы.

Действие второе

После бегства из дома Ноздрева Чичиков приезжает к Собакевичу, чей образ обрисован первыми же звуками оркестра, монотонно и размеренно «долбящего» заданные созвучия в низком регистре. Иногда они сменяются угловатым скачком на малую нону вверх и обратно. Это солируют два контрабаса — лейттемпбр, характеризующий Собакевича. Остинатный ритм сопровождения (чуть позднее с некоторым усложнением) сохраняется на протяжении всей арии-портрета Собакевича — очень основательного и малоподвижного как в образе жизни, так и в мышлении помещика.

Столь же размеренно-однообразна и вокальная партия Собакевича, рассуждающего о «серьезных» вещах — просвещении на Руси, взяточничестве чиновников и всех «почтенных» представителей местной городской власти.

Мелодическая линия арии основывается лишь на двух прямо противоположных интонационных моментах: широчайших ходах (диапазон которых порой достигает двух октав) и топтании на месте:



II акт. У Собакевича

Собакевич — Б. М. Морозов

Чичиков — А. С. Ворошило

← Манилов — В. Н. Власов

Лизанька Манилова — М. Т. Котик



II акт. На балу

II акт. У Плюшкина

Ноздрев — В. И. Пьявко
Мижухев — В. Н. Филиппов
Плюшкин — Г. И. Борисова

Moderato
СОБАКЕВИЧ

18

sf *portat.*

Тол - ку - ют: про - све - щень - е,

mf 2 C-b. soli

stacc.

про - све - щень - е,

C-fag: *sf* *mp*

sf \rightarrow *p*

а э - то про - све - щень - е

f

stacc.

- фук! От...

sf *f* *pp* *p*

Два штриха — и портрет неотесанного, угловатого, узко мыслящего Собакевича готов. Чичиков, несколько подавленный его грубой силой и «прямотой» суждения, робко пытается подладиться под него. Но Собакевич прерывает его прямым вопросом:

Lo stesso tempo
СОБАКЕВИЧ

19 *f*

Вам нуж-но мерт, вых душ?

pp *ff* Fl.

И начинается торг, в котором прижимистый Собакевич, не в пример Манилову или Коробочке, заламывает непомерную цену (сто рублей за душу) и долго не хочет уступать, расхваливая свой товар, словно забыв, что это мертвецы.

Чичиков тоже оказывается неподатливым. Однако после долгих споров они, наконец, приходят к соглашению.

Диалог представляет собой обмен краткими репликами, постепенно сменяемыми более пространственными высказываниями. При этом, поскольку Чичиков и Собакевич придерживаются своего мнения на предмет торга,

их партии сохраняют тематическую характеристичность. Собакевич ведет разговор на интонациях своей арии, но с другим текстом, в котором из-за этой подстановки текста очень смешно смещаются акценты в словах. В ответах Чичикова слышатся знакомые изящные (стаккатированные) «нотки» или же более решительная декламация.

В какой-то момент неожиданно оживают портреты греческих полководцев, висящих на стенах кабинета и «загримированных под Собакевича». Они поддерживают его стройным квартетом, повторяя за ним окончания фраз, а потом и дополняют описанием крепостного люда помещика. Эта находка композитора не только разнообразит действие, но позволяет придать развитию большую динамичность, основательно подготовив кульминацию сцены — возглас Чичикова: «Но позвольте, ведь это все народ мертвый!», отрезвляющий увлекшего Собакевича. После чего следует музыкальная реприза на теме его арии. Сцена завершается тем же оркестровым остинато, которое открывало второй акт оперы.

Ему резко контрастирует начало следующего номера, одного из кульминационных моментов в развитии народной песни. Возникает ощущение, словно она и не прекращала звучать вовсе, а продолжала свое естественное (только скрытое от нашего слуха) течение независимо от событий, происходящих в то же время в другом сценическом измерении. Это ощущение рождено вступлением хора с середины не только музыкальной, но и поэтической фразы.

