

А. Гозенпуд



ДОСТОЕВСКИЙ

и

музыкально-
театральное
искусство

исследование

А.Гозенпуд

ДОСТОЕВСКИЙ

И

**МУЗЫКАЛЬНО-
ТЕАТРАЛЬНОЕ
ИСКУССТВО**

ЛЕНИНГРАД

«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

1981

Гозенпуд А.

Г 59 Достоевский и музыкально-театральное искусство, — Л.: Советский композитор, 1981, 224 с. 6 ил.

В книге рассматривается проблема связи Достоевского с музыкально-театральным искусством, воздействие творчества писателя на Мусоргского, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича и других композиторов. В исследовании широко использованы мемуарная литература, материалы прессы. Издание приурочено к 100-летию со дня смерти и 160-летию со дня рождения великого писателя.

Рецензенты:

академик Д. С. Лихачев,
профессор Т. Э. Цытович,
доктор филологических наук,
профессор Г. А. Бялый

Г $\frac{590101-654}{082 (02)-81}$ 490-81 4905000000

© Издательство «Советский композитор», 1981 г.

*Я познакомился с работой
А. А. Гозенпуда «Достоевский и
музыка».*

*Это исключительно интересная
книга, написанная с большой
любовью и большой эрудицией.
Автор, А. А. Гозенпуд, великолепно
изучил весь богатый и
сложный материал о роли музыки
в творчестве великого писателя.
Как музыкант я особенно горячо
благодарю А. А. Гозенпуда
за разработку столь интересной
и значительной темы, как связь
Ф. М. Достоевского с музыкой.
А ведь эта связь гораздо больше и
гораздо значительнее, чем это
принято думать.*

Д. Шостакович

*20 марта 1971 года
Москва*

Проблема музыкальности, вернее, связи творчества Достоевского с музыкой сложна и многосоставна. Это — особенности слухового восприятия мира, осмысление и переосмысление художественных впечатлений и, наконец, воздействие автора «Преступления и наказания» на композиторов. После появления книги М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» в литературоведении утвердилось понятие полифонии, то есть многоголосия, как основополагающего принципа построения романов писателя. Между тем в его произведениях нет равноправия голосов. Достоевский предоставляет героям право (и обязанность) отстаивать свои убеждения, но эта свобода отнюдь не означает, что скрытый за персонажами автор не знает истины, которую стремятся защитить или опровергнуть его герои. И если Достоевский эту истину не навязывает читателям и предлагает обнаружить самим, то есть проделать тот же путь, что его персонажи, то из этого не следует, будто для писателя голоса Смердякова и Алеши, Федора Павловича и Ивана, Свидригайлова и Раскольникова равнозначны. Диспут — основа романов Достоевского, а форма их контрапунктична. Если применять по отношению к Достоевскому термин полифония, то, быть может, в том значении, которое придал ему чешский писатель Ф. Шальда. Он писал (в 1914 году): «Достоевский является также и самым великим из всех когда-либо живших мастеров формы, и форма эта совершенно новая, — я предложил бы назвать ее *полифонической*. Все действующие лица Достоевского связаны многообразными нитями, образующими в совокупности густую ткань на станке жизни... Действующие лица Достоевского находятся в непрерывной взаимосвязи, в постоянном взаимодействии с другими персонажами, переживая внутреннюю драму любви и искупления»¹.

Предлагаемая вниманию читателей книга не является вторым изданием ранее опубликованной работы «Достоевский и музыка» (Л., 1971). Многие пересмотрены, дополнены, написано заново. Привлечен материал, ранее не вводившийся.

Книга состоит из двух разделов. Первый посвящен выяснению того, что из музыки и театра знал Достоевский и что из впечатлений отложились в его творчестве. Второй — отражению творчества Достоевского в музыке. Произведения писателя цитируются по академическому изданию, тома обозначаются римской цифрой, страницы — арабской.

Считаю своим долгом выразить глубокую признательность всем, кто помогал мне в работе, — А. Я. Альтшуллеру, С. В. Белову, Г. А. Бялому, Н. А. Гавриловой, Д. С. Лихачеву, В. В. Смирнову и Т. Э. Цытович.

¹ Šalda F, Kritické projevy, sv. 10, — Praha, 1957, s. 497.

ГОДЫ ЮНОСТИ

Детство и юность Достоевского, прошедшие в Москве, не богаты музыкальными и театральными впечатлениями. Одно из немногих развлечений детей лекаря Московской больницы для бедных Михаила Достоевского заключалось в посещении на праздниках гуляний «под Новинским». По воспоминаниям А. М. Достоевского, он и его братья в сопровождении бабушки обходили «все балаганы... различных паяцев, клоунов... Петрушек...»¹.

В балаганах разыгрывались пантомимы с участием традиционных персонажей итальянской комедии масок; в них действовали паяцы и клоуны, в том числе знаменитый в свое время Леман²; на гуляньях устраивались карусели и катальные горы; специальные подкачельные комики и деды-зазывалы увеселяли толпу. В балаганах играли духовые оркестры. Барабанщики состязались с песенниками и шарманщиками. Иногда поблизости размещался зверинец. Одна из лубочных картинок 1848 года изображает подобное гулянье; рисунок сопровождается стихами:

А потом гулять идем
Под горами...
Уж чего там только нет:
И шарманка, и кларнет,
И комеди!..
И паяцы нас смешат,
В клетках тигры, львы сидят
И медведи³.

Веселые шутки паяцев на гулянье «под Новинским» вспоминает Белинский в одной из статей 1836 года. Живую картину этого гулянья дал Баратынский в поэме «Цыганка», написанной в 1829—1830 годах, то есть в детские годы Достоевского.

¹ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. — М., 1964, т. 1, с. 53.

² Возможно, что разыгрываемая узниками Мертвого дома пантомима, в которой участвуют мельник, мельничиха и ее любовники, восходит к репертуару балаганов. В одном из них еще в 1874 году А. Бенуа видел пантомимное представление «с Арлекином, Пьеро (которого публика звала, к моему негодованию, мельником), Кассандром, феями, чертями и проч. и проч.» (Бенуа А. Предисл. к кн. А. В. Лейферта «Балаганы». — П., 1922, с. 10).

³ Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева, Предисл. Евг. Кузнецова, — Л., 1945, с. 6.

Неделя светлая была
И под Новинское звала
Граждан московских...

.....
Там целый день разгульный пир;
Там раздаются звуки трубы,
Звенят, гремят литавры, бубны;
Пясы с зыбких галерей
Зовут, манят к себе гостей ¹.

Юные зрители, возвратившись с гулянья, «подражая комедиантам, представляли по-своему различные комедии» ².

В детстве Достоевский познакомился с народной песней, бытовым романсом, без которых невозможно представить Москву тех лет, слышал церковное пение. Конечно, видел он и народные обряды. Варенька в «Бедных людях» вспоминает девичьи посиделки. В «Петербургской летописи» 1847 года Достоевский писал о семике как празднике, хорошо ему знакомом; когда родители уезжали, по словам брата писателя, «начиналось пение песен, затем... хороводы» ³. Брат Достоевского рассказывает о дяде М. Ф. Нечаеве, приказчике в богатом суконном магазине, чей приход «большею частью сопровождался всегда маленьким домашним концертом. Дело в том, что маменька порядочно играла на гитаре, дядя же... играл на гитаре артистически, и одна из его гитар всегда находилась у нас. И вот, бывало, после обеда маменька брала свою гитару, а дядя — свою и начиналась игра. Сперва разыгрывались серьезные вещи по нотам, впоследствии переходили на заунывные мелодии, а в конце концов игрались веселые песни, причем дядя иногда подтягивал голосом... И было весело и очень весело» ⁴.

А. С. Долинин высказал предположение, что песня Смердякова «Царская корона», которой он услаждал слух горпичной (по словам писателя, это подлинная лакейская песня, которую он слышал сорок лет назад ⁵), восходит к репертуару Нечаева. Предположение это правдоподобно. Но едва ли лакейскими или приказчиными песнями ограничивался репертуар дяди Достоевского. Вспомним героев Островского, которые поверяют гитаре свои раздумья. Да и, по словам мемуариста, Нечаев исполнял «серьезные вещи» и «заунывные мелодии».

Театральные впечатления юного Достоевского были очень скудны, по одно из них оставило заметный след в его сознании. О нем речь пойдет далее.

¹ Баратынский Е. Полн. собр. стихотворений. — Л., 1957, с. 278—279.

² Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, с. 54.

³ Там же, с. 59.

⁴ Там же, с. 49. Существовало множество сборников для гитары, включавших романсы, песни, популярные оперные арии, инструментальные пьесы.

⁵ Достоевский Ф. М. Письма/Под ред. и с комм. А. С. Долинина. — М., 1959, т. 4, с. 379.

Брат великого писателя рассказывает: «В театрах родители наши бывали очень и очень редко, и я помню всего один или два раза, когда на масленицу или большие праздники, преимущественно на дневные спектакли (а не вечерние), бралась ложа в театре и мы, четверо старших детей с родителями, ездили в театр; но при этом пьесы выбирались с большим разбором. Помню, что один раз мы видели пьесу «Жоко, или Бразильская обезьяна». Не совсем помню сюжет этой пьесы, но в памяти моей сохранилось только то, что артист, игравший обезьяну, был отлично костюмирован (настоящая обезьяна!) и был замечательным эквилибристом»¹. В ранее написанном наброске воспоминаний мемуарист отметил впечатление, произведенное исполнителем роли Жоко на его брата: «Федор долгое время бредил им и пытался подражать ему. Это было еще в самых ранних годах его детства»². Можно несколько расширить это скупое свидетельство и с известной точностью определить, когда юный Ф. Достоевский видел спектакль и кто был исполнителем заглавной роли.

Мелодрама «Жоко, или Бразильская обезьяна» (*Jocko, ou le Singe de Brézil*)³ написана французскими драматургами Ж.-Ж. Габриелем и К.-Л.-М. Рошфором (отцом публициста) и впервые поставлена в парижском театре Порт-Сен-Мартен в 1825 году. Спектакль, благодаря искусству паптомимиста и гимнаста Мазурье, имел огромный успех и был показан на сценах Лондона, Парижа, Берлина. В Москве пьеса была впервые исполнена на сцене Большого театра 4 декабря 1827 года, а год спустя — в Петербурге. Скорее всего, семилетний Достоевский видел утренний спектакль 1 февраля 1828 года (в остальные дни пьеса исполнялась по вечерам).

Восхитившим Достоевского исполнителем роли обезьяны был немецкий актер и гимнаст Шпрингер, ученик Мазурье. Роль пантомимна, все движения, скачки проказливого Жоко с дерева на дерево совершались под музыку. В спектакле Большого театра были использованы, наряду с иллюстративной музыкой Д. Эльстера, подчеркивавшей мелодраматические ситуации — гибель корабля, спасение ребенка, смерть Жоко, фрагменты произведений

¹ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, с. 61.

² Биография, письма, заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. — СПб., 1883, с. 11.

³ Мелодрама Габриэля и Рошфора — свободная переработка одноименной повести, вышедшей без обозначения автора в 1824 году в Париже. Действие происходит в Бразилии. Португальский натуралист и купец Фернандес выходит ужаленного змеей орангутанга. Благодарный Жоко приносит ему алмазы, найденные в недрах земли, а во время кораблекрушения спасает ребенка хозяина. Один из матросов, увидев Жоко, несущего младенца, убивает обезьяну.

Авторство Р. Зотова, переводчика мелодрамы, установлено акад. М. П. Алексеевым в статье «О драматических опытах Достоевского» (см. в кн.: Творчество Достоевского. Одесса, 1921). Экземпляр пьесы находится в Ленинградской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского.

К.-М. Вебера, в частности музыки к драме «Прециоза» и оперы «Сильвана».

Самое глубокое и яркое театральное переживание юного Достоевского связано с выступлением П. Мочалова в роли Карла Моора. Вспоминая об этом на склоне жизни, он писал: «Впечатления... прекрасного именно необходимы в детстве. 10-ти лет от роду я видел в Москве представление «Разбойников» Шиллера с Мочаловым, и, уверяю Вас, это сильнейшее впечатление, которое я вынес тогда, действовало на мою духовную сторону очень плодотворно»¹.

Мочалов впервые сыграл роль Карла 31 января 1829 года и выступал в ней несколько лет, позднее перейдя на роль Франца. Великому трагику довелось играть по сокращенному и вольному переводу трагедии, подвергнутому дополнительной обработке в цензуре. Однако Мочалов — Карл Моор донес до зрителей огненную стихию трагедии. Широко известны восторженные оценки Белинского, Лермонтова, Герцена. Кульминацией роли была последняя сцена четвертого действия, в которой Карл освобождает отца из заточения и, узнав о злодеяниях Франца, решает покарать преступника. По словам Белинского, монолог потрясенного Карла в устах великого трагика — это «лава, всеувлекающая, всепожирающая, это черная туча, внезапно разрывающаяся громом и молнией». «Когда этот поэтический Моор, этот падший ангел указывает на распростертого без чувств старца-мученика и нечеловеческим голосом восклицает: «О, посмотрите, посмотрите — это мой отец!» — когда он в награду за великодушный поступок своего товарища возлагает на него обязанность мстить за своего отца и, подняв руки к небу, проклинает изверга-брата — о! в вас нет души человеческой, нет чувства человеческого, если при этом вы не обомрете, не обомлеете от ужасного и вместе сладостного восторга!»²

Рецензент «Московского телеграфа» В. Ушаков также указал на эту сцену. По его словам, минута вдохновения «явилась в IV действии, когда несчастный Карл в освобожденном им старце узнает своего отца! Никакое перо не может выразить впечатления, произведенного на зрителей игрою г. Мочалова! И когда вслед за сим он дает разбойнику Швейцеру обещанную награду, повелевая ему отомстить за отца, и упрашивает его привести изверга Франца живого, театр потрясся от рукоплесканий, а многие из зрителей платили безмолвную дань удивления великому артисту! Талант его явился во всем блеске!»³

Другой современник, Л. И. Костенецкий, писал в «Воспоминаниях из моей студенческой жизни»: «Когда играли «Разбой-

¹ Достоевский Ф. М. Письма, т. 4, с. 196.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1953, т. 1, с. 184—185.

³ Московский телеграф, 1829, ч. 25, с. 277—278.

ников» Шиллера в первый раз, игра Мочалова до того была восхитительна, что вся публика, которой, разумеется, было битком набито, была в каком-то опьянении. До сих пор не могу забыть поразительной его игры в сцене свидания Карла Моора с своим отцом... В театре среди мертвой тишины вдруг послышался невольный стон всей публики. У меня волосы встали дыбом и замерло дыхание, а на меня после этого ни один уже актер не производил такого впечатления»¹.

В этой сцене раскрывается центральная идея образа: герой Мочалова стремился, карая преступника и злодеяние, восстановить справедливость; Карл — Мочалов ощущает себя судьей и мстителем, но позднее убеждается в бесплодности своих усилий. Он властен противопоставить несправедливости, царящей в мире, лишь другую форму несправедливости, бороться с преступлением, совершая новые преступления. Мятеж одинокого бунтаря не может изменить судьбы мира. Однако Мочалов ярче всего передавал не тему бессилия, а гневный протест могучей и свободолюбивой души. Быть может неосознанно для себя, актер играл эту сцену, как бы предчувствуя грядущую встречу своего Гамлета с Тенью.

Мы не располагаем доказательствами, что Достоевский видел Мочалова в других ролях. Однако, зная о его увлечении «Гамлетом» Шекспира, можно предположить, что он присутствовал на одном из представлений трагедии перед отъездом в Петербург. Если внимательно вчитаться в письмо Достоевского к брату (9 августа 1838 года), то нельзя не почувствовать, что в нем речь идет не только о пьесе, но также о сценических впечатлениях и знакомстве со статьей Белинского, посвященной Мочалову. «Гамлет! Гамлет! Когда я вспоминаю эти бурные, дикие речи, в которых звучит стenanье оцепенелого мира, тогда ни грустный ропот, ни укор не сжимают груди моей»².

«Бурные, дикие речи» — это в большей мере относится к мочаловской передаче роли Гамлета, нежели к тексту трагедии. Белинский, характеризуя исполнение великого актера, писал о воплях и столах души, негодовании и бешенстве, бурном проявлении страсти, об отчаянии, оцепеняющем хохоте и указывал, что Мочалов придал роли «более силы и энергии, нежели сколько может быть у человека, находящегося в борьбе с самим собою», и сообщил ему «грусти и меланхолии гораздо менее, нежели

¹ Русский архив, 1887, № 1, с. 117. Литературоведы указывали на то, что знакомство с трагедией Шиллера и впечатление от игры Мочалова сказались позднее на замысле «Братьев Карамазовых». Ведь и Федор Карамазов сравнивает себя со стариком Моором, а сыновей — с Карлом и Францем. Достоевский на всю жизнь сохранил любовь к трагедии Шиллера и стремился внушить ее своим детям. Об этом свидетельствуют воспоминания дочери писателя Л. Ф. Достоевской.

² Достоевский Ф. М. Письма. — М., 1928, т. 1, с. 46.

должен ее иметь шекспировский Гамлет»¹. Поэтому представляется оправданным предположение, что Достоевский мог видеть Мочалова в этой лучшей его роли.

II

МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ ДОСТОЕВСКОГО 40-х ГОДОВ

40-е годы — один из самых значительных периодов в истории русской культуры. В эту пору вышли в свет «Герой нашего времени» Лермонтова, «Мертвые души» и «Шинель» Гоголя, состоялось первое представление «Руслана и Людмилы» Глинки. В 40-е годы высшего расцвета достигла критическая деятельность Белинского, появились первые произведения Герцена, Тургенева, Гончарова, Островского, Достоевского. В драматическом и оперном театрах выступали М. С. Щепкин, П. С. Мочалов, В. А. Каратыгин, А. Е. Мартынов, П. М. Садовский, В. В. Самойлов, О. А. и А. Я. Петровы.

Русские слушатели и зрители познакомились с искусством Ф. Листа, Г. Берлиоза, М. Тальони, Д. Рубини, П. Виардо-Гарсия, Д. Джули-Борси, многих актеров французской и немецкой драматических трупп.

В это время определился страстный интерес Достоевского к музыке и театру. Без погружения в их сферу не могла бы возникнуть «Нечотка Незванова», и, конечно, не только эта повесть.

Поэтому изучение того, что видел и слышал Достоевский в театре и на концертной эстраде, важно для понимания творческой биографии художника.

1.

А. Е. Ризенкампф, близко знавший Достоевского, писал: «В 1841 году публика восхищалась концертами известного скрипача Оле [Уле] Булля. С 9 января 1842 года начались концерты гениального Листа и продолжались до конца мая. Несмотря на неслыханную до тех пор цену билетов (сначала до 25, после до 20 рублей ассигнациями), мы с Федором Михайловичем не пропускали почти ни одного концерта. Весною 1843 года... во время великого поста [Достоевский] посещал концерты вновь прибывшего Листа, знаменитого тенора Рубини и кларнетиста Блаза»².

К этим именам мы можем присоединить еще два — Г. Берлиоза и скрипача Г. Эрнста.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 2, с. 328.

² Лит, наследство, — М., 1973, т. 86, с. 329.

Выступления крупнейших представителей музыкального романтизма были существенным явлением художественной жизни России, и, конечно же, они сыграли не малую роль в творческом сознании писателя.

Слушателей потрясла романтическая страстность исполнительства Уле Булля и Генриха Эрнста, демоническая стихийность пианизма Листа. Искусство этих великих музыкантов, воплотившее новое содержание в новых формах, вызвало восторги одних и яростные протесты других (в первую очередь эстетических консерваторов).

В. Ф. Одоевский, с которым Достоевский сблизился в середине 40-х годов, писал о впечатлении, произведенном концертами Уле Булля на сторонников и противников романтизма: «Знаменитый Булле должен был встретить в нашем музыкальном обществе сильную преграду устарелых мнений... Но как могущественно влияние гения! Когда Уле Булле держит в руках свою дивную скрипку — все покорно ему. Масса людей становится одним человеком. Но едва эти очаровательные звуки умолкнут, сопровождаемые громовым рукоплесканием, и обветшала теория, представительница скучной и однообразной игры посредственных талантов, снова силится возратить свои похищенные права, и опять начинается по углам шепот: «что это такое? разве у нас так играют? он шарлатан»¹. Этим рутинерам Одоевский противопоставил суждения музыкантов и подавляющей массы слушателей, восхищенных «огненными звуками, в которых изливается вдохновенная душа артиста».

Ф. А. Кони почитал главным свойством таланта Уле Булля его способность воздействовать на душу и сердце слушателей и вызывать в них глубокий отклик. «Что же такое душа в музыке?» — спрашивал Кони и отвечал: «Это способность придавать бесчувственному инструменту жизнь и извлекать из него звуки, которые нежат слух, западают в сердце; это дар управлять по произволу толпою слушателей, вызывать на глаза их слезу тихой грусти или возбуждать в сердцах их безотчетную радость. Этою-то способностью, этим даром вполне владеет Уле Булле»².

Вдохновенную характеристику замечательного норвежского музыканта оставил А. Н. Серов (письмо к В. В. Стасову 19 мая 1841 года): «Вот истинно гениальный скрипач! По-моему, главная отличительная черта настоящей гениальности есть оригинальность, и именно это качество прежде всего замечается в игре скандинавского артиста... с первых звуков его волшебной скрипки вся душа моя к нему приковалась...» Охарактеризовав исключительное техническое мастерство Уле Булля («исполнение и пассажи изумительны, не знаю, может ли искусство идти далее в механизме»), Серов подчеркнул,

¹ Одоевский В. Ф. Муз.-лит. наследие. — М., 1956, с. 157—158.

² Лит. газ., 1841, № 56.

что высшее достоинство великого скрипача по виртуозность, а то, чему она служит: «...какое невыразимо глубокое чувство в каждой его ноте — с самых первых звуков он меня растрогал до слез, а со мной это не часто случается»¹.

Однако, как ни глубоки были впечатления слушателей от выступлений Уле Булля, самым значительным событием музыкальной жизни России начала 40-х годов, наряду с постановкой «Руслана и Людмилы», были выступления Листа. Достоевский присутствовал на представлении великой оперы, навсегда оставшейся любимым его произведением, и не пропускал «почти ни одного концерта» гениального венгерского музыканта.

Ф. Лист дал в Петербурге пять сольных концертов в 1842-м и один в 1843 году. Программы их включали, наряду с собственными композициями, произведения Баха, Бетховена, Вебера, Шопена, Шуберта, Фильда, Мошелеса и многочисленные транскрипции и фантазии на темы опер Моцарта, Россини, Беллини, Доницетти, Мейербера и Галеви. Наибольший успех у слушателей имели именно эти транскрипции и фантазии, а среди них — похоронный марш, каватина и *Andante* из финала «Лючии ди Ламмермур» Доницетти, увертюра к «Вильгельму Теллю» Россини, «реминисценции» из «Нормы» Беллини, фантазия на мотивы из «Роберта-дьявола» Мейербера (адский вальс и марш) и импровизация на темы из «Ивана Сусанина» Глинки.

Стасов писал о неизгладимом впечатлении, которое на него и Серова произвел первый концерт Листа 8 апреля 1842 года. На нем, как мы уже знаем, присутствовал и Достоевский. «Мы... клялись один другому, что этот день... отныне и навеки будет нам священен и до самой гробовой доски мы не забудем ни одной его черточки. <...> Ничего подобного мы еще не слыхивали на своем веку, да и вообще мы никогда еще не встречались лицом к лицу с такой гениальной, страстной, демонической натурой, то носившеюся ураганом, то разливавшейся потоками нежной красоты и грации. Впечатление от листовой игры было решительно подавляющее». Второй концерт усилил и углубил его. Транскрипция «Лесного царя» Шуберта была им исполнена «так, как, наверное, никогда не исполнял еще ни один певец в мире. Это была настоящая картина, полная поэзии, таинственности, волшебства, красок, лошадиного грозного топота, чередующегося с отчаянным голосом умирающего ребенка. <...> Во втором концерте своим Лист сыграл всю вторую половину Пасторальной симфонии [в собственной транскрипции] ...воспроизвел ни с чем не сравнимую... «бурю», наконец — весь финал»².

В 1847 году Достоевский присутствовал на концертах Г. Берлиоза и скрипача Г. Эрнста. Они получили своеобразный отклик в его сознании.

¹ Муз. наследство. — М., 1962, т. 1, с. 121.

² Стасов В. В. Собр. соч. — СПб., 1894, т. 3, с. 1676—1677.

В одном из фельетонов, опубликованном в «Санкт-Петербургских ведомостях», Достоевский писал: «Признаюсь, иногда как будто нападает тоска. Похоже на то, когда бы вы, например, шли в темный вечер домой, бездумно и уныло посматривая по сторонам, и вдруг слышите музыку. Бал, точно бал!¹ В ярко освещенных окнах мелькают тени, слышится шелест и шарканье, как будто слышен соблазнительный балльный шепот, гудит солидный контрабас, визжит скрипка, толпа, освещение... вы проходите мимо развлеченный, взволнованный; в вас пробудилось желание чего-то, стремление. Вы все будто слышали жизнь, а между тем вы уносите с собой один бледный, бесцветный мотив ее, идею, тень, почти ничего. И проходишь, как будто не доверяя чему-то; слышится что-то другое, слышится, что сквозь бесцветный мотив обыденной жизни нашей звучит другой, пронзительно живучий и грустный, как в берлиозовом бале у Капулеттов» (XVIII, 22).

Фельетон Достоевского датирован 11 мая 1847 года, а в трех концертах Берлиоза (3 марта, 19 и 30 апреля) исполнялась его драматическая симфония «Ромео и Джульетта» (полностью и отрывки). Наибольшее впечатление на слушателей произвели вторая и третья части — «Ромео один. Праздник у Капулетти» и «Сцена любви».

Достоевский, несомненно, присутствовал на концертах французского музыканта. Выступления Берлиоза явились одним из центральных событий художественной жизни России; в тех же «Санкт-Петербургских ведомостях», где Достоевский опубликовал свой фельетон, были напечатаны две статьи Одоевского, посвященные великому композитору. Достоевский глубоко постиг замысел Берлиоза. Сцена, о которой он писал, построена на основе драматического контраста — погруженного в печаль Ромео и звуков праздничной музыки, доносящейся из дворца Капулетти. Берлиоз, сначала концентрировавший внимание на Ромео (*Andante* и *Larghetto*), в *Allegro* рисует торжественную картину праздника,

¹ Образ прохожего, особенно остро ощущающего свое одиночество, когда он слышит звуки музыки, доносящиеся из окон ярко освещенного дома, встречается у Достоевского неоднократно. Например, в «Неточке Незвановой»: поздно вечером девочка видит отчима, стоящего в толпе «перед богатым домом, который был против нашего. Этот дом принадлежал каким-то знатым людям и был великолепно освещен; у крыльца съезжалось множество карет, и звуки музыки долетали из окон на улицу» (II, 161). Этот барский дом, ярко освещенные окна, разряженные гости и прежде всего «звуки сладкой музыки» олицетворяют мечты ребенка.

Иронически переосмысляет Достоевский ситуацию в «Скверном анекдоте», когда статский советник Пралинский блуждает вечером по улицам. «...Вдруг, почти в двух шагах от Большого проспекта, ему послышалась музыка. Он огляделся. На другой стороне улицы в очень ветхом одноэтажном, но длинном деревянном доме задавался пир горой, гудели скрипки, скрипел контрбас и визгливо заливалась флейта на очень веселый кадильный мотив. Под окнами стояла публика, больше женщины в ватных салонах...» (V, 11).

на фоне которого вновь, все более отчетливо, выступает тема скорбящего Ромео.

Любовь героев в Симфонии обречена. Отсюда чутко подмеченный, вернее, услышанный Достоевским «пронзительно живучий и грустный мотив» второй и третьей частей Симфонии. Несколько случайных, казалось бы, фраз свидетельствуют о том, каким внимательным и чутким слушателем был Достоевский. Рядом с ним можно поставить только Одоевского, который в своей рецензии также выделил «сцену из «Ромео и Юлии», где меланхолический напев Ромео, повторенный в широких нотах медными инструментами, сливается с блестящими, игривыми фразами балльной музыки в доме Капулетти»¹. Но для Достоевского Симфония Берлиоза — повод для анализа духовного мира одинокого мечтателя, быть может двойника героя «Белых ночей». В музыке Берлиоза Достоевский услышал не только лирическую печаль Ромео, но выражение тоски ее автора, обусловленной глубокой неудовлетворенностью реальной действительностью, нечто родственное чувствам, которые испытывали Достоевский и его русские современники. Он писал, что в этой музыке запечатлены тоска и сомнение. Они «грызут и надрывают сердце, как та тоска, которая лежит в безбрежно долгом напеве русской унылой песни и звучит родным призывающим звуком.

Прислушайтесь... звучат иные звуки...

Унынье и отчаянный разгул...

Разбойник ли там песню затянул,

Иль дева плачет в грустный час разлуки?

Нет, то идут с работы косари.

Кто ж песнь сложил им? Как кто? Посмотри —
Кругом леса, саратовские степи» (XVIII, 22—23).

Достоевский как бы переосмысливает образы Симфонии, переводит их в другую тональность. Речь идет уже не о печали одинокого влюбленного, но о скорби и вместе с тем духовной силе народа, запечатленной в его песне, широкой, как просторы России. Цитата из поэмы А. Н. Майкова «Две судьбы» утверждает и подтверждает мысль Достоевского. Одоевский в одной из своих статей отмечал особую «симпатию» между берлиозовой музыкой и нашим русским врожденным музыкальным чувством»².

Думается, что знакомство Достоевского с музыкой Берлиоза не ограничилось только «Ромео и Джульеттой». Возможно, что он присутствовал и на концерте (10 марта 1847 года), когда исполнялись фрагменты «Осуждения Фауста» и Фантастической симфонии (четыре части из пяти). Последнее произведение могло особенно заинтересовать Достоевского своей программой (она была по желанию композитора отпечатана и раздавалась посетителям; ее цитировали рецензенты).

¹ Одоевский В. Ф. Муз.-лит. наследие, с. 224.

² Там же.

Герой Фантастической симфонии — художник, музыкант, «болезненно чувствительный и наделенный пламенным воображением». Из-за несчастной любви он пытался покончить с собой, но доза опиума оказалась не смертельной, и он погружается в тяжелый сон¹. Реальность смешивается с кошмарами, а образ возлюбленной приобретает характер навязчивой идеи. Таково вступление к программе Симфонии, поясняющее содержание музыкального действия. Программа первой части — «Мечтания. Страсти». Герой вспоминает «неопределенную меланхолию, беспричинную радость, испытанные им до встречи с любимой, потом бурную любовь, внушенную ею, раздирающие сердце тревоги, ревнивые безумства, сменяющиеся нежностью, поиски утешения и забвения»². Если отвлечься от гипертрофированно-романтической фразеологии, то перед слушателем (и читателем) возникнет образ, чрезвычайно близкий Мечтателю из «Белых ночей». К тому же в музыке первой части нет раздирающей сердце тревоги и безумной ревности, в ней господствует поэтическая меланхолия, действительно роднящая «лирического героя» с Мечтателем из повести Достоевского.

Вторая часть Фантастической симфонии рисует картину бала (пленительный, поэтический вальс). Здесь кристаллизуется музыкальный образ возлюбленной (мелодия эта проходит через все произведение). В третьей части герой «среди деревенских полей» глубоко ощущает свое одиночество и отрешенность от других людей. Картина налетающей грозы выявляет его душевное смятение. Четвертая часть — фантастически-зловещее скерцо-марш «Шествие на казнь». Герою чудится, что он убил возлюбленную. Пятая часть — «Сон. Шабаш ведьм». Образ любимой предстает искаженным в больном сознании героя. Она является в облике ведьмы, царицы адского сборища.

Достоевский, поклонник Гофмана, Гюго, Мейербера, мог услышать в Фантастической симфонии нечто родственное их созданиям и близкое ему самому. Это не только фигура одинокого мечтателя и его видения (картины шествия на казнь и шабаша ведьм могли бы возникнуть рядом с «восстанием мертвецов» из «Роберта-дьявола» Мейербера, о котором вспоминает Мечтатель в «Белых ночах», — превращение красоты в уродство, девственности в блудницу). Образное содержание Симфонии богаче ее литературной программы.

В основе драматургии Симфонии лежит проведение через весь пятичастный цикл музыкальной темы, которую Берлиоз назвал *idée fixe*. Семантика этой темы отнюдь не однозначна. Хотя

¹ Берлиоз знал книгу писателя Т. де Квинси «Исповедь англичанина-опиофага», некоторые темы и образы которой родственны программе Фантастической симфонии. Достоевский ценил роман английского писателя (см. ст. акад. М. П. Алексеева «Ф. М. Достоевский и книга де Квинси» в кн.: Ученые записки высшей школы, Одесса, 1922, т. 2).

² Boschot A, *Le jeunesse d'un romantique*, — P., 1906, p. 403—404.

композитор определил ее как «образ возлюбленной», мелодия воплощает мечту героя, не осуществимую в реальности. Поэтому и шествие на казнь, и сатанинский шашаш следует понимать как крушение мечты, надругательство над ней.

Idee fixe обычно переводят — «павязчивая идея». Столь же верно передает смысл и перевод «неподвижная идея». А мы знаем, какое значение придавал Достоевский данному понятию. Разумеется, это не значит, что писатель нашел названную формулу именно у Берлиоза, тем более что не французский композитор ее изобрел. Достоевский помнил о глубоком замечании Пушкина в столь ценимой им «Пиковой даме»: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место»¹. Но еще чаще он рисовал образы мономанов, рабов одной неподвижной идеи, которая приводит их к столкновению с жизнью и крушению. И здесь, быть может, Достоевский близок к автору Фантастической симфонии.

В концертах со сборной программой, данных кларнетистом А. Блазом при участии певицы Э. Мерти и оркестра, Достоевский мог услышать «Приглашение к танцу» Вебера (в инструментовке Берлиоза), романсы Даргомыжского, увертюру к опере Обера «Густав III» и ряд сочинений, написанных или переложенных Блазом для кларнета, в том числе. Фантазии на русские темы, Вариации на мотивы «Фенеллы» Обера и Военный концерт Бермана.

Блаз принадлежал к крупнейшим виртуозам своего времени, он неоднократно с большим успехом выступал в России. Его искусство ценили Глинка и Даргомыжский.

В фельетонах, опубликованных в «Санкт-Петербургских ведомостях», Достоевский дважды упоминает имя скрипача Г. Эрнста. Эрнст был одним из лучших представителей школы Паганини, музыкантом, в чьем искусстве сочетались стихийная мощь, блистательная виртуозность, пленительный лиризм. Исполнительство Эрнста — одно из ярчайших выражений романтизма в музыке, и не случайно Берлиоз назвал его в составе триады, к которой отнес Листа и себя.

В Петербурге Эрнст имел успех, равный успеху Листа. И примечательно, что наряду с виртуозным «Римским карнавалом» наибольший успех у слушателей имела задумчивая Элегия. Стасов, отнюдь не принадлежавший к поклонникам Эрнста, выделил в его исполнении именно эту пьесу. Он писал: «Фокусов в ней нет, но сколько нужно полного владения своим инструментом для того, чтоб из него понеслись такие страстные, такие глубоко западающие тоны, чтобы в них лежало столько самой простой правды! За исполнение этой Элегии Эрнст заслуживает самого

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М., 1950, т. 6, с. 351.

почетного имени в ряду первостепенных исполнителей»¹. Элегия Эрнста, как гласила широко распространенная легенда, была откликом на смерть его жены. И многие посетители петербургских концертов великого скрипача слышали в этом произведении звуки бесконечной скорби и отчаяния. Рецензенты писали о «страдании, которым исполнена Элегия», о «пении скрипки, раздирающем сердце»², о «страстных, раздирающих звуках»³. А один из авторов уловил в «замирающих звуках голоса... измученной болезнью груди... голос отчаяния над охладевшим трупом возлюбленной»⁴.