Подобный прием и создает своеобразную полифонию пластов, в которой один из них как бы домысливается. Здесь можно провести параллель с часто употребляемым Щедриным в контрапунктических пьесах или эпизодах приемом комплементарной ритмики (попеременного движения голосов, составляющих полифоническое

целое, что позволяет отчетливо проследить линию каждого). В укрупненном виде этот принцип действует и в опере. Только очередность развития касается целых пластов контрастной музыки¹: народная песня постоянно незримо парит над всем суетным, комичным, с чем мы встречаемся в эпизодах походов Чичикова.

Хоровая кульминация постепенно затихает. Устанавливается слегка колышущийся фон. Вновь позвякивает колокольчик и слышится песнь Селифана, затейливо варьированная. «Кучер Селифан», так и называется этот номер.

Роль Селифана в опере, вообще, представляется достаточно многозначной. С одной стороны, он простолюдин, дворовый человек, представитель народа, но более конкретный, чем безымянные солистки или мужики у дороги: этот персонаж обладает своим характером и индивидуальностью. Поэтому его появление всегда связано с народными эпизодами, где он наделяется собственной развитой мелодической линией. С другой стороны, Селифан в какой-то мере является связующим звеном между двумя внешне совершенно оторванными друг от друга мирами. Он посредник. И это практически проявляется в сценах с мужиками.

Оба качества отражены и в интонационном языке его партии — коренящемся в народной песне, но уже значительно опосредованной, обогащенной фантазией и опытом жизни кучера в другой среде.

Есть у Селифана и еще одна роль в опере, может быть, на первый взгляд не сразу заметная. Она выри-

¹ Случай же подразумеваемой мелодии, создающий иллюзию контрапункта, мы найдем в «Кармен-сюите» («Торреро»), где тема знаменитого марша опускается совсем (остается лишь сопровождение и подголоски), но тем не менее продолжает звучать в нашем сознании.

совывается по мере развития его партии. Селифан не просто представитель народа, посредник и наблюдатель событий, он — комментатор, осмысливающий и оценивающий происходящее. Кучер как бы наделен авторским правом высказывать к нему (происходящему) определенное отношение. В эпизоде «Кучер Селифан» названная функция проявляется достаточно ясно. В том нас убеждает хотя бы такая, брошенная вскользь, но запоминающаяся фраза: «Эх, русский народец! Не любит умирать своей смертью». В ней слышится боль и глубокое понимание тягостной судьбы крепостного народа на Руси, не доступные никому из чичиковского окружения.

Передавая реплику Селифану (в поэме ее произносит Чичиков, но фактически она исходит от самого Гоголя), Щедрин смещает акценты и тем самым переосмысливает образ кучера, наделяя его и новыми чертами, и новой функцией.

Последний визит Чичикова — к скряге, почти выжившему из ума Плюшкину — завершает серию портретных сцен. Его старчески заикающийся, слегка трясущийся фальцет, часто срывающийся на неожиданный визгливый возглас, тонко схвачен композитором. Мелодия каватины Плюшкина фрагментарна. В ее основе — вариантное повторение музыкальной фразы, главным образом сочетающей беспомощную размеренно-небыструю речитацию на одном звуке с резкими «бросками» в другую (более высокую) октаву:

Moderato
ПЛЮШКИН

20 171 *p* *3*

(poco allarg.) (a tempo)

Я давненько не ви-и-и-и-жу гос-тей,

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: *p* (poco allarg.) (a tempo) (poco rit.)
 да, при_нать_ся ска_зать мало ви_жу в них про_ ку.