Эрнст не подтверждал и не отвергал легенды, но несомненно, что она способствовала популярности произведения, которое великий скрипач включал в программы всех концертов, а иногда по требованию слушателей играл и на бис. Очень может быть, что именно Элегия послужила отдаленным прообразом той скрипичной фантазии, которую в ночь смерти жены играет Ефимов в «Неточке Незвановой». Разумеется, Достоевский «переинтонировал» пьесу, усилил и сгустил ее эмоциональную выразительность.

2.

Характеризуя театральные вкусы Достоевского, Ризенкампф писал: «Что касается балета, [то] Федор Михайлович всегда с восхищением говорил о впечатлении, которое на него производили танцовщицы Тальони, Шлефохт, Смирнова, Андреенова и танцовщик Иогансон»⁵.

Это имена представителей романтического балета, звездой которого была великая М. Тальони. Ее сценические образы воплощали тему поэтической мечты, погибающей в столкновении с жестокой действительностью. Таковы ее Сильфида, Тень, Герта, Дия, Дева Дуная и некоторые другие. Но она выступала и в ролях другого плана, танцуя Баядерку в опере Обера «Влюбленная баядерка» («Бог и баядера») или же Елену в «Роберте-дьяволе» Мейербера.

В противоречии со свидетельством Ризенкампфа С. Д. Яновский утверждал, что Достоевский «о балете знал только понаслышке, но никогда в то время его не посещал»⁶. Свидетельство Яновского относится к более позднему периоду, чем тот, о котором писал Ризенкампф. Возможно также, что увлечение Достоевского романтическим балетом развеялось. Косвенным доказательством этого может служить характеристика балета Ж. Перро «Наяда и рыбак» в статье «О художественной выставке за

¹ Стасов В. В. Статьи о музыке. — М., 1974, вып. 1, с. 29.

² Русский инвалид, 1847, № 55.

³ Там же, 1847, № 71.

⁴ Там же, 1847, № 75.

⁵ Лит. наследство, т. 86, с. 328.

⁶ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, с. 171.

1860/61 год». В 60-е годы разрыв между балетом и действительностью углубился, и для многих деятелей русской культуры он стал символом художественной фальши.

В «Нечотке Незвановой» сказалось знакомство Достоевского с современным ему драматическим и музыкальным театром¹.

В центре первой части повести судьба загубившего свой талант музыканта Ефимова. Поэтому неслучайно рядом с ним появляется бесталанный Карл Федорович Мейер, мечтающий о славе танцовщика, но не принятый даже в «фигуранты» (по определению «Толкового словаря» В. И. Даля, фигурант — «плясун последнего разбора для полноты и обстановки прочих») и занятый в театре «для выходов», то есть находящийся на положении *compars* или статиста. «Самым... страшным несчастьем и горем всей его жизни было то, что он не попал в балет. Балетное искусство он ставил выше всякого искусства на свете и в своем роде был столько же привязан к нему, как батюшка к скрипке». Карл Федорович, так же как Ефимов, одержим «неподвижной идеей». Тщетно незадачливый танцор, пытается доказать свое дарование, «принимался танцевать» и выделял «разные па». «Он останавливался, с последним прыжком, в позицию, простирая к нам руки и улыбаясь нам, как улыбаются на сцене танцовщики по окончании па... Потом он снова отбежал в другой угол и иногда прыгал так усердно, что головой касался потолка... снова останавливался в позитуре, снова с улыбкой простирал к нам дрожащие руки» (II, 167—169).

Мы не знаем, в каких балетах видел Достоевский М. Тальони. Возможно, что это была «Сильфида», но так как он любил оперу Мейербера «Роберт-дьявол», где есть большая хореографическая сцена, в которой выступала М. Тальони, то не исключено и это. Правда, танцевальную роль Елены исполняли и другие балерины — Е. И. Андреенова и О. Т. Шлефохт. Герой «Белых ночей» называет среди картин, возникающих в его воображении, «Восстание мертвецов» в «Роберте» («...помните музыку? Кладбищем пахнет») (II, 116). Упоминание об этой сцене встречается и в черновых набросках к «Братьям Карамазовым» (по-видимому, это слова Мити): «„Восстание мертвецов“ в «Роберте» за душу хватает» (XV, 284). Речь идет о третьем действии оперы. Отец Роберта Бертрам, продавший душу дьяволу, для того чтобы подавить в душе сына стремление к добру, вызывает из могил тени грешных монахинь и их аббатисы Елены. Они оживают и превращаются в прекрасных дев.

А. А. Григорьев так описывает эту сцену: «Вот блуждающие огни засверкали на гробах, вот под однообразно-унылые звуки начали лопаться крышки. Вот они, дочери греха и соблазна, оба-

¹ Вероятно, Достоевский бывал не только в зрительном зале, но и за кулисами (куда его мог привести Д. В. Григорович); многое в повести (знание театральной терминологии, описание закулисной атмосферы) свидетельствует о наблюдениях «с натуры».

ятельные, страстные, бесстыдные, вот лютуют какие-то прыгающие, беснующиеся, адские звуки. Они собрались все, легкие, воздушные тени, они снова хотят жить и наслаждаться. Но вот ждут кого-то... и вот под звуки бесовской, безумной музыки пронеслась по сцене она, верховная жрица наслаждения. О, посмотрите, посмотрите, как хороша она, как нага она, как она возвышенно бесстыдна, какую негой и томлением дышит ее каждое движение. Да, это искусство... это апофеоза томления; в очах безумство, в каждом движении желание. Посмотрите, с каким умоляющим видом манит она Роберта. Как жадно пьет она кубок, как нежно сладострастно подает его. Посмотрите, как потом, под томительные звуки виолончели, под эту вакхически-нежную, под эту обаятельную и тонко развратную музыку, она то плывет в море сладостных грез, то с пылом желания стремится на грудь Роберта, то манит и зовет, то замирает в безумном неистовом лобзании»¹.

С восторгом писал о музыке этой сцены молодой Серов: «Начинается бакханалия. Какой разгул для Мейербера!.. Он тут рассыпал все эф ф е к т ы самой блестящей инструментовки. (...) Мотив перебегает от флажолета к контрабасам, извивается в лепетании флейт и завываниях скрипок... Начинаются искушения [вино, игра, любовь]... Обольщения действительно опасные. Особенно последнее... Роберт не сдается ни на первое, ни на второе искушение, но при третьем... он не властен в себе! Ад торжествует... [Мотив третьего обольщения] дышит какою-то пластическою негой, и он предоставлен виолончели!»²

18 апреля 1843 года Достоевский присутствовал на представлении «Руслана и Людмилы» Глинки. Знакомство с гениальной оперой было одним из самых сильных эстетических впечатлений писателя. Любовь к ней он пронес через всю жизнь и это чувство стремился передать своим детям. По свидетельству Л. Ф. Достоевской, отец «особенно хотел запечатлеть в наших душах именно эту оперу... Мой брат и я очень восторгались ею, что не помешало нам изменить ей. Когда мы явились однажды в театр, то узнали, что один из певцов внезапно заболел и что «Руслан и Людмила» будут заменены «Бронзовым конем» Обера. Отец сердился и говорил о том, чтобы вернуться домой. Мы возражали и плакали. Он не пожелал огорчать нас и разрешил нам слушать эту оперу. Мы были в восторге. Отец был очень недоволен нашим увлечением. Очевидно, он не хотел, чтобы мы ослеплялись чудесами Востока, он хотел, чтобы мы оставались верными его дорогой Людмиле»³. Опера Глинки для Достоевского была дорога

¹ Григорьев А. Роберт-дьявол. — Репертуар и Пантеон, 1846, т. 13, кн. 1, с. 255. Автор, по-видимому, описывает выступление Е. И. Андреевой.

² Муз. наследство, т. 1, с. 106—107.

³ Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской, — М., 1922, с. 90.

вдвойне, как крупнейшее создание русского национального искусства, вдохновленное произведением величайшего поэта России.

В спектакле, который он видел в 1843 году, участвовали О. А. Петров — Руслан и А. Я. Петрова-Воробьева — Ратмир.

Выше было приведено свидетельство Ризенкампа, что Достоевский с восхищением отзывался о танцовщицах Шлефохт, Андреяновой, Смирновой. Всех трех балерин он мог видеть в «Руслане и Людмиле». Первые две исполняли партии волшебных дев Наины в третьем действии оперы; Андреянова танцевала в четвертом акте лезгинку.

Глинка писал: «...так как музыка для танцев IV действия была составлена мною из восточных мелодий, то я желал, чтобы [балетмейстер] Титус по возможности сделал и самые танцы в восточном роде и назначил для *соло* в этом танце, названном мной *лезгинкой*, танцовщицу Андреянову 2-ю»¹. Андреянова очень точно воспроизводила все фигуры и па лекури (лезгинки). И яркий национальный характер этого танца — музыки и пластики — вызвал негодование консервативных рецензентов. Е. И. Андреянова, блистательная романтическая балерина, первая русская исполнительница партии Жизели, была и талантливой характерной танцовщицей, ярко передававшей национальную стихию. В одном из откликов на гастроль Андреяновой в Москве мы читаем: «Она превосходна в танцах характерных, требующих силы и живости. Замечательно, что в каждом балете, где она участвует, находит она сообразные ее таланту роли: в «Герде» есть испанский танец, в «Пери» восточное па, «Хитана» почти вся заполнена испано-цыганскими плясками»². Андреянова приводила зрителей в восторг, исполняя славянскую пляску в «Аскольдовой могиле». Та «резкость» движений, которую с негодованием отмечали некоторые рецензенты в лезгинке, в полной мере отвечала характеру музыки.

Суждения рецензентов и зрителей резко разошлись. По свидетельству Серова, «Андреянова в лезгинке постоянно производила фурор»³. Танцовщице нередко приходилось ее бисировать. Об успехе лезгинки свидетельствует и появление Фортепианного каприза К. Фольвейлера на темы танцев четвертого акта. Пьесу эту включил в программы своих петербургских концертов и Лист. Один из рецензентов писал о Капризе: «Вариации на темы арабской и лезгинской пляски расположены с большим искусством и эффектом. Можно себе представить, сколько [пьеса] выиграла в исполнении Листа»⁴.

Андреянова включила лезгинку в репертуар своих московских гастролей, вызвав овации зрителей.

¹ Глинка М. И. Лит. наследие. — М.; Л., 1952, т. 1, с. 215—216.

² Лит. газ., 1845, № 1.

³ Серов А. Н. Критич. статьи. — СПб., 1895, т. 3, с. 1346.

⁴ Лит. газ., 1843, № 22.

К вящему негодованию консервативных критиков все возрастающий успех «дикой пляски» затмил «облагороженную» и эстетизированную «качучу», которой незадолго до этого чаровали всех М. Тальони и Ф. Эльслер.

Едва ли будет натяжкой предположить, что в споре о лезгинке Достоевский, с его безупречным художественным вкусом и стремлением к народности, оказался среди тех, кто подобно Серову, Стасову, Одоевскому приветствовал и музыку, и интерпретацию талантливой балерины.

Кроме «Руслана и Людмилы» (и, вероятно, «Ивана Сусанина») Достоевский знал из русских опер «Аскольдову могилу» Верстовского, «Юдифь» и «Рогнеду» Серова.

Из воспоминаний Н. Н. фон Фохта мы знаем, что, когда в доме А. П. Иванова шли споры об опере Верстовского, одни «восторгались каждым ее мотивом», а другие «относились к опере равнодушно, даже насмешливо, называя оперу Верстовского собранием простых романсов, и больше ничего». Достоевский не высказывался определенно и скорее готов был бы поддержать Иванова (страстного поклонника «Аскольдовой могилы»), «чтобы хотя чем-нибудь доставить удовольствие этому прекрасному человеку»¹. Из этого свидетельства, к сожалению, нельзя вывести определенного заключения о позиции писателя. Возможно, что талантливая музыка «Аскольдовой могилы», верно схваченные в ней песенные интонации могли привлечь писателя. Но вместе с тем, страстный поклонник Глинки и Серова (о чем будет сказано далее), Достоевский не мог не сознавать, что произведение это принадлежит ушедшей эпохе. К тому же постановки «Аскольдовой могилы» были лишены национального колорита (декорации и костюмы). В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский писал, характеризуя «иных господ» (либералов и славянофилов), которые, «чтобы *быть русскими* и слиться с народом... изобрели себе балетный костюм, немного не тот самый, в котором обыкновенно выходят на сцену в русских народных операх Услады, влюбленные в своих Людмил, посящих кокошники» (V, 53). Имена Услава и Людмилы, ведущие нас к сентиментальной литературе начала века (Жуковский), из нее перешли на музыкальную сцену. Одно из таких произведений — «большую волшебную-комическую оперу» А. А. Сопиенцы (текст А. И. Шеллера) «Иван-царевич, золотой шлем» — Достоевский мог видеть. Произведение это, впервые поставленное в Петербурге в 1830 году, было возобновлено в 1840-м. В нем участвуют Людмила — дочь боярина Избора — и влюбленный в нее певец и витель Услад. В этой псевдославянской опере действовали и соответственно псевдославянские персонажи в будто бы русских костюмах. Но, называя эти имена, Достоевский, как обычно, типизировал — обобщал. И все же он явно имел в виду «Аскольдову

¹ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, с. 378.

могилу» (в ней упоминается Усад), поставленную за год до «Руслана и Людмилы», но по числу представлений и успеху ее опередившую. Были годы, когда гениальная опера Глинки вообще не ставилась (1846—1856).

3.

В 1843 году в Петербурге начались представления Итальянской оперы, сыгравшие заметную роль в художественной жизни России.

Слушателей увлекала страстная и «сладостная», как писали критики, пластически ясная мелодика Россини, Беллини, Доницетти и несравненное искусство великих певцов Д. Рубини, П. Виардо-Гарсиа, Т. Джиули-Борси, Д. Гризи, М. Марио и других. Но не только это определило успех Итальянской оперы у разнородной по составу публики. Одни искали в музыке бездумное наслаждение, отвергая все, что отражало борьбу за освобождение Италии от австрийского владычества (отсюда резко отрицательное отношение консервативных кругов к героическим операм Верди); другие, напротив, искали и находили в музыке отклик на волновавшие их мысли и чувства. В репертуар итальянского театра входили не только произведения политически нейтральные, но и оперы, которые никогда бы не были допущены на русскую сцену. Итальянский язык делал спектакли в глазах властей менее опасными. Конечно, вмешательство цензуры сказывалось и здесь. «Вильгельм Телль» Россини, «Гугеноты» и «Пророк» Мейербера исполнялись с сокращениями, переделками либретто и под другими названиями, но все же исполнялись.

Наибольший успех у демократической аудитории имели произведения антитиранического характера, в которых шла речь о народно-освободительной борьбе или страдании личности под гнетом несправедливости, — «Карл Смелый» («Вильгельм Телль») Россини, «Ломбардцы», «Эрнани», позднее «Риголетто» и «Травиата» Верди, «Гвельфы и Гибеллины» («Гугеноты»), «Осада Генга» («Пророк») Мейербера. В годы политической реакции спектакли Итальянской оперы для многих были своеобразной идейной отдушиной. Власть цензуры распространялась на текст, но она была бессильна по отношению к музыке. М. Е. Салтыков в повести «Тихое пристанище» прямо указывает, что зрители свободно переосмыслили действие опер, вкладывая в него содержание, подсаканное жизнью. Так, сцена «освящения мечей» в «Гугенотах» вызвала у одного из слушателей мятежные ассоциации. «Я знать не хочу, что это изуверы-католики... я просто воображаю себе, что это — рой молодых и добродетельных энтузиастов, которые собрались на бой с насильем... Тут главное заключается в музыке и сценической обстановке, а не в том, добродетельные ли люди или каналы снуют и неистовствуют на сцене... Тем-то и дорога музыка, что всякий может... находить в ней именно то, что ему по вкусу. А мне, сверх того, что в этом особенно пра-

вится? То вот, что мы здесь сидим с вами в селениях райских, и вокруг нас целая пестрая масса людей; спюют там какой-нибудь хор из «Нормы» — «Guerra!» (война), и чувствует она, что сердце в пей закипает... а отчего?.. [Это] жажда дела... родившаяся сознательно»¹.

По мере нарастания общественного протеста и ожесточения реакции аллюзионность восприятия спектаклей усиливалась. П. А. Кропоткин писал: «В то время [Итальянская] опера каким-то странным образом связана была с радикальным движением. Революционные речитативы в «Вильгельме Телле» или «Пуританах» всегда вызывали шумные овации, немало смущавшие Александра II. А в шестом ярусе (галерея и раек. — А. Г.), в курительной и на подъезде собиралась лучшая часть петербургской молодежи... Все это может показаться теперь ребячеством, но тогда немало возвышенных идей и чистых стремлений было заронено в нас преклонением перед любимыми артистами»².

Вспомним, что среди поклонников Итальянской оперы был Н. Г. Чернышевский, который ввел в один из снов Веры Павловны («Что делать?») реминисценции ее театральных впечатлений, связанные с выступлениями певиц А. Бозио и Г. де Мерик. Живой отклик слушателей встречали не только оперы, где действие было связано с борьбой народа, но и произведения, говорившие о несчастной любви. Так, одной из самых любимых русскими слушателями опер стала «Лючия ди Ламмермур» Доницетти. В трагедии Эдгара зрители слышали нечто близкое и созвучное им. К. Д. Кавелин, вспоминая представление этой оперы (1843), писал, что глубокое впечатление, которое она производила, было в значительной степени вызвано горьким чувством, «которое лежало в душе каждого в то время» и объясняло силу воздействия поэзии Лермонтова и Некрасова³.

Исполнением партии Эдгара Д. Рубини восхищался Белинский, сравнивший великого артиста с Мочаловым, и А. Григорьев, посвятивший ему удивительные и проникновенные строки.

Музыка оперы Доницетти вошла в быт, ее мелодии сделались достоянием шарманок и «машин» в трактирах. В хриплых звуках «органа» иные посетители находили отзвук своих чувств. Так, переживший душевную драму Версиков в «Подростке» Достоевского ищет забвения и утешения в звуках предсмертной арии Эдгара, исполняемой трактирной машиной.

В спектаклях Итальянской оперы первых сезонов выступала П. Виардо-Гарсиа, одна из величайших представительниц вокально-сценического искусства своей эпохи. Ей были равно доступны

¹ Щедрий Н. (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч. — М., 1935, т. 4, с. 312—313.

² Кропоткин П. Записки революционера. — М.; Л., 1933, с. 84.

³ В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. — М., 1977, с. 177.

области драматическая и комедийная, образы Дездемоны в «Отелло» и Розины в «Севильском цирюльнике» Россини, Нормы Белини и Нерины в «Доне Паскуале» Доницетти. Ее исполнению была присуща одухотворенность, высокая поэтичность и увлекающая страстность.

Некоторые певцы итальянской труппы ставили перед собой только виртуозные задачи. Представительницей этого направления являлась, например, М. Альбони, обладавшая голосом редкой красоты, но, как писали современники, лишенная «небесного огня». Пение ее «ласкало слух, поражало, пленяло, но не доходило до сердца»¹. У артистки были многочисленные поклонники, противопоставлявшие ее Виардо. Зрители разделились на два враждебных лагеря, каждый из которых отстаивал преимущество своей любимицы. Так было положено начало вынужденному соперничеству двух артисток и «цветобесию»; сторонники примадонн стремились перещеголять противников размерами и роскошью букетов. Это повторилось, когда на смену Виардо и Альбони пришли Т. Джиули-Борси и Э. Фреццолини, также представлявшие противоположные направления в исполнительском искусстве.

Отношение петербургских зрителей к Итальянской опере менялось: восторг и увлечение, сопровождавшие спектакли первых лет (1843—1845), сменились более прохладным отношением, а затем наступил новый подъем интереса. Именно в эту переходную пору посетителем Итальянской оперы становится Достоевский. Спектакли оставили след в творчестве писателя.

Мечтатель в «Белых ночах» хочет помочь Настеньке встретиться с ее возлюбленным:

«— Но письмо, письмо! Ведь прежде нужно письмо написать! Так разве послезавтра все это будет.

— Письмо... — отвечала Настенька, немного смешавшись, — письмо... но...

Но она не договорила. Она сначала отвернула от меня свое личико, покраснела, как роза, и вдруг я почувствовал в моей руке письмо, по-видимому уже давно написанное, совсем приготовленное и запечатанное. Какое-то знакомое, милое, грациозное воспоминание пронеслось в моей голове!

— R, o — Ro, s, i — si, n, a — na, — начал я.

— Rosina! — запели мы оба, я, чуть не обнимая ее от восторга, она, покраснев, как только могла покраснеть, и смеясь сквозь слезы...» (II, 127).

О каком же представлении «Севильского цирюльника» идет речь?² В русском оперном театре «Севильский цирюльник» не

¹ Вольф А. Хроника петербургских театров. — СПб., 1877, ч. 1, с. 112.

² Опера Россини и до этого упоминается в повести. Настенька, ее жених и бабушка смотрят ее в театре.

ставился после 1838 года. А в самом начале первого итальянского сезона (1843) петербургские зрители были покорены выступлениями П. Виардо в партии Розины. Критика отмечала, в частности, изящество и грацию исполнения ею сцены, в которой она передает Фигаро заранее приготовленное письмо. «Кто из видевших эту живую, веселую, кокетливую питомицу Бартоло, эту милую, прелестную резвушку не восхищался ею? Помните: R, o — Ro, s, i — si, n, a — na — Rosina»¹.

Сходно звучит и отзыв Кони: «А это женское лукавство, смешанное с девственной стыдливостью, когда она упредила мысль записного хитреца Фигаро и уже заранее заготовила любовную записочку, которую он так настойчиво убеждает ее написать. Это чудо, прелесть»².

Эпизод с письмом в «Белых ночах» навеян впечатлениями от виденного героями, вернее Достоевским, итальянского спектакля. Виардо-Гарсиа была непревзойденной исполнительницей партии Розины. Певица Э. Ангри, выступавшая в этой роли через два года после отъезда Виардо, была холодно встречена зрителями и критикой.

Достоевский мог слышать великую артистку в «Севильском цирюльнике» в одном из девяти представлений оперы в 1843, 1844, 1845 годах, а значит, слышал и А. Тамбурини — Фигаро. Роль графа Альмавивы исполняли Д. Рубини и Л. Сальви.

Конечно, посещал он и другие спектакли.

В начале 40-х годов Итальянская опера являлась средоточием не только художественных, но, по словам А. Григорьева, и «социальных» интересов русского общества. Об этом свидетельствовал состав зрительного зала: наряду с аристократией и военными значительное место занимали чиновники, купцы и представители демократической интеллигенции. В креслах, бенуаре и ложах бельэтажа, второго и третьего ярусов сидели дворяне, или, как писали газеты, «цвет петербургского общества», в четвертом — «чиновное сословие среднего класса (и купечество. — А. Г.)», местами заметны складчины в ложах, тугонько набитых дешевыми любителями изящного»³. Самая отзывчивая, непосредственная и в основе своей демократическая аудитория помещалась в пятом ярусе, разделенном на галерею, амфитеатр и раек (парадиз), находившийся в глубине, почти под самым потолком. Цены там были самые дешевые. «Места в райке хороши... только на первых скамейках, но сидящие на вторых лишены возможности что-либо видеть; зато на всем верхе превосходно слышно, и каждая нота артиста доходит вполне и отчетливо, а потому между тамошними посетителями найдете частенько людей истинно

¹ Санкт-Петербургские ведомости, 1843, № 242.

² Лит. газ., 1843, № 43.

³ Там же, 1845, № 3. Живую жанровую картину зрительного зала рисует водевиль П. И. Григорьева «Складчина на ложу в Итальянской опере».

образованных, знатоков музыки, поклонников изящного, словом, людей дельных; но более всего юношей, окончивших высшие курсы наук в разных заведениях»¹.

Из райка слушали итальянские оперы герои А. Григорьева и Салтыкова-Щедрина. Посетителем райка был и Достоевский. Он сообщал брату (17 декабря 1846 года): «От семи часов вечера, для развлечения, хожу в Итальянскую оперу, в галерею, слушать наших несравненных певцов»². В очерке, написанном много лет спустя и опубликованном в «Гражданине» (авторство Достоевского установил академик В. В. Виноградов)³, писатель так вспоминал о театральных событиях почти тридцатилетней давности: «В ту пору, именно в половине сороковых годов, итальянская опера только что успела проникнуть в самую массу петербургской публики; избранные, то есть люди более или менее достаточные, года за три пред тем не брезгавшие верхами, спустились пониже⁴, а на верхи хлынул пролетариат. Мы тогда считали верхом наслаждения 80-копеечные боковые места в галерее 5-го яруса: сидя в них, мы упивались сладкими звуками, забывали весь мир и не только не завидовали партеру, но даже с своей 80-копеечной высоты взирали на него с некоторым пренебрежением»⁵.

1846—1848 годы — пора наивысшего интереса Достоевского к Итальянской опере. Хорошо знавший писателя С. Д. Яновский писал в воспоминаниях: «...в то время [до 1849 года] он... при всякой возможности посещал Итальянскую оперу... ..Особенное предпочтение он отдавал «Вильгельму Теллю», в котором трио с Тамберликом приводило его в восторг, с наслаждением слушал «Дон-Жуана» Моцарта, в котором роль Церлины ему нравилась всего более, и восхищался «Нормой», сначала с Джулией-Борзи [Джиули-Борси], а потом с Гризи; когда же в Петербурге была поставлена опера Мейербера «Гугеноты», то Федор Михайлович положительно от нее был в восторге. Певицу Фреңцоллини и тенора Сальви недолго любил, говоря, что первая — кукла с хорошим голосом, а второй ему казался очень уж слащавым и бездушным»⁶.

Здесь ряд хронологических неточностей. Тамберлик дебютировал в Петербурге в 1850 году, и, следовательно, Достоевский мог его услышать впервые только по возвращении из ссылки. То же следует сказать и о «Гугенотах»: опера была поставлена в 1850 году. Существенно указание мемуариста на увлечение До-

¹ Лит. газ., 1847, № 46.

² Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 104.

³ Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. — М., 1961, с. 595.

⁴ «Положение в обществе» обязывало посетителей занимать в зрительном зале места, соответствующие их рангу.

⁵ Гражданин, 1874, № 2, с. 55. Цит. по кн. В. В. Виноградова «Проблема авторства и теория стилей».

⁶ Ф. М. Достоевский. в воспоминаниях современников, т. 1, с. 170—171.

стоевского «Гугенотами» (мы знаем, какой след в его сознании оставил «Роберт-дьявол» Мейербера), «Нормой» и «Вильгельмом Теллем», то есть произведениями героического, антииранического характера, высоко ценимыми русской демократической интеллигенцией. Показательны и имена любимых Достоевским артистов: Джиули-Борси, Гризи, Тамберлик ярче всего проявили себя в героическом репертуаре. Из этой триады Достоевский мог слышать в 1846—1847 годах только Джиули-Борси. Выдающаяся вокалистка, она была не менее талантливой актрисой, и ее исполнение покоряло слушателей-зрителей глубоким драматизмом. Ее лучшие сценические создания — Норма, Лукреция Борджиа, Мария ди Роган в одноименных операх Беллини и Доницетти и центральные женские партии в произведениях Верди — Джизельда («Ломбардцы»), Эльвира («Эрнани»), Лукреция («Два Фоскари»). Яркая индивидуальность артистки, страстный темперамент и патетика ее исполнения поразили петербургских зрителей и слушателей, разделив их на пламенных поклонников и противников. Последние упрекали ее в том, что она вносит в свое исполнение слишком много страсти, отчего ее пение лишено нежности и «сладости». Любопытную, хотя противоречивую оценку певицы оставил Тургенев. Он указал на ряд недостатков: «...тембр — не особенно приятный по первому впечатлению... нижние ноты глухи и дрожат. У нее мало вкуса, жара; драматический или, скорее, мелодраматический оттенок... ей недостает благородства, она преувеличивает как певица, как актриса — это почти манекен». Казалось бы, отзыв вполне отрицательный. И тем не менее, в полном противоречии с этой негативной оценкой, Тургенев заключает: «И все-таки она производит впечатление, даже трогает... В общем, она нравится и должна нравиться, потому что это — все же замечательная певица»¹.

Думается, что противоречивость характеристики обусловлена тем, что письмо адресовано Виардо, ревниво относившейся к другим певицам. Джиули-Борси сменила ее в Петербурге и выступала в партии Нормы, которая считалась коронной в репертуаре Виардо. Замечания писателя о недостатках голоса Джиули-Борси и ее актерской беспомощности опровергаются многочисленными свидетельствами современников. Она обладала высоким, красивым, чистого тембра сопрано, свободно справлявшимся с драматическими и лирическими партиями. Пение и игра ее были прочувствованы. О выступлении Джиули-Борси в партии Лукреции Борджиа один из рецензентов писал: «...удивительная актриса. Высочайшим торжеством ее было анданте последней арии третьего акта... тут было столько чувства, что мы были изумлены ею. Соединить труднейшие пассажи музыки с выражением глубокой страсти — такая трудная задача, что только величайшие таланты могут выполнить ее. Г-жа Джиули совершила этот подвиг». Дра-

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. Письма. — Л., 1961, т. 1, с. 247.

матизм, вложенный артисткой в исполнение роли, и в частности последней сцены (Лукреция оказалась виновницей гибели страстно любимого сына), так порастил рецензента, что он писал в заключение: «Мы убедительно просим певицу побережь себя, потому что она теперь единственная певица нашей труппы»¹.

Об исключительных достоинствах артистки, ее высокой музыкальности и свободе преодоления вокальных трудностей писали и другие авторы, в том числе А. Н. Плещеев, Д. И. Каменский и В. П. Боткин.

В 1847 году с огромным успехом в Петербурге дебютировала Э. Фреццолини. Зрительный зал разделился на приверженцев Джиули-Борси и новой певицы, получивших ироническое прозвище «борсистов» и «фреццолинистов». «Цветобесие» предшествующей пары было превзойдено.

Фреццолини была выдающейся певицей, ее голос по красоте тембра, звучности и силе, несомненно, превосходил вокальные средства Джиули-Борси. Но Фреццолини уступала сопернице как артистка и музыкант. Фреццолини в такой степени «украшала» партии руладами и фиоритурами, что мелодия искажалась. Блистательный звуковой орнамент призван был скрыть отсутствие драматизма, составлявшего достоинство исполнения Джиули-Борси.

Один из рецензентов (принадлежащий к лагерю фреццолинистов) вынужден был признать, что «певица испещрила (арию Амины в «Сомнамбуле». — А. Г.) прекрасными, трудными и очень искусно исполненными фиоритурами, которые, по нашему мнению, не вполне верно передавали характер [музыки] Беллини»². И в другой статье: «От колорита ее пения можно требовать более художественной простоты, меньшего стремления выказать свое искусство и большего уважения к драматическим положениям, не выбирая те из них, которые неминуемо должны сорвать аплодисменты»³. Искусство Фреццолини, рассчитанное на внешний успех, было лишено простоты и сердечности. Кони дал следующую, думается, объективную оценку артистке: «...Фреццолини обладает голосом мягким, звучным, особенно в верхних нотах, и чрезвычайно симпатичным. Он ласкает ваше ухо звуками, полными неги и задушевности. Но эта нега, это чувство составляют принадлежность самого звука ее голоса (timbre), а не пения, всегда блестящего, но постоянно холодного. Для этой певицы нет трудностей, она преодолевает их с редким искусством. Но это-то искусство и губит ее, если не как певицу, то как артистку. Забыв, что цель пения есть собственно выражение чувства и характера лица, она обращает внимание только на механизм, доведенный ею до совершенства, но заботясь ни о драматизме, ни о

¹ Северная пчела, 1846, № 228.

² Отечественные записки, 1849, т. 62, с. 243.

³ Там же, 1849, т. 69, с. 118.

верности положения, не обращая внимания на характер своей партии, она загромождает ее рядом самых изысканных украшений, триллеров, фиоритур, частью даже несогласных с требованиями вкуса и со смыслом. Ее голос полон приятности и неги, но самое пение чуждо выражения. В самых патетических местах, в самых трогательных сценах... вдруг какой-нибудь искусный фейерверк, какая-нибудь неуместная рулада, неожиданно охлаждающая нас, уничтожают все очарование... Кроме того, г-жа Фреццолини обладает другим недостатком, проистекающим из того же источника. Ее игра холодна, речитативы бедны и бесцветны, не имеют ни колорита, ни энергии и скорее похожи на скандируемую прозу, чем на декламированное пение»¹. Если Джиули-Борси стала любимицей демократической аудитории (помимо спектаклей она участвовала в «университетских концертах» в пользу «недостаточных студентов»), то Фреццолини оказалась фавориткой двора². Ее выступления вызывали приступы подлинного «цветобесия». «При каждом представлении опустошаются все цветочные магазины и оранжереи, чтобы осыпать ее букетами и венками»³.

Когда Джиули-Борси и Фреццолини выступали в одном спектакле, страсти враждебных партий разгорались с невиданной силой. Почитатели старались перещеголять друг друга в рукоплесканиях и вызовах, в количестве и роскоши венков. Так как поклонники Фреццолини были богаче, то и цветочные дары оказывались пышнее. Иногда это приводило к комическим результатам. В одном спектакле «довольно дюжий венок, брошенный из верхней ложи, попал в лоб г-же Фреццолини. Она легонько вскрикнула, но благодарила»⁴. Вражда сторонников двух примадон приводила и к рукопашным схваткам. Злополучный герой рассказа Достоевского «Чужая жена и муж под кроватью» столь стремительно ворвался в зал театра, что капельдинер «взглянул на него как-то подозрительно и тут же накалился глазом на его боковой карман, в полной надежде увидеть ручку припрятанного на всякий случай кинжала. Нужно заметить, что в то время процветали две партии и каждая стояла за свою примадонну. Одни назывались ***з и сты, другие ***н и сты. Обе партии до того любили музыку, что капельдинеры наконец решительно стали опасаться какого-нибудь очень решительного проявления любви ко всему прекрасному и высокому, совмещавшемуся в двух при-

¹ Пантеон, 1850, т. 1, № 2, с. 8.

² Молва связывала имя Фреццолини с наследником, будущим парем Александром II. Сверх огромного жалования (100 000 франков и два бенефиса) она получила в 1848—1850 годах из «кабинета его величества 33 000 рублей» (ЦГИА, ф. 897, оп. 97/2121, д. 12182). Русские артисты не могли и мечтать о подобных заработках. Величайший русский певец О. А. Петров получал в год 1142 р. 85 коп. ассигнациями и 28 р. поспектакльной платы, то есть меньше, чем Фреццолини за одно выступление.

³ Северная пчела, 1850, № 4.

⁴ Там же, 1848, № 62.

мадоннах» (II, 61—62). В том же рассказе мимоходом упомянут находившийся в «последней стадии энтузиазма» франт, который «хлопал руками, но преимущественно выскакивал на ногах», выкрикивая имя певицы.

О борьбе поклонников обеих артисток писал Н. А. Некрасов в повести «Новоизобретенная привилегированная краска братьев Дарлинг и К^о». Герой ее Хлыщов «прикидывался страстным меломаном итальянской музыки... Называя себя борсистом (он действительно принадлежал к тем, которые отдавали предпочтение Борси перед Фреццолини), яркими красками описывал он мнимые победы борсистов над фреццолинистами, одержанию которых значительно сам содействовал (чему нетрудно было поверить, приняв в соображение массивные руки и вообще атлетическое его сложение)»¹.

Достоевский в рассказе рисует комическую сторону войны поклонников двух артисток, но отсюда нельзя заключить, что он остался равнодушен к самому предмету спора. Рассказ Достоевского не содержит оценки ни Борси, ни Фреццолини. Однако примечательно, что своеобразным поклонником последней оказывается вполне равнодушный к итальянской музыке герой — Иван Андреевич, утверждавший, что «примадонна... мяукает, словно беленькая кошечка...» (речь идет о белокурой Фреццолини то ли в «Отелло» Россини, то ли в «Беатриче ди Тенда» Беллини).

Мы помним, что, по свидетельству Яновского, Достоевский «певицу Фреццолини... недолюбливал, говоря, что [она] кукла с хорошим голосом». Свидетельство мемуариста подтверждает и цитированный выше очерк Достоевского, опубликованный в «Гражданине»: «Давали теперь уже давно выброшенную из репертуара чувствительную оперку Беллини «Беатриче ди Тенда». Заглавную партию исполняла Фреццолини — не знаю, застали ли вы эту певицу; у самого, правду сказать, к ней, несмотря на многие ее достоинства и страстность, как-то не очень лежала душа»².

О том, что Достоевский ценил оперу «Норма» и исполнение заглавной партии Джули-Борси, мы знаем из воспоминаний Яновского. Но мы располагаем и словами самого Достоевского, свидетельствующими о том, что он принадлежал к числу борсистов подобно своему другу Плещееву, называвшему певицу «великой артисткой» и посвятившему ее выступлениям восторженные строки в «Русском инвалиде».

В начале 1847 года (дата письма отсутствует) Достоевский сообщал А. Ю. Порецкому, позднее сотруднику журнала «Время» и редактору «Эпохи», что на бенефис Джули-Борси приобретена и записана вторая ложа в первом ярусе. Примечателен вопрос:

¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. — М., 1949, т. 5, с. 351.

² Цит. по: Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей, в. 595.

«А будут ли букеты?» Приписка содержит опасение, что бенефис может не состояться из-за нездоровья артистки, а главное, из-за дворцовых торжеств: «...если [царская] семья не будет в театре... то в дирекции, кажется, принята мера отложить бенефис. Прочтите завтра афишу»¹. Письмо это свидетельствует не только об интересе Достоевского к бенефису ценимой им певицы («А будут ли букеты?»), но и об отличном знании закулисной жизни театра.

Для посетителей парадиза выступления Борси и Фреццоллини значили много больше, чем для зрителей первых рядов кресел и лож. В «соревновании певиц» раскрывалась борьба противоположных тенденций в искусстве — драматической правды, гражданственности (Борси) и самодовлеющей красоты звука, пения, ласкающего слух, но не затрагивающего сердце (Фреццоллини).

К поклонникам Джули-Борси принадлежала и близкая Достоевскому семья Майковых. Д. В. Григорович писал в воспоминаниях: «В то время, как я стал бывать у Майковых, вся семья от мала до велика находилась под обаянием Итальянской оперы, только что открывшей свои представления. И точно, было чем увлечься. Труппу составляли такие великие артисты, как Жулия [Джули] Борси, г-жа Виардо, Рубини и Тамбурины, и другие певцы и певицы с менее громкими именами»².

Сменивший Д. Рубини Л. Сальви не мог сравниться со своим великим предшественником, хотя и обладал голосом ласкающего тембра (серебристый звук) и отлично владел техникой бельканто. Сфера драматизма и патетики была ему чужда, и он в партиях, требующих энергии и эмоциональной силы, впадал в слезливую чувствительность и мелодраматизм. Русская критика упрекала его в том, что он «не обладает способностью создать роль художественно»³ и в большей мере заботится о передаче выигрышных мест своей партии, чем о целостности впечатления. Понятен приводимый Яновским отрицательный отзыв Достоевского об этом певце.

Мы уже упоминали о том, что отношение петербургских зрителей к Итальянской опере не оставалось неизменным. После ухода П. Виардо и Д. Рубини сборы упали. «Северная пчела» упрекала зрителей в неблагодарности: «Все твердят, что итальянская опера есть истинное наслаждение для каждого образованного человека, а между тем в этот день [в театре] была пустота, как выразился старинный наш поэт, «в ужас сердце приводяща»... Цирки всякий день полны, а спектакли, которым могла бы завидовать Европа, пусты»⁴. В бенефис певицы Кастелан «зала

¹ Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 105.

² Григорович Д. В. Лит. воспоминания. — Л., 1928, с. 191—192.

³ Отечественные записки, 1849, т. 62, с. 73.

⁴ Северная пчела, 1846, № 247.

была наполовину пуста»¹. Даже на масленице, в последний день зимнего сезона, «была наполнена едва половина залы. Непостижимо»². Пытаясь найти хоть какие-нибудь объяснения, Ф. В. Булгарин и Р. М. Зотов сослались на то, что в репертуаре театра все большее место начинает занимать Верди. «Наша публика вовсе не охладела к Итальянской опере, но... оперы новой итальянской школы ей не нравятся, и это признак изящного вкуса»³. Но когда оказалось, что зал пустует и на операх Беллини и Доницетти, Булгарину пришлось искать другое объяснение. Он писал: «Материальный успех [Итальянской] оперы зависит совершенно от высшего общества»⁴. И оказалось, что именно оно изменило итальянцам. С сердечным сокрушением Булгарин продолжал: «Мы не верили глазам своим: первые семь рядов кресел были вполнину пусты, только ложи были везде заняты. Как, лучшие места, в которые, бывало, съезжалась наша богатейшая, важнейшая и, следовательно, образованнейшая публика, оставались пустыми! Значит, что часть зрителей, которая составляет надежду сборов и поддержку оперы, даже не абонировалась. Где же музыкальность Петербурга, где этот всеобщий дилетантизм, это покровительство изящным искусствам и в особенности музыке? Значит, не в первых рядах кресел. Значит, в прежние годы, когда они были полны, это было не следствие всеобщей страсти к музыке, а одна мода, случайная, своенравная, эфемерная, мода в любви к изящному. Очень грустная мысль, но иногда пре-вращающаяся в факт»⁵.

Падение интереса к Итальянской опере отметили и другие авторы. Коснулся этого вопроса и Достоевский в одном из очерков, напечатанных в «Санкт-Петербургских ведомостях» в 1847 году: «Петербург встает зевая, зевая исполняет обязанности, зевая отходит ко сну. Но всего более зевает он в своих маскарадах и в опере. Опера между тем у нас в совершенстве. Голоса дивных певцов до того звучны и чисты, что уже начинают приятно отзываться по всему пространному государству нашему, по всем городам, городкам, весям и селам. Уже всякий познал, что в Петербурге есть опера, и всякий завидует»⁶. А между тем Петербург все-таки немножко скучает, и под конец зимы опера ему становится так же скучна, как... ну, как, например, последний зимний концерт» (XVIII, 21).

Под собирательным названием «Петербург» Достоевский подразумевает не трудовую интеллигенцию, а «общественных свет-

¹ Северная пчела, 1846, № 36.

² Там же, 1847, № 32.

³ Там же, 1846, № 33.

⁴ Там же, 1847, № 251.

⁵ Там же, 1847, № 228.

⁶ Это явный намек на «Северную пчелу», не перестававшую твердить, что Петербургу, обладающему едва ли не лучшей в Европе оперой, должны завидовать другие города.

ских людей», то есть представителей аристократии и чиновников высшего разряда. Вся характеристика «Петербурга» пронизана иронией. Что же касается Итальянской оперы, то ее спектакли наскучили не зрителям, теснившимся в райке, а посетителям первых рядов кресел и лож. Достоевский, любивший Итальянскую оперу, отнюдь не скучал на спектаклях. В фельетоне противопоставлены «дивные певцы» и пресыщенная, скучающая светская публика.

В. С. Нечаева, атрибутировавшая фельетоны «Петербургской летописи», обосновала принадлежность Достоевскому еще одного очерка, входящего в этот цикл и обычно приписываемого А. Н. Плещееву. В академическом издании сочинений Достоевского (том XVIII) этот фельетон помещен в разделе приложений, как принадлежащий двум авторам (Достоевскому и Плещееву).

В наши задачи не входит рассмотрение аргументации Нечаевой — в развернутом виде она изложена в ее книге «Ранний Достоевский» (М., 1978). нас занимает вопрос о том, принадлежали автору «Белых ночей» строки фельетона, посвященные Итальянской опере, и каков их смысл. Характеризуя жизнь светского Петербурга с наступлением зимы («закроются скоро салоны, уничтожатся вечера... Мы уже не будем так мило зевать в душных оградах, возле щегольских каминов»), автор фельетона пишет о том, как приняты представления оперы слушатели: «У нас, например, была превосходная Итальянская опера, на следующий год будет нельзя сказать лучше, а богаче. Но, не знаю отчего, мне все кажется, что мы держим Итальянскую оперу для тону, как будто по обязанности. Если мы не зевали (мне всё кажется даже, что немножко зевали), то по крайней мере вели себя так благовоспитанно и чинно, так умно не высказывались, так не навязывали своего восторга другим, что, право, как будто скучали и чем-то очень тяготились. Далека от меня мысль порицать наше умение жить в свете; опера принесла в этом отношении публике большую пользу, естественно, рассортировав меломанов на энтузиастов и просто любителей музыки; одни убрались вверх, отчего там сделалось так жарко, как будто в Италии; другие сидели в креслах и, поняв свое значение, значение образованной публики, значение тысячеголовой гидры, имеющей свой вес, свой характер, свой приговор, ничему не удивлялись, зная, что это главная добродетель благовоспитанного светского человека!» Автор фельетона иронически восхваляет «добродетель» светских зрителей, делая вид, что он отождествляет себя с ними: «Что до нас касается, мы совершенно разделяем мнение последней части публики; мы должны любить искусство тихо, не увлекаясь и не забывая обязанностей. Мы — народ деловой, нам иногда в театр и некогда. Нам еще так много предстоит сделать». Несомненно сарказм, вкладываемый в утверждение: «Мне очень досадны те господа, которые думают, что они в свой черед должны выходить из себя; что на них как будто возложена какая-то особенная

обязанность уравновесить мнение публики своим энтузиазмом по принципу» (XVIII, 112). Разумеется, искусственный «энтузиазм по принципу» или по обязанности проявляют «господа» в креслах и ложах. Достоевский не мог, если цитированные строки принадлежат ему, приписывать этот искусственный энтузиазм зрителям, которые подобно ему платили трудовые гроши, чтобы только попасть в раек и оттуда наслаждаться музыкой.

Очерк завершается словами: «Как бы то ни было и как сладко ни выпевали наши Борси, Гуаско и Сальви свои рондо, каватины и прочее, но мы оперу дотащили, как дрова, устали, потратились и если бросали под конец сезона букеты, то будто благодаря, что опера подходит к концу» (XVIII, 112). Выражает ли здесь автор свое мнение или же характеризует суждения светского Петербурга? Думается, что вернее последнее.

Мы знаем, что Достоевский ценил Борси и не любил Сальви, считая его слащавым и бездушным. В фельетоне они находятся в одном ряду («сладко выпевали свои рондо и каватины»). Поклонником певицы и противником Сальви был и Плещеев. Поэтому никак нельзя считать, что данный фельетон (написан ли он одним Достоевским или вместе с Плещеевым) выражает их точку зрения. Так к Итальянской опере относилось светское или чиновничье общество; ведь и злополучный Иван Андреевич из «Чужой жены» «любил всхрапнуть часок-другой в Итальянской опере; даже отзывался несколько раз, что оно и приятно, и сладко» (II, 61).

4.

Большое место в духовной жизни Достоевского наряду с оперным занимал театр драматический. В 40-е годы в Петербурге существовали три труппы — русская, французская и немецкая. Ризенкампф писал в воспоминаниях о Достоевском: «Из разных петербургских удовольствий более всех привлекал его театр. Можно сказать, что в 1841 и 1842 годах в Петербурге все театры без исключения процветали. <...> Преимущественно процветал тогда Александринский театр. Такие артисты, как Каратыгины, Брянский, Мартынов, Григорьевы, г-жа Асенкова, Дюр и пр. производили неизмеримое впечатление, тем более на страстную, поэтическую натуру Федора Михайловича»¹. К этому перечню нужно присоединить имя В. В. Самойлова, актера, которого Достоевский ценил очень высоко, а из артистов позднейшего времени П. В. Васильева и М. Г. Савину.

Не столь существенно, что мемуарист среди актеров, выступавших в 1841—1842 годах, назвал В. Н. Асенкову и Н. О. Дюра. Первая умерла в апреле 1841 года, второй в 1839-м. Важно свидетельство, что писатель ценил этих замечательных художников.

¹ Лит. наследство, т. 86, с. 329.

Достоевский был свидетелем последних сценических успехов В. Н. Асенковой в 1838—1841 годах. Знакомство его с водевильным репертуаром позволяет думать, что он мог видеть артистку в ее лучших ролях (травести) в пьесах типа «Полковник старых времен», «Пятнадцатилетний король», «Шалости корнета» и «Девушка-гусар». Мы далее коснемся этого вопроса. Возможно, что из ролей В. А. Каратыгина писателю, бывшему страстным поклонником Шекспира, могли быть знакомы Гамлет (в «Неточке Незвановой» упомянута эта трагедия) и король Лир. Косвенным доказательством того, что писатель видел артиста в мелодрамах, является ссылка в той же повести на неназванную пьесу, в которой рыцари Вероны поднимают картонные кинжалы, восклицая: «Умрем за короля!»

Репертуар Александринского театра изобилует отечественными и переводными пьесами, герои которых по любому поводу изливали верноподданные чувства. Назовем для примера «Короля Энцио» Г. Раупаха в переводе В. Р. Зотова. Драма эта с успехом шла в 1842 году на Александринской сцене. Роль попавшего в плен короля Энцио, спасенного верными рыцарями, играл В. Каратыгин¹. Преданные властителю герои (за исключением немногих врагов, все обожают монарха) восклицают: «Боже! ты помоги спасти нам короля». После многочисленных испытаний рыцарям во главе с Рейнеро удается освободить Энцио.

В с.е. Спасен! Спасен!

Да здравствует король наш!

И как конечный нравственный вывод звучат слова Филиппа:

Тот, кто поднять на короля решил
Свой меч,— тот святотатец и злодей!

Конечно, Достоевский, высмеивая ложнопатриотический пафос мелодрам, имел в виду не только определенную пьесу, он (как позднее в «Зимних заметках о летних впечатлениях») дал обобщающую типологическую характеристику целой группы драм.

Естественно, что к любимым актерам Достоевского принадлежал гениальный А. Е. Мартынов. Многие роднило с ним автора «Бедных людей»; артист с потрясающей силой воплощал трагедию маленького человека, униженного и оскорбленного. Достоевский мог видеть его и в водевилях, занимавших немалое место в репертуаре Александринского театра и оказавших несомненное воздействие на замысел рассказа «Чужая жена и муж под кроватью», центральный образ которого наделен чертами психологической правды, характерной именно для Мартынова-актера.

¹ В «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» упомянута драма «Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа, которую «ходил смотреть в театр» (XIX, 74) один из героев очерка. Возможно, что и сам Достоевский видел эту пьесу с Каратыгиным в роли Жоржа Жермини или же, в бытность свою в Москве, — с Мочаловым.

В творчестве великого артиста получила глубокое воплощение одна из тем первой повести Достоевского — драма неразделенной любви старика к молодой девушке. И в данном случае можно говорить о взаимовлиянии писателя и актера.

Нам мало что известно о степени близости Достоевского к театральному миру, но его знакомство и дружба с актрисой А. И. Шуберт, партнершей Мартынова по сцене, позволяет предположить, что он видел их обоих в спектаклях Александринского театра.

П. И. Вейнберг рассказывает в воспоминаниях о том, как он беседовал с Мартыновым о подканпанной Достоевским трактовке роли Хлестакова. Писатель заметил, что в сцене вранья Хлестаков выступает в «трагикомическом велпчии!.. Да, да, трагикомическом!.. Это слово подходит сюда как нельзя больше!.. Именно таким самообольщающимся героем — да, героем, непременно героем — должен быть в такую минуту Хлестаков! Иначе он не Хлестаков!..»¹ Мартынов, посетивший по просьбе Вейнберга репетицию и спектакль Литературного фонда и, следовательно, видевший Достоевского в роли почтмейстера, одобрил эту столь неожиданную трактовку роли, но укорил Вейнберга в неполной ее сценической реализации. Он заметил: «Видите ли, Федор Михайлович очень это хорошо сказал вам, как вы мне передавали, что положение Хлестакова в этой сцене трагикомическое... <...> Коли трагикомическое, так ведь надо, чтобы тут было и трагическое и комическое... Вы Хлестакова делаете... героем — и позоу делаете, и тоном, и жестами; у вас это и выходит хорошо... но собственно комического-то мало, в лице мало, в мимике, ну, в гримасе даже...»

И Мартынов показал Вейнбергу, как следует передать взаимопроникновение «героического» и «смешного». Он принял «„героическую“ позу... выражение его лица, по мере того как он говорил, делалось до такой степени комическим, «гримаса», о которой он упоминал и которая на самом деле вышла удивительным мимическим движением, произвела такой художественный контраст между «трагическим» и «комическим», такое художественно-пропорциональное распределение их, что я в одно мгновение понял как нельзя яснее то, [что хотел сказать] мой гениальный учитель...»².

Роль Хлестакова принадлежала к лучшим сценическим созданиям Мартынова; он сыграл ее впервые 20 октября 1843 года, и возможно, что Достоевский видел его в этой роли. Как явствует из слов сестры Мартынова, записанных А. М. Брянским, артист «постоянно перечитывал Диккенса и Достоевского. Рассказ Достоевского «Слабое сердце» любил читать домашним и читал его

¹ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, с. 334.

² Там же, с. 335—336.

почти наизусть»¹. По свидетельству сестры артиста, Достоевский после возвращения из ссылки бывал в его доме.

Мы знаем, что Достоевский высоко ценил В. В. Самойлова. Получив его письмо (15 декабря 1879 года), в котором тот, высказав просьбу написать для театра драму такого же высокого мастерства, как его рассказы, назвал Достоевского величайшим психологом, писатель ответил ему (17 декабря 1879 года): «Ваше мнение обо мне дороже всех мнений и отзывов о моих работах, которые мне удавалось читать. Я слышу мнение это тоже от великого психолога, производившего во мне восторг еще в юности и в отрочестве моем, когда Вы только что начинали Ваш художественный подвиг. Вашим гениальным талантом Вы, конечно и наверно, немало имели влияния на мою душу и ум. На склоне дней моих мне приятно Вам об этом засвидетельствовать»².

Что данное письмо не является только актом вежливости и не содержит преувеличения (Достоевского нельзя подозревать в неискренности), подтверждает дарственная надпись писателя на экземпляре «Братьев Карамазовых» (1881): «Великому художнику Василию Васильевичу Самойлову в знак глубочайшего уважения и на добрую память от автора»³. Столь высокая оценка искусства Самойлова, которого принято относить к актерской школе представления, а не переживания, кажется неоправданной. Комментируя это письмо, А. С. Долинин заметил, что здесь Достоевский допустил преувеличение: «Самойлов был артист петербургского, а не московского театра, и в 30-х гг. он еще не был известен, исполнял большей частью вторые роли молодых людей в разных переводных и оригинальных пьесах второстепенного достоинства. Достоевский мог увидеть игру Самойлова только в 40-х гг., будучи уже взрослым»⁴.

Да, Самойлов был актером Александринского театра, но он выступал и в Москве как гастролер. Достоевский переехал в Петербург в 1838 году, когда ему исполнилось семнадцать лет, в возрасте, который можно назвать если не отроческим, то юношеским. Самойлов, дебютировав в 1834 году, выступал не только «во вторых ролях молодых людей», он закрепил за собой известность как мастер перевоплощения. Конечно, ему, как, впрочем, Мартынову и Щепкину, приходилось играть и в ничтожных пьесах; в том-то и заключалось искусство этих художников, что они создавали сцепические образы, неизмеримо превосходившие литературный оригинал. Самойлов выступал и в пьесах (водевилях) Некрасова, Кони, Ленского, Коровкина (инсценировка «Барышни-крестьянки» Пушкина) и уже в 1839 году выдвинулся в первый ряд комедийных, вернее, характерных актеров. Кони даже ставил его выше Мартынова. Оценил талант Самойлова и Белин-

¹ Брянский А. Мартынов. — Л.; М., 1941, с. 63.

² Достоевский Ф. М. Письма, т. 4, с. 123—124.

³ Лит. наследство, т. 83: Незданный Достоевский. — М., 1971, с. 639.

⁴ Достоевский Ф. М. Письма, т. 4, с. 403.

ский. Менее всего Достоевского могло привлечь только искусство внешней трансформации, которым владел Самойлов. Советские театроведы отметили творческую близость молодого еще актера к «натуральной школе». Первой ролью этого плана был Пузыречкин в пьесе К. Д. Ефимовича «Отставной театральный музыкант и княгиня». Зотов с неудовольствием указал на близость созданного артистом образа к Макару Девушкину из «Бедных людей»¹.

Разумеется, Достоевский видел Самойлова и после возвращения из ссылки, быть может, в его лучших ролях, в том числе и Кречинского, столь близкого «хищному типу», часто встречающемуся в романах писателя. Мог видеть его и в ролях Ивана Грозного (трагедия А. К. Толстого²), Ришелье и Опольева («Старый барин» А. И. Пальма, товарища Достоевского по кружку Петрашевского). Именно за исполнение этих ролей его можно было назвать «великим психологом». Зная об интересе, который писатель проявлял к драматургии Д. В. Аверкиева, можно предположить, что Достоевский видел Самойлова и в «Фроле Скобееве». Свое исключительное сценическое мастерство Самойлов с блеском проявил и в трудной роли Эдгара в мелодраме «Идиот, или Гейльбергское подземелье»³. Эдгар провел шестнадцать лет в заключении, потерял дар речи и свои чувства выражает мимикой и пантомимой. Освобожденный из тюрьмы, он вновь научается говорить и действовать разумно. Однако враги отравляют его. Возможно, что эта пьеса заинтересовала Достоевского, так как ее тема была близка задуманной им повести «Император» о судьбе Иоанна Антоновича, проведенного в заключении почти всю жизнь и убитого при попытке освобождения. Наконец, заглавие мелодрамы могло подсказать Достоевскому название его романа.

Мы не знаем, видел ли Достоевский М. С. Щепкина до 1849 года (великий артист выступал в Петербурге в 1838 и 1844 годах), но это весьма вероятно. Писатель не мог не знать, что Щепкин читал публично в 1846 году в Москве одно из писем Макара Девушкина. Наконец, помня о том, что значил для Достоевского Гоголь, трудно представить, чтобы он не поинтересовался тем, как Щепкин исполняет городничего, Кочкарева, Утешительного и Бурдюкова, — а во всех этих ролях Щепкин выступал в Петербурге. Достоевский, внимательный читатель «Отечественных записок», едва ли мог пройти мимо заметки Белинского о гастролях Щепкина в Петербурге, в которой критик высказал столь близкую будущему автору «Бедных людей» мысль, что разделение драматических произведений на трагедию и комедию «в наше время отзывается анахронизмом, что назначение

¹ Северная пчела, 1846, № 291. См.: Березарк И. В. В. Самойлов. — Л., 1948, с. 30 и след.

² Накануне свадьбы Достоевский был на представлении трагедии.

³ Мелодрама «Le pauvre idiot» А.-М. Фонтана и Д.-Ш. Дюпети является попыткой разгадать тайну Каспара Гаузера.

драматического произведения — рисовать общество, страсти и характеры и что трагедия так же может быть и в комедии, как и комедия в трагедии.

Щепкин принадлежит к числу немногих истинных жрецов сценического искусства, которые понимают, что артист не должен быть ни исключительно трагическим, ни исключительно комическим актером, но что его назначение — представлять характеры без разбора их трагического или комического значения¹.

Среди наиболее значительных событий петербургской жизни, о которых М. М. Достоевский сообщал брату, находившемуся в Петропавловской крепости, есть и упоминание о гастролях Щепкина. О том, какое значение придавал писатель деятельности великого артиста, бывшего крепостного, достигшего высот культуры, свидетельствует письмо к брату (20 марта 1864 года): «„Записки Актера Щепкина“ — книга, вышедшая в этом году, конечно, тебе известна. Если не читал — возьми немедленно и прочти; любопытно. Но вот в чем дело (говорю на случай). Ради бога не поручай эту книгу разбирать кому-нибудь. Беда. Для разбора такие книги нам драгоценность.

Щепкин чуть не до 30 лет был крепостным человеком. А между тем почти с детства соединился с цивилизованным обществом, не переставая быть народом. Мы пишем о соединении с почвой. Поэтому на Щепкина, как на живой пример, надо с этой точки обратить внимание». Однако «Записки актера Щепкина» взволновали Достоевского не только потому, что они как бы подтверждали идею почвенничества, но и потому, что позволили высказать мысль о великой действенной силе искусства, о необходимости утверждения связи между народом и интеллигенцией. Достоевский писал далее: «... соединение с цивилизацией, то есть с нами, произошло у крепостного Щепкина единственно одной непосредственной силой искусства (театр). Вот и вопрос об искусстве и даже о материальной и социальной пользе его. Ведь статейка-то с этой точки [зрения] вышла бы прелюбопытная. Сообщи эту мысль Страхову. Он не возьмется ли разобрать <...> Теперь кроме него кто же напишет?»² Письмо это является конспектом рецензии, написать которую, однако, мог бы только сам Достоевский.

Достоевский, признавший величие жизни и творческого подвига Щепкина, с таким же вниманием отнесся к деятельности другого великого русского артиста — О. А. Петрова. Но он с глубокой горечью указал на то, что его художественные заслуги не получили надлежащего признания. «Прочтите биографию Петрова, при великом таланте — какая добросовестность, какое изучение

¹ Отечественные записки, 1844, т. 26, № 10. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1955, т. 8, с. 333.

² Достоевский Ф. М. Письма. — М.; Л., 1930, т. 2, с. 613.

искусства, неслышное, невидное, ради долга, все это тихо и неизвестно, и вы не удостоиваете обратить внимание... Кулаки, мошенники!»¹

Последние слова ясно указывают адресата. Это не русское общество, высоко ценившее гений Петрова, а представители власти.

Прилежный посетитель театра, Достоевский, несомненно, не раз бывал на представлениях водевилей. К его сценическим впечатлениям восходит упоминание об Альнаскаре (Альнаскарове) из «Воздушных замков» Н. И. Хмельницкого, о водевиле «Муж в дверь, а жена в Тверь» А. И. В., о водевилях Скриба и некоторых других². В «Записках из Мертвого дома», назвав «Филатку и Мирошку — соперников» П. Г. Григорьева, Достоевский пишет: «Филатку я видел не раз на московском и петербургском театрах...» (IV, 124). В «Зимних заметках о летних впечатлениях», характеризуя театральные вкусы парижского буржуа, он замечает: «Скромный и веселый водевиль — единственное произведение искусства, которое почти не пересадимо ни на какую другую почву, а может жить только в месте своего зарождения, в Париже...» (V, 95). Писатель мог узнать французский водевиль и в оригинале, в Михайловском театре, где были превосходные водевильные артистки и актеры. Отношение Достоевского к водевилю не было однозначным. Он осуждал легковесность, но ценил остроумие, комизм ситуаций, простор, предоставляемый актерскому творчеству, и предпочитал простодушный водевиль мелодраме. Не забудем, что любимые актеры Достоевского — Мартынов, Самойлов — были актерами водевиля, во всяком случае в 40-е годы.

Водевиль отнюдь не был однороден по идейной направленности; наряду с произведениями, не лишенными сатирической смелости, высмеивающими взяточничество, казнокрадство, пресмыкательство перед властью имущими, существовали и пьесы консервативно-охранительного содержания, водевили-пасквили, выводившие на сцену под прозрачными псевдонимами представителей прогрессивной русской культуры, в частности Белинского. Это были пьесы «Семейный суд, или Свои собаки грызутся, чужая не приставай» В. А. Каратыгина, «Новый недоросль» С. Н. Навроцкого, «Демон стихотворства» В. Невского, «Натуральная школа» П. А. Каратыгина и некоторые другие. Достоевский дал уничтожающий обобщенный отзыв о водевилях подобного рода, раскрыв их духовное родство с пасквилями и доносами Булгарина. Страницы очерка «Петербургские сновидения в стихах и прозе», посвященные сценическим пасквилям на Белин-

¹ Лит. наследство, т. 83, с. 523.

² В одной из редакционных заметок в журнале Достоевского «Время» упомянуты куплеты «По Гороховой я шел». Это песенка помещика Кубарева из водевиля П. И. Григорьева 1-го «Комедия с дядюшкой».

ского, принадлежат к лучшим образцам публицистики Достоевского (см.: XIX, 124—125).

Но писатель любил и ценил веселый, смешной, сценически занимательный водевиль. Несомненно, что знакомство с водевилем, с его комическими и неправдоподобными ситуациями и основными масками — ревнивый муж, легкомысленная жена, ветреный любовник — своеобразно сказалось в двух ранних рассказах писателя, позднее объединенных в одно произведение — «Чужая жена и муж под кроватью». Ревнивый и обманутый муж — излюбленный персонаж комедии и водевиля; исходная ситуация — случайным наперсником ревнивца оказывается любовник — одна из самых старых, ведущая свое начало от Плавта и Мольера.

История необоснованной и комической ревности разрабатывается во множестве водевилей 40-х годов, в том числе и в дважды упоминаемой в «Дядюшкином сне» пьесе «Муж в дверь, а жена в Тверь». Коллежский советник Копотунов, узнав о таинственном отъезде жены, начинает «трястись как в лихорадке», и его приятель замечает: «Отелло! Совершенный Отелло!» Копотунов, отправившись на поиски жены, останавливается на почтовой станции в Твери, где оказывается свидетелем ее встречи с неким молодым человеком. Он охвачен ревностью и смятением. «Что длать? Голова трещит, мозг сохнет, мысли мешаются... с одной стороны — позор, с другой — смерть». Но все завершается счастливо. Жена Копотунова ему не изменила; молодой человек, жених ее сестры, потерял казенные деньги, а она решила ему помочь. Письмо, оставленное мужу, служанка забыла ему передать.

В водевиле Д. Т. Ленского «У страха глаза велики, или Уберег, но надолго ли?» ревнивцем оказывается не муж, а его племянник Букашкин, опасющийся, что «тетушка» лишит его наследства. Он прячется в шкаф, следя за предполагаемым любовником Парголовым, который его избрал своим поверенным. Букашкин не в силах удержать порыв ревности и зовет дядю.

П а р г о л о в. Замолчите! Ни слова более, или я вам голову...

Б у к а ш к и н (*вырываясь*). Плевать я хотел на свою голову, я закричу во все горло!

П а р г о л о в (*сильно дернув его за руку*). Тише, говорят вам!

Б у к а ш к и н (*вне себя*). Караул!

Мужья ревнуют жен, жены мужей в водевилях «Муж в беде, или Без вины виноват» Н. С. Соколова, «Муж, жена и знатный друг», «Три пощечины», «Жены наши пропали» П. И. Григорьева 1-го. Неоправданная ревность из-за путаницы составляет фабулу водевиля Ленского «Два брата с Арбата и третий к ним хват». Во многих водевилях комически обыграна ситуация Отелло, и ревнивые герои непрестанно восклицают: «Крови, крови жажду я!» (очевидно, актеры пародировали и исполнителей роли Отелло). Своей кульминации это пародирование достигло в воде-

виле П. А. Каратыгина «Отелло на Песках, или Петербургский араб».

Нередко по ошибке комические персонажи попадают в чужие комнаты, прячутся за ширмами или под кроватью. Та же ситуация из водевиля попала и в роман — притом не только Поля де Кока, но и Диккенса («Записки Пиквикского клуба»).

Но, используя фарсовую или мелодраматическую фабулу, Достоевский меняет ее сущность, вернее, подчиняет новым задачам. В «Чужой жене» переосмыслен характер ревнивого и страдающего мужа: это образ не водеvilный, а трагикомический, позволяющий предчувствовать появление героев некоторых поздних произведений писателя. Быть может, и «Дядюшкин сон», задуманный первоначально как комедия, в известной мере связан с водеvilной традицией. Правда, большинство авторов, писавших об этой повести и ее генезисе, указывали на наличие реальных прототипов образа молодящегося старика — князя К.¹ Но это ни в малой мере не снимает вопроса о том, что творческое воображение писателя питалось и театральными впечатлениями, в частности некоторыми сценическими созданиями В. В. Самойлова, который нередко являл подлинные чудеса трансформации, превращения «старика» в «юношу» и «юноши» в «старика». В повести почти развалившийся на части князь К. с помощью парика, накладной бородки, усов, вставного глаза, вставных зубов и искусственной ноги превращается в подобие «живого» человека. Достоевский обнажает этот скрытый от зрителя процесс, показывая своего героя за туалетом.

Но, быть может, театральные впечатления (Самойлов и П. Каратыгин в ролях молодящихся старичков, например, в пьесах «Молодой человек в 60 лет» Ж.-Т. Мерля или «Молод и стар» Э. Скриба) здесь дополнены и чтением новеллы Э. По «Человек, разрубленный на куски».

В составленном Ризенкампом перечне актеров, которых видел Достоевский, значатся имена П. И. и П. Г. Григорьевых. А в записной тетради писателя (1874—1875) есть такая заметка: «Кажется, актер Григорьев 2-й (карикатурировавший купцов, по весьма недурно) позволял себе иные вставки (с чьего разрешения, не знаю)»². Память не изменила Достоевскому. Действительно, особой «специальностью» артиста являлись роли купцов. А так как он, подобно своему однофамильцу, был и плодовитым водеvilистом, то сам сочинял эти роли, ибо хорошо знал гостинодворский мир.

¹ Альтман М. С. Этюды по Достоевскому. — В кн.: Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка. М., 1963, т. 22, вып. 6; Потман Л. М., Фридлендер Г. М. Источники повести Достоевского «Дядюшкин сон». — В кн.: Из истории литературных отношений XIX—XX вв. М.; Л., 1959.

² Лит. наследство, т. 83, с. 406.

В водевилях, особенно создававшихся «на случай», разрешались импровизация, внесение злободневных, но вполне безобидных намеков и каламбуров. По словам П. Каратыгина, «Григорьев 2-й... был неподражаем в ролях купцов-гостинодворцев (в пьесе [«Ложа 1-го яруса»] ему разрешено было варьировать свою роль, и он, почти каждый раз, вставлял в свою сцену какой-нибудь новый рассказ, городской современный анекдот и т. п. и потешал публику своим балагурством)»¹. А. И. Шуберт пишет в воспоминаниях: «П. Г. Григорьев владел неподражаемо купеческим жаргоном. Представляя купцов в карикатурном виде, Григорьев позволял себе разные разговоры на злобу дня. Публика, ради его импровизаций, осаждала театр. Государь Николай Павлович тоже часто смотрел водевиль «Ложа 1-го яруса», в котором Григорьев имел наибольший успех. Один раз Григорьев увлекся; не помню, сидел ли на гауптвахте или получил нахлобучку»².

Николай I, разрешивший Григорьеву импровизировать, вышел из себя, когда актер на сцене, надев медаль, пояснил, что получил ее за то, что вывозил мусор из Зимнего дворца. Артист был посажен на гауптвахту.

Достоевский мог слышать отсебятины Григорьева в театре либо узнать о них из рассказов Шуберт или из «Записок» Каратыгина, печатавшихся в «Русской старине».

Не раз цитировавшийся выше Ризенкампф перечисляет имена французских и немецких актрис и актеров, которые нравились Достоевскому: «На французской сцене мы одинаково восторгались такими талантами, как супруги Алланы, Vernet, и его сестра m-me Paul Ernest, Mondidier, Bressant (которого впоследствии заменил не менее даровитый Deschamps), Tétard, Dumenel, m-me Louise Meyer, m-lle Mila, Malvine и др.

На немецком театре тогда выдавались двое: г. Кунст и г-жа Лилла Лёве. Впечатление, произведенное последней актрисой на Федора Михайловича в роли Марии Стюарт, было до той степени сильно, что он решился разработать этот сюжет для русской сцены, но не в виде перевода или подражания Шиллеру, но самостоятельно и согласно данным истории. В 1841 и 1842 годах это было одной из главных его задач, и то и дело он нам читал отрывки из своей трагедии «Мария Стюарт»³.