Наложение разного типа текста на этот мотив создает ощущение механического, лишённого всякого человеческого смысла бормотания. Чичиков, стараясь подладиться к Плюшкину, сначала отвечает ему на тех же интонациях. Однако, перейдя к делу, изменяет тон разговора на более суховатую энергичную декламацию почти без оркестровой поддержки. Плюшкин, несмотря на явную заинтересованность, сохраняет свою манеру речи, лишь иногда поддразнивая Чичикова, вернувшегося к витиеватому выражению мыслей. В дальнейшем ходе беседы Чичиков, старающийся убедить старика в честности своих намерений, прибегает к разного рода уловкам, особенно к лести. Отсюда нежнейшие ариозные моменты в его партии или опять явное подлаживание под интонационный язык Плюшкина.

Достигнув желаемого результата, Чичиков мгновенно исчезает, оставив Плюшкина наедине со своими мыслями, выраженными в уже знакомой теме каватины. В качестве репризы она и завершает сцену.

Плач солдатки врывается в мертвящую атмосферу, потрясая силой выражения неизбывного человеческого горя:

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: *Sostenuto* *a piacere, quasi improvvisato*
 21 **195** solo (mezzo-soprano) *ff*
 По - раз - тронь_ти_ся лю - ди доб - ры - я(и).
 Ох, что свет Ва - июш - ка, лс_но сол - ныш_ко.

За этим эпизодом, воплощающим высокую трагедию человеческой судьбы, непосредственно следует сцена бала у губернатора, которая демонстрирует блестящий, но такой пустой и никчемный триумф Чичикова. Подобное столкновение двух параллельно развивающихся образных пластов символично. Именно с этого момента пружина действия раскручивается в обратную сторону. Здесь же — центр всей интриги. Отсюда деловитый удачливый авантюрист начинает свое движение по наклонной плоскости, теряя все завоеванные им позиции.

Резкий перелом в ходе действия падает на середину сцены бала, которая выстроена по принципу большой волны с генеральной кульминацией, приходящейся на оркестровую пантомиму, символизирующую любовь Чичикова. Композитор исподволь подводит к этой вершине, используя самые разнообразные средства динамизации и подключая к действию новые персонажи.

Первый раздел бала, открытого полонезом (в котором, однако, больше суеты, чем помпезности и блеска), строится на сопоставлении разных хоровых групп гостей, со своих позиций обсуждающих достоинства Чичикова и его покупку. Но всех одинаково завораживает и воодушевляет мысль о богатстве гостя, что отражено в общих хоровых восклицаниях, подобно припеву пронизывающих развернутый эпизод:

22

[201] *Maestoso con moto, tempo di Polacca*

S. A. T. B.

Сохо

Чи-чи-ков мил-лион-щик, Чи-чи-ков мил-лион-щик!..

Другим объединяющим моментом служит полонез, периодически вытесняющий диалог хоровых групп. Раз-

Più pesante, quasi Maestoso

Animato (Voci)

АННА ГРИГОРЬЕВНА
и рiасете

После одновременного вступления каждой
вокальной партии - в индивидуальном темпе

819

СОФЬЯ ИВАНОВНА *ff a riasete* О, бо - же мой, Па - вел И -

ГУБЕРНАТОРША *ff a riasete* Па - вел И - ва - но - вич,

ПОЧТМЕЙСТЕР *ff a riasete* Па - вел И - ва - но - вич!

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ПАЛАТЫ *ff a riasete* лю - без - ный Па - вел И -

ПРОКУРОР *ff a riasete* О, ду - ша мо - я, Па - вел И -

ПОЛИЦЕЙМЕЙСТЕР *ff a riasete* Па - вел И -

ГУБЕРНАТОР *ff a riasete* О, поч - тен - ный!

ff a riasete поч - тен - ный!