Нет оснований сомневаться в справедливости указания Ризенкампфа: Лилла Лёве — одна из талантливейших немецких артисток. Но мы не располагаем доказательствами, что в ее репертуар входила роль шиллеровской Марии Стюарт. Пьеса эта в Немецком театре в ту пору не шла⁴. Лилле Лёве приходилось выступать

¹ Каратыгин П. А. Записки. — Л., 1929, т. 1, с. 421.

² Шуберт А. И. Моя жизнь. — Л., 1929, с. 83.

³ Лит. наследство, т. 86, с. 328—329.

⁴ В немецких биографиях Лиллы Лёве также нет указаний на ее выступление в роли Марии Стюарт.

в трагедиях, она играла принцессу Эболи в «Доне Карлосе», Офелию в «Гамлете» Шекспира, Кетхен в драме Клейста «Кетхен из Гейльброна», но основной стихией ее творчества являлись комедия, водевиль и комическая опера (артистка обладала хорошими вокальными данными). Она с большим успехом выступала в ролях травести и по складу своего дарования была близка к В. Н. Асенковой, с которой ее неоднократно сравнивали современники.

Кони, автор, вернее, переводчик водевиля «Девушка-гусар» («Капитан Роланд» Ш. Варена и Деверже), писал, что он «было похоронил свою пьесу со смертью русской артистки... неподражаемой и незаменимой Девушки-гусара. [Но] вот маленькое, веселое, резвое, наивное существо воскресло снова в лице талантливой Лиллы Лёве, которая даже лицом похожа на Асенкову. Это та самая девушка, которая светлым голоском своим пост так мило куплеты и маленькой ручкой дерется на рапирах, которая девушкой — маленький гусар, а гусаром — красная девушка, в женском платье прелестна, в мужском мила до обожания»¹.

Второй, не менее удачной ролью Л. Лёве был юноша в старой комедии А. Коцебу «Проказы пажа». Конечно, артистка, как и Асенкова, выступала и в женских ролях, частью даже в ее репертуаре, — она играла Мирандолину в пьесе К. Блума (переводка «Хозяйки гостиницы» Гольдони), играла в водевилях — «Первая любовь и воспоминания детства» Скриба, «Мельничиха в Марли» А.-О.-Ж. Дюверье (Мельвиля), в «Донне Диане» И. Шрейфогеля (по комедии А. Мюрето), «Рубенс в Мадриде» Ш. Бирх-Пфейфер, «Венцах в Берлине» К. Гольтея, «Первой и последней любви Карла XII» Г. Франке, «Фабриканте» («Анри Гамелен») Э. Сувестра, в операх «Каменщик» и «Немая из Портичи» (мимическая роль Фенеллы) Обера и некоторых других.

Суждения о Лёве рецензентов восторженны. О выступлении ее в «Рубенсе в Мадриде» Бирх-Пфейфер один из критиков писал: «Украшением драмы была Лилла Лёве. Роль Элены — мечтательницы — совершенно по ее средствам, но роль эта, к сожалению, слишком слабо очерчена. Лёве сделала из нее больше, чем можно было сделать: она заставила публику восхищаться Эленой, наравне с влюбленным Рубенсом»². В водевиле (или лидершпиле) «Венцы в Берлине» Гольтея артистка исполняла роль молодой вдовушки, которая очаровывает отца жениха, противящегося браку. По словам рецензента, «вероятно, с тех пор, как существует эта пьеса (она написана в 1824 году. — А. Г.), главная роль в ней, роль молодой вдовы Луизы, не была сыграна с таким совершенством, как ее играла Лилла Лёве. Жизнь, веселость, юмор, чувство, слезы и смех, нега и каприз так перемешались в этом странном существе, что оно вас очаровывает и увлекает за

¹ Лит. газ., 1842, № 39.

² Там же, 1841, № 51.

собой, как пестрый мотылек неопытного мальчика. Это верх искусства! Прибавьте к этому голосок сладкий, как у конопляночки, стройный и гибкий, как у соловья, двадцатилетнее личико, тоненькую, стройную талию и детскую ножку, и вы до того увлечетесь, что станете хлопать, как бешеный, в ладоши и громче всех закричите имя артистки, когда ее вызывают в десятый раз. Одна Асенкова на сцене, в веселых, резвых ролях, давала нам некоторое понятие о Лилле Лёве, неподражаемой в этом роде»¹.

Рецензент, отмечая выразительную игру артистки в драматических ролях — в частности принцессы Эболи в «Доне Карлосе», — все же отдавал преимущество ее комедийным созданиям. Так, по поводу ее бенефисного спектакля, состоявшего из водевиля Скриба «Первая любовь» и оперы Обера «Каменщик», он писал: «Г-жа Лёве выбрала для своего бенефиса именно такие пьесы, в которых она истинно хороша, в которых вполне раскрывается ее милый талант. Бенефициантка была в своей роли (в пьесе Скриба. — А. Г.) столько мила, сколько сама она мила.

В опере Обера ее нежный голосок не изменил ей ни разу; ее обдуманная игра была грациозна во все продолжение пьесы. Сцепу ссоры ее с г-жою Альбрехт (Мадам Бертран) публика заставила повторить. Г-жа Лёве костюмирована с большим вкусом, да и вообще на немецкой сцене ни одна артистка не одевается с таким вкусом, как она»².

По словам другого рецензента, «Л. Лёве сводила публику с ума своей живописной [жизненной?], наивной игрой в водевилях»³.

Что касается драматических ролей артистки, то в их оценке рецензенты разошлись. «Северная пчела» писала, что «все первые женские роли (*jeunes premières*), от тяжелой пятиактной трагедии до одноактного немецкого фарса, исполняет она с удивительным искусством и разнообразием. Благородство и сила чувства в драме, простота и наивность в комедии, прекрасная наружность, стройный рост, выразительные черты лица, голос, проникающий прямо в душу зрителя, — все это привлекает и очаровывает публику, заставляя невольно удивляться этой превосходной артистке, с любовью занимающейся своим искусством, изучающей малейшие оттенки самой незначительной роли. Нам удалось видеть ее почти во всех ролях, и везде она удивляла нас неподдельным жаром чувств или живою, увлекательно веселостью»⁴.

Другой рецензент в отзыве на исполнение роли молодой женщины, едва не нарушившей супружеского долга («Анри Гамелен» Сувестра), писал: «Г-жа Лёве поняла свою трудную роль,

¹ Лит. газ., 1841, № 59.

² Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров, 1842, т. 3, с. 39.

³ Лит. газ., 1843, № 43.

⁴ Северная пчела, 1843, № 87.

роль героини драмы, и сыграла ее решительно без немецких вычур. Мы желали бы, чтобы при исполнении ролей, столь же сильных, как та, о которой говорили мы, в игре г-жи Лёве было более энергии; но пока это еще не зависит от г-жи Лёве: она, столь очаровательная в легкой комедии, еще слишком молода для подобных ролей. Надобно хорошо знать душу человеческую»¹. В трагических и драматических ролях артистка выступала преимущественно во время гастролей в театре Г. Девриента, чей репертуар состоял из произведений Шекспира и Шиллера. Сама же она предпочитала комедию, водевиль и комическую оперу. Характеризуя артистку в «Истории немецкого драматического искусства», Э. Девриент писал: «Лилла Лёве сделалась исключительной исполнительницей изящных и пленительно женственных ролей»². Нет оснований сомневаться в справедливости этой характеристики, принадлежащей авторитетнейшему специалисту.

Казалось бы, все сказанное выше противоречит указанию Ризенкамппа, что Достоевский составил свою трагедию о Марии Стюарт под впечатлением игры Л. Лёве. Конечно, двадцатитрехлетней артистке и по характеру дарования, и по возрасту трудно было воплотить образ шиллеровской героини. Но значит ли это, что Достоевский, задумывая пьесу, не мог связать ее со сценическими созданиями молодой артистки? Вспомним слова Ризенкамппа о том, что писатель решил разработать этот сюжет для русской сцены не в виде подражания Шиллеру, но самостоятельно и согласно с данными истории. Мы, разумеется, не знаем, в чем заключалось своеобразие этого замысла. Конечно, соперничать с Шиллером или оспаривать его трактовку Достоевский не мог. Так как великий драматург остановился на последнем периоде жизни Марии Стюарт, то естественно предположить, что для своей пьесы Достоевский избрал события молодости шотландской королевы, быть может, историю ее взаимоотношений с Дэвидом Риччо, придворным музыкантом (лютинистом), убитым у нее на глазах Дарглеем, столкновение с шотландскими феодалами, заточение в замке Лох-Ливен и бегство оттуда. Этот драматический период жизни Марии Стюарт привлекал немецких, английских, итальянских, французских, норвежских и польских драматургов³. Она явилась героиней трагедий и мелодрам (и многочисленных опер, в том числе Меркаданте, Доницетти, Нидермейера, и балета — Л. Пиччини, 1815). Образ молодой Марии Стюарт, женщины необычайной красоты и очарования, в большей

¹ Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров, 1842, т. 5, с. 47.

² Devrient E. Geschichte der deutschen Schauspielkunst. — В., bd. 2, 1967, S. 263.

³ Несомненно, самой значительной после Шиллера разработкой этой темы является трагедия Ю. Словацкого «Мария Стюарт» (1830), рисующая молодость героини (Мария в пьесе Словацкого прекрасна, но коварна, зла, аморальна. Она сеет гибель и опустошение).

мере отвечал внешнему облику и творческой индивидуальности двадцатитрехлетней Лиллы Лёве, нежели трагическая фигура сорокапятилетней, уставшей от жизни королевы, какой ее изобразил Шиллер. В пользу такого предположения говорит и то, что Достоевский был знаком, помимо трагедии Шиллера, с другой, не менее известной трактовкой темы, которую дал Вальтер Скотт в романе «Аббат». Достоевский, по его словам, «12-ти лет... прочел всего Вальтер-Скотта»¹, и писатель этот принадлежал к числу самых любимых его авторов. В библиотеке Достоевского находились французское издание собрания сочинений В. Скотта и отдельно роман «Монастырь», сюжетно предшествующий «Аббату». Вспоминая в 1861 году молодость и мечтательность той поры, Достоевский писал, что любил воображать себя «то рыцарем на турнире, то Эдуардом Гленденингом из романа «Монастырь» Вальтера Скотта» (XIX, 70). Гленденинг выступает и в «Аббате» — это монах и воин, преданный Марии Стюарт, помогающий ей освободиться из заточения. В. Скотт писал в предисловии к роману, что он с чувством надежды и тревоги отваживается пробудить память о королеве Марии, «столь привлекательной своим умом, красотой, трагической участью и атмосферой тайны, которая сейчас и, видимо, вечно будет связана с ее историей»². И в заключение: «События, связанные с бегством королевы Марии из Замка Лох-Ливен, излагаются здесь [в романе] более подробно, чем в исторических источниках той эпохи»³. Роман В. Скотта вызвал интерес читателей и был перепечатан на английскую сцену в год своего выхода (1820).

Но самой популярной сценической адаптацией романа явилась мелодрама Г. де Пиксерекура «Замок Лох-Ливен», впервые поставленная в Париже в 1822 году, а под названием «Мария Стюарт, или Замок в Лох-Ливен» — в Лондоне в 1839 году. Трактовка образа английской королевы, данная Вальтером Скоттом, близка шиллеровской, но не совпадает с ней полностью. Несомненно, образ влюбленного в королеву рыцаря Джорджа Дугласа, жертвующего жизнью ради ее спасения, и пажа королевы Роланда Грейма, самоотверженно защищающего ее, навеяны фигурой Мортимера в трагедии Шиллера. А Мортимер — один из самых любимых героев Достоевского.

Собирая материалы для своей драмы, писатель едва ли прошел мимо статьи французского писателя Филарета Шаля «Мария Стюарт, новые, бывшие доселе неизвестными сведения о ее жизни», напечатанной в «Отечественных записках» в 1841 году. Статья эта компилятивна, но содержит богатый фактический материал, извлеченный из различных источников.

В 1830—40-е годы были опубликованы многочисленные, до того неизвестные документы о жизни Марии Стюарт. Огромное

¹ Достоевский Ф. М. Письма, т. 4, с. 196.

² См.: Скотт В. Собр. соч. в 20-ти томах. — М., 1963, т. 10, с. 14.

³ Там же, с. 15.

значение имела неутомимая библиофильская и издательская деятельность князя А. А. Лобанова-Ростовского, тщательно собиравшего в бытность свою в Париже все, что было связано с жизнью шотландской королевы. Он опубликовал в 1839 году трехтомное собрание ее писем; позднее вышли и расширенные издания. Он издал также описание собранных им портретов Марии Стюарт. Эрмитажу он завещал эту коллекцию, а также обширное собрание книг о шотландской королеве. Без преувеличения можно сказать, что публикации русского библиофила в решающей степени продвинули изучение английской истории конца XVI века, пролив новый свет на фигуры Марии Стюарт и Елизаветы.

Очень может быть, что публикация, осуществленная Лобановым-Ростовским в 1839 году, и отклики на нее привлекли внимание Достоевского. Шаль в упомянутой статье, среди людей, особенно много сделавших в деле изучения жизни Марии Стюарт, назвал и русского князя Лобанова, «который с неутомимым терпением посещал все европейские библиотеки и отыскивал в них сведения о Марии Стюарт».

Длительное время образ Марии Стюарт не получал объективной оценки — его либо идеализировали, либо очерняли. Шаль писал: «Жизнь Марии Стюарт — это живая, занимательная драма... осыпанная проклятиями и хвалами... до небес возвеличенная и, подобно Иезавели, обремененная ругательствами протестантов, Мария Стюарт ныне уже не историческое лицо — она символ». Опираясь на документы, автор стремится дать объективный портрет шотландской королевы, не скрывая темных сторон, но и не сгущая красок, показывая «кровавое соперничество» Марии и Елизаветы, не забывая фактов, освещающих зловецким блеском частную жизнь Марии Стюарт и ее врага. Он писал о легкомысленном характере Марии и кровожадном, жестоком, коварном и ревнивом — Елизаветы.

Создавая портрет Марии Стюарт и противопоставляя его шиллеровскому, Шаль во многом соглашался с В. Скоттом, утверждая, что в романе «Аббат» верно угадана противоречивая натура шотландской королевы. Шаль видел в ней, как и великий романист, «рабу страстей своих... слепо стремящуюся к опасности... неукротимую в побуждении сердца, тщеславную, властолюбивую». По его словам, это была «женщина прекрасная, исполненная чувства, красноречивая, страстная, часто виновная, весьма часто преступная, орудие могущественной партии, которая пользовалась ее влиянием, противница другой партии, которая оклеветала ее; женщина падшая и лучезарная, неукротимая и слабая, нежная и высокомерная, с умом превосходным. При имени ее трепещет сердце»¹.

Шаль сблизил личность Марии Стюарт с шекспировскими героинями. Статья французского писателя была отмечена Белин-

¹ Отечественные записки, 1841, т. 15, кн. 3, с. 94 и 123.

ским. Он писал: «Только в Англии мог явиться такой драматург [Шекспир]: кому эта мысль показалась бы странно, тех просим прочесть в «Отечественных записках» статью «Мария Стюарт»: этот исторический отрывок представляет все элементы драмы, кроющиеся в английской истории»¹. Быть может, статья Шала и этот отзыв Белинского, появившиеся в 1841 году, в известной мере способствовали кристаллизации замысла Достоевского.

Образ шотландской королевы, в котором причудливо сочетались зло и добро, жестокость и нежность, гордость и смирение, своеобразно предвосхитил некоторые женские образы будущих романов Достоевского. С. Цвейг, не знавший о замысле драмы русского писателя, характеризуя душевное состояние Марии Стюарт, ожидавшей вести об убийстве мужа, писал: «Только Шекспир, только Достоевские способны создавать такие образы, а также их величайшая наставница Действительность»². Но в 1841—1842 годах, когда писалась пьеса, Достоевский еще не был Достоевским. Сочетание в характере Марии Стюарт противоречивых черт, быть может впервые угаданных во время сочинения трагедии, получило позднее воплощение в образах Полины в «Игроке», Настасьи Филипповны и Грушеньки.

Об отношении Достоевского к Михайловскому театру, в котором выступала французская труппа, мы доселе судили преимущественно на основании короткой фразы в «Зимних заметках о летних впечатлениях» («приказчики французские служат моделью... для нашего Михайловского театра») и краткого же упоминания о водевилях, там исполняемых, в «Дневнике писателя». Ризенкампф сообщает новые сведения. Но, к сожалению, характеризуя театральные впечатления писателя 40-х годов, он называет имена актеров, которые вступили в труппу в те годы, когда Достоевский томился на каторге. Так, Мондидье, его сестры Мила и Мальвина, Жюльен Дешан дебютировали в 1850-м, Поль Эрнест в 1853-м, как и Тетар. Возможно, что некоторых из них Достоевский узнал по возвращении в Петербург. Из перечня Ризенкампфа писатель видел до ареста чету Аллан, Верне, Бресана и Луизу Мейер. Луиза-Розалия Аллан-Депрео была блестящей комедийной актрисой, одной из лучших исполнительниц пьес Скриба, Мюссе, Ожье, Дюма-отца. Ей особенно удавались роли аристократок; великосветские манеры, искусство вести изысканный диалог, изящество и роскошь туалетов сделали ее любимицей двора и петербургской знати. Так как в Михайловском театре в 40-е годы все большее место начинает занимать мелодрама, то Аллан пришлось выступать и в ней, хотя в этих пьесах она не чувствовала себя столь же свободно, как в комедии и водевиле.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1954, т. 5, с. 318. Статья впервые опубликована в журнале «Отечественные записки» (1841, т. 18).

² Цвейг С. Собр. соч. — М., 1963, т. 4, с. 193.

В. В. Стасов писал о ней: «Г-жа Аллан была по всей справедливости любимицей петербургской публики, особенно до тех пор, пока сохраняла в исполнении ту естественность и наивность, которые в первое время составляли лучшие ее свойства. Если бы г-жа Аллан держалась маленьких комедий, грациозных одноактных пьесок, очень вероятно, что она сохранила бы надолго все прежние свои качества. Но, к несчастью, повинувшись требованиям некоторой части публики, она принуждена была все больше и больше удаляться от естественного своего направления и вдаваться в плаксивую, ложную, кричащую мелодраму, которая мало-помалу изменила ее дарование до такой степени, что наконец естественность и простота совсем покинули ее»¹.

Однако воспоминание об Аллан в роли Тизбе («Анджело» В. Гюго) оставило в душе Стасова глубокий след, и много лет спустя он подал Ц. Кюи мысль создать оперу по этой драме. Достоевский, вероятно, видел Л. Аллан не только в комедии, но и в мелодраме. Последнее существенно, так как интерес писателя к произведениям Ф. Сулье, А. Дюма-отца, П. Феваля, Э. Сю мог в немалой мере укрепиться благодаря репертуару Михайловского театра. Здесь шли «Мемуары дьявола» Э. Араго и П. Вернона по одноименному роману Ф. Сулье (драма ставилась и в Александринском театре), «Вечный жид» Э. Сю (инсценировка тех же авторов), мелодрама Ф. Сулье «Хуторок дроков» (на русской сцене под названием «Старая мыза»), инсценировка «Графа Монте-Кристо» А. Дюма-отца и другие пьесы.

Из актеров Михайловского театра, которых называет Ризенкампф, одним из самых талантливых был Ж.-П. Брессан. В нем счастливо сочетались ум, красота, темперамент, изящество, тонкое чувство стиля. Лучшими его ролями в Михайловском театре были граф Альмавива в «Женитьбе Фигаро» Бомарше, Болингброк в «Стакане воды» Скриба, шевалье д'Обиньи, а позднее герцог Ришелье в «Мадемуазель Бель-Иль» Дюма-отца и другие.

Едва ли не самой популярной артисткой Михайловского театра была Луиза Мейер, по характеру дарования близкая В. Н. Асенковой и Л. Лёве. В ее репертуаре значительное место занимали роли мнимых и лукавых простушек. Но наибольшим успехом пользовалась Л. Мейер в ролях трагистки — молодых офицеров, влюбленных пажей, парижских гаменов. И хотя с годами она перешла на другие роли, в памяти современников артистка осталась одной из самых талантливых исполнительниц репертуара Асенковой.

Круг театральных впечатлений Достоевского в 40-е годы был достаточно широк, а ведь нам известны далеко не все факты. Трудно представить себе, чтобы поклонник «Руслана и Людмилы», встречавшийся у петрашевцев с Глинкой, не знал первой

¹ Русский инвалид, 1848, № 269. Цит. по кн.: Стасов В. В. Собр. соч., т. 3, с. 158.

оперы великого композитора, чтобы, будучи горячим почитателем Гоголя, он не видел на сцене «Ревизора» и «Женитьбу». И конечно же, Достоевский не мог ограничиться ролью зрителя. Мы знаем (к сожалению, только по названию) о том, что он написал пьесы «Борис Годунов», «Мария Стюарт» и «Жид Янкель» (о последней он упоминает в письме к брату). Будущий автор «Бедных людей» намеревался добиться постановки своих пьес. М. М. Достоевский писал П. А. Карепину (25 сентября 1844 года): «Я читал, с восхищением читал его драмы. Нынешней зимою они явятся на петербургской сцене»¹. И в другом письме тому же адресату: «Он [Ф. М. Достоевский] кончил прекрасный роман и две драмы, которые, уверяю вас, удивительны»². Пусть даже эти оценки преувеличены. Для нас важно обращение молодого писателя к драматургии. А о том, какое значение он придавал этому, мы можем судить из письма (30 сентября 1844 года): «Драму поставлю непременно. Я этим жить буду»³. Едва ли последние слова следует понимать только как попытку найти постоянный заработок. Молодые драматурги либо ничего не получали от театра, если пьеса ставилась в бенефис актера (а это был наиболее доступный способ увидеть свое произведение на сцене, так как бенефициант сам выбирал пьесу), либо получали нищенское вознаграждение.

Достоевского не оставляли, однако, сомнения в возможности целиком посвятить себя драматургии. В цитированном выше письме он писал: «Ты говоришь, спасение мое — драма. Да ведь постановка требует времени. Плата также»⁴. По мере знакомства с репертуаром, взаимоотношениями писателей и театра сомнения его усиливались, хотя он и не отказался от своих замыслов. Таков смысл его письма к брату (24 марта 1845 года): «Писать драмы — ну, брат. На это нужно годы трудов и спокойствия, по крайней мере, для меня». Сочинять эффектные, рассчитанные на успех мелодрамы, которые все более и более овладевали сценой, Достоевский не мог и не хотел. Мы читаем в том же письме: «Писать ныне хорошо. Драма теперь ударилась в мелодраму. Шекспир бледнеет в сумраке и сквозь туман слепандасов-драматургов кажется богом, как явление духа на Брокене или Гарце»⁵. (Достоевский имеет в виду появление призрака Гретхен в «Вальпургиевой ночи» — «Фауст» Гёте, первая часть). Говоря о том, что мелодрама вытеснила трагедию, Достоевский разумел не только падение вкусов зрителей и погоню театра за легким успехом. В показаниях по делу петрашевцев несколько лет спустя он отметил пагубное для литературы и искусства вмешательство цензуры, запрещавшей произведение, «если в нем

¹ Лит. наследство, т. 86, с. 365.

² Там же, с. 368.

³ Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 73.

⁴ Там же.

⁵ Там же, с. 76.

выставлена слишком мрачная картина... хотя бы эта картина не обвиняла и не заподозривала никого в обществе, хотя бы эта самая трагедия произошла совершенно случайным и внезапным образом. Литературе трудно существовать при таком напряженном положении. Целые роды искусства должны исчезнуть: сатира, трагедия уже не могут существовать. Уже не могут существовать при строгости нынешней цензуры такие писатели, как Грибоедов, Фонвизин, даже Пушкин» (XIII, 124—125). Однако письмо к брату Достоевский все же не закончил словами отречения от театра: «Впрочем, летом я, может быть, буду писать [пьесу]. 2—3 года, и посмотрим, а теперь подождем»¹.

Несколько лет спустя, отбыв каторгу, но еще до возвращения в Петербург, писатель снова обратился к драматургии. Мы знаем, что «Дядюшкин сон», а быть может, и «Село Степанчиково» были задуманы как комедии. Позднее к Достоевскому с просьбами о переделке для сцены его повестей обращались актеры, да и сам он об этом подумывал. А. И. Шуберт писал: «Достоевский жалел, что я играю только вздор, уговаривал взяться за серьезные роли². Да какие?.. Просили Дружинина переделать «Полиньку Сакс». Он не брался, говорил Достоевский о „Неточке Незвановой“»³.

Мы не знаем, почему Достоевский не осуществил этого намерения. Возможно, его смущало то, что образ Неточки глубоко драматичен, тогда как А. И. Шуберт в ту пору ярче всего проявила себя в водевиле. Но что он действительно хотел помочь молодой артистке, хотя и сомневался в своих драматургических способностях, явствует из его письма к ней (14 марта 1860 года): «Если б у меня был хоть малейший талантишка написать комедию, хоть одноактную, я бы написал для Вас. Хочу попробовать. Если удастся (решат другие), то поднесу ее Вам в знак моего глубочайшего уважения»⁴. Возможно, что это переализованное намерение связано с наброском сюжета комедии (ноябрь 1859 года): «...барыня сажает в карцер женатого учителя за то, что он женат» (III, 447). Несомненно, известную роль в укреплении связи Достоевского с театром сыграли его выступления в любительских спектаклях и чтения на литературных вечерах (с 1859/60 года), общение с артистами (В. В. Самойловым, И. Ф. Горбуновым, позднее с Д. М. Леоновой и М. Г. Савиной). К 60-м годам относятся и первые попытки инсценировок произведений Достоевского, причем иногда инициатива исходила от

¹ Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 76.

² А. И. Шуберт, талантливая актриса, которую, по словам А. Вольфа, «прозвали русской Л. Мейер», в Александринском театре выступала преимущественно в ролях «невинностей» (инженю) и «кисейных барышень», в комедиях и водевилях отечественных и переводных. Лишь изредка она получала возможность сыграть в пьесах Гоголя, Гольдони и других классиков. Она мечтала о драматических ролях.

³ Шуберт А. И. Моя жизнь, с. 201.

⁴ Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 292.

актеров (например, А. А. Нильского), но такие попытки пресекались цензурой. Писатель горячо любил театр и невозможность бывать там переживал как лишение. 14 февраля 1875 года он писал жене: «Живу как в аде. В целые 2 недели ни разу в театр не сходил»¹.

Мысль о написании пьесы увлекала и страшила Достоевского. А. С. Суворин рассказывает, что он спросил писателя во время одной из последних встреч, «отчего он никогда не писал драмы, тогда как в романах его так много чудесных монологов, которые могли бы производить потрясающее впечатление. Достоевский ответил: «У меня какой-то предрассудок насчет драмы. Белинский говорил, что драматург настоящий должен начинать писать с двадцати лет. У меня это и засело в голове. Я все не осмеливался. Впрочем, нынешним летом я надумывал один эпизод из «Карамазовых» обратить в драму.

Он назвал какой-то эпизод и стал развивать драматическую ситуацию»².

Несомненно прав М. П. Алексеев, сказавший, что Достоевскому было тесно в рамках драмы и он чувствовал себя неизмеримо более свободно, создавая роман, повесть или рассказ.

М. П. Алексеев проникательно указал, что, «если внимательно взглянуть в писательскую технику Достоевского, в приемы его письма, может показаться, что некоторые из его созданий освещены светом рампы и потому создают типично сценическую иллюзию, так часты, однообразны и типичны для его манеры эти приемы театральной техники». И далее: «Может показаться, что свое литературное воспитание Достоевский получил в театре, а мастерству писателя обучался на драматических образцах. Здесь же причина того тяготения к инсценировкам его романов, с которыми мы встречаемся и в России, и на Западе»³.

Указания ученого справедливы. Следует попытаться проследить хотя бы на нескольких примерах, как преломились и преобразились в творчестве Достоевского музыкально-театральные впечатления.

III

РОМАН О СУДЬБЕ МУЗЫКАНТА

1.

Остановимся сначала на «Неточке Незвановой». Это произведение свидетельствует о том, какое воздействие на писателя оказали встречи с музыкантами, посещение театров, концертных

¹ Достоевский Ф. М. Письма. — М.; Л., 1934, т. 3, с. 159.

² Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. — М., 1964, т. 2, с. 419.

³ Алексеев М. П. О драматических опытах Достоевского, с. 43.

залов и салонов петербургских меломанов, куда Достоевский получил доступ после выхода в свет «Бедных людей» (1846).

Вчера еще безвестный автор теперь интересовал всех. Знакомства с ним домогались. Его наперебой приглашали в аристократические дома. «Я, брат, пустился в высший свет»¹, — писал Достоевский брату. Среди многих знакомств этой поры (после Белинского и Некрасова, фактически открывших писателя) наибольшее для него значение имела встреча с В. Ф. Одоевским². В 1847 году Достоевский подарил ему отдельное издание «Бедных людей» с сердечной надписью.

Л. П. Гроссман высказал предположение, что образ благородного филантропа князя Х-ского в «Неточке Незвановой» навеян личностью Одоевского³. В данном случае более существенно то, что Одоевский был не только филантропом, но и превосходным музыкантом, пламенным почитателем Моцарта, Бетховена, Глинки и Берлиоза, автором «Русских ночей» — книги, отлично знакомой Достоевскому (отсюда он взял эпиграф к «Бедным людям») и оказавшей на него несомненное воздействие. Общение с Одоевским могло способствовать формированию вкусов Достоевского.

В доме Одоевских царила музыка. Она звучала и в других аристократических домах, где в ту пору бывал Достоевский: у В. А. Соллогуба и у его тестя Михаила Виельгорского, чей дом был одним из центров музыкального Петербурга. О посещениях Достоевским салона братьев Виельгорских мы знали только по анекдотическим и неправдоподобным рассказам Григоровича⁴. Между тем, как можно думать, вечера, проведенные в этом салоне, оставили след в творчестве писателя.

Воспоминания Л. Ф. Достоевской содержат подробности замысла «Неточки Незвановой» и обрисовывают музыкальную атмосферу, которая в ту пору окружала писателя. Мемуаристка пишет со слов отца и матери, что в Петербурге 40-х годов самыми интересными были салоны, в «которые допускались только поэты, художники и знаменитые музыканты. Таков был салон князя Одоевского... графа Соллогуба... графов Виельгорских. Все эти господа добивались знакомства с Достоевским, приглашали его к себе и сердечно принимали. Отец мой особенно хорошо (*besonders wohl*) чувствовал себя у Виельгорских, в чьем доме звучала превосходная музыка. Достоевский горячо любил музыку. Но я думаю, он не обладал подлинно музыкальным слухом и

¹ Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 86.

² Ссылный Достоевский обращался к ряду влиятельных друзей с просьбой ходатайствовать о смягчении его участи. Среди них был и Одоевский.

³ Гроссман Л. Достоевский. — М., 1962, с. 126.

⁴ См.: Из записных книжек Д. В. Григоровича, — Ежемесячные лит. приложения к «Ниве», 1901, № 11, с. 393.

неизвестным произведениям предпочитал знакомые. Чем чаще он их слушал, тем большее испытывал наслаждение.

Граф Виельгорский, будучи страстным меломаном, покровительствовал музыкантам и умел отыскивать их в самых темных уголках столицы. Возможно, что удивительный тип пиццего, пьяного, самолюбивого, завистливого скрипача, которого граф Виельгорский мог отыскать (*entdekt haben machte*) на чердаке, выступавшего на одном из его музыкальных вечеров, произвел впечатление на фантазию моего отца и его роман «Неточка Незванова» связан с графом Виельгорским»¹.

Даже если образ Ефимова и не восходит к реальному прототипу, свидетельство Л. Ф. Достоевской не теряет ценности, так как указывает один из источников, из которого писатель черпал материал для создания музыкального фона «Неточки Незвановой». И конечно же, дом князя Х-ского, в который попадает героиня и где она слышит выступление знаменитого скрипача, более напоминает роскошный дом Виельгорских, нежели скромное жилище Одоевского. По словам А. В. Мещерского, Михаил Виельгорский «страстно любил музыку и собирал у себя лучшие музыкальные силы столицы как из числа дилетантов, так и из профессиональных артистов и певцов. Все заграничные музыкальные знаменитости, перебывавшие в Петербурге, по приезде своем прежде всего являлись к графу... и все считали за особую честь для себя не только быть принятым на его музыкальных вечерах, но и принимать в них активное участие»². А. Я. Панаева рассказывает, что приезжие знаменитости «сперва играли на его [[Виельгорского] музыкальных вечерах, а потом уже давали публичные концерты»³. Виельгорский приглашал не только знаменитых виртуозов, но и никому неизвестных, талантливых музыкантов, не делая, по свидетельству Григоровича, различия между лицами, занимавшими положение в обществе, и бедным пианистом. Можно сказать, что все крупные русские или иностранные музыканты выступали в его салоне, среди них назовем Берлиоза, Листа, Рубинштейна, Вьярдо, Рубини, Вьетана, Берго.

«Неточка Незванова» неоднократно сопоставлялась с «Сорокой-воровкой» Герцена, повестями Павлова и Лескова, посвященными судьбам крепостной интеллигенции. Однако Ефимов не крепостной, а вольнонаемный музыкант; его барин не тиран и мучитель, а добрый и просвещенный человек, страстный любитель музыки. Ефимова к душевному краху и гибели приводят, казалось бы, не внешние обстоятельства, а внутренние причины — неспособность к труду, совершенствованию своего искусства. Однако это первое впечатление. Нельзя видеть в трагедии Ефимова только психологические мотивы и на основании того, что

¹ Dostojewskij schildert von seiner Tochter. — München, 1920, S. 54.

² Русский архив, 1901, т. 1, с. 103.

³ Панаева А. Я. (Головачева). Воспоминания. — М., 1956, с. 91.

озлобленному неудачнику противостоят образы добрых и милосердных бар, усмотреть полемику с повестью Герцена, как утверждает Л. П. Гроссман. Трагедия Ефимова обусловлена не его трудным и неуживчивым характером или неблагодарностью по отношению к «благодетелям», а причинами социальными. Ефимов бесправен, как и крепостные рабы; на основании ложного доноса его бросают в тюрьму. «Благодетения» мягкосердечных господ обращиваются для него новыми унижениями и обидами. Чего стоит «просвещенная» любовь к музыке владельца оркестра, если даровитый скрипач вынужден играть на кларнете. Трагедия Ефимова — в коренном противоречии между сознанием собственных сил и невозможностью их применения. Жизнь убила в талантливом художнике потенциальную возможность реализовать свой дар, оставив ему иллюзию превосходства над другими музыкантами.

Своеобразие замысла Достоевского заключается в том, что он показывает, как в условиях крепостной действительности даже свободный человек оказывается физически и духовно рабом. Пытаясь завоевать иллюзорную свободу в сфере художественной, Ефимов становится невольником «неподвижной идеи». Он тщетно стремится разгадать тайну исполнительского искусства, найти его «философский камень»; дабы утвердить собственное превосходство, он растрчивает в бесплодных поисках свой талант, губит себя и жену. Постепенно любовь к музыке вырождается в зависть и ненависть к действительно талантливым скрипачам. В этом Ефимов становится похож на Черткова из гоголевского «Портрета». При коренном различии идейной концепции, философского содержания, сюжета и образов этих произведений, катастрофу Ефимова и Черткова определяет встреча с гением, открывающим им глаза на самих себя.

Рассказ о судьбе Ефимова заканчивается словами, объясняющими причину его краха: «В последний час свой он услышал чудного гения, который рассказал ему его же самого и осудил его навсегда. С последним звуком, слетевшим со струн скрипки гениального С-ца, перед ним разрешилась вся тайна искусства, и гений, вечно юный, могучий и истинный, раздавил его своею истинностью» (II, 188). Сходно описывает и Гоголь встречу Черткова с картиной великого живописца: «Чистое, непорочное, прекрасное... стояло перед ним произведение художника. Скромно, божественно, невинно и просто, как гений, возносило оно над всем...» Потрясенный увиденным, Чертков «как безумный выбежал из залы... Вся жизнь его была разбужена в одно мгновение. С очей его вдруг слетела повязка. Боже! и погубить так безжалостно лучшие годы своей юности, истребить, погасить искру огня, может быть теплившегося в груди... И погубить все это, погубить без всякой жалости... Все чувства и весь состав его были потрясены до дна, и он узнал ту ужасную муку, которая...