I *ff a riasete* О, Бо - же мой, Па - вел И - *dim.*

В. *ff a riasete* О, Бо - же мой, Па - вел И - *dim.*

II *ff a riasete* вот он, вот он наш! Па - вел! Да, да. *dim.*

I *ff a riasete* О, Па - вел И - ва - но - вич, *dim.*

A. *ff a riasete* О, Па - вел И - ва - но - вич, *dim.*

II *ff a riasete* О, Па - вел И - ва - но - вич! *dim.*

Сого *ff a riasete* О, вот он Па - вел И - ва - но - вич! *dim.*

I *ff a riasete* О, лю - без - ный Па - вел И - *dim.*

Т. *ff a riasete* О, лю - без - ный Па - вел И - *dim.*

II *ff a riasete* О, ду - ша мо - я, Па - вел И - *dim.*

I *ff a riasete* О, Па - вел И - *dim.*

В. *ff a riasete* О, Па - вел И - *dim.*

II *ff a riasete* О, Па - вел И - *dim.*

I *ff a riasete* О, поч - тен - ный!

дел завершается общим кульминационным tutti, построенным по принципу свободного фугатто.

Входит Чичиков, вызывающий восторженные восклицания и приветствия всех гостей (хор), а также именитых друзей (солисты).

Разноголосый шум, поднятый появлением дорогого гостя, хорошо передан приемом алеаторики (после одновременного вступления — указано в комментариях автора к этому эпизоду — в каждой вокальной партии повторяется заданный мотив в индивидуальном темпе, но оживленнее, чем в оркестре; (см. пример 23).

В ответ Чичиков «рассыпается» в любезностях. Его большая ария посвящена похвалам губернии (сравнимой лишь разве с Парижем), а главное — выражению его жизненной философии: «Цель человека все еще не определена, если он не стал, наконец, твердой стопой, да, да, твердой стопою на прочное основание».

Имеющая двухчастную форму (с повторением частей), ария контрастна по тематическому материалу в соответствии с высказанными в ней мыслями: твердой уверенностью в правоте своих взглядов (цепь восходящих упругих пунктирных мотивов, уравновешенных скользящей ниспадающей мелодией):

24 a) Senza metrum, ma stesso tempo (Maestoso)

214

Нет, э-то не гу-бер-ни-я,

э-то сто-ли-ца,

(meno f) *crusc.*

f *ff*

э - то сам Па-риж!

Doppio meno, Lento assai
p *con elegante*

6) *p*

Цель че - ло - ве - ка все ащо не о.преде.ле.на, ес.ли он

и порицанием увлечений «какой-нибудь, вольнодумной химерой юности»:

Allegro
 25 *p* *leggero*

А (а) не (е) на (а) ка -

Fl. stacc.

pp *leggerissimo*

sim.

- ку - ю - ни - будь (V)

Порхающий вальсовый мотив этой части напоминает буффонные моменты классических арий (по характеру, конечно, а не мелодическому содержанию).

Разговор с губернатором, в который врываются звуки полонеза и восторженного «Виват», подводит к кульминационному эпизоду — знакомству с губернаторской дочкой, переходящему в любовную идиллию. Это тихая, лирическая кульминация, не лишенная пародийных моментов — пошловатых трелей соловья, сопровождающих возносящихся к небесам в увитой цветами беседе возлюбленных.

Ноздрев, вваливающийся «в залу» вместе с Мижуевым, разрушает пасторальную идиллию. Его знакомое раскатистое: «Ба» и следующее за тем разоблачение Чичикова на воинственно маршевых интонациях арии из первого действия идут на высочайшем эмоциональном накале. Здесь же (хотя и парадоксально, но искренне) звучит новое, страстное, признание Ноздрева в любви к Чичикову.

На другом конце сцены появляется Коробочка, чрезвычайно возбужденная и обеспокоенная вопросом: «Почем сегодня ходят мертвые души?».

Гости потрясены. «Мертвые души?» — повторяют они вслед за старухой помещицей и в недоумении замолкают. После продолжительной паузы следует динамичная, виртуозная и насыщенная сцена, сложная по своей композиции и фактуре. Она построена на одной главной теме:

28 **245** **Vivace (quasi alla breve)**
sotto voce assai sempre

Э - та но - вость по - ка - за - лась нам та -



От еле уловимого *pianissimo* (хорового унисона) до ярчайшей кульминации — таков путь развития этого, по существу, заключительного раздела сцены бала (и всего акта). О драматургических принципах и особенностях фактуры данного хорового эпизода речь шла выше¹. Напомним лишь, что она не течет единым потоком, а моментами прерывается сольными репликами отдельных персонажей, вносящими контраст и осуществляющими действие, а хор и ансамбль солистов зачастую ведут свою самостоятельную партию. Однако все пронизано единым, устремленным к кульминации движением.

Действие третье

Третий акт наиболее насыщен драматическими событиями, контрастными сопоставлениями, развернутыми хоровыми и ансамблевыми сценами. Здесь авантюра Чичикова достигает своего кульминационного момента, после чего следует развязка — его бегство из города.

Запев, аналогичный вступлению (№ 1), вводит в действие. Это говорит о том, что народная линия, достигшая одной из трагических вершин своего развития во втором акте, стремится возвратиться к исходной позиции. Но впереди еще одна, самая значительная обобщающая кульминация. Драма Чичикова также еще не закончена. Он раздосадован неуместным «высказыванием» Ноздрева (поставившего его, по меньшей мере, в нелов-

¹ См. с. 31.

кое положение), проклиная всех, кто «выдумал эти балы», высказывая весьма трезвую мысль: «В губернии неурожай, дороговизна, так вот они за балы!» и дополняя ее выводом: «Все из обезьянства». Таково содержание арии Чичикова, в которой развивается решительный, лишенный всякой витиеватости (ведь наедине с собой Чичикову нет нужды кому-либо угодать и подлаживаться к собеседнику) мотив, зародившийся в одном из разделов большой арии второго акта (см. пример 24).

Центральный раздел арии отражает крайнюю степень беспокойства Чичикова, проявляющегося в суховатом, отрывистом оркестровом остинато и резко очерченной мелодике, постоянно возвращающейся к одному акцентуемому звуку. При этом ударения смещаются и не всегда совпадают с сильными долями, что и сообщает вокальной партии большую неустойчивость и нервность:

Allegretto (doppio movimento)

27 *mp* *sf* *p* (*mf*) *cresc.*

Кри - чат: „Бал, бал, ве - се - лость!“ - прос..то дрянь бал, не

(mf) *(mf)*

в рус.ском ду - хе, не в рус - ской на - ту - ре.

Арии Чичикова противопоставляется дуэт двух дам, проникнутый совершенно иным настроением. Он начинается с кокетливого, жеманного приветствия:

Allegro moderato

28 АННА ГРИГОРЬЕВНА
p leggiero

Софья И - ва - нов - на, СОФЬЯ ИВАНОВНА
p leggiero (3) (3)

Ан - на Гри - голь - ев - на,

Софья И - ва - нов - на!..

Ан - на Гри - голь - ев - на!..

Затем сменяется разговором о последних модах, отражающим явную заинтересованность обеих дам этим вопросом (каждая, однако, имеет свое мнение). Отсюда — экзальтированность мелодической линии с неожиданными динамическими нарастаниями и возгласами, а также диалогический прием построения дуэта (вопросо-ответные интонации), с краткими, быстро переходящими из одной партии в другую фразами. И, наконец, своеобразный канон — описание способа шитья новой модели (одна из дам обучает, другая, стараясь запомнить, повторяет за ней):

29 **Allegro moderato**

275

АННА ГРИГОРЬЕВНА (стараясь запомнить)

pp (3) *quasi esoc* (3)

Шьет - ся в два руб - чи - ка:

СОФЬЯ ИВАНОВНА
p (3) (3)

Шьет - ся в два руб - чи - ка: ши - ро - ки - е

ши - ро - ки - е прой - мы и свер - ху...

прой - мы и свер - ху.

Не достигнув единого мнения, дамы чуть не ссорятся, но неожиданно перескакивают на другую тему, особенно интересную их воображение: они обсуждают поведение Чичикова.