является иногда в природе, когда талант слабый силится высказаться в превышающем его размере и не может высказаться»¹.

Ефимов возвращается с концерта гениального скрипача потрясенный и раздавленный. Он пытается воспроизвести на своей скрипке услышанное. Достоевский позволяет нам с помощью звуковых образов понять, что переживает несчастный; игра Ефимова выражает его муки и отчаяние ярче, нежели подробное описание. Но Достоевский этим не ограничивается — игра Ефимова свидетельствует, пусть отраженно, о мощи таланта другого, гениального скрипача. Лишь после духовной и физической гибели Ефимова читателю дано «услышать» и великого музыканта. Сначала предстаёт искаженный, а затем и подлинный образ гения. Музыка всякий раз звучит по-разному. В первом случае это зауспокойная заживо отпевающего себя самоубийцы, во втором — утверждение демонической мощи трагедийного искусства, его воздействия на людей...

И у Ефимова, и у прославленного скрипача музыка говорит не о радости, а о страдании, ибо, по Достоевскому, музыка чаще всего — голос замученной души, звуковое выражение дисгармонии мира. Ефимов мог рассказать только о трагедии собственной жизни, а достигший вершин искусства скрипач — о страданиях человечества. Именно это и услышала Нечочка.

В романе Достоевского есть романтические мотивы. Это скрипка, подаренная Ефимову итальянским капельмейстером, о котором носились слухи, что он продал душу дьяволу, и особенно фигура знаменитого скрипача С-ца, да и сама пьеса, которую он исполняет, а Ефимов пытается повторить. Образ С-ца выдержан в романтических тонах. Это не живой человек², а отражение паниниевской легенды. Реальному и несчастному Ефимову противостоит символ, потому и краски, какими написан его образ, иные. В то же время в описании музыки великого скрипача сказались впечатления Достоевского от выступлений Уле Булля и особенно Генриха Эрнста, слившиеся с отголосками романтической традиции Гофмана, Гейне и Одоевского³. Для того чтобы

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — М., 1938, т. 3, с. 111, 113—115.

² В виде курьеза отметим, что в 1849 году, когда роман Достоевского уже печатался, в Петербурге дал концерт молодой скрипач Л. Спитц.

³ Знакомство с Одоевским оставило заметный след в сознании Достоевского. Музыкальная атмосфера романа и образ безумного музыканта Ефимова свидетельствуют о внимательном чтении произведений Одоевского, особенно таких, как «Последний квартет Бетховена». Судьба Ефимова — это драма «непризнанного гения», погубившего свой талант. Есть известная общность в характеристике демонического воздействия музыки на сознание слушателей с рассказом Одоевского «Бал». Образ освещенного дома, из которого доносятся звуки музыки («Насмешка мертвеца» Одоевского, откуда взят эпитафия к «Бедным людям»), предвосхищает аналогичные описания в «Петербургской летописи» и «Нечочке Незвановой». Заглавие «Белые ночи» перекидается с «Русскими ночами» — книгой Одоевского, в которой заключены его музыкальные новеллы, книгой о русских мечтателях, оказавшей воздействие на формирование эстетических и историко-философских взглядов Достоевского.

оправдать вторжение этой романтической стихии, Достоевский нарисовал образ С-ца таким, каким он предстал воображению потрясенной и больной девочки.

Несомненна связь между описанием игры С-ца и тем, как изображен Паганини в «Флорентийских ночах» Гейне. Связь эту можно увидеть из сопоставления текста. Вот портреты обоих скрипачей.

«Я увидела на возвышении высокого сухощавого старика. Его бледное лицо улыбалось, он угловато сгибался и кланялся на все стороны; в руках его была скрипка» (Достоевский).

«На эстраде появилась темная фигура. Длинные руки казались еще длинней, когда он, держа в одной руке скрипку... отвешивал перед публикой свои невиданные поклоны... Паганини кланялся, сгибаясь еще ниже, еще более угловато. Его лицо казалось... мертвенно бледным» (Гейне).

«...Скрипка зазвела сильнее; быстрее и пронзительнее раздавались звуки. Вот посыпался как будто чей-то отчаянный вопль, жалобный плач, как будто чья-то мольба вотще раздалась по всей этой толпе и заныла, замолкла в отчаянии. <...> ...Вопли и стоны лились все тоскливее, жалобнее, продолжительнее. Вдруг раздался последний, страшный, долгий крик, и все во мне потряслось...» (Достоевский).

«Пронзительными, жалобными воплями звучала его музыка... Звуки [были] все более и более страдальческими... Из скрипки вырывались стоны, полные безнадежной тоски, ужасающие вопли и рыдания... Измученный скрипач вдруг ударил по струнам... с безумным отчаянием» (Гейне).

Если стоны и вопли демонической скрипки Паганини «отзываются в сердцах слушателей», терзают их души, то у Неточки вырывается «отчаянный, пронзительный плач». Однако необходимо указать на то, что сходство описания двух скрипачей у Достоевского и Гейне носит внешний характер. Романтический образ гениального скрипача выполняет у Достоевского иную функцию, нежели в новелле Гейне. Он существует не сам по себе, а как антитеза Ефимову, как олицетворение его рока. Поэтому Достоевский сначала рассказывает о том, как несчастный пытается повторить пьесу, услышанную им в исполнении С-ца. «Музыка началась. Но это была не музыка... <...> Это были не звуки скрипки, а как будто чей-то ужасный голос загредел в первый раз в нашем темном жилище. <...> ...Я твердо уверена, что слышала стоны, крик человеческий, плач; целое отчаяние выливалось в этих звуках, и наконец, когда загредел ужасный финальный аккорд, в котором было все, что есть ужасного в плаче, мучительного в муках, тоскливого в безнадежной тоске,— все это как будто соединилось разом...» (II, 184).

Музыка здесь звучит как исповедь обнаженного сердца, «как вопль отчаяния и невыносимой муки». Под стать ей и обстановка: темная каморка, одинокая свеча, труп матери Неточки, прикры-

тый ворохом тряпья, смертельно напуганная девочка, единственный живой слушатель музыки, которая «была не музыка». С-ц выступает в ярко освещенном зале перед нарядно и богато одетыми слушателями. Но и здесь звукам грозной, трагической и величественной музыки впечет та же Неточка Незванова.

Скрипичная пьеса, сыгранная приезжим скрипачом и повторенная Ефимовым, «создана» Достоевским; так позднее Т. Манн «сочинил» в «Докторе Фаустусе» апокалипсическую ораторию Леверкюна. Но, конечно, и Достоевский, и немецкий романист в известной мере опирались на музыку существующую, хотя и трансформировали ее. Если прообраз произведения Леверкюна известен, то установить «первоисточник» скрипичной пьесы у Достоевского можно только гипотетически, в такой мере музыка, какой мы ее «слышим» через восприятие Неточки, вырывается из стилистических норм эпохи. Мы уже высказали предположение, что таким прообразом могла явиться Элегия Эрнста, потрясшая русских слушателей в исполнении великого скрипача. Но Достоевский «переинтонировал» эту пьесу, усилил ее эмоциональный строй, превратив меланхолию в отчаяние.

Если пьеса Эрнста могла послужить хотя и отдаленным прообразом трагической музыки, звучащей на страницах романа, то вариации Ефимова на темы русских народных песен отражают композиторскую и исполнительскую практику русских скрипачей, которых мог слышать и, вероятно, слышал Достоевский (в частности, Н. Д. Дмитриева-Свечина). Да и образ Ефимова в какой-то мере подсказан судьбой некоторых из них.

Музыка — основа «Неточки Незвановой», это атмосфера, в которой живут герои; она как бы определяет их судьбы. Это голос человеческой души, выражение затаенных мыслей и чувств и в то же время предвосхищение будущего. Эта функция музыки связана с основными действующими лицами — самой Неточкой и Ефимовым. Один из последних музыкальных эпизодов романа, в котором участвует Александра Михайловна, приобретает символический смысл. Она знает, что ей осталось жить недолго. Желая забыться, молодая женщина подходит к фортепиано и берет несколько аккордов; «в это мгновение с треском лопнула струна и заняла в длинном дребезжащем звуке...

— Слышишь, Неточка, слышишь? — сказала она вдруг каким-то вдохновенным голосом, указывая на фортепьяно. — Эту струну слишком, слишком натянули: она не вынесла и умерла. Слышишь, как жалобно умирает звук! (II, 255). Туго натянутая и лопнувшая струна — не только предвестие близкой кончины, но и символ жизни несчастной женщины.

2.

В повести «Хозяйка», написанной в 1847 году, в соответствии с общей тональностью произведения музыка звучит как предчувствие и ожидание несбыточного счастья, о котором грезит мечта-

тель Ордынов. «...Как бы в ответ на тоску его, в ответ его задрожавшему сердцу, зазвучал знакомый, — как та внутренняя музыка, знакомая душе человека в час радости... в час безмятежного счастья, — густой, серебряный голос Катерины. Близко, возле, почти над изголовьем его, началась песня, сначала тихо и заунывно... Голос то возвышался, то опадал, судорожно замирая, словно тая про себя и нежно лелея свою же мятежную муку... то снова разливался соловьиною трелью и, весь дрожа, пламеня уже несдержимую страстию, разливался в целое море... звуков. Ордынов отличал и слова: они были просты, задушевные, сложенные давно, прямым, спокойным, чистым и ясным самому себе чувством. Но он забывал их, он слышал лишь одни звуки. Сквозь простой, наивный склад песни ему сверкали другие слова, гремевшие всем стремлением, которое наполняло его же грудь...» (I, 302—303).

Так, музыка оказывается выражением чувств поющего и ответом на невысказанные и затаенные помыслы слушающего, звуковым выражением «внутренней музыки» — души. Это чисто романтическое представление, характерное для молодого Достоевского. Оно получило выражение в других его повестях той поры, в частности в «Белых ночах».

Если в «Неточке Незвановой» с музыкой связаны фабула первой части, образ Ефимова и скрипача С-ца, то в «Белых ночах» музыка создает всю атмосферу действия. Разумеется, Достоевский не пытался воспроизвести музыкальную структуру и форму, но он следовал принципу проведения и развития мелодии. «Белые ночи» — это поэма с наплывающими и возвращающимися темами. Музыка возникает в памяти героев, ибо и Мечтатель и Настенька живут воспоминаниями и ожиданием. Достоевский сам указывает на связь этих мыслей-образов с музыкой. Мечтатель, описывая свое утро, говорит: «Когда я проснулся, мне казалось, что какой-то музыкальный мотив, давно знакомый, где-то прежде слышанный, забытый и сладостный, теперь все вспоминался мне. Мне казалось, что он всю жизнь просился из души моей...» (II, 129). Это мелодия памяти о прошлом и надежды на счастье. Воспоминание может быть мучительным, но и в этом случае Достоевский сравнивает его с мелодией. Так, в «Записках из подполья» образ «мокрого снега» преследует героя как «досадный музыкальный мотив». В сущности образ «мокрого снега» является лейтмотивом повести.

Музыкальность «Белых ночей» выражается в изменениях или переходах из тональности в тональность душевного состояния героев и в восприятии ночного Петербурга. «Была чудная ночь, такая ночь, которая разве только и может быть тогда, когда мы молоды... Небо было такое звездное, такое светлое небо, что, взглянув на него, невольно нужно было спросить себя: неужели же могут жить под таким небом разные сердитые и капризные люди?» (II, 102). Это и ночь предчувствия радости. Герой «шел

и пел... как и всякий счастливый человек, у которого нет ни друзей, ни добрых знакомых и которому в радостную минуту не с кем разделить свою радость» (II, 105).

Предчувствие не обманывает Мечтателя. «Вдруг» (любимое слово Достоевского) в его жизнь входит Настенька. Их встречи, беседы, рассказы наполняют вторую ночь. Третья и, как кажется Мечтателю, решающая ночь внушает ему надежды и страх. Но о том, что надеждам не суждено сбыться, говорят несчастье и горькие предчувствия. «Сегодня был день печальный, дождливый, без просвета, точно будущая старость моя. Меня теснят такие странные мысли, такие темные ощущения, такие еще неясные для меня вопросы... Сегодня мы увидимся. Вчера, когда мы прощались, облака стали заволакивать небо и подымался туман. Я сказал, что завтра будет дурной день; она не отвечала, она не хотела против себя говорить; для нее этот день и светел и ясен, и ни одна тучка не застелет ее счастья» (II, 127).

Под влиянием любви к Настеньке душевное состояние Мечтателя меняется, и ему чудится, что все непременно изменится вокруг. «Посмотрите на небо, Настенька, посмотрите! Завтра будет чудесный день; какое голубое небо, какая луна! Посмотрите: вот это желтое облако теперь застилает ее, смотрите, смотрите!.. Нет, оно прошло мимо. Смотрите же, смотрите!..» (II, 139).

Четвертая ночь, начавшаяся обетованием счастья, завершается безнадежно печально. «Мои ночи кончились утром. День был нехороший. Шел дождь и уныло стучал в мои стекла; в комнатке было темно, на дворе пасмурно. Голова у меня болела и кружилась...» (II, 139). Достоевский вновь возвращает читателя к началу повествования. Это своеобразная форма АВВА. Но возвращение темы никогда не бывает буквальным повторением. Одиночество Мечтателя теперь становится нестерпимым. Вся обстановка его жилья стала еще мрачнее. «Не знаю отчего, мне вдруг представилось, что комната моя постарела... Стены и полы обливяли, все потускнело; паутины развелось еще больше. Не знаю отчего, когда я взглянул в окно, мне показалось, что дом, стоявший напротив, тоже одряхлел и потускнел в свою очередь, что штукатурка на колоннах облупилась и осыпалась, что карнизы почернели и растрескались и стены из темно-желтого яркого цвета стали пегие...

Или луч солнца, внезапно выглянув из-за тучи, опять спрятался под дождевое облако, и все опять потускнело в глазах моих; или, может быть, передо мною мелькнула так неприветливо и грустно вся перспектива моего будущего, и я увидел себя таким, как я теперь, ровно через пятнадцать лет, постаревшим, в той же комнате, так же одиноким...» (II, 140—141).

В структуре «Белых ночей» отчетливо даны вступление (все, что предшествует появлению Настеньки, чей образ является «главной партией»), четыре части или эпизода и постлюдия

(«Утро»), в которой уже нет Настеньки, но воспоминание о ней — ее письма.

В «Белых ночах» два героя. И хотя рассказ ведется от лица Мечтателя и мы видим все совершающееся вокруг его глазами, центральным действующим лицом является Настенька. Поэтому ее рассказ особо выделен во второй ночи. Это — драматическое ядро произведения. На протяжении повести мы слышим нежный голос девушки, ее смех, видим ее улыбку, то, как она краснеет, опускает глаза, доверчиво кладет руку на руку Мечтателя. Настенька — видение и реальность, олицетворение белой петербургской ночи. Несомненно, к воплощению образов этой гениальной лирической повести не раз будут обращаться музыканты. Думается, что «Белые ночи» естественно воплотить средствами симфоническими или хореографическими, если, конечно, балетмейстер почувствует аромат произведения так же тонко и глубоко, как Фокин в «Видении розы». Быть может, образ Настеньки возник под впечатлением романтического балета 40-х годов.

3.

Музыкально-театральными ассоциациями и образами насыщен рассказ Достоевского «Маленький герой», сочинявшийся в ожидании суда в крепости. Светлый и праздничный колорит этого произведения обусловлен стремлением победить тревогу и противопоставить поэтические образы сказки (первоначальное заглавие рассказа — «Детская сказка») реальной беде. Действие «Маленького героя» разворачивается в обстановке праздника. «Танцы, музыка, пение», «домашний театр», «живые картины», кавалькада образуют фон, на котором происходят события и совершается процесс становления характера и возмужания одиннадцатилетнего мальчика, спасающего честь женщины.

Рассказ изобилует театральными ассоциациями и сравнениями: пикировка одной из героинь — кокетливой блондинки — с влюбленным в нее молодым человеком напоминает отношения Беатриче и Бенедикта («Много шума из ничего» Шекспира); она же, высмеивая ревнивого мужа m-me M., «хочет нарядить» его в «самый шутовской и смешной костюм, и должно полагать, в костюм Синей бороды» (II, 281). Речь идет не о сказке Шарля Перро, герой которой отнюдь не смешон, а об одной из театральных вариаций и пародийных разработок этой темы в водевилях.

Муж m-me M. «ревнив, как арап», то есть как Отелло; он принадлежит к породе «житейских шутов, прирожденных Тартюффов и Фальстафов». Характеризуя его, писатель упоминает о том, что он беспечно насвистывает арию. Отрицательные персонажи у Достоевского редко поют. Поэтому Неточка, услышав, как напевает ненавистный ей Петр Александрович, так изумлепа: «услышать это пенье (пенье от него, от которого так невозможно было ожидать чего-нибудь подобного)» (II, 251).

В «Маленьком герое» противопоставлены два женских образа — очаровательной и веселой, вечно хохочущей блондинки и грустной, печальной м-ше М. Их противоположность раскрывается и в контрасте внешности. У одной «из больших открытых глаз будто искры сыпались; они сверкали, как алмазы». Она «была самая веселая из всех красавиц в мире, самая взбалмошная хохотунья, резвая как ребенок» (II, 269—270). Иная внешность у м-ше М.: «...ее грустные большие глаза, полные огня и силы, смотрели робко... и эта странная робость... унынием покрывала подчас ее тихие, кроткие черты, напоминавшие светлые лица итальянских мадонн...» (II, 273). Смех и голос блондинки залихватист и звонок. Маленький герой вслушивается в каждую вибрацию «густого серебристого голоса м-ше М.».

В контрасте двух женских характеров своеобразно запечатлены особенности театральных амплуа — гран кокет и молодой героини, а быть может, и воспоминания об артистках, представляющих эти амплуа. Ведь в сущности и ревнивый муж м-ше М., и ее возлюбленный, и хозяин дома, да и Маленький герой — это тоже актеры на определенные амплуа. Здесь все пронизано театром. Ведь даже бешеный конь назван Танкредом — в честь героя трагедии Вольтера и оперы Дж. Россини, а не их прообраза из поэмы Т. Тассо.

Исследователями Достоевского установлена связь обстановки рассказа с впечатлениями юности писателя. О. Г. Дилакторская выдвинула гипотезу об известной близости некоторых фабульных мотивов «Маленького героя» и «Женитьбы Фигаро» Бомарше (положение м-ше М. в рассказе и графини в комедии) и родственности образов самого Маленького героя и Керубино. Предположение это высказано в осторожной форме, и исследовательница отмечает не только сходство, но и различия обоих произведений¹.

Достоевский, конечно, не только читал комедию Бомарше, но мог видеть ее на сцене Александринского театра, где роль Керубино играла Асенкова, и Михайловского (до 1840 года, когда пьеса была запрещена). На сцене Михайловского театра в 1842 году была поставлена комедия Ш. Деное «Керубино» с Л. Мейер в заглавной роли.

Достоевский мог знать и оперу Моцарта «Свадьба Фигаро», исполнявшуюся петербургской немецкой труппой.

И все же, несмотря на соблазнительность сближения образов Маленького героя и Керубино, между ними существует коренное различие. Керубино влюблен во всех женщин, он любит любовь. Его смелый прыжок из окна нельзя сравнить с подвигом Маленького героя, вскочившего на необъезженного коня, не говоря уже

¹ Дилакторская О. Г. Достоевский и Бомарше. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1974, т. 1.

о том, что «ветренный Керубино»¹ не мог бы понять душевную драму m-me М. и стараться ее развезть.

Но Керубино явился родоначальником галереи юных пажей, влюбленных и защищающих честь дамы. Эти роли занимали большое место в репертуаре В. Н. Асенковой, Л. Лёве, и Л. Мейер.

В опере Россини «Граф Ори», написанной на основе комедии Скриба (не ее ли разыгрывают в домашнем спектакле? У Достоевского упомянуто «о какой-то скрибовской комедии»), паж Изолье, влюбленный в графиню, препятствует волоките проникнуть к ней. Эта опера, шедшая у итальянцев с Фреццоллини в роли паж, была последней, которую Достоевский мог видеть перед арестом.

Маленького героя в рассказе сравнивают с персонажами баллад Шиллера «Рыцарь Тогенбург» и «Перчатка». Но он ближе к Фридриху, юному пажу прекрасной графини, вызвавшему ревность ее мужа (баллада «Хождение на железный завод»).

Мечты Маленького героя витают в мире рыцарства: в его голове мелькают «турниры, паладины, герои, прекрасные дамы, слава и победители... трубы герольдов, звуки шпага, крики и плески толпы» (II, 285) — впечатления романов Вальтера Скотта и отголоски увиденных спектаклей, нередко воскрешавших образы средневековья.

IV

МУЗЫКА У ПЕТРАШЕВЦЕВ

Важнейший этап идейного развития Достоевского связан с кружком петрашевцев. Здесь определились его взгляды социалиста-утописта, убежденность в необходимости коренных изменений общественного строя России. Достоевский не только читал на собраниях кружка письмо Белинского к Гоголю, но, как вспоминал позднее, «в последний год жизни критика страстно принял... все учение его». Идея создания тайной типографии для печатания и распространения революционно-пропагандистской литературы также поддерживалась Достоевским. Следственная комиссия по делу петрашевцев отнесла писателя к числу «наиболее опасных преступников».

Пребывание Достоевского среди петрашевцев — не только кульминация его революционных настроений, но и пора значительных эстетических впечатлений, прежде всего музыкальных. Этим он был обязан сближению с кружком Дурова — Пальма — Плещеева, явившегося со второй половины 1848 года самостоятельным ответвлением общества петрашевцев. В показаниях след-

¹ «Le page inconstant» — балет Ж. Доберваля (1786), возобновленный в 1823 году Ж.-Л. Омером. Его героем является Керубино.

ственной комиссии А. И. Пальм и С. Ф. Дуров, естественно, уменьшали политическое значение собраний, подчеркивая, что вечера были «чисто артистическими». Настойчиво поддерживал эту версию и Достоевский.

«Скоро наши сходки обратились в литературные вечера, к которым примешивалась и музыка... Вечера эти пребывали чисто литературно-музыкальными, приятельскими, короткими... Я припоминаю, что вначале, когда еще не было вечеров у Дурова, когда они были только в проекте и только рассуждалось о их установлении, я и Дуров, как первые... согласившиеся на эти вечера, имели случай неоднократно повторить, что вечера устанавливаются с литературно-музыкальной целью и что другой какой цели, тайной, подразумеваемой, не было, нет и не будет. Приглашались в это собрание другие, открыто, прямо, без всякого соблазна... всякому сказано было (и не один раз даже), что общество чисто литературно-музыкальное, и только литературно-музыкальное». Согласно показаниям Достоевского, предложения политического характера, делавшиеся некоторыми посетителями, не встречали поддержки, так как большинство интересовалось только художественной стороной. Предложение Н. А. Момбелли сблизиться политически было отвергнуто и заглушено звуками музыки. По словам Достоевского, «Кашевский и Щелков, вполне равнодушные ко всему, что выходит из их артистического круга, чтобы занять дело, сели за свои инструменты»¹.

Достоевский и другие петрашевцы подчеркивали главенство музыкального элемента на этих вечерах. Момбелли утверждал, что на них «продолжали заниматься литературой и музыкой». Вечера эти характеризовались «введением изящной словесности и музыки...». «Большая часть вечеров всегда посвящалась музыке и пению»². То же утверждал в показаниях и П. Ф. Львов.

Однако следственная комиссия пришла к выводу, что вечера, начавшиеся как литературно-музыкальные, приобрели политический характер. Чтение Достоевским письма Белинского к Гоголю состоялось именно на одном из таких собраний. Несомненно, что выводы следственной комиссии были ближе к истине. Но в данном случае нас интересует и та сторона деятельности кружка, которую подчеркивали обвиняемые. Вечера организовывались в складчину — каждый из посетителей вносил по три рубля в месяц. Часть суммы расходовалась на прокат фортепиано³. Среди

¹ Бельчиков Н. Ф. Достоевский в процессе петрашевцев. — М.; Л., 1936, с. 129, 130, 132, 140.

² Дело петрашевцев — М.; Л., 1937, т. 1, с. 372, 376.

³ А. П. Милуков писал, что ежемесячные взносы шли на оплату чая, ужина и «взятого на прокат рояля». А. И. Пальм в перечне расходов за март 1849 года указывает: «Рояль Кашевского в первый вечер — 3 р., фортепиано 1-й месяц — 6 р., переноска фортепиано — 1 р. 20 к., настройщику 2 раза — 1 р. 70 к., всего 11 р. 90 к.» (Дело петрашевцев. — М.; Л., 1931, т. 3, с. 258).

участников, помимо Ф. и М. Достоевских, братьев Ламанских, Плещеева и других, были два музыканта — пианист Николай Адамович Кашевский и виолончелист Алексей Дмитриевич Щелков. Они являлись основными исполнителями на этих домашних концертах. Щелков жил вместе с Пальмом и Дуровым на одной квартире.

По свидетельству Пальма, у него «бывали музыкальные вечера раз восемь... Кашевский играл на фортепиано, Щелков на виолончели... толковали о литературе и искусстве»¹. Конечно, помимо них выступали и другие музыканты — певцы и инструменталисты-любители. В автобиографическом романе «Алексей Слободин» Пальм следующим образом характеризовал художественную жизнь кружка: «Часто раздавались звуки скрипки, виолончели, фортепиано — экзерциции какого-нибудь юного таланта, еще неизвестного, но обладающего задатками громадной будущности. Пение слышалось постоянно, потому что жильцы были горячие поклонники Рубини, Виардо и Тамбурины, сводивших тогда с ума всю петербургскую публику. В одной комнате набрасывались на бумагу бойкие эскизы больших картин или меткие карикатуры на приятелей и на лиц, почему-либо известных всему Петербургу, в другой дописывалась повесть, фелетон или скандировались звучные строфы новоиспеченного стихотворения... И все это тут же сообщалось на всеобщее обсуждение... Кодексом, разрешавшим все споры и недоразумения, были статьи одного знаменитого критика, ставшего тогда во главе литературного движения, которое Москва называла «западничеством», а беззубые петербургские противники окрестили (очень, впрочем, удачно) «натуральной школой»².

«Знаменитый критик», конечно, Белинский, а «беззубый противник» его — Булгарин.

«Здесь всегда можно было добыть новую книгу, наделавшую много шума в читающем мире, найти свежий номер любимого журнала, даже всегда открытое фортепиано — что имело значительную долю привлекательности»³. Любопытна характеристика посетителей: «...толпа молодежи... студенты, офицеры, учителя, художники, музыканты, медики, юные чиновники... В квартире у наших друзей появлялись иногда весьма известные и видные поставленные люди, отнюдь не причислявшие себя к поколению тогдашней молодежи. Да, боже мой, кто там не перебивал! Блистательно начавший литератор, самородок-певец или скрипач, всесветный странствователь, изнывавший в петербургском бездействии, знаменитый композитор, вернувшийся из цветущей Андалузии к родным сугробам... Ведь что-нибудь да тянуло же их

¹ Дело петрашевцев, т. 3, с. 269, 273.

² Пальм А. И. Алексей Слободин, 309.

³ Там же, с. 307.

заглянуть в скромную холостую квартирку, к людям незначительным... совершенно безвестным... Тут, в этой маленькой квартирке, личные интересы ступшеывались, исчезали в широких симпатиях к науке и искусству; притом здесь не было кружковой замкнутости, всегда почти страдающей односторонностью и нетерпимостью»¹.

Копечно, знаменитый композитор, вернувшийся из Андалузии, — это Глинка, длительное время живший в Испании.

Описывая вечер, на котором присутствовал окруженный группой людей «бородатый гость с огромным лбом», то есть М. В. Петрашевский, Пальм не забыл упомянуть, что «в другой комнате составилась кружок около одного пианиста, исполнявшего с замечательным смыслом и вкусом шопеновские вещи, потом заставили спеть что-то Морица [Пальма], потом затянули хоровую»².

Пианист этот — А. Г. Рубинштейн, знавший Пальма, посещавший собрания Петрашевского, а быть может, и вечера Дурова³.

У нас нет точных сведений о репертуаре музыкальных вечеров Пальма — Дурова, на которых бывал Достоевский. А. П. Милюков писал в воспоминаниях: «У нас бывала по вечерам и музыка. Последний вечер наш заключился тем, что один даровитый пианист, Кашевский, сыграл на рояле увертюру из «Вильгельма Телля» Россини»⁴. Пальм в романе упоминает о Глинке и Шопене. Эти скудные сведения можно отчасти дополнить.

Одним из наиболее даровитых музыкантов в кружке Петрашевского был Н. А. Кашевский. В. С. Межевич характеризовал его следующим образом: «Кашевский, наш соотечественник, молодой человек с огромным музыкальным дарованием, которое обещает в нем со временем отличного виртуоза. Недавно окончив курс в Московском университете, он предпринял музыкальное путешествие в южную Россию, давал концерты в Киеве, в Одессе, в Таганроге... Мы слышали игру его, которая отличается выразительностью, чувством и беглостью удивительной. Г-н Кашевский любит свое искусство как истинный художник»⁵. Страстный поклонник Глинки, он отозвался на московскую постановку «Ивана Сусанина» восторженной рецензией и сочинил на темы оперы большую фантазию для фортепиано, которую с успехом исполнял во время концертных поездок, в частности в Одессе.

Из рецензии П. И. Шаликова узнаем о программах Кашевского, исполнявшихся в Одессе. Это были «увертюра из

¹ Пальм А. И. Алексей Слободин, с. 309.

² Там же.

³ Баренбойм Л. А. Г. Рубинштейн. — Л., 1957, т. 1, с. 90—91, 409. См. также: Канн-Новикова Е. Глинка: Новые материалы и исследования. — М., 1955, вып. 3.

⁴ Милюков А. П. Литературные встречи и знакомства. — СПб., 1890, с. 184—185.

⁵ Северная пчела, 1844, № 194.

«Вильгельма Телля», переделанная Листом и достойно великого художника на его инструменте игранная Кашевским... Два ноктюрна глубокого мелодиями Шопена, игранные, как было замечено, пламенным пенителем его... Большая фантазия на отечественную оперу [«Иван Сусанин»], сочиненная и сыгранная нашим концертантом, подает несомненную надежду на особые успехи его в отечественной музыке»¹.

В другом концерте Кашевский исполнял рондо И.-П. Пикси-са «Три колокольчика» и собственную фантазию на цыганскую песню «Ты не поверишь, как ты мила»². Вероятно, Кашевский играл на вечерах и другие свои произведения, в том числе вальс «Песнь птиц», вызвавший восхищение Межевича. Судьба не дала Кашевскому возможности посвятить себя музыке — он стал чиновником и пианизму уделял только свободные от службы часы.

Искусство занимало большое место в духовной жизни петрашевцев. В программной статье «Проект утверждения книжного склада с библиотекой и типографией» А. П. Баласогло определил искусство как «выражение мысли живого человеческого мира». По словам Баласогло, то, что создано Пушкиным, Гоголем, Брюлловым, Глинкой и Даргомыжским, превосходит творения их западных современников. Но великие творения требуют достойного истолкования, а дать его могут только критики, находящиеся на той же духовной высоте, что и художники. «Картину Брюллова может судить только Брюллов или ему равные; самая полная биография Бетховена, преусердно настроенная даже немецким критиком по ремеслу... не дает ни малейшего понятия о Бетховене, — если читатель не набредет случайно либо на «Последний квартет Бетховена», либо на «Бал», либо на «Себастьян Бах» — статьи кн. Одоевского»³.

В «Карманном словаре иностранных слов» (вып. 2) Петрашевского, пропагандировавшем идеи социализма, нашлось место и для музыки. К сожалению, основные музыкальные статьи должны были войти в специальное приложение, не попавшее в печать. Однако помещенная в словаре большая статья «Оратория» дает отчетливое представление о взглядах составителя. «Ни одно искусство не способно в такой мере выразить идею бесконечного», как музыка. Поэтому во все времена человек, обращаясь к «божеству», к «идее вселенной», к «бесконечному», «не мог обойтись без музыки». Сферы ее выражения безграничны — она запечатлевает «...в звуках тайны души человеческой, след[овательно], все движения этой души во всевозможных положениях, отношениях и встречах с природою и людьми. От первого поцелуя девушки, от сорванной розы... до завываний фурий, увлекающих Орфея, до

¹ Одесский вестник, 1843, № 5.

² Там же, 1843, № 64.

³ Философские и общественно-политические произведения петрашевцев. — М., 1953, с. 523, 530.

умилительного прощания с жизнью Вебера... везде виден человек с его индивидуальными стремлениями, его личным воззрением на жизнь, с ее радостями и скорбями, пламенными привязанностями, заветными надеждами». Музыка охватывает все явления жизни. «Человек, не только в лирических своих порывах, но и поставленный среди общества участником общечеловеческой драмы, как звено единой цепи существ, ему подобных, как одна нота великого аккорда — человечества, понятен композитору, как и поэту-писателю: мы знакомы с Дон-Жуаном, с Ромео и Юлией, с Вильгельмом Теллем, с Семирамидой, с Отелло, с Люцией [Люцией ди Ламмермур] не только по Шекспиру, Вольтеру, Шиллеру, Вальтеру Скотту, но и по Беллини, Моцарту, Россини». Музыке подвластны и те «громадные феномены, те знамения мировой жизни, в которых человек исчезает, как атом в бездно пространства... феномены страшной космической драмы»¹. И поэтому, на взгляд Петрашевского, музыка Баха более властно и глубоко может передать трагедию человека и человечества, чем полотно художника.

Далеко не все петрашевцы рассматривали музыку как одну из форм отражения социальной жизни. Некоторые, например С. Ф. Дуров, следовали романтическим представлениям о музыке только как о языке чувства, недоступного разуму. Так он писал (1846 год): «Музыка — то же, что вздох, излетевший внезапно из сердца... Многое чувствуешь в нем, но понятного мало рассудку»².

Достоевский, также подходивший к музыке в эту пору с романтических позиций, все же не мог бы повторить данную формулу. Для него музыка была не только выражением переживаний отдельного человека, но чем-то неизмеримо большим и глубоким.

V

ВСТРЕЧА С ГЛИНКОЙ

Взгляды Достоевского на музыку эволюционировали, сближаясь с концепцией Петрашевского. Писатель размышлял над природой музыки и ее свойствами. Об этом свидетельствуют хотя и отрывочные, но всегда содержательные замечания, мелькающие в его художественных произведениях и письмах. По Достоевскому, музыка столь глубоко выражает душевные аффекты, что каждый из слушателей может уловить в ней голос собственных чувств. Писатель словно мимоходом бросил замечание, имеющее неизмеримо более глубокий смысл, нежели характеристика душев-

¹ Философские и общественно-политические произведения петрашевцев, с. 328 и след.

² Поэты-петрашевцы. — Л., 1957, с. 211.

ного смятения незадачливого героя повести «Чужая жена»: «Говорят, что музыка тем и хороша, что можно настроить музыкальные впечатления под лад всякого ощущения. Радующийся человек найдет в звуках радость, печальный — печаль...» (II, 62). Конечно, Достоевский вовсе не хотел этим сказать, что музыка лишена содержания и обретает его лишь в неизбежно субъективном восприятии. Напротив, он считал, что эмоциональная многозначность музыки определяется ее способностью объективировать эмоции. Душа каждого слушателя отбирает в безграничном богатстве музыкальных образов ей созвучное и близкое. Иначе говоря, субъективна не музыка, а ее восприятие.

Одно из самых значительных эстетических переживаний Достоевского — встреча с Глинкой на вечере у Пальма и Дурова в 1849 году, углубившая и расширившая представление писателя о музыкальном искусстве. Это событие духовной жизни Достоевского можно сравнить с впечатлением от игры Мочалова, но с тем существенным различием, что Глинку он услышал в расцвете своих творческих сил. Много лет спустя воспоминание о гениальном композиторе отразилось в повести «Вечный муж». Герой ее, Вельчанинов, исполняет романс Глинки «К ней». Жена писателя на полях повести сделала примечание: «Федор Михайлович несколько раз рассказывал при мне о том поразительном впечатлении, которое произвел на него этот романс в исполнении самого Глинки, которого он встретил в молодости»¹.

У Достоевского читаем: «Этот романс Вельчанинову удалось слышать в первый раз лет двадцать назад перед этим (повесть написана в 1869 году. — А. Г.), когда он был еще студентом, от самого Глинки, в доме одного приятеля покойного композитора, на литературно-артистической холостой вечеринке. Расходившийся Глинка сыграл и спел все свои любимые вещи из своих сочинений², в том числе этот романс. У него... не оставалось тогда голоса, но Вельчанинов помнил чрезвычайное впечатление, произведенное тогда именно этим романсом. Какой-нибудь искусник, салонный певец, никогда бы не достиг такого эффекта. В этом романсе напряжение страсти идет, возвышаясь и увеличиваясь с каждым стихом, с каждым словом; именно от силы этого необычайного напряжения малейшая фальшь, малейшая утрировка и неправда, которые так легко сходят с рук в опере, — тут погубили и исказили бы весь смысл. Чтобы пропеть эту маленькую, но необыкновенную вешицу, нужна была непременно — правда, непременно настоящее, полное вдохновение, настоящая страсть или полное поэтическое ее усвоение. Иначе романс не только совсем бы не удался, но мог даже показаться безобразным и чуть ли не

¹ Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. — М., 1923, с. 61.

² Об этом же вечере рассказывает в воспоминаниях П. М. Ковалевский. Глинка, по его словам, исполнил тогда, помимо романса «К ней», вторую песнь Баяна, арию Гориславы из «Руслана и Людмилы», «Камаринскую», произведения Глюка и Шопена.

каким-то бесстыдным: невозможно было бы выказать такую силу напряжения страстного чувства, не возбудив отвращения, а правда и *простодушные* спасали все» (IX, 81—82) ¹.

Эти удивительные строки свидетельствуют и о силе впечатления, произведенного пением Глинки, и о проникновении писателя в тайны исполнительского искусства ². Хотелось бы выделить несколько основных положений. Достоевский понимал различие между искусством камерным и оперным и считал первое более тонким, не допускающим преувеличений. Этим объясняется замечание, что «утрировка и неправда, которые так легко сходят с рук в опере», губительны для исполнения романса, построенного на передаче оттенков и нарастания чувства.

По Достоевскому, правда — первооснова творчества композитора и исполнителя. Но правда чувств должна быть выражена поэтически, одухотворенно; обнаженность передачи нарастающей страсти и для Глинки, и для Достоевского эстетически безобразна. Изумительно замечание писателя: «правда и *простодушные* спасали все». Иначе говоря, искусство Глинки, являвшее собой в глазах писателя идеал, было единством поэтической правды, вдохновения, истинного чувства (а не чувственности) и непосредственности. Отметим словно невзначай брошенное Достоевским замечание, что в исполнении должна быть «настоящая страсть [то есть переживание] или полное поэтическое ее усвоение». Здесь писатель коснулся чрезвычайно важного момента в искусстве — интерпретации однажды прочувствованного. Глинка — художник бескорыстный, простодушный в высшем смысле этого слова. Совсем не таков Вельчанинов. Он поет с явным намерением соблазнить Надю Захлебинину, и в его исполнении романс Глинки приобретает иной характер. По словам Достоевского, Вельчанинову этот романс «когда-то удавался»; он «почти усвоил манеру пения Глинки» (разрядка моя. — А. Г.). Казалось бы, и теперь романс удался певцу: «... настоящее вдохновение зажглось в его душе и дрогнуло в голосе». Но это вдохновение лишено поэтической чистоты, в нем звучит голос чувственности: «...все сильнее и смелее прорывалось и обнажалось чувство, в последних стихах слышались крики страсти...» (IX, 82). Так вдохновенный поэтический романс превратился в орудие соблазна. Вельчанинов открыто обращает к Наде последние строки: «Хочу целовать, целовать, целовать», подчеркивая смысл фразы устремленными на нее горящим взглядом.

Не случайно пение Вельчанинова вызывает у слушателей смешанное чувство: у одних — восторг, у других — смущение, стыд.

¹ В соответствии с замыслом повести Достоевский рисует впечатление, произведенное пением Глинки на одну из слушательниц. Достаточно сопоставить соответствующие страницы «Вечного мужа» с воспоминаниями Ковалевского.

² Достоевский был талантливым актером, а как чтец производил на слушателей неотразимое впечатление.

Произошло то, о чем Достоевский ранее писал: романс показался «чуть ли не каким-то бесстыдным»¹.

Разумеется, воспоминание о Глинке и пении Вельчанинова только эпизод в повести, проблематика которой значительно шире, но эпизод, существенный для целого.

Серов в воспоминаниях о Глинке привел следующие слова великого композитора: «Один раз когда-нибудь, в особенном вдохновении, мне случается спеть вещь совсем согласно моему идеалу. Я уловляю все оттенки этого счастливого раза, счастливого — если хотите — «оттиска» или «экземпляра» исполнения и *стереотипирую* все эти подробности раз навсегда. Потом уже каждый раз только *отливаю* исполнение в заранее готовую форму. Оттого я могу казаться в высшем экстазе, когда внутренне я несколько не увлечен, а спокойно повинуюсь только желанию моих слушателей. Каждый раз снова увлекаться!.. Это было бы невозможно»². Замечание Глинки близко к мысли Достоевского.

Вслед за характеристикой глинкинского исполнения следует описание пения Вельчанинова. Принцип повторности, «репризности» характерен для Достоевского (вспомним эпизод со скрипичной пьесой, дважды звучащей в различной интерпретации в «Неточке Незвановой»), но никогда повторение не бывает буквальным. Напротив, оно драматически контрастно. В «Вечном муже» целомудренному пению Глинки противопоставлена чувственная интерпретация того же романса Вельчаниновым...

VI

НАРОДНЫЙ ТЕАТР И «КАМАРИНСКАЯ»

1.

Встреча с Глинкой, описанная в повести, состоялась в канун ареста и ссылки Достоевского (1849), на десять лет оторвавшей его от духовной жизни России. Но и на каторге, а позднее в Семипалатинске писатель не забывал о великом композиторе и о музыке, хотя возможности соприкосновения с ней были более чем скудны. В «Записках из Мертвого дома» немало места уделено песне. Достоевский записывал в особую тетрадь тексты песен, исполнявшихся арестантами, прибаутки, крылатые слова, полюбившиеся ему выражения и некоторые использовал в своих произведениях. На каторге Достоевский узнал о жизни народа, о

¹ Еще более подчеркнут контраст между возвышенной патетикой произведения и низменностью «исполнителя» в «Бесах»: капитан Лебядкин, ударяя себя кулаком в грудь, «прокричал» с патетической иронией «Сомнение» Глинки.

² Серов А. Н. Критич. статьи, т. 3, с. 1329.

его талантливости и о его горькой участи едва ли не больше, чем за всю предшествующую жизнь.

Завершая книгу, Достоевский писал о товарищах по несчастью, об их страшной и несправедливой судьбе: «...сколько в этих стенах погребено напрасно молодости, сколько великих сил погибло здесь даром! Ведь надо уж все сказать: ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего. Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват?» (IV, 231).

Песня, звучащая на многих страницах «Записок из Мертвого дома», передает тоску заключенных и страстную жажду свободы. «По казармам раздавались песни. ...От песен недалеко было до слез. Многие расхаживали с собственными балалайками... и с молодецким видом перебирали струны. В особом отделении образовался даже хор, человек из восьми. Они славно пели под аккомпанемент балалаек и гитар. Чисто народных песен пелось мало. Помню только одну, молодецки пропетую:

Я вечор млада
Во пиру была.

И здесь я услышал новый вариант этой песни, которого прежде не встречал¹. <...> Пелись же большею частью песни так называемые у нас арестантские, впрочем все известные» (IV, 110). Из заунывных, то есть протяжных песен Достоевский выделил одну, «с прекрасным напевом», но с испорченным текстом. Приводимый им куплет навеян «Прощанием Чайльд-Гарольда», но на русский перевод положились другие слова. «Эта песня пелась у нас, — пишет Достоевский, — часто, но не хором, а в одиночку. Кто-нибудь, в гулкое время, выйдет, бывало, на крылечко казармы, сядет, задумается, подопрет щеку рукой и затянет ее высоким фальцетом. Слушаешь, и как-то душу надрывает. Голоса у нас были порядочные» (IV, 111).

Обитатели Мертвого дома пели и песни вольные, шуточные, а также, по терминологии Достоевского, «трактирные» и «лакейские».

Наибольший интерес для нашей темы представляет, конечно, давно привлекавшая внимание литературоведов, театроведов и фольклористов одиннадцатая глава «Записок», посвященная устроенному арестантами спектаклю. Без описания представления «Кедрила-обжоры» и мыслей Достоевского о народной драме не может обойтись история народного театра².

Описание спектакля, данное Достоевским, показывает, какими природными способностями обладали обитатели Мертвого дома, и

¹ Песня «Я вечор млада» была очень популярна. Ее использовал Балакирев в Увертюре на темы трех русских песен.

² Историю Кедрила-обжоры с исчерпывающей полнотой осветил П. Н. Берков в кн. «Русская народная драма XVII—XX вв.» (М., 1953).

актеры и зрители, искренно и непосредственно наслаждавшиеся представлением. И вместе с тем, а быть может, прежде всего, это утверждение могучей силы воздействия театра. Чешский филолог и искусствовед В. Тилле, посвятивший специальное исследование «Кедрилу-обжоре», справедливо писал в статье «Душа народа», что Достоевского «интересовал не спектакль сам по себе, но люди, в нем участвующие: то, как они играют, и то, как зрители следят за их исполнением и какое впечатление выносят. В этом — цель Достоевского. Захватывающая сцена спектакля, в котором на сцене под пестрыми костюмами звенят кандалы, видны наполовину обритые головы, живо напоминает об одинаковой судьбе актеров и зрителей»¹.

Одиннадцатая глава — одна из самых удивительных в великой книге. Она содержит не только глубокие мысли о народном театре, но целую программу его изучения, опередившую науку на много десятков лет.

«Очень бы и очень хорошо было, если б кто из наших изыскателей занялся новыми и более тщательными, чем доселе, исследованиями о народном театре, который есть, существует и даже, может быть, не совсем ничтожный. Я верить не хочу, чтобы всё, что я потом видел у нас, в нашем острожном театре, было выдуманно нашими же арестантами. Тут необходима преемственность предания, раз установленные приемы и понятия, переходящие из рода в род и по старой памяти. Искать их надо у солдат, у фабричных, в фабричных городах и даже по некоторым неизвестным бедным городкам у мещан. Сохранились тоже они по деревням и по губернским городам между дворянами больших помещичьих домов. Я даже думаю, что многие старинные пьесы расплодились в списках по России не иначе, как через помещицкую дворню. У прежних старинных помещиков и московских бар бывали собственные театры, составленные из крепостных артистов. И вот в этих-то театрах и получилось начало нашего народного драматического искусства, которого признаки несомненны» (IV, 119). Достоевский не вполне прав, выводя начало народного театра из крепостного. Корни его давние, и начальный этап развития предшествует организации крепостных трупп.

Спектакль, сыгранный в остроге, состоял из водевиля П. Г. Григорьева 2-го «Филатка и Мирошка — соперники», пьесы «Кедрил-обжора» и пантомимы о Мельнике и Мельничихе.

Как утверждает в своих воспоминаниях находившийся в ту пору в остроге Ш. Токаряевский, режиссером спектакля был Достоевский. Характеризуя исполнителей в арестантском спектакле, писатель замечает: «Филатка (Баклушин) был действительно великолепен. Он сыграл свою роль с удивительной отчетливостью. Видно было, что он вдумывался в каждую фразу, в каждое движение свое. Каждому пустому слову, каждому жесту своему он

¹ Газ. «Národní listy», — Praha, 1907, № 119.

умел придать смысл и значение, совершенно соответственное характеру своей роли. Прибавьте к этому старанию, к этому изучению удивительную, неподдельную веселость, простоту, безыскусственность, и вы, если б видели Баклушина, сами согласились бы непременно, что это настоящий прирожденный актер, с большим талантом. Филатку я видел не раз на московском и петербургском театрах и положительно говорю — столичные актеры, игравшие Филатку, оба играли хуже Баклушина. В сравнении с ним они были пейзаже, а не настоящие мужики. Им слишком хотелось представить мужика» (IV, 124).

В Петербурге эту роль играл А. В. Воротников, выступавший в ней на гастролях в Москве, в Малом театре — П. М. Садовский.

Еще более ярким комедийным талантом, нежели Баклушин, по словам Достоевского, обладал исполнитель роли Кедрила арестант Поцейкин. Кедрил «сластолюбив, глуп, хитер по-своему, трус, надувает барина на каждом шагу и в то же время боится его. Это замечательный тип слуги, в котором как-то неясно и отдаленно сказываются черты Лепорелло, и действительно замечательно переданный. Поцейкин с решительным талантом, и, на мой взгляд, актер еще лучше Баклушина». Услышав от барина, что, может быть, черти сегодня придут за его душой, «Кедрил начинает шибко трусить. <...> Услыша про ужин, Кедрил оживляется, вынимает курицу, вынимает вино, — и нет-нет, а сам отщипнет от курицы и отведаст¹. <...> Публике, видимо, любо проворство и хитрость слуги и то, что барин в дураках. Надо признаться, что и Поцейкин стоил действительно похвалы. Слова: «Сейчас, сударь, я вам приготовлю» — он выговорил превосходно. Сев за стол, он начинает есть с жадностью и вздрагивает с каждым шагом барина, чтоб тот не заметил его проделок; чуть тот повернется на месте, он прячется под стол и тащит с собой курицу». Когда барин садится обедать, на тарелке лежит одна куриная ножка. «...Кедрил с салфеткою становится за его стулом. Каждое слово, каждый жест, каждая гримаса Кедрила, когда он, оборачиваясь к публике, кивает на простофилю барина, встречаются с неудержимым хохотом...» При появлении чертей Кедрил «лезет под стол, но, несмотря на весь свой испуг, не забывает захватить со стола бутылку». Когда черти уносят барина, «Кедрил вылезает, осматривается, и улыбка озаряет лицо его. Он плутовски прищуривается, садится на барское место и, кивая публике, говорит полушепотом:

— Ну, я теперь один... без барина!..

Все хохочут тому, что он без барина; но вот он еще прибавляет полушепотом, конфиденциально обращаясь к публике и все веселее и веселее подмигивая глазком:

¹ Сцена ужина восходит к сценарию комедии дель арте о Дон-Жуане и к пьесе Мольера «Дон-Жуан, или Каменный гость» (в последней слуги уносят из-под носу Сганареля тарелки).

— Барина-то черти взяли!

Восторг зрителей беспредельный! Кроме того, что барина черти взяли, это было так высказано, с таким плутовством, с такой насмешливо-торжествующей гримасой, что действительно невозможно не аплодировать» (IV, 127).

Достоевский отчетливо передает восприятие зрителей и их более чем насмешливое отношение к барину, а в «Филатке и Мирошке» — к барыне. По словам Достоевского, «всего занимательнее» для него «были зрители; тут уж все были нараспашку. Они отдавались своему удовольствию беззаветно. Крики ободрения раздавались все чаще и чаще. Вот один подталкивает товарища и васкоро сообщает ему свои впечатления, даже не заботясь и, пожалуй, не видя, кто стоит подле него; другой, при какой-нибудь смешной сцене, вдруг с восторгом оборачивается к толпе, быстро оглядывает всех, как бы вызывая всех смеяться, машет рукой и тотчас же опять жадно обращается к сцене. Третий просто прищелкнет языком и пальцами и не может смирно устоять на месте; а так как некуда идти, то только перемпнается с ноги на ногу. К концу пьесы общее веселое настроение дошло до высшей степени. Я ничего не преувеличиваю» (IV, 124).

По окончании спектакля «наши все расходятся веселые, довольные, хвалят актеров, благодарят унтер-офицера. Ссор не слышно. Все как-то непривычно довольны, даже как будто счастливы, и засыпают не по-всегдашнему, а почти с спокойным духом, — а с чего бы, кажется? А между тем это не мечта моего воображения. Это правда, истина. Только немного позволили этим бедным людям пожить по-своему, повеселиться по-людски, прожить хоть час не по-острожному — и человек нравственно меняется, хотя бы то было на несколько только минут...» (IV, 129—130).

Воспоминания об осторожном спектакле запали в душу Достоевского, не оставляли его и мысли о народном театре, о том, что в бесхитростных комических персонажах жив отблеск вечных образов мирового искусства; эти мысли получили выражение в не вошедших в текст «Дневника писателя» за 1876 год страницах о Петрушке¹.

Достоевский высказал здесь ряд интересных мыслей о народном театре. Он описывает свою встречу с И. Ф. Горбуновым, которого высоко ценил как замечательно талантливого артиста и литератора-художника. Достоевский особенно подчеркивает эту сторону его деятельности: «...в его сценах много чрезвычайно тонких и глубоких наблюдений над русской душой... и русским народом».

¹ Впервые опубликованы А. С. Долиным в «Ученых записках Ленинградского педагогического института» (Л., 1949, т. 4, вып. 2, с. 316—317). Эти страницы должны были войти в третий раздел главы первой «Дневника писателя» за 1876 год.

Достоевский восхищался талантом Горбунова, рассказчика и писателя. Примечательно, что в одной из центральных глав «Братьев Карамазовых» Ивану чудится, что черт ссылается на слова «актера Горбунова» (XV, 80). Но вернемся к очерку, не вошедшему в текст «Дневника писателя». Достоевский обрадовался встрече с Горбуновым и стал его расспрашивать о театре. О содержании этой беседы мы можем судить только по фразе: «...и мы с грустью стали припоминать о тех прежних водевилях, когда один залезает под стол, а другой вытащит его за ногу»¹.

Горбунов предложил Достоевскому пойти в театр «Буфф», где парила оперетта, или в балет, но писатель «повел его слушать Петрушку. Дети и отцы их стояли сплошной толпой и смотрели бессмертную народную комедию, и, право, это было чуть ли не всего веселее на всем празднике».

Достоевский был поклонником народных зрелищ, представлений на балаганах, кукольных спектаклей. Он видел в этом своеобразном театральном фольклоре отражение народных характеров, мигрирующих из страны в страну. Говоря далее о представлениях «Петрушки», писатель имеет в виду многообразные формы кукольных представлений, в которых наряду с Петрушкой участвовал и Пульчинелла, или — как пишет Достоевский — Пульчинель (Полишинель). Этот персонаж итальянской народной комедии пользовался большой популярностью в России и был непременным участником кукольных представлений, устраиваемых шарманщиками. Достоевский в «Господине Прохарчине» писал о том, как «укладывает в свой походный ящик оборванный, небритый и суровый артист-шарманщик своего пульчинеля, набуянившего, переколотившего всех, продавшего душу черту и наконец оканчивающего существование свое до нового представления в одном сундуке вместе с тем же чертом, с арапами, с Петрушкой, с мамзель Катериной и счастливым любовником ее, капитаном-исправником» (I, 251—252). Достоевский задает Горбунову вопрос и сам на него отвечает: «Скажите, почему так смешон Петрушка, почему вам непременно весело, смотря на него, всем весело, и детям и старикам? Но и какой характер, какой цельный художественный характер! Я говорю про Пульчинеля.

¹ Достоевский помнил слова одного из персонажей «Театрального разъезда после представления новой комедии» Гоголя, осуждающего современный театр: «...всякий день вы увидите пьесу, где один спрятался под стул, а другой вытащил его оттуда за ногу» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — М., 1949, т. 5, с. 154). Вероятно, речь идет о водевиле Д. Т. Ленского «Стряпчий под столом». Что Достоевский не был поклонником бессодержательного и пустого юмизма, видно из того, что в «Дневнике писателя» за 1876 год (апрель, глава первая) он опять сослался на тот же водевиль, но на этот раз в отрицательном смысле, полемизируя с В. Г. Авсеенко, восхвалявшим буржуазный жанр, который «так пленителен на французской сцене». Достоевский, приведя эту цитату, снабдил упоминание о «буржуазном» жанре вопросительным знаком и указал в скобках: «Это водевильчик-то: один залез под стол, а другой вытащил его за ногу».

Это что [-то] вроде Дон-Кихота, а в палате и Дон-Жуана. Как он доверчив, как он весел и прямодушен, как он не хочет верить злу и обману, как быстро гневается и бросается на несправедливость и как он же торжествует, когда кого-нибудь отлупит палкой. И какой же подлец неразлучный с ним этот Петрушка, как он обманывает его, подсмеивается над ним, а тот и не примечает. Петрушка вроде совершенно обрусевшего Санхо Пансы и Лепорелло, но уже совершенно обрусевший и народный характер»¹.

Конечно же, Достоевский вкладывает в образ кукольного Пульчинеллы новое содержание, так как этот персонаж по лукавству и хитрости мало чем уступает Петрушке. Но писателю необходим был контраст двух фигур.

Любовь к народному театру внушила Достоевскому мысль о том, что «Петрушку» можно поставить «на нашей Александрийской сцене, но с тем, чтоб непременно так, как есть, целиком, ровно ничего не изменяя.

— Как же так? — улыбнулся мой артист.

— А именно так, как есть. И как бы великолепно передал Пульчинеля Самойлов и какой удивительный вышел бы Петрушка у Горбунова». В предполагаемом спектакле актеры должны были «сохранить нечто деревянное и кукольное в своей роли, точь-в-точь как бы в шарманке. Гнусавый же резкий крик, ну, свисток через машинку — надобно сохранить непременно. Танцующая пара должна, например, выскочить совершенно также экспромтом и без связи, как и в шарманке, но можно великолепно поставить танец, именно сохраняя характер танцующих деревянных кукол, наивно, будто движимых снизу шарманщиком. Это уже дело балета, но произвело бы несомненный эффект» (разрядка моя. — А. Г.). Удивительная фантазия Достоевского не имела ничего общего ни с новеллами Э.-Т.-А. Гофмана об автоматах, ни с их отражением в балете «Коппелия» Делиба или в опере «Сказки Гофмана» Оффенбаха.

И в русском театре, в водевилях и комических операх, артистам приходилось изображать заводных автоматов и кукол («Восковые фигуры, или Волшебная механика» А. А. Шаховского, «Нюрнбергская кукла» А. Адана). Но там кукла должна была создать иллюзию живого человека, а затем ее разрушить, тогда как Достоевский предлагал исполнителям всемерно сохранить и воссоздать деревянность движений петрушечной куклы.

Достоевский не только определил манеру исполнения («нечто деревянное и кукольное в движении») и характер танцующих «деревянных кукол», но и то, что они будто бы движутся «снизу шарманщиком». Подобного рода замысел, действительно невозможный в 70-х годах, мог осуществиться лишь много лет спустя.

¹ Ученые записки Ленинградского педагогического института. — Л., 1940, т. 4, вып. 2, с. 317.

И, конечно, не в «Фее кукол», а в «Петрушке» Стравинского — Бенуа — Фокина. И, быть может, неслучайно современники увидели в этом балете, в особенности же в его потрясающем финале, черты, родственные Достоевскому.

2.

Особое место в одиннадцатой главе «Записок из Мертвого дома» занимает описание музыкальной части спектакля, в частности исполнения «увертюры» на тему «Ах вы сени, мои сени» и «Камаринской». «Вот заиграл оркестр... Сбоку, по парам, разместились человек восемь музыкантов: две скрипки... три балалайки — всё самодельщина, две гитары и бубен вместо контрабаса. Скрипки только визжали и пилили, гитары были дрянные, зато балалайки были неслыханные. Проворство переборки струн пальцами решительно равнялось самому ловкому фокусу. Игались всё плясовые мотивы. В самых плясовых местах балалаечники ударяли костями пальцев о деку балалайки; тон, вкус, исполнение, обращение с инструментами, характер передачи мотива — все это было свое, оригинальное, арестантское. Один из гитаристов тоже великолепно знал свой инструмент. <...> Что же касается до бубна, то он просто делал чудеса: то завертится на пальце, то большим пальцем проведут по его коже... то вдруг этот сильный, отчетливый звук как бы рассыпается горохом на бесчисленное число маленьких, дребезжащих и шуршающих звуков. Наконец, появились еще две гармонии. Честное слово, я до тех пор не имел понятия о том, что можно сделать из простых, простонародных инструментов; согласие звуков, сыгранность, а главное, дух, характер понятия и передачи самой сущности мотива были просто удивительные. Я в первый раз понял тогда совершенно, что именно есть бесконечно разгульного и удалого в разгульных и удалых русских плясовых песнях» (IV, 123). Вслед за этой поразительной по наблюдательности и яркости характеристикой тюремного оркестра следует описание «Камаринской»: «Начинают тихо, едва слышно, но мотив растет и растет, темп учащается, раздаются молодецкие прищелкивания по декам балалайки... Это камаринская во всем своем размахе, и, право, было бы хорошо, если б Глинка хоть случайно услышал ее у нас в остроге» (IV, 128).

Мы помним, что Достоевский познакомился с «Камаринской» в исполнении композитора в 1849 году. Ковалевский писал об этом вечере: «М[ихаил] И[ванович] окончательно расходился: сел за рояль и начал показывать, какая будет в оркестре сочиняемая им в то время фантазия на камаринскую. Он подыгрывал губами, ударял по клавишам обеими пятернями в пассажах tutti, пристукивая каблуками, подпевал, подсвистывал и с поразительною образностью передавал движение и краски инструментов... Когда я услышал впоследствии эту неподобную по чисто

русской забубенности вещь в концерте, то к ней почти ничего прибавило оркестровое исполнение, даже кое-что поубавило в огне и стремительности передачи»¹.

Во время работы над «Записками из Мертвого дома» Достоевский находился в Семипалатинске и мог из газет и журналов (1857) узнать о смерти великого композитора и вспомнить о встрече с ним. Очевидно, поэтому имя Глинки так естественно возникло на страницах книги².

«Камаринская» в передаче арестантского оркестра произвела глубокое впечатление на писателя. Об этом косвенно свидетельствует и один эпизод «Села Степанчикова», сочинявшегося одновременно с «Записками из Мертвого дома»: и для каторжников, и для крепостных эта плясовая песня составляет радость и утеху. Примечательно, что в обоих произведениях «Камаринскую» исполняет одинаковый состав доморощенного оркестра — скрипки, балалайки, гитара и бубен (нет только гармоний); правда, в Мертвом доме немного больше инструментов. То, что Достоевский перенес в поместье Ростанева тот же инструментальный ансамбль, — деталь характерная, свидетельствующая о силе испытанного им на каторге впечатления. Вместе с тем «Камаринская» выполняет в «Селе Степанчикове» другую функцию. Народная плясовая мелодия, утвержденная гением Глинки, вызывает ожесточенные нападки Фомы Опискина. Силы «противников» в повести неравны: с одной стороны, наглый приживал, мнящий себя хозяином, с другой — безответный крепостной Фалалей, для которого пляска — не только радость, но и единственная область, в которой он по-настоящему талантлив.

«...Фалалей отлично плясал; — пишет Достоевский, — это была его главная способность, даже нечто вроде призвания; он плясал с энергией, с неистощимой веселостью, но особенно любил он комаринского мужика. ...Ему нравилось плясать комаринского единственно потому, что слушать комаринского и не плясать под эту музыку было для него решительно невозможно. Иногда, по вечерам, два-три лакея, кучера, садовник, игравший на скрипке и, даже несколько дворовых дам собирались в кружок, где-нибудь на самой задней площадке барской усадьбы, подальше от Фомы Фомича; начинались музыка, танцы и под конец торжественно вступал в свои права и комаринский. Оркестр составляли две балалайки, гитара, скрипка и бубен, с которым отлично управлялся фореитор Митюшка. Надо было посмотреть, что делалось тогда с Фалалеем: он плясал до забвенья самого себя, до истощения последних сил, поощряемый криками и смехом публики; он взвизгивал, кричал, хохотал, хлопал в ладоши; он плясал, как

¹ М. И. Глинка в воспоминаниях современников. — М., 1955, с. 253.

² Достоевский услышал «Камаринскую» Глинки в исполнении оркестра на литературно-музыкальном вечере (Петербург) 2 марта 1862 года, в котором принимал участие как чтец.

будто увлекаемый постороннею, непостижимою силою, с которой не мог совладать и упрямо силился догнать все более и более учащаемый темп удалого мотива, выбивая по земле каблуками. Это были минуты истинного его наслаждения; и все бы это шло хорошо и весело, если б слух о комаринском не достиг наковец Фомы Фомича» (III, 63).

Фома выступает в повести как ханжа, лицемер, узурпировавший власть, и как выразитель охранительных взглядов в жизни и в искусстве. В наши задачи не входит всесторонняя характеристика хотя бы только эстетических суждений Фомы Опискина. Это тема особая и чрезвычайно любопытная. Ограничимся замечанием, что воззрения Опискина на литературу и искусство — это не только смесь невежества и глупости. Достоевский высмеивал не безобидного и забавного шута, а представителя реакции — политической и «эстетической». Плясовая песня «Камаринская» служит для Фомы удобным поводом высказать «принципиальные соображения» о народности в искусстве. И, конечно же, он выступает в качестве врага «грубой натуры» и защитника приукрашенной народности. Фома осуждает песню за «безнравственность». Для него с этой плясовой мелодией связаны представления об «отвратительном мужике» (не забудем, что Фома — матёрый крепостник), забулдыге и пропойце, который «пропил в кабаке полушубок и пьяный побежал по улице». Фома же считает, что литература и искусство должны изображать «облагороженного, так сказать, селянина, а не мужика. <...> Пусть изображает этого мужика, пожалуй, обремененного семейством и сединою... пожалуй, еще голодного, но довольного, не ропщущего, но благословляющего свою бедность и равнодушного к золоту богача» (III, 68).

Крепостник по убеждению, Фома — реакционер в искусстве. Поэтому не удивительно, что он, не называя источника, черпает аргументы, главным образом, из «Северной пчелы». Рассуждения Фомы о грубом пьяном мужике, недостойном изображения в искусстве, поразительно напоминают некоторые высказывания Булгарина и Ростислава (Ф. Толстого).

Булгарин, яростный противник «натуральной школы», писал в одной из статей: «У нас за Гоголем последовало почти все новое поколение писателей. Провозглашая *народность*, они пустились отыскивать все дурное и отвратительное в простом народе, избирая в свои герои пзвозчиков, бурлаков, пьяных мужиков, глупых баб»¹. И в другой статье, посвященной рассказам Писемского, тот же Булгарин задавал риторический вопрос: «Для кого занимательны нравы этих *плотников*, самых развратных и пустых людей, выбранных нарочно из добрых, смышленных русских крестьян? Кому нужно изучать эту неправильную и грубую болтовню, чему научиться в этом рассказе?»².

¹ Северная пчела, 1856, № 174.

² Там же, 1856, № 226.

Негодование Ростислава вызывали соответственно жанровые картины русских художников и опера Рубинштейна «Фомка-дурачок» с ее сомнительным реализмом. Критика особенно возмутило, что один из персонажей этого произведения проводит время в кабаке: «Фомка, такое пошлое, противное существо... Какое удовольствие могут доставить кривляния растрепанного, глупого мужика? Питейный дом с его последствиями, конечно, дело существенное, но в эстетическом произведении следует ли его представлять?»¹

Сходный характер носят рассуждения Фомы о мужике, который «выскочил из кабака и бежит по улице в растерзанном виде. Ну, что ж, скажите, тут поэтического? чем любоваться? где ум? где грация?» (III, 69). Фома возмущен тем, что писатели не создают произведений, прославляющих добродетель, тогда как народ поет песни, представляющие «апофеозу пьянства». Ростислав оплакивал падение вкуса зрителей, толпящихся перед картиной, которая изображает «безнравственный притон пьянства», и не обращающих внимания на «изящные произведения вдохновенной кисти»². Мечты Фомы об «облагороженном» изображении мужика также перекликаются с тем, что писала «Северная пчела».

Для Булгарина и его сотрудников трепак, «Бычок», «Камаринская» непременно ассоциировались с грубой натурой и пьянством. Достоевский, читавший в Семипалатинске русские газеты и журналы, мог познакомиться со статьей Стасова «Михаил Иванович Глинка, напечатанной в «Русском вестнике» за 1857 год (журнал, с которым он стремился наладить связь и где предполагал напечатать «Село Степанчиково»). В статье Стасова был впервые процитирован и отрывок «Записок» великого композитора, относящийся к «Камаринской». Глинка писал, что он, создавая оркестровую фантазию, вовсе не задавался целью изобразить в музыке, «как гуляет наш православный народ и как может запоздалый пьяный стучать в дверь... Несмотря на это, Ростислав (имя критика было в статье заменено тремя звездочками. — А. Г.) сказал... что [одно из мест фантазии] «изображает, как пьяный стучится в двери избы». Это соображение мне кажется приятельским угощением»³.

В «Селе Степанчикове» речь идет не о произведении Глинки, а о его народном первоисточнике; и все же, раскрывая убожество суждений Фомы, видевшего в «Камаринской» «апофеозу пьянства», Достоевский косвенно выступал и против его единомышленников, нападавших на великого композитора за изображение «грубой» и «необлагороженной» натуры. Яростная ненависть Фомы к камаринскому мужику обусловлена не только «эстетическими мотивами». В основе песни, как неоднократно указывалось

¹ Северная пчела, 1853, № 107.

² Там же.

³ Стасов В. В. Собр. соч., т. 3, с. 662.

фольклористами, лежат мотивы, восходящие к Смутному времени. Камаринский мужик не просто пьяница, он бунтовщик, который «не хотел своему барину служить» (по другому варианту — «своей барыне служить»). В. А. Цуккерман справедливо писал, что в глазах Фомы «неблаговраие» «Камаринской» носит социальный характер. «В том, как воспринималась «Камаринская» дворянами-реакционерами, мы можем видеть подтверждение «от противного» ее общественно-сатирического смысла... Много вероятия, что в ней запечатлен облик вольнолюбивого и озорного мужика бунтарской эпохи»¹. Задорный, дерзкий, неукротимый характер этой замечательной песни сделал ее любимицей народа.

Страницы, посвященные «Камаринской» в «Записках из Мертвого дома» и «Селе Степанчикове», не случайный эпизод, а дань уважения народному искусству и благодарной памяти о Глинке.

VII

МЫСЛИ ОБ ИСКУССТВЕ

Рубеж 50—60-х годов — переломный этап жизни Достоевского. В сознании писателя, познавшего весь ужас каторги, солдатчины и бесправия, произошли роковые и, казалось, необратимые изменения: социалист-утопист, веривший в возможность торжества справедливости и общего братства, теперь пытался примириться с общественным строем, основанным на насилии. Но Достоевский не был бы Достоевским, если бы он мог принять и оправдать несправедливость, надругательство над обездоленными. Он осудил бесчеловечность отношений, основанных на социальном угнетении и всевластии денег. В величайших своих созданиях Достоевский нарисовал страшную и правдивую картину действительности. Призывая в публицистике к покорности, он в художественном творчестве воспел бунт, восстание против несправедливости.

60-е годы — начало нового расцвета гения Достоевского и пора пристальных раздумий об искусстве и его общественной функции. Через его статьи этой поры проходит мысль о том, что литература, театр, живопись тем значительнее, чем более правдивы и чем глубже раскрывают явления действительности.

Искусство для Достоевского — творческое воссоздание жизни, выражающее отношение художника к изображаемому.

¹ Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. — М., 1957, с. 76. Песня занимала Достоевского и в пору работы над «Преступлением и наказанием». 15 июля 1866 года он записал четверостишие о камаринском мужике:

Похожа на него семья —
Ни дать, ни взять.
И вывела камаринских детей
Камаринская мать.