Речь обеих становится пространнее, часто идет на повышенных тонах. Музыкальная декламация с резкими переходами из одной октавы в другую сменяется стаккатированной скороговоркой — дамы торопятся высказать свои предположения, часто прямо противоположные, об отношениях между Чичиковым и губернаторской дочкой. Их диалог, сначала построенный на стремительном чередовании фраз в свободном метре, постепенно словно сжимается — происходит наложение вокальных партий, идущих явно вразнобой. Создается впечатление, что дамы в своем увлечении перестают слушать друг друга. Так динамизируется развитие. И после кульминационного обсуждения достоинств губернаторской дочки:

Senza metrum, lo stesso tempo

30 289

АННА ГРИГОРЬЕВНА

p *ten.* *molto f* *p* *molto f*

Ру - мя - НИТ - ся без - брж -

СОФЬЯ ИВАНОВНА

p *ten.* *molto f* *p*

ду - шень - ка!

molto *p* *sempre sim.* (Повторить 3-4 раза)
 но!
ten. *p* *ten.* *p* *sempre sim.* (Повторить 3-4 раза)
 О-на ста-ту-я и блед-на как смерть!

дуэт опять принимает диалогическую форму. Устанавливается четкая метрика. Намечаются некоторые черты репризности, но не целостного раздела: повторяются лишь отдельные фразы из предыдущих эпизодов, например, картинно-театральный возглас Софьи Ивановны:

Allegro moderato
 31 [298] СОФЬЯ ИВАНОВНА

 Ах, бо-же мой!

Сцена быстро сворачивается и без перерыва переходит к самой значительной, масштабной и сложной по композиции картине «Толки в городе». Она неоднородна и условно делится на четыре крупных раздела, объединенных репризными моментами. Крайние разделы — хоровые, средние — более камерные по составу исполнителей.

Действие здесь, согласно примечанию автора, разворачивается «у полицеймейстера, в гостиных, на улицах, в других домах, в глухих переулках».

Композитор мастерски выстраивает картину постепенного роста толков в городе, обрушивающихся, в конечном счете, подобно лавине на голову бедного Чичикова и уносящих в могилу перепуганного насмерть прокурора. Развитие начинается с приглушенной (на

трех рiано), суховатой, но настойчиво звучащей темы, выражающей страх, растерянность, недоумение и сомнение жителей города, осторожно шепчущихся «по углам»:

Allegro assai, unquieto

32 ПОЧТМЕЙСТЕР *ppp sotto voce*

294

Что (ж) за прит - ча в са - мом де - ле, что (ж) за

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ *ppp sotto voce*

Что (ж) за прит - ча в са - мом де - ле, что (ж) за

ТенорI (несколько человек) *ppp sotto voce*

Соло

Что (ж) за прит - ча в са - мом де - ле, что (ж) за

прит - ча, в са - мом де - ле, э - ти мерт. вы - е ду - ши, э - ти мерт. вы - е ду - ши

прит - ча, в са - мом де - ле, э - ти мерт. вы - е ду - ши, э - ти мерт. вы - е ду - ши

прит - ча, в са - мом де - ле, э - ти мерт. вы - е ду - ши, э - ти мерт. вы - е ду - ши

Тема становится рефреном первого раздела сцены «Толков». Постепенно, раз за разом она обретает большую плотность (фактурную и динамическую), достигая кульминации, в которой участники картины уже открыто выражают свои мысли.

В процессе развития из общего ансамбля голосов изредка выделяются отдельные персонажи, выражающие свое мнение по поводу непонятных поступков Чичикова. При этом каждый из солистов (Собакевич, Коробочка, Маниловы) говорит на своем собственном интонационном языке, закрепленном за ним в ариях-портретах.