Достоевский писал: *«Искусство всегда современно и, действительно, никогда не существовало иначе и, главное, не может иначе существовать»*. Искусство «не только верно современной действительности, но и не может быть неверно ей... Искусство никогда не оставляло человека, всегда отвечало его потребностям и его идеалу, всегда помогало ему в отыскании этого идеала, рождалось с человеком, развивалось рядом с его исторической жизнью и умирало вместе с его исторической жизнью» (XVIII, 98, 101).

Достоевский был убежден в том, что, «чем сильнее художник, тем вернее и глубже выскажет он свою мысль, свой взгляд на общественное явление и тем более поможет общественному сознанию»¹.

Раскрытие сущности жизни не имеет ничего общего с воспроизведением только внешних сторон действительности. «Фотографический снимок и отражение в зеркале — далеко еще не художественное явление. Нет, не то требуется от художника, не фотографическая верность, не механическая точность, а кое-что другое»².

Среди статей, принадлежность которых Достоевскому окончательно не доказана, большой интерес представляет очерк, посвященный выставке в Академии художеств за 1860/61 год, содержащий ряд весьма существенных мыслей о соотношении правды жизни и правды искусства, в том числе музыкального и театрального, — мыслей, близких Достоевскому. Если эта статья и не принадлежит писателю полностью, то несомненно он редактировал ее, а быть может, кое-что и вписал. Это дает нам право ссылаться на данную статью³.

«Точность и верность нужны, элементарно необходимы, но их слишком мало; точность и верность покамест только еще материал, из которого потом создается художественное произведение» (XIX, 153). Искусство не зеркало, механически отражающее внешний мир. Основа искусства — активное отношение творца к действительности. Истинный художник не может быть пассивным отображателем: «...в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно будет виден он сам; он отразится невольно, даже против своей воли, выкажется со всеми своими взглядами, своим характером, с степенью своего развития... Эпического, безучастного спокойствия [художника] в наше время нет и быть не может» (XIX, 153—154).

Чрезвычайно интересны мысли автора о театральной условности, которая становится неправдой, будучи перенесена в другую сферу. Характеризуя одну из картин, написанных на тему «Великая княгиня София Витовтовна вырывает пояс у князя

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произведений. — Л.; М., 1930, т. 13, с. 531.

² Там же, с. 531—532.

³ Статья вошла в состав 19-го тома Полн. собр. соч. Достоевского.

Василия Косого», автор отзыва пишет иронически: «Главное действующее лицо, София Витовтовна, дама более или менее полная, стоит посреди сцены с поясом, в положении танцовщика, который, надлежащим образом отделив свои па и старательно повернувшись на одной ноге, становится перед публикой, расставив руки и ноги¹. Вот так стоит София Витовтовна... с тою только разницею, что в руках она держит пояс князя Василия Косого, тогда как танцовщик упражняется обыкновенно с голыми руками. Все остальные фигуры представлены так точно, как в последней картине балета, когда опускается занавес. На театре группировка исполняется по указанию балетмейстера; дело театральные группы состоит в произведении возможно большего эффекта, без особенно больших хлопот о естественности» (XIX, 158).

Сценический эффект, по словам автора статьи, совсем не то, что эффект естественный. «Сценический условен: он обуславливается потребностями театральных подмостков, и, чтобы не говорить о других условиях, вспомним только о том, что актеры не имеют права стать спиною к зрителям, и становятся не иначе как лицом, и уже не далее повертываются как в профиль. Через одно это естественность искажается, но зрители так привыкли к условиям сценического эффекта, что мирятся с ним» (XIX, 158—159). Но привычная условность театра, особенно балетная, перенесенная в сферу изобразительного искусства, становится нестерпимой фальшью и ложью.

«Естественность сценическая не то, что естественная. Поэтому и прекрасное на сцене — не то же, что прекрасное в природе и в других искусствах, напр[имер] в словесности. Чтобы за доказательствами далеко не ходить, вспомним, что иная театральная пьеса, очень хорошая на сцене, в чтении не хороша, и точно так же наоборот. Но в особенности картинность сцены никуда не годится для живописи. В этом всякий легко убедится, если только посмотрит на изображение сцен из балетов и опер, которые печатаются иногда в заграничных иллюстрированных изданиях. Точь-в-точь такое впечатление производят четыре картины, изображающие Софию Витовтовну с поясом... Во всех этих картинах группировка чисто сценическая, а не та, которая бывает в природе. Затем разноцветные костюмы, золото, ферязи и прочее, что следует, составляет эффект совершенно балетный, недостойный чистого художества» (XIX, 159—160).

Отметим попутно, что для Достоевского в 60-е годы, как и для многих представителей демократической культуры, понятие «балетный» было конденсированным выражением фальши — если оно переносилось на явления жизни. Так, славянофильство, пытавшееся «воссоздать Россию по идеальному взгляду на древний

¹ Эти строки приводят на память сцену в «Неточке Незвановой», в которой фигурант после соответствующих наостанавливался «с последним прыжком в позиции, простирая к нам руки». И в романе, и в статье описание носит иронический характер.

быт», составило «вместо настоящего понятия о России какую-то балетную декорацию, красивую, но несправедливую и отвлекающую» (XVIII, 115). Высмеивая попытки либеральствующих бар, стремившихся даже в одежде подчеркнуть свою близость к народу, Достоевский назвал их псевдорусские костюмы «балетными».

Самостоятельный раздел статьи посвящен балету Ж. Перро «Наяда и рыбак», вызвавшему уничтожающую критику Щедрина. Но если великий сатирик осуждал балет за его идейный консерватизм, оторванность от жизни, то автор статьи ограничивается чисто эстетической критикой, показывая ложь «Наяды и рыбака», с особенной отчетливостью выступающую там, где балет пытается сочетать бытовую правду с условной. Герой балета снабжен веслом. Оно толще обычного и в нем сделана специальная зарубка, чтобы балерина могла встать на нее. «Когда по порядку наступают общие танцы с известными группами, танцовщик, между разными поворотами и изложением своих чувств посредством ног (разрядка моя. — А. Г.), приспосабливается на самой середине сцены, один конец злокачественного весла упирает в пол, а другой себе в плечо. Все это делается как можно мягче, плавнее, грациознее.

Затем танцовщица, главная из танцующих дам, примадонна, при помощи другого танцовщика, тоже между разными грациозными поворотами и изворотами, становится одною ногою на вышеупомянутую злокачественную зарубку весла, а другую протягивает так, как протянута рука на Фальконетовом монументе. Затем она медленно обводит ногою круг. Дюжий танцовщик крепко держит весло, но старается показать, что это ничего, даже что это для него составляет большую приятность (разрядка моя. — А. Г.)

Танцовщица для сохранения равновесия держится одною рукой за его плечо, а другую, только одними пальчиками, за пальцы другого танцовщика, который помог ей взобраться на зарубку весла и проделать всю эту штуку. Потом танцовщица с легкостью пуха, летящего «от уст Эола», соскакивает на пол и продолжает излагать свои чувства ногами. Зрители не оскорблены нисколько; напротив, они остались довольны и приказывают повторить те же самые проделки.

Танцовщик опять выдерживает на своем плече трех- или четырехпудовую тяжесть легкой как пух танцовщицы, и нога, напоминающая фальконетовскую руку, опять торжественно и медленно делает надлежащий круг при звуках более или менее очаровательной музыки» (XIX, 159).

Для Достоевского основная задача искусства — «не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая со всего многообразия однородных жизненных явлений»¹.

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произведений. — М., 1929, т. 11, с. 83.

Но это многообразие и вместе с тем единство жизни каждое из искусств передает по-своему, сообразно внутренней природе и законам, данному искусству свойственным.

Достоевский помнил и о тех, кто воспринимает явления искусства, помнил о том, какая социальная пропасть отделяет народ и господ, и о различии художественных вкусов.

Он писал в одной из статей 1862 года: «Если бы вы взяли простого балабала с рынка и он не стал бы понимать, в чем заключается вся суть очаровательной гармонии Моцарта или Бетховена, стали бы вы на него претендовать? Чтобы понимать высшую гармонию звуков, для этого нужно иметь очень развитое ухо; на каком основании станете вы требовать от полуразвитого уха совершенного понимания высшей гармонии?»¹.

Достоевского занимал вопрос о своеобразии музыки. Если ранее он был склонен считать музыку только языком чувства² и образов, не могущих быть выраженными с помощью понятий, то в 60-х годах в результате жизненного и творческого опыта, общения с музыкантами (прежде всего с Серовым) он пришел к выводу, что музыка, отличаясь от других искусств средствами выражения, подчиняется общим закономерностям. Для него музыка отнюдь не являлась фиксацией иррациональных ощущений, а была чувственным предвосхищением или эмоциональной догадкой о том, что разум еще не успел осознать.

Достоевский писал Тургеневу в 1863 году, что повесть «Призраки» похожа на музыку. «А кстати: как смотрите Вы на музыку? Как на наслаждение или как на необходимость положительную? По-моему, это тот же язык, но высказывающий то, что сознание *еще* не одолело (не рассудочность, а все сознание), а след[овательно], приносящий *положительную* пользу. Наши утилитаристы этого не поймут, но те из них, которые любят музыку, ее не *бросили*, а занимаются у нас ею по-прежнему»³.

Это замечательное письмо интересно во многих отношениях. Достоевский принципиально уловил звучащее в повести Тургенева чувство глубокой неудовлетворенности и тоски.

Но неизмеримо более существенна, чем оценка «Призраков»⁴, мысль о том, что язык музыки — это и язык, с помощью которого люди общаются друг с другом, и язык души, говорящий о процессах, не обретших определенности и пока еще недоступных

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произведений, т. 13, с. 248.

² Едва ли он мог бы согласиться с А. Григорьевым, который писал Н. Н. Страхову в 1861 году: «Вся задача музыки — в том *vague* (неопределенности. — А. Г.), которое дает она субъективному пониманию, в таинственности и неопределенной безъязычности ощущений» (Эпоха, 1864, № 9, перепечатано в кн.: Григорьев А. Воспоминания. — М., 1930, с. 452).

³ Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 343.

⁴ Данное письмо не отражает истинного отношения Достоевского к рассказу Тургенева. Он позднее пародировал «Призраки» в «Бесах» (рассказ Кармазинова «Мерси»). Письмо Достоевского содержит ряд важных мыслей писателя; произведение Тургенева явилось только поводом,

сознанию, а главное, что музыка — искусство не гедонистическое, а приносящее нравственную пользу. В письме содержится выпад против утилитаристов (под которыми автор прежде всего подразумевает Чернышевского).

Это одно из звеньев полемики, которую в ту пору Достоевский вел с «Современником».

Но даже отвергая «утилитаризм», он утверждал общественную пользу музыкального искусства, в чем оказался родствен Петрашевскому. Отметим попутно, что мысль писателя: «музыка — это тот же язык» — напоминает тезис, высказанный Серовым: «Музыка — не что иное, как «поэтический язык» особого свойства, язык музыкальный, но многим чрезвычайно схожий с речью словесной»¹.

Статья Серова «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика» могла заинтересовать писателя как попытка определить место музыки в ряду других искусств и особенно мыслями о контрапункте и полифонии. «С жизненной, практической стороны одновременное сочетание мелодии одного голоса с мелодиею самостоятельным другого голоса уже а priori должно составлять одну из привлекательнейших задач для музыкального воображения. Заметим еще, что здесь богатейшее раздолье для антитез, для контрастов, сопоставлений самых эффектных всякого рода, то есть для самой жизненной жилки искусства» (разрядка моя. — А. Г.).

Способность художника «заставить звучать несколько голосов разом, так, чтобы при общем изящном впечатлении целого... каждый голос не терял бы своей выразительности, своего драматического значения, оставаясь строго верным драматической правде, — это самый завлекательный идеал для художника»².

Интерес писателя к музыке (вызвавший иронически-недружелюбный отзыв Лароша³) обусловлен тем, что с начала 60-х годов писатель был окружен музыкальной атмосферой: он сблизился с А. Григорьевым и Серовым, ставшими сотрудниками его журналов, часто посещал концерты, оперные спектакли — русские и итальянские. Многообразие музыкальных впечатлений, страстные споры о музыке, которые вели в печати Стасов, Серов, Ларош, Кюи (Достоевский был внимательным читателем «Голоса», «Санкт-Петербургских ведомостей» и других газет), питали его мысль. Мы знаем, что Достоевский присутствовал на первом представлении «Рогнеды» (либретто ее сохранилось в его библио-

¹ Статья Серова «Курс музыкальной техники» была опубликована в «Музыкальном и театральном вестнике» (1856, № 16, 18, 20—32). Письмо Достоевского к Тургеневу написано в 1863 году, в пору сближения с автором «Юдифи». Ту же мысль: «Музыка есть поэтический язык» — Серов повторил в статье «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика», напечатанной в журнале Достоевского «Эпоха» (1864).

² Серов А. Н. Критич. статьи. — СПб., 1895, т. 4, с. 1595.

³ Ларош Г. А. Избр. статьи. — Л., 1975, вып. 2, с. 294.

тске), и, конечно, не только на этой опере. Достоевский был посетителем музыкальных вечеров Серова. Являясь фактическим редактором журналов «Время» и «Эпоха», издававшихся его братом, он не мог стоять в стороне от художественной, в том числе музыкальной, жизни России.

Круг знакомых писателя постепенно расширился, в него в начале 60-х годов вошли А. Г. Рубинштейн, К. Н. Лядов, К. П. Вильбоа, П. П. Сокальский и другие музыканты. В неопубликованном письме, адресованном Достоевскому (2 апреля 1861 года), Вильбоа писал: «В сегодняшних афишах объявлен концерт Лядова, который будет в четверг 6 апреля. Состав весьма любопытен, ибо в нем исполняется много сочинений наших здешних петербургских композиторов, а именно: Даргомыжского, Балакирева, Мусоргского, Гуссаковского и наконец самого К. Лядова (не упоминая Глинки)»¹.

В программу концерта дирекции императорских театров входили «Торжество Вакха» Даргомыжского, увертюра «Король Лир» Балакирева, отрывок из «Кавказского пленника» Кюи, спена в храме из «Эдипа» Мусоргского, Аллегро Симфонии А. С. Гуссаковского, фантазия для оркестра и хора «Ванька-Танька» Лядова, марш пилигримов из «Гарольда в Италии» Берлиоза. Концерт этот явился отчасти своеобразной пробой сил будущей «Могучей кучки». Вильбоа принадлежал к музыкантам противоположного лагеря и в своем письме утверждал, что названные им авторы «мало веруют и сознают народность в искусстве (за исключением разве недоразвитого Лядова)». «Мне бы очень хотелось, — продолжал он, — по поводу этого концерта написать статью, совпадающую с духом литературно-критических статей вашего журнала». Разумеется, слова Вильбоа о том, что Даргомыжский, Балакирев, Мусоргский, в отличие от автора «Ваньки-Таньки», далеки от народности, звучат юмористически. Мы не знаем, каково было отношение Достоевского к творчеству его музыкальных современников, но рецензия Вильбоа в журнале не появилась. Год спустя «Время» напечатало большую статью П. Сокальского, содержащую сочувственную оценку «Торжества Вакха» Даргомыжского и увертюры Кюи к «Кавказскому пленнику». Конечно, Вильбоа не был художественным авторитетом для Достоевского.

О том, что писатель придавал большое значение музыкальным вопросам, свидетельствуют напечатанные в его журналах статьи. Из них назовем «О музыке в России» Сокальского («Время», 1862, № 3); «Русский театр» А. Григорьева («Эпоха», 1864, № 1, 2), посвященную русскому оперному театру, Серову и проблемам вагнеризма; «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика» Серова («Эпоха», 1864, № 6 и 12); «Заметки современного мыслителя о Девятой симфонии Бетховена» — перевод

¹ Гос. б-ка им. В. И. Ленина. Рукопис. отд., ф. 93. 11. 2. 33.

статьи Д. Штрауса, сопровождаемый пространным полемическим комментарием Серова («Эпоха», 1864, № 7); заметка Д. В. Аверкиева о возобновлении «Руслана и Людмилы» («Эпоха», 1864, № 7) и другие. Не все статьи отвечали взглядам Достоевского. Таков, в частности, музыкальный раздел фельетона П. А. Кускова «Некоторые размышления по поводу некоторых вопросов» («Время», 1861, № 2), заключавший нелепые упреки Глинке в иллюстративности (речь шла о таких шедеврах, как трио эпизода «Ивана Сусанина» и романс «Я помню чудное мгновенье»). Статья Н. И. Соловьева «Дети» вызвала возражения редактора. Соловьев попытался определить своеобразие воздействия на слушателя мелодии и гармонии (он был врачом по специальности), однако сделал это чрезвычайно примитивно, утверждая, что, «как мелодия преимущественно падает на чувство, так гармония — на волю». Достоевский снабдил слова автора примечанием: «Эту идею мы оставляем на совести автора»¹.

Значительный интерес представляют опубликованные Достоевским статьи Сокальского, А. Григорьева и, конечно, Серова. Работа Сокальского «О музыке в России» — одна из самых содержательных в русской музыковедческой литературе 60-х годов. Она проникнута демократическим и патриотическим духом, горячей любовью к национальной культуре. Сокальский убедительно доказывает, что искусства внеэтнического не может быть, подтверждая справедливость этого положения ссылкой на творчество Глинки. Многие мысли автора о будущем развитии музыки в России, воплощении темы Востока звучат пророчески.

Сокальский протестовал против цеховой замкнутости музыкантов-профессионалов, отгородившихся от жизни, противопоставляя им просвещенных любителей. Статья содержит объективную оценку деятельности Музыкального общества, его достижений и недостатков. Статья Сокальского должна была явиться первой в цикле, но продолжения не получила. В журнале Достоевского была опубликована работа Сокальского, посвященная национальному вопросу, выдержанная в духе почвенничества.

Замечательным эстетическим документом является пространная статья Григорьева, остро ставившая вопрос о судьбах русского оперного и драматического театра, отмечавшая пренебрежение дирекции императорских театров к произведениям русских композиторов, в частности Глинки.

Большое место в статье уделено Вагнеру. Григорьев не скрывает восхищения музыкой композитора и даже объявляет себя «вагнеристом». Однако под «вагнеризмом» русский критик подразумевает не творчество автора «Тристана» и даже не концепцию «единства искусств», а стремление Вагнера к правде и истинному драматизму. Восхищаясь гением Вагнера — мелодиста и оркестратора, Григорьев укоряет его в отвлеченности и бедности идей.

¹ Эпоха, 1865, № 1, с. 12.

По словам критика, Вагнер «живет в высях заоблачных, живет почти исключительно великолепными и громадными формами без содержания»; но если бы композитор исходил из немецкой буржуазной действительности, он был бы принужден впасть в «кухонный прозаизм»¹. Григорьев занимал по отношению к Вагнеру особую и не сходную с Серовым позицию.

Думается, что точка зрения Достоевского на Вагнера в 1863—1864 годах была во многом близка григорьевской. Позднее она сменилась резко отрицательной.

Достоевский, как и Григорьев, восхищался Мейербером, и романтически-инфернальные образы «Роберта-дьявола» оставались для обоих образцом романтизма в музыке. Поэтому страницы григорьевской статьи, посвященные творчеству Мейербера, особенно адской оргии и воссозданию колорита средних веков, должны были прийтись Достоевскому по душе. Во многом совпадали взгляды Достоевского и Григорьева в оценке актерского творчества: оба одинаково отрицательно относились к Ф. А. Бурдину, и восхищались талантом П. В. Васильева.

Музыкально-театральные впечатления Достоевского 60-х годов были разнообразны. Он бывал на оперных спектаклях, посещал Александринский театр и концерты в Павловске, слышал А. Рубинштейна и иногда выступал с ним на литературно-музыкальных вечерах.

В Москве он посещал спектакли Малого театра, бывал на выступлениях Н. Г. Рубинштейна. Писатель, сначала относившийся к деятельности выдающегося музыканта сдержанно, позднее сумел оценить его по достоинству. Он писал своей племяннице С. А. Ивановой в 1872 году: «Я обожаю Рубинштейна». А в другом письме, обращенном к сестре, но имеющем в виду ее дочь — ученицу Рубинштейна, говорил: «...я глубоко стал уважать Nicolas. Я сознаюсь искренно, что он много сделал для музыкального русского воспитания»².

Из русских музыкантов Достоевский лучше других знал Серова, ценил его как композитора и музыкального критика. Поэтому следует остановиться на их взаимоотношениях.

С творчеством Достоевского Серов познакомился в 1846 году; прочитав повесть «Двойник», он отметил не только огромный талант автора, но и то, что писатель «идет, хотя очень близко по стопам Гоголя, но идет все-таки по-своему, так что в нем

¹ Эпоха, 1864, № 1, 2, с. 436.

² Достоевский Ф. М. Письма, т. 3, с. 22, 27. Первоначальная неприязнь писателя к Н. Рубинштейну, быть может обусловленная культом его, созданным истерическими поклонниками, как мы видим, исчезла. Возможно, известную роль сыграло также воздействие Серова, противопоставившего плодотворную деятельность директора Московской консерватории якобы разрушительной практике А. Рубинштейна. В «Гражданине», редактировавшемся Достоевским в 1873 году — начале 1874 года, опубликовано несколько корреспонденций из Москвы, содержащих восторженную оценку Н. Рубинштейна.

сильно замечен совсем *другой* человек». Познакомившись с «Бедными людьми» только по рецензиям (в Симферополе, где в ту пору жил Серов, был лишь один экземпляр «Петербургского сборника», где напечатана эта повесть), Серов на основе обширных цитат из нее, приведенных в рецензии, заключил, что «она должна производить совсем *необыкновенное* впечатление. Кажется, что ни в какой литературе еще не было ничего *такого*»¹.

Знакомство и сближение Достоевского с Серовым, которому, по-видимому, способствовал А. Григорьев, относится к началу 60-х годов, ко времени создания «Юдифи» и «Рогнеды». Достоевский встречался с композитором не только в редакции журналов «Время» и «Эпоха», но и на его вечерах, где шли оживленные споры о литературе, музыке и театре. Увлеченный сочинением «Рогнеды», Серов знакомил друзей с только что написанными страницами оперы. Он сообщил Достоевскому (28 декабря 1864 года), что был занят «работкой над заключительной сценою 4-го акта «Рогнеды». Теперь и этот акт — *важнейший* — окончен. Если угодно ознакомиться с ним, милости прошу — завтра»². Четвертый акт является кульминацией произведения. Рогнеда, желая отомстить мужу, князю стольно-киевскому, за гибель отца и братьев и за то, что он ей изменил, пытается убить его спящего. Князь пробуждается и, увидев занесенный над ним нож, обрывает ее на казнь.

Опера Серова не могла оставить Достоевского равнодушным. На ней явственно сказалась идейная близость композитора и «почвенников» — А. А. Григорьева, Н. Н. Страхова и Д. В. Аверкиева³. Серов, музыкальный писатель, воспринял от А. Григорьева и некоторые положения его эстетической теории, в частности тезис об «органической критике». Идеи, положенные в основу оперы — смирение перед властью небесной (призыв Странника, обращенный к язычнику-князю: «Покорись кресту!»), осуждение своеволия, — были близки взглядам «почвенников».

Разумеется, интерес Достоевского к опере Серова вовсе не означает, что идейное содержание произведения в полной мере отвечало его взглядам. По-видимому, Достоевского в большей мере заинтересовали музыкальные задачи, которые перед собой поставил Серов, и то, как он их решил.

Композитор писал в предисловии к либретто «Рогнеды» о «способности музыкального языка сильно и верно передавать

¹ Муз. наследство. — М., 1966, т. 2, ч. 1, с. 136.

² Опубликовано в кн. Л. П. Гроссмана «Жизнь и труды Ф. М. Достоевского» (М.; Л., 1935, с. 141).

³ Аверкиев был фактическим автором либретто. Серов знакомил Страхова с музыкой оперы в процессе ее создания. Последний сообщал Достоевскому (14 сентября 1863 года) полусерьезно, полуиронически: «Серов блаженствует. Он пишет «Рогнеду», должно быть отличную вещь; там будет изумительный трепак. Жаль только, что маэстро, кроме «Юдифи» и «Рогнеды», ни о чем говорить не способен» (Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 583).

душевные движения, рисуя вместе с ними и эпическую обстановку драмы, колорит местности и эпохи, о совпадении музыки со всеми глубочайшими требованиями истинной драматургии». Внимание Достоевского могло привлечь следующее утверждение Серова: «Мой идеал — драматическая правда в звуках, хотя бы для этой правды, для характерности музыки пришлось жертвовать «условною» красотой, «галантерейным» изяществом музыкальных форм»¹.

Для Достоевского, страстного поклонника Глинки и итальянских композиторов, поиски «правды в звуках» отнюдь не означали отказа от красоты. Но он не мог не обратить внимания на то, что декларации Серова далеко не всегда совпадали с практикой. В музыке «Рогнеды» немало уступок пристрастиям слушателей, мелодий невысокого вкуса, расчета на внешний эффект, что вызвало упреки Мусоргского, Стасова, Кюи и Лароша. Последний прямо писал, что успех оперы обязан «простой и легкодоступной мелодии, неотразимо действующей на публику, предпочитающую в музыке приятные звуки глубокой идее»².

Достоевский не мог не знать полемики Серова со Стасовым, в которой сопоставлялись и противопоставлялись «Руслан и Людмила» и «Рогнеда». Стасов, обосновывая непреходящую ценность гениальной оперы Глинки, полностью отрицал какие бы то ни было достоинства оперы Серова. А ее автор утверждал, что в «Руслане» отсутствует целостная музыкально-драматургическая концепция.

Оба противника впали в полемическую крайность. Величие «Руслана и Людмилы» не исключало признания достоинств «Рогнеды», в особенности ее жанрово-бытовых сцен и картин языческого мира (идоложертвенный хор и пляска, варяжская песня).

Быть может, позиция Достоевского, принявшего «Руслана» и «Рогнеду», была объективнее и справедливее стасовской.

Достоевского могла заинтересовать и последняя опера Серова «Вражья сила», написанная на основе драмы Островского «Не так живи, как хочется». На эту пьесу внимание композитора обратил А. Григорьев. В беседах с Серовым и в статьях, публиковавшихся в журнале Достоевского, критик отмечал как достоинства произведения, так и то, что некоторые его сцены, только намеченные автором, могут быть развиты музыкальными средствами.

А. Григорьев указал также на связь «Не так живи, как хочется» с написанной позднее драмой Островского «Грех да беда на кого не живет». Он писал: «Я достоверно могу вам сказать, что Епишка, который должен был ходить за Петром Ильичом (герой «Не так живи, как хочется». — А. Г.), ходит теперь за Львом Красновым (в «Грех да беда на кого не живет». —

¹ Серов А. Н. Рогнеда (либретто). — СПб., 1878, с. V—VII.

² Русская сцена, 1865, № 14.

А. Г.)»¹. Епишка, то есть Лукавый в новой пьесе, — это калека Афоня, полный лютой ненависти к жене брата и толкающий его на убийство. Пьеса «Грех да беда на кого не живет», напечатанная в журнале Достоевского «Время» в 1863 году, была поставлена в том же году в Москве и в Петербурге.

Исполнение роли Льва Краснова П. В. Васильевым потрясло Достоевского, А. Григорьева и, как можно предположить, запомнилось Серову, сказавшись на его последней опере «Вражья сила». Остановимся на этом эпизоде.

А. Григорьев писал о Васильеве — Краснове: «Это игра мочаловская, от которой забывается сколько-нибудь нервный зритель. <...> ...С первого почти появления Краснова по гордому достоинству и выдержанности этого человека... видели вы, что эдакий господин жизнью не шутит, что если в душе его разразится буря, то это будет буря настоящая.<...> ...В последней сцене только глаза у него сверкали зловещим блеском да судорожно шевелились нервы на физиономии, и, когда вышел он из комнаты, где убийство совершилось, все поверили, что совершилась точно трагедия.

Это была настоящая игра трагического артиста. Настоящее имя для такой игры — мочаловская игра»².

На статью А. Григорьева откликнулся единственной театральной рецензией Достоевский; она явно предназначалась для журнала «Время», но, так как издание было прекращено в апреле 1863 года, рецензия осталась незавершенной и неопубликованной.

Когда год спустя начал выходить журнал «Эпоха», возвращаться к оценке роли, сыгранной задолго до этого, было поздно³.

Очевидна связь рецензии Достоевского (она облечена в форму письма к неизвестному) со статьей А. Григорьева.

Достоевский начинает «письмо» с того, что, не видя дотоле Васильева на сцене, он отправился в театр с предубеждением, так как слышанные им похвалы актеру невольно вызвали у него сомнения.

«„Мочаловская игра!“ — ведь это уж слишком много сказать. А между тем для меня его игра действительно оказалась чем-то невиданным и неслыханным. Да, я не видел до сих пор в трагедии актера, подобн[ого] Васильеву».

По словам Достоевского, артист в роли Краснова играл «человека, себя уважающего, серьезного, строгого и как будто очищенного своей страстью, как будто несколько отрывающегося от своей среды. Видно, что в нем крепко засело что-то новое; что-то вроде неподвижной идеи, овладевшей всем существом его...

¹ Эпоха, 1864, № 3, с. 232.

² Время, 1863, № 2, с. 182—183.

³ Рецензия Достоевского была впервые напечатана в журнале «Северный вестник» (1891, № 11) и вторично, по рукописи, опубликована С. В. Беловым в «Лит. наследстве», т. 83. В научный обиход ее ввели М. П. Алексеев и Р. В. Плетнев.

Три года он любит без памяти и ходит, как отуманенный от любви»¹.

Статья о Васильеве характерна для понимания Достоевским сценического реализма. В основе работы актера над ролью должна лежать целостная концепция — в данном случае это «неподвижная идея», овладевшая душой и сердцем героя, всепоглощающая любовь к жене и ее крушение. Столь же показательно для Достоевского неприятие другого исполнителя роли Петра — актера Ф. А. Бурдина.

Достоевский писал: «Драму Островского я читал два раза и был на первом представлении, в котором играл Краснова г. Бурдин. ...Я без большого труда догадался, что господин Бурдин очень мало понял в своей роли, то есть, может быть, и понял, да выразил совершенно обратно. До сих пор не могу догадаться, для чего он все старался рассмешить публику»².

Не лишенный дарования актер на бытовые роли, Бурдин пытался, не имея для этого данных, выступать в ролях драматических. Отсутствие яркого темперамента и эмоциональной силы он заменял мелодраматическим пафосом. Эту тенденцию А. Григорьев и Аверкиев в рецензиях, публиковавшихся в журнале Достоевского, именовали «бурдинизмом» (обыгрывая фамилию актера и близкое ей слово бурда).

Уязвленный актер написал Достоевскому и Аверкиеву резкое по тону письмо (А. Григорьев в это время умер), в котором не только защищал свой талант, но обвинял Достоевского в том, что тот участвует в закулисных интригах и оскорбляет его, Бурдина, достоинство³.

Достоевский без труда отверг инсинуации и открыто солидаризировался с рецензентами. Он писал: «...если... я пропускал неодобрительные отзывы о Вашем таланте, то единственно потому, что с этими отзывами был сам согласен. <...> Вы принадлежите к тому разряду артистов, которые до того слишком уважают и ценят свои таланты и до того щекотливы, что почти всякое замечание, клонящееся не к прямому обожанию их артистических достоинств, считают за личную себе обиду». Достоевский в письме отметил «старательное исполнение» Бурдиным «обязанностей», указав, однако, что последнее, «конечно, очень похвально, но все-таки не составляет таланта и не выкупает его недостатков»⁴.

Выступление Васильева в роли Льва Краснова, как видно из цитированной выше рецензии Достоевского, произвело на него глубокое впечатление. И это делает вполне правдоподобной гипотезу

¹ Лит. наследство, т. 86, с. 55—56.

² Там же, с. 55.

³ Гос. б-ка им. В. И. Ленина. Рукопис. отд., ф. 93. 11. 1. 124. Нечаев А. В. Описание рукописей Ф. М. Достоевского.

⁴ Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 391—392.

тезу Р. В. Плетнева, что созданный актером образ оказал воздействие на писателя при создании им фигуры Рогожина¹.

Васильев — Краснов не оставил равнодушным и музыкантов. У Мусоргского одно время была мысль об опере на тему «Грех да беда на кого не живет»; думается, что и Серов в пору работы над «Вражьей силой» вспоминал о выступлении великого актера, которого хорошо знал и высоко ценил.

Решив завершить сочиненную им оперу («Вражья сила» по «Не так живи, как хочется»), в отличие от пьесы, трагическим финалом, композитор следующим образом обосновал это в письме к драматургу: «Ваш Петр замышляет *убить* жену; для этого приходит домой в неистовстве, пускай же и *убьет* тут же дома. Такого молодца ничем — ни колоколом, ни крестом, ни пестом — не урезонишь. За порывом слепого бешенства — *раскаяться*... Вот естественная, простая и, кажется, не слабая развязка... Я будто вижу сцену. Она — это правда — будет для зрителей тяжела, но — свое возьмет. Лев Краснов тоже не из «легоньких» впечатлений»². Ссылка на Льва Краснова примечательна, как и то, что постановщик «Вражьей силы» Г. П. Кондратьев привлек Васильева в качестве консультанта и помощника в работе с артистами. Об этом сообщает в воспоминаниях исполнительница партии Спиридоньевны А. И. Абаринова.

Если созданный Васильевым образ Льва Краснова в какой-то мере способствовал кристаллизации фигуры Рогожина, то, как можно думать, роман Достоевского сыграл известную роль в драматизации образов Петра и Даши и в решении композитора завершить «Вражью силу» трагическим финалом. Цитированное выше письмо Серова Островскому датировано 26 июня 1868 года³.

К этому времени в шести первых номерах «Русского вестника» была опубликована половина романа «Идиот». Неотвратимость гибели Настасьи Филипповны ощущается уже в начале романа. Князь предвидит (глава третья), что Рогожин зарежет ее. Тема пожа неоднократно возникает и далее.

Серов писал Островскому, что Даша не в силах перенести горя и «в страшном нервном раздражении сама бросается под нож...». «Петр в исступлении хватается за нож...» «Петр пришел... с твердым намерением зарезать жену». «Вот мотивы для пожа»⁴.

Читая взволнованные письма композитора, трудно отделаться от впечатления, что, характеризуя героев оперы, Серов находился

¹ Р. В. Плетнев высказал эту гипотезу при публикации в немецком переводе рецензии Достоевского: Pletnev R. Eine Theaterkritik von Dostojewskij. — Dostojewskij-Studien. Reichenberg, 1931, S. 99—104. Указанием на статью Р. В. Плетнева я обязан С. В. Белову.

² Островский и русские композиторы. — М.; Л., 1937, с. 125.

³ В январе 1868 года Серов не высказывал никаких сомнений в правомочности счастливого финала.

⁴ Островский и русские композиторы, с. 125, 126, 131.



Ф. М. Достоевский.
Портрет маслом кисти
В. Г. Перова (1872)

Н. А. Римский-Корсаков.
Портрет маслом кисти В. А. Серова (1898)

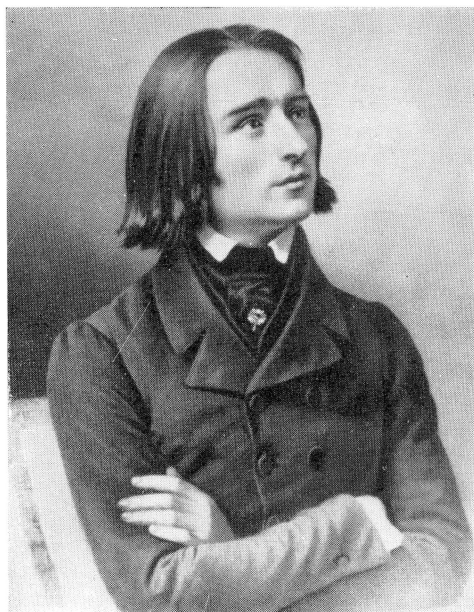




М. И. Глинка.
Акварель Я. Ф. Яненко (1840)



Г. Берлиоз.
Литография Ш. Бонье (1851)



Ф. Лист.
Литография К. Вильдта с портрета
Ф. Крюгера (1842)



Т. де Джиули-Борси.
Литография (40-е гг.)



П. И. Чайковский.
Фотография (80-е гг.)



М. П. Мусоргский.
Фотография (70-е гг.)

под воздействием романа Достоевского. Ведь и психологически, и социально его Петр и Рогожин родственны.

Многое могло привлечь Достоевского в опере Серова — произведении ярко талантливым, новаторском, хотя и неровном художественно. Это — первая русская городская бытовая опера, притом не только по месту действия (Москва), но и по насыщенности интонациями городской песни и романса. Серов не страшился мелодики, которую ревнители чистоты фольклора называли тривиальной и кабацкой. Так он поступил уже в «Рогнеде». Ряд песен, звучащих во «Вражьей силе», сродни «романсам», которые возникают на страницах «Преступления и наказания». Но, конечно, в опере есть и иные мелодические пласты.

Воссоздавая типичные для различных песенных жанров напевы, варьируя их, композитор строил на их основе арии, дуэты (вернее, диалоги) и большие сцены. И это не было возвратом к доглинкинским временам. Стремясь показать атмосферу действия и быт во всей полнокровности, Серов воспроизводил в оркестре характер звучания народных инструментов (балалайки, рожка, волынки).

Но Серов во имя натуральности принес в жертву основополагающий принцип оперной драматургии — симфонизм, без которого не существует целостности и единства большой музыкальной формы. А это неизбежно привело в драматически-конфликтных сценах к статике. Многообразие характеров, интенсивность душевной жизни героев нельзя было передать только песенно-романсовыми интонациями. Поэтому жанрово-бытовые сцены оказались в опере ярче психологической драмы.

Единственное исключение — образ Еремки. Его фигура — новое и самобытное явление в русском искусстве. Хитрый, лукавый и злобный, он выступает в личине балагура, скомороха и потешника, лишь постепенно обнажая лицо «убийца». Образ Еремки, несомненно, самое значительное творческое завоевание композитора. Фигура эта неизмеримо крупнее, страшнее и опаснее, чем ее прообраз в пьесе, и, что не менее существенно, психологически богаче. В ней есть нечто родственное злобно-юродствующим персонажам Достоевского, от Лебедева и Фердыщенко до Смердякова. И эту близость почувствовали лучшие исполнители роли Еремки — М. И. Сарриotti, Ф. И. Стравинский и Ф. И. Шаляпин.

VIII

ЗА РУБЕЖОМ

Достоевский с отвращением и ненавистью относился ко всему, что было отмечено печатью буржуазности, и в частности к буржуазному искусству, защищающему и возвеличивающему

отношения, основанные на бессердечном чистогане. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» писатель вынес суровый и беспощадный приговор буржуазному обществу, принципом которого является приобретательство. В центре «Заметок» — французская буржуазия, обожествляющая деньги, умиляющаяся собственной добродетелью, жадная, лицемерная и трусливая, «несмотря даже на всю gloire militaire, процветающую во Франции, и за которую Jacques Bonhomme так дорого платит» (V, 76).

Достоевский пришел к справедливому выводу, что великие и прекрасные лозунги Французской революции (1789—1794) — свобода, равенство и братство — выродились в пустую фразу.

«Что такое liberté? Свобода. Какая свобода? Одинаковая свобода всем делать всё что угодно в пределах закона. Когда можно делать всё что угодно? Когда имеешь миллион. Дает ли свобода каждому по миллиону? Нет. Что такое человек без миллиона? Человек без миллиона есть не тот, который делает всё что угодно, а тот, с которым делают всё что угодно» (V, 78).

Чем меньше в буржуазной Франции реальных свобод и равенства, тем больше демагогической шумихи, пустого красноречия в палате депутатов и судах. Достоевский мастерски пародировал в «Заметках» пустословие адвоката Жюль Фавра и «опозиционных» депутатов законодательного корпуса, призванное создать иллюзию свободы слова, тогда как подлинная свобода была задушена Наполеоном III.

В «Зимних заметках» Достоевский создал поразительную сатирическую картину жизни французского буржуа, его «убеждений», его искусства — драматургии и театра¹.

Впечатления писателя опирались не только на спектакли, увиденные им во время сравнительно недолгого пребывания в Париже, но и на представления Михайловского театра. Об этом свидетельствует, в частности, краткое замечание, что парижские приказчики, обладающие внушительной осанкой, способные раздавить покупателя «своим неизъяснимым благородством», «служат моделью самого субдильного суперфлю для нашего Михайловского театра» (V, 76).

Достоевский имеет в виду не только внешний облик псевдоблагородных героев, но и «приказничью мораль» буржуазной драматургии, убожество ее философии. Характеризуя господствующие во французском театре жанры, Достоевский указывает на водевил и мелодраму и отмечает произошедшие в них изменения.

Буржуа «надо высокого, надо неизъяснимого благородства,

¹ Попытка определить, о каких пьесах идет речь в «Зимних заметках», сделана в статье В. С. Дороватовской-Любимовой «Французский буржуа» (Лит. критик, 1936, № 9). Некоторые соображения автора справедливы, иные неверны; Достоевский не мог видеть в Париже в 1862 году комедию Э. Ожье «Нотариус Герен». Первое представление ее состоялось 28 октября 1864 года. К тому же образы комедии и основные ситуации не имеют ничего общего с пародией Достоевского.

надо чувствительности, а мелодрама все это в себе заключает. <...> Мелодрама не умрет, покамест жив буржуа». Мелодрама и водевиль выражают его (буржуа) взгляды на жизнь, мораль, его эстетические вкусы.

«...Водевиль теперь перерождается. <...> ..Теперь уже сильно начинает примешиваться к нему другой элемент — правоучение. Буржуа чрезвычайно любит и считает теперь священнейшим и необходимейшим делом читать при всяком удобном случае себе и своей мабиш¹ наставления. К тому же буржуа теперь властвует неограниченно; он сила; а сочинителишки водевилей и мелодрам всегда лакеи и всегда льстят силе. Вот почему буржуа теперь торжествует, даже выставленный в смешном виде...» (V, 95—96).

Справедливость этого наблюдения подтверждают многие буржуазные комедии; сошлемся в виде примера на пьесу Э. Ожье «Зять господина Пуарье» (1854).

Промотавшийся маркиз Гастон де Прель, женившийся ради денег (миллионное приданое) на дочери фабриканта Пуарье, получает предметный урок — от умной и красивой жены и от тестя. Он решает покончить с пустой светской жизнью и заняться хозяйством. Современники не случайно назвали эту пьесу «Отмщенным Жоржем Данденом».

«В мелодраме, — продолжает Достоевский, — предлагаются высокие черты и высокие уроки. Тут уж не юмор [как в водевиле]; тут уже патетическое торжество всего того, что так любит брибри...² Нравится ему более всего политическое спокойствие и право копить себе деньги с целью устроить поспокойнее недра» (V, 96).

Движущей пружиной буржуазной драмы являются деньги. Но для того, чтобы облагородить этот мотив, всячески прославляется «честное» накопление капитала и столь же решительно осуждаются спекуляции, обман доверчивых вкладчиков и тому подобное. В пьесах Ф. Понсара, А. Дюма-сына, Э. Ожье фигурируют добродетельные резонеры, поучающие действующих лиц (и зрителей), что деньги — это еще не все, важнее добродетель.

Ф. Понсар одну из комедий назвал «Честь и деньги». Нотариус сообщает главному герою Жоржу де Клермону, что его покойный отец оставил огромные долги. Спасти от окончательного разорения можно, только объявив себя несостоятельным должником. Честный юноша отвергает предложение нотариуса (который, оказывается, хотел испытать его). Он жертвует всем, продает имение, уплачивает долги и остается почти нищим. Перед ним закрываются двери домов вчерашних друзей, отец невесты берет назад согласие на брак. Но благородство (а что может быть

¹ Ma biche — моя лань, моя козочка; так французский буржуа называет жену.

² Bribri (птичкой), по словам Достоевского, в буржуазной драме называет мужа его любящая супруга.

благороднее поступка Жоржа, расплатившегося с долгами отца) должно быть вознаграждено — и конечно, деньгами.

Жорж начинает скромно, в качестве владельца писчебумажного магазина, и обеспечивает себе и будущей жене безбедное существование. В качестве приза он получает руку любимой девушки.

Буржуазная драма не только осуждает адюльтер, но не допускает торжества любовника над мужем. Достоевский писал с великоколепной иронией о том, что в театре «любовников нет и не может быть. И будь их в Париже так же много, как песку морского (а их там, может, и больше), все-таки их там нет и не может быть, потому что так решено и подписано, потому что все блестит добродетелями».

«...В театре мужья выставляются в таком благороднейшем и денежном виде, а любовники всё такие оборванные, без места и без протекции, приказчики какие-то или художники, дрянцо в высочайшей степени... ..Эпюзы [супруги] все до единой верны до последней крайности...» (V, 75). В самом деле, во множестве пьес, например в «Анри Гамелене» Э. Сувестра или «Габриель» Э. Ожье (пьесе, получившей Монтнионовскую премию «за добродетель»), муж не только предотвращает возможность падения жены, но доказывает ей и ее незадачливому соблазнителю преимущество законного брака перед незаконной связью. Любовник со стыдом и позором, но добровольно покидает чужой дом, а перед женой открывается романтическая красота супружеской жизни и духовное величие супруга. И Габриель в комедии Э. Ожье восклицает в экстазе (это завершающая пьесу реплика):

О ты, глава семьи! Поэт! Как я люблю тебя!¹

Победа мужа означает, по мысли автора, крушение «ложных» идей о свободе и независимости женщины, которые защищала Жорж Санд.

Достоевский в «Зимних заметках» дает точные и убийственные по сарказму характеристики основных масок буржуазной драмы: добродетельного брибри, его несколько легкомысленной, но все же в основном добродетельной эпюзы и молодого, тоже добродетельного героя — Гюстава. Это имя собирательное, как и имя супругов, — Бопре.

«Бопре, разумеется, накопил много денег и завел очень много вещей. Он прям, прост, немного смешон своими буржуазными привычками и тем, что он муж; но он добр, честен, великодушен и неизъяснимо благороден в том акте, в котором он должен страдать от подозрения, что мабишь ему неверна. Но все-таки он великодушно решается простить ее. Оказывается, разумеется, что она чиста, как голубь, что она только пошалила, увлеклась Гюставом, и что брибри, раздавливающий ее своим великодушием, ей дороже всего» (V, 97).

¹ Augier E. Théâtre complete. — P., 1882, vol. 1, p. 419.

Типичным образом буржуазной комедии, в которой изображены подобные отношения брибри и мабишь, является пьеса В. Сарду «Наши друзья». Сесиль Кассад, вторая супруга добродушного, пожилого и богатого мужа, увлечена его молодым приятелем Морисом, отдыхающим в их поместье. Мабишь борется с собой, брибри страдает, но не вмешивается, веря в добродетель Сесиль, хотя приехавшие к нему друзья всячески разжигают его ревность.

Доктор Толозан, друг дома, резонер комедии, время от времени дает Сесиль добрые советы, рисуя ей ужасающие картины того, что ее ждет, если она изменит мужу. А страдания последнего становятся почти нестерпимыми, и он, на глазах жены захватив пистолеты, направляется в парк.

Раздаются выстрелы, несчастная Сесиль убеждена, что муж покончил с собой, и угрызения совести достигают предела. Но страхи оказались напрасными. Муж застрелил лисицу, охотившуюся на птиц в поместье. Сесиль счастлива, счастлив Кассад, который в безграничной доброте своей находит для негодя Мориса (потерпевшего, к счастью, любовную неудачу) выгодное место.

Морис потрясен благородством брибри, еще более потрясена мабишь. А доктор Толозан получает в награду руку дочери Кассада Бенжамины.

А. Григорьев писал в связи с постановкой комедии Сарду в Александринском театре: «Увы! «брибри и мабишь» Ф. Достоевского не дают тебе покоя во все представление, и тебя, наконец, тошнит от добродетели французского брибри»¹.

Что Достоевский имел в виду именно эту пьесу, явствует из текста «Заметок»: «Мадам Бопре бледная, испуганная, и Гюстав догадывается, что она его любит. Но раздастся... выстрел. Это Бопре, убивающий себя от отчаяния. Мадам Бопре вскрикивает, бросается к дверям, но является сам Бопре и несет убитую лисицу или что-нибудь в этом роде. Урок дан; мабишь никогда его не забудет. Она льнет к брибри, который все прощает» (V, 98).

Возможен и трагический вариант, также описанный Достоевским: «Сесиль кряхтит от любви в продолжение пяти актов. Идет, наконец, снег или что-нибудь в этом роде. Сесиль хочет броситься в окно, но под окошком раздаются два выстрела, все сбегается; Гюстав, бледный, с подвязанной рукой, медленно входит на сцену. Ленточка, купленная кровью, сверкает на его сюртуке. Клеветник и обольститель Сесили наказан» (V, 98).

Возможно, что здесь Достоевский пародировал финал драмы А. Дюма-сына «Диана ди Лис», в которой граф убивает из пистолета любовника своей жены. Пистолетные выстрелы, разрешающие драматический конфликт, не раз раздавались на сцене французского театра, знаменуя уничтожение порока. Много лет

¹ Эпоха, 1864, № 1.

спустя А. Дюма-сын выпустил в свет брошюру «Убей ее», призывавшую мужа убить неверную жену.

Но как ни велико значение фигуры добродушного и богатого брибри, центральным героем буржуазной драмы все же оказывается столь же добродетельный красивый молодой Гюстав.

Если брибри, накопив капитал, наслаждается им, то «бескорыстный» Гюстав с презрением отвергает навязываемый ему «миллион», для того чтобы в финале пьесы «против воли» приять его и превратиться в брибри.

Многочисленные пьесы подтверждают точность данной Достоевским саркастической характеристики «вечного Гюстава».

В «Романе бедного молодого человека» О. Фейе (авторская переделка одноименного романа, 1854) благородный герой маркиз де Шамси, взявший имя Максима Одио, принимает должность управляющего поместьем, некогда принадлежавшим его предкам, но отнятым мошенническим путем. Он влюбляется в дочь владелицы поместья, Маргерит Ларок, но скрывает свои чувства, чтоб его не заподозрили в погоне за богатым приданым. Более того, когда умирающий Ларок (дед Маргерит), узнав в Максиме племянника ограбленного им много лет назад старого маркиза, раскаявшись, передает юпоше документы, удостоверяющие его права на поместье, тот уничтожает эти бумаги, чтобы не лишать обожаемую девушку богатства. Но, конечно, Маргерит давно уже его тайно любит, а узнав о его благородном поступке (все-таки узнав, так как у нотариуса сохранился дубликат сожженных документов), она отдает бескорыстному рыцарю сердце, руку и деньги.

Сходная и даже более «драматическая» ситуация лежит в основе другой, столь же репертуарной пьесы «Мадмуазель де Сейлер» Ж. Сандо (1851). В «Романе бедного молодого человека» маркиз женится на буржуазке, а в комедии Ж. Сандо в дочь маркиза Елену влюбляется молодой офицер Бернард Стампли, сын фермера, к которому перешли по закону владения маркиза, эмигрировавшего из Франции во время революции и не вернувшегося до 1816 года, когда истек срок давности.

Старый фермер умер, и маркиз вернул свое поместье. Но все права на него принадлежат молодому офицеру. Тщетно адвокат де Турнель убеждает Бернарда воспользоваться ими. Благородный герой отказывается из любви к Елене. «Как,— восклицает потрясенный адвокат,— вы отказываетесь? Вы отвергаете миллионное наследство?» Бернард подтверждает свой отказ. Тогда адвокат прибегает к последнему средству убедить упряма: он открывает ему, что Елена его любит и готова выйти за него замуж. Но благородный душой Бернард помнит о расстоянии, отделяющем его от Елены. Он отвечает адвокату с глубокой печалью: «Я — сын крестьянина, солдат, а она маркиза». Бернард умоляет собеседника: «Оставьте, оставьте меня, не тревожьте моего сердца... Дочь маркиза де Сейлера не может стать женой

Бернарда Стампли». Он решает пожертвовать для Елены счастьем своей жизни и богатством. Ведь у него остается, восклицает он, его шпага.

К счастью, любовь побеждает препятствия. Елена становится невестой храброго офицера, ее прежний жених, столь же благородный, как она, узнав, что девушка любит другого, отказывается от своих прав. Стампли обретает счастье и... поместье, от которого упорно отказывался.

Запомним реплику доблестного Стампли о том, что у него остается его шпага.

Достоевский писал в «Зимних заметках», что во французской буржуазной драме «неизъяснимое благородство чаще всего изображается или в военном офицере, или в военном инженере, или что-нибудь в этом роде, только чаще всего в военном и непременно с ленточкой Почетного легиона, „купленной своею кровью“».

«Гюстав горд и презрительно благороден, как и всегда, только куражу больше, потому что военная косточка. У него всего дороже на свете его крест, купленный кровью, и *l'érée de mon père*. Об этой шпаге своего отца он говорит поминутно, нехстати, всюду; вы даже не понимаете, в чем дело; он ругается, плюется, но все ему кланяются, а зрители плачут и аплодируют (плачут, буквально)» (V, 97).

Выражение «шпага моего отца», ставшее стертым от частого употребления, по-видимому, восходит к одноименной пьесе Ш. Денуае и д'Аверкура (1837). Это гибрид мелодрамы и водевиля.

Вдова генерала, графа де Сервьера, погибшего на войне, осталась без средств и переменила имя. Об этом узнает бывший интендант армии, ныне барон Томассен, которому генерал де Сервьер перед смертью поручил передать графине бумажник со ста тысячами ливров и два запечатанных письма.

У графа и графини был сын, у Томассена дочь, и умирающий генерал завещал обвенчать их. Но речь шла о единственном сыне, а у графини их двое — Артур и Гюстав. Кто же из них потомок графа?

Тайна объясняется довольно сложно. Когда графиня сопровождала мужа в боевых походах, их ребенок был оставлен на попечение фермера и воспитывался вместе с его сыном, погодком... А когда графиня вернулась, замок был разрушен, ферма сожжена, хозяин ее исчез, а крестьянка, которой он доверил обоих мальчиков, не знала, кто из них сын графа. К тому же имена детей были перепутаны. Поэтому графиня воспитала обоих мальчиков.

Вдова генерала узнает из письма мужа, что фермер оказался изменником и был расстрелян. Следовательно, один из юношей — сын предателя. Тайна его происхождения находится во втором запечатанном конверте. Никто не осмеливается сломать печать,

И только Артур, решившись на это, узнает, что он сын графа и наследник.

Благородный и самоотверженный юноша решает уничтожить письмо и скрыть от Гюстава его позор. Артура не привлекают богатство и слава. И хотя он любит Лорансу, дочь Томассена, узнав, что ее сердце принадлежит Гюставу, он отказывается и от нее.

Что же ему нужно? Не сто тысяч ливров с выросшими процентами, а только шпага его отца, эфес которой обвит флером.

Артур завершает пьесу словами, обращенными к Гюставу: «Ты получил сердце той, кого любил. Твоя надежда, мой друг, не обманула тебя. Счастье, богатство — все твое. А мне ничего не нужно, кроме этой шпаги. *(В сторону.)* А теперь я достоин тебя, отец мой, я могу назвать эту шпагу своей!» Эту пьесу Достоевский мог видеть в Михайловском и Александринском театрах в 40-х годах.

Выражение «шпага моего отца» до такой степени опошлось, что много лет спустя, в оперетте «Великая герцогиня Герольштейнская» Оффенбаха, главная героиня, пожаловав своему любовнику, солдату Фрицу, звание генерала, тут же дарила ему «саблю своего отца».

Гюстав в буржуазной драме не только бескорыстен (его бескорыстие всегда вознаграждается), но и неизменно приходит на помощь обиженным. В комедии Э. Ожье «Бесстыжие» (1861) негодяй Бернуи обокрал вкладчиков банка. Наживший бесчестным путем изрядный капитал, с помощью издаваемой им газеты «Общественная совесть» шаптажирующий порядочных людей, он хочет жениться на Клеманс, прелестной дочери банкира Шарьера. Бернуи знает его позорную тайну: тот разбогател точно таким же постыдным путем, как и он, обманув вкладчиков. На защиту счастья сестры, любящей журналиста Сержина, выступает ее брат Анри. Взывая к чести и совести отца, он побуждает его согласиться на брак Клеманс с Сержином. И Шарьер решает вернуть вкладчикам отнятые у них деньги, до последнего су, хотя это лишит его половины состояния и уменьшит приданое дочери.

Соревнуясь в бескорыстии с будущим тестем, Сержин соглашается на это. Анри отказывается в пользу сестры от причитающейся ему доли наследства, благодарит отца за его «честный поступок» и решает осуществить «мечту своей жизни» — стать солдатом.

Проследившая эволюцию образа Гюстава, Достоевский писал: «Прежде, давно уже, Гюстав являлся каким-то поэтом, художником, непризнанным гением, загнанным, замученным гонениями и несправедливостями. Он боролся похвально, и кончалось всегда так, что виконтесса, втайне по нем страдающая, но к которой он презрительно равнодушен, соединяла его со своей воспитанницей Сесиль, не имевшей ни копейки, но у которой вдруг оказывались бесчисленные деньги. Гюстав обыкновенно бунтовался и отказы-

вался от денег. Но вот на выставке произведение его увенчалось успехом. В квартиру его тотчас же врываются три смешные милорда и предлагают ему по сту тысяч франков за будущую картину. Гюстав презрительно смеется над ними и в горьком отчаянии объявляет, что все люди подлецы, недостойные его кисти, что он не понесет искусства, святого искусства, на профанацию пигмеям, до сих пор не заметившим, как он велик. Но врывается виконтесса и объявляет, что Сесиль умирает от любви к нему и что поэтому следует писать картины. <...> Разумеется, Гюстав немедленно берет от трех милордов деньги, обругав их в другой раз, чем они остаются очень довольны, потом бежит к Сесиль, соглашается взять ее миллион... и, совокупившись законным браком, начинает заводить детей, фланелевую фуфайку, *bonnet de coton* и прогуливается с мабишью по вечерам...» (V, 96).

Одной из возможных моделей этой блистательной пародии могла послужить пьеса Э. Ожье «Пробный камень» (1853), в которой показаны контрастные судьбы бедных, но талантливых молодых людей — живописца Шпигеля и композитора Франца Миллера¹. Кузиной Миллера является прекрасная Фредерика Вагнер, даровитая пианистка. Они любят друг друга и хотели бы пожениться, но мешает отсутствие денег. Произведения Миллера не приносят доходов. Неожиданно в бедную квартиру музыканта приходят знатные посетители, барон Бергаузен хочет приобрести его реквием для исполнения на похоронах недавно скончавшегося графа Сигизмунда Хильдесгейма. С аналогичной просьбой к нему обращается маркграфиня Розенфельд. Вслед за этим посыльный приносит письмо нотариуса Готлиба, приглашающее Франца, Фредерику и Шпигеля в замок Хильдесгейм, где будет оглашено завещание владельца замка. Покойный граф был страстным любителем искусств, он видел картины Шпигеля, слышал, как Фредерика играла произведения Миллера; посетив убогое жилище талантливых бедняков, он скрыл свое имя. Завещание прочитано. Небольшая рента назначена барону Бергаузену и маркграфине Розенфельд; художнику Шпигелю за написанную им картину граф завещал восемьдесят тысяч флоринов, Фредерике — сердоликовое кольцо, а наследником всего состояния сделал Франца Миллера.

Успокаивая радостно взволнованного музыканта, нотариус замечает поучительно: «Благородный юноша, гений и добродетель всегда вознаграждаются»².

Фредерика и Шпигель, благородные по натуре, остаются такими же, разбогатеv, но Франц не выдерживает испытания. Он охладевает к Фредерике, становится игрушкой в руках корыстных обойденных завещанием наследников. Барон решает его усыновить, чтоб Франц заплатил его долги, а маркграфиня

¹ Действие пьесы происходит в Баварии.

² Augier E. Théâtre complete, vol. 3, p. 61.

намеревается выдать за него замуж свою дочь, тогда как девушка любит бедного офицера. Фредерика и Шпигель тщетно пытаются остановить нравственное падение Франца; убедившись в его эгоизме и бессердечии, они порывают с ним, и автор оставляет зрителей в надежде, что Шпигель и Фредерика вступят в брак и завещанные Шпигелю восемьдесят тысяч принесут им большее счастье, чем миллионы Францу.

Во французской буржуазной драме богатство, внезапно свалившееся на бедняка, является одним из неизменных мотивов, так же как неожиданно открывшаяся тайна рождения, которая превращает безродного сироту в знатную особу или в крайнем случае в сына банкира и наследника его состояния. Тайну происхождения открывает благожелательный адвокат или нотариус — персонаж столь же необходимый, как и Гюстав.

Франц из пьесы Э. Ожье — печальное исключение из правила. Обычно же Гюстав, как было сказано, бескорыстен и отвергает богатство. Достоевский пишет: «Надо непременно, чтобы Гюстав... плевал на миллион, иначе буржуа не простит ему; неизъяснимого благородства будет мало; пожалуйста, не думайте, чтоб буржуа противоречил себе. Не беспокойтесь: миллион не минует счастливую чету, он неизбежен и под конец всегда является в виде награды за добродетель. Буржуа себе не изменит. Гюстав берет под конец миллион... Таким образом, и чувствительности выходит много, и неизъяснимого благородства с три короба... и, главное, главное миллион, в виде фатума, в виде закона природы, которому вся честь, слава и поклонение... Брибри и мабишь выходят из театра совершенно довольные, успокоенные и утешенные» (V, 98).

Созданная Достоевским сатирически-обобщенная картина буржуазной драмы исключительно правдива.

Несколько лет спустя писатель вновь вернулся к полемике с драматургией школы «здравого смысла», противопоставив ее лживой и пошлой сентиментальности трагическую правду судьбы Настасьи Филипповны.

В «Идиоте» не раз упоминается «Дама с камелиями» А. Дюма-сына. Тощий — страстный поклонник этого «преlestного романа-поэмы», которому «не суждено ни умереть, ни состариться» (VIII, 128).

Его восхищает «преlestь рассказа, оригинальность постановки главного лица... очаровательные подробности, рассыпанные в книге (считает, например, обстоятельство употребления букетов белых и розовых камелий по очереди), одним словом, все эти преlestные детали, и всё это вместе, произвели почти потрясение» (VIII, 128). Конечно, упоминание о романе введено отнюдь не для того, чтобы охарактеризовать эстетические вкусы героя. Тощий потому и восторгается произведением Дюма, что самого себя чувствует чуть ли не Арманом Дювалем, а Настасье Филипповне отводит

роль Маргерит Готье. Советские литературоведы неоднократно указывали на то, что в «Идиоте» своеобразно и полемически-пародийно использованы некоторые ситуации «Дамы с камелиями»¹.

Для того чтобы сестра Армана могла выйти замуж, он должен порвать связь с Маргерит Готье. У Достоевского в брак намерен вступить Тоцкий, и ему необходимо освободиться от Настасьи Филипповны. И не случайно она презрительно именует этого поклонника «Дамы с камелиями» «букетником» и «господином с камелиями». Есть и другие намеренные параллели. Арман бросает в лицо Маргерит деньги как плату за любовь. Тоцкий, желая все закончить мирно и спокойно, хочет выплатить Настасье Филипповне в виде отступного семьдесят пять тысяч рублей и выдать ее замуж. Есть в романе и другая параллель. После смерти Маргерит Арман близок к помешательству, однако, благодаря заботам врачей, через месяц он оправляется от болезни, в отличие от князя Мышкина, который после гибели Настасьи Филипповны «уже ничего не понимал... и не узнавал вошедших и окруживших его людей» (VIII, 507). Врач Шнейдер «намекает на совершенное повреждение умственных органов; он не говорит еще утвердительно о неизлечимости, но позволяет себе самые грустные намеки» (VIII, 508).

Арман при первой встрече с Маргерит в театре смущен и растерян, он ведет себя так неловко, что вызывает общий смех, как и князь. Маргерит, полюбив Армана, отказывается от любовных связей, продает драгоценности. Но этих материальных жертв недостаточно. Она должна для счастья его сестры пожертвовать собой. Настасья Филипповна, желая счастья князю, пытается уйти с его пути, чтоб он мог жениться на Аглае.

Но, используя отдельные ситуации романа, Достоевский переосмысливает их, противопоставляет мелодраме трагедию.

Маргерит Готье живет по законам буржуазного общества, принимая его мораль. Попытка связать свою судьбу с судьбой Армана — это нарушение священных норм этого общества, и, дабы восстановить гармонию, она должна вернуться к прежней жизни. Отец Армана, побуждающий ее прервать связь, губительную для его дочери и сына, отнюдь не палач, напротив, он выразитель взглядов автора, один из «благородных резонеров», которые украшают каждую из драм Дюма-сына. Его правоту признают и Арман, и Маргерит, ее признавали и зрители, что, впрочем, не мешало им проливать слезы над участью бедной Маргерит. Дюма-сын стремился доказать только то, что и «куртизанки любить умеют», но, испугавшись собственной смелости, он поспешил в финале романа успокоить читателей.

¹ Хотя у Достоевского речь идет о романе, но, несомненно, подразумевается и драма под тем же заглавием, затмившая популярность романа и обошедшая сцены мира.

Рассказчик, от чьего имени ведется повествование, говорит в заключение: «Я не делаю из этой истории вывода, что все девицы типа Маргерит способны поступать подобно ей. Далекий от этой мысли, я только утверждаю, что мне удалось встретить одну, которая испытала такое чувство... Повторяю, история Маргерит... исключение». Все же и эта оговорка, присутствующая в романе, не спасла от нареканий пьесу, которую долго и упорно не пропускала на сцену французская цензура. А когда она была поставлена, то драматурги Э. Ожье и Т. Барьер поспешили опровергнуть даже это скромное утверждение Дюма.

Падшая женщина не способна испытывать искреннее чувство. Она — разрушительница домашнего очага, губительница семейного счастья, посылительница разврата. Эта нехитрая «идея» лежит в основе драмы Э. Ожье «Свадьба Олимпы» (1855). Героиня ее, куртизанка, порочная по природе, стремится скрыть свое позорное прошлое и войти в высшее общество. Она меняет имя, придумывает себе новую биографию и, завлекши в сети племянника маркиза де Пужирона, графа Анри, становится его женой.

Но, войдя в честную аристократическую семью, она остается той же продажной девкой, участвует в оргиях с прежним любовником, получает от него как плату за ласки ценные подарки. Ей мало этого. Она похищает дневник племянницы маркиза, благородной и невинной Жепевьевы, и шантажирует ее. Маркиз, стоящий на страже чести семьи, убивает распутницу, пробравшуюся в его дом, а затем заряжает пистолет, чтобы застрелиться самому.

Абсолютным воплощением порока является и героиня пьесы Т. Барьера и Л. Тибу «Мраморные девы» (1853). Это артистка Марко, ценящая только деньги; поддавшись мольбе влюбленного в нее художника Рафаэля, она сходится с ним, затем, разорив его, бросает и уходит к богатому графу. Рафаэль погибает.

Марко и подобные ей несут разорение и смерть. Резонер пьесы журналист Дежене, друг Рафаэля, так характеризует ее и других «мраморных дев»: «Это апофеоз порока. Они лицемерны, бесчувственны, безразличны, лживы, лишены чувства; изваянные из мрамора и слепленные из грязи, они испытывают одну только страсть. Это — деньги, деньги, деньги».

О Марко сложена песня — ее распевал Париж 50—60-х годов, и Достоевский мог ее слышать на спектакле в Париже или в Михайловском театре. О ней дважды упоминал Герцен.

Что любишь ты, Марко?
Не птиц лесных паренье,
Не тихий плеск ручьев,
Не жаворонка пенье
И не Ромео зов.
(Слышен звон золотых монет) —
Вот где любовь Марко¹.

¹ Barrier T. et Thiboust L. Les filles de marbre. — P., 1853, p. 21.

Дюма-сын, в сущности полностью разделявший взгляды своих оппонентов, поспешил исправить допущенную им оплошность в комедии «Полусвет» (1855). Пьеса эта представляет известный интерес для нашей темы, так как ее героиня Сюзанна оказалась в положении, напоминающем ситуацию Настасьи Филипповны. Молодая девушка стала жертвой развратника, маркиза де Тоннерин. Он решает прервать эту связь, так как предстоит брак его дочери. Маркиз обеспечил Сюзанну солидным приданым. Помимо основного капитала она будет ежегодно получать пятнадцать тысяч ливров ренты. Молодая женщина, сочинив почтенную биографию и присвоив титул баронессы, решает с помощью брака войти в свет. Но пока что ей удастся обосноваться только в обществе женщин с сомнительной репутацией, в так называемом полусвете. Это выражение ввел в обиход Дюма.

Мнимая баронесса очаровала храброго и благородного офицера Раймонда де Нанжака, и он собирается на ней жениться. Желая спасти молодого человека от этого брака, его друг и бывший любовник Сюзанны Оливье де Жален пытается открыть Раймонду глаза. То же делает и маркиз, совративший Сюзанну. Однако ей удается успокоить жениха. Она вручает ему подаренные маркизом ценные бумаги, чтоб он их вернул ему. С помощью хитрости Оливье де Жалену удается показать Раймонду истинное лицо его невесты.

Нанжак отказывается от брака и возвращает ей ценные бумаги. Сюзанна делает последний благородный жест: она рвет их на части. Достаточно только сопоставить фабулу пьесы с сюжетом романа, чтобы увидеть убожество морали Дюма-сына.

Все названные пьесы входили в репертуар Михайловского театра. И не случайно Настасья Филипповна на укор генерала возражает с горькой иронией: «Что я в театре-то Французском, в ложе, как неприступная добродетель бельэтажная сидела... (разрядка моя.— А. Г.) и как гордая невинность смотрела, так ведь это все дурь меня доехала! Вот, перед вами же, [Рогожин] пришел да положил сто тысяч на стол, после пяти-то лет невинности и уж наверно у них там тройки стоят...» (VIII, 136).

Цитированные строки многозначны. Ложи бельэтажа занимали представители светского общества. Сюда в антрактах наносились визиты. В одной из таких лож, в романе Дюма, сидит Маргерит Готьё, сюда к ней приходит Арман. Не менее существенно то, что «Дама с камелиями», длительное время находившаяся под запретом цензуры, была впервые в Петербурге поставлена 21 октября 1867 года, то есть ранее чем за месяц до начала действия «Идиота».

Таким образом, Достоевский дает понять читателю, что Настасья Филипповна из ложи бельэтажной могла смотреть на сценические горести Маргерит Готьё, Олимпы, Марко и Сюзанны,

Так Достоевский противопоставляет мелодраматические страсти реальным страданиям своей героини¹.

Кульминация первой части романа — сцена, в которой Настасья Филипповна оказывается предметом купли-продажи, — в наибольшей мере полемична по отношению к буржуазной драме и роману. Раскрывая трагедию женщины, которой пытаются бесстыдно торговать, Достоевский разоблачает и ложь буржуазного искусства, которое фальсифицировало эту тему, возлагая вину на корыстолюбие куртизанки и воспевая мнимое бескорыстие мужчины, готового «вознаградить» жертву сладострастия деньгами. Так, Тоцкий, чтобы освободиться от Настасьи Филипповны, предлагает ей семьдесят пять тысяч, а Рогожин, начавший с восемнадцати, готов уплатить сто тысяч за право обладания ею.

У Рогожина «миллион четыреста тысяч чистыми деньгами». Но князь Мышкин, бывший дотеле нищим, становится равным ему: он должен получить по наследству «тоже миллиона полтора» (VIII, 140). Конечно, он не участвует в аукционе, но, полюбив Настасью Филипповну, хочет освободить ее и от Тоцкого, и от Рогожина. Поэтому