Компактная и стройная по композиции сцена после кульминации быстро завершается. Происходит мгновенное переключение к следующему пантомимическому эпизоду «Крушение»: Чичиков наносит визиты, но везде получает отказ («Не велено принимать!»). Здесь свободно развиваются интонации арий Чичикова, приобретающие таинственный и нервный характер. Эпизоду свойственны фрагментарность тематизма, достаточно прозрачная фактура, резкие смены приглушенных звуков неожиданными *fortissimo*.

33 *Allegretto* 309 Об.

Пантомима, подобно краткой интермедии, оттеняет окружающие ее напряженные эпизоды, усиливая их своей сумрачной таинственностью.

Следующий раздел интересен использованием кинематографических приемов — наплывов. Почтмейстер и прокурор, фантазируя, представляют себе Чичикова то в облике сурового капитана Копейкина, то Наполеона, вдохновенно «декламирующего» свои, ставшие популярными афоризмы:

Lo stesso tempo
ЧИЧИКОВ - НАПОЛЕОН

34 *ff* *risoluto* *di marcia* *meno f*

Le so - lell d' Aus. ter. lite! Im. pos. sih len est pas français!
 [Лё со - лей д' Ос - тер - лиц! Эм. пос. сиб. лё нэ па фран. сз!]

И вновь звучит тема-рефрен (тема «толков»), напоминающая россиниевские ансамбли из «Севильского цирюльника» или «Золушки» с их виртуозной скороговоркой.

Ноздрев, как всегда, резко меняет ход развития действия, усиливая его динамику и конфликтность. Его «приговор» Чичикову поистине являет собой верх самого беззастенчивого вранья: «Чичиков шпион!... Чичиков фискал!.. И делатель государственных ассигнаций. Чичиков собирается украсть губернаторскую дочь». Сопровождаемый своей верной тенью — Мижухевым с его бубнящими интонациями, Ноздрев очень комичен.

Его «речь» рождает новые предположения:

Presto
СЫСОЙ ПАФНУТЬЕВИЧ

35 *pp* *f*, *ma ben molto articolato* *sim.*

Не есть ли Чи - чи - ков тай - но по - дос - лан - ный
 из кан - це - ля - ри - и к нам о чи - нов - ник!.

Высказанные одним из персонажей, они подхватываются ансамблем и хором, разрастаясь в развернутое фугато. На гребне его кульминации в контрапункте с ним звучит тема «толков» в большом ритмическом увеличении.

Новая волна развития ведет к достаточно продолжительной генеральной кульминации картины (и всей линии чичиковских походов): «Кто есть Чичиков?».

Трагический возглас Анны Григорьевны, особенно эффектный тем, что звучит на фоне внезапно наступившей паузы у оркестра, хоров и солистов, возвещает несчастье, о котором сообщает полицеймейстер: «Прокурор умер»:

Presto
АННА ГРИГОРЬЕВНА
 36 *fff*

Ах, бо-же мой!

ПОЛИЦЕЙМЕЙСТЕР
 352 *fff*

Про- ку- рор у- мер!

Это словно разряжает атмосферу, направляя мысли собравшихся в другое русло.

Мгновенное переключение действия — слышится несколько гнусавая мелодия священника в сопровождении скорбного хорала. Картина отпевания прокурора своим «светлым» покоем уравнивает полную суеты, шума, волнений сцену «Толков в городе».

Вывод же из всего происходящего неожиданен и настраивает наше восприятие на иной, отнюдь не трагический, а скорее иронический лад. Главное в том, что подводятся итоги деятельности не только прокурора, а, по сути дела, всего общества помещиков и дворян, осмеянных в поэме и опере:

«Вот прокурор! — произносит надгробную речь губернатор. — Жил, жил, а потом и умер!... А зачем жил или зачем умер!...»

Sostenuto assai

37 358

Вот, про_ку_ро_р! Жил, жил,

а по_том и у_мер!.. А за_чем жил

и_ли за_чем у_мер!..

На ее окончание контрапунктически накладывается начало репризы крупного раздела оперы: звучит фрагмент арии Чичикова из третьего действия, который, подобно речи прокурора, возвращает нас из мира «возвышенной» скорби («Помяни нас, господи») к прозе жизни. «Чтоб вас черт побрал всех, кто выдумал эти балы!» — опять в сердцах произносит незадачливый путе-

шественник, чья авантюра потерпела крах. Развязка следует незамедлительно. В последней сцене, напуганный Ноздревым, налетевшим на него с ворохом новостей (торопясь, с эмоциональным подъемом, на характерных для него мелодических оборотах, он спешит поразить Чичикова: «Все в городе, все против тебя. Один я за тебя горой» — и попутно сообщает о смерти прокурора и общей осведомленности в намерении Чичикова украсть губернаторскую дочку), Чичиков все сильнее выказывает беспокойство. Его партия носит характер отдельных вопросительных, но очень выразительных и напряженных реплик, возникших в ответ на все более пылкие монологи Ноздрева, завершающего свои рассказы требованием дать ему взаймы три тысячи. «Надо, брат, хоть зарежь», — драматически восклицает он и внезапно исчезает. Гаснет свет. Во тьме слышится тяжеловесная поступь оркестра, словно погребаящая под своими аккордами весь мир тех, кто сопутствовал чичиковской деятельности в безымянном губернском городе царской России.

Из темноты доносится голос Чичикова, приказывающего заложить бричку. «Слушаю, барин! — отвечает Селифан. — Покатим»...

И снова дорога. Широкая привольная песнь разносится по просторам России, в которой слышится неподдельная боль людская: «Ты, полынь, полночка-трава, трава горькая», — с трагической силой поют солистки и женская группа малого хора. «Не белы снега, в поле снега белые», — вторят им мужские голоса. Этот новый, самый впечатляющий взрыв отчаяния сразу отодвигает все мелкое, суетное, личное (см. пример 38).

Но и боль проходит. Остается лишь тихая светлая печаль, которая слышится в уже знакомом нам квартете безымянных солисток, Селифана, мужиков у дороги. Их комментарии по поводу брички Чичикова силовичны и многозначительны:

— Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет!

— Доедет.

— А в Казань, я думаю, не доедет?..

38 371 *Largo assai* *ff* (открытым бе-

Занес
in Orch.

M. Ты по-лынь, *ff* (открытым бе-

C. Ты по-лынь, *ff*

I. Ты по-лынь, *ff*

S. Ты по-лынь, *ff*

II. Ты по-лынь, *ff*

Coro piccolo in Orchestra

I. *pp* *molto* *s* *ff* *s* (V)
He бе-лы сне-ги А-э

II. *pp* *molto* *s* *ff* *s* (V)
He бе-лы сне-ги А-э

I. *pp* *molto* *s* *ff* *s* (V)
He бе-лы сне-э ги,

II. *pp* *molto* *s* *ff* *s* (V)
He бе-лы сне-э ги,

A.

B.

II.

-льм звуком)

по - лы - неч - ка тра - ва,

льм звуком)

по - лы - неч - ка тра - ва,

А -

А - А -

ff в по - ле сне - ги бе - лы...

ff в по - ле сне - ги бе - лы...

ff в по - ле сне - ги бе - лы...

ff в по - ле сне - ги бе - лы...

— В Казань не доедет.

— Не доедет?

— Не доедет.

Позвякивает колокольчик. Песня тихо замирает вдалеке.

Содержание

Сатирическая линия в творчестве Щедрина. Мастерство портретных характеристик. Щедрин и Гоголь . . .	4
Музыкальная драматургия оперы	14
Русь народная	20
Сатирические персонажи	23
Структура оперы	28
Хоровые сцены	30
Ансамбли и арии	32
Оркестр	34
Традиции и новаторство	35
Содержание оперы	38
Действие первое	38
Действие второе	56
Действие третье	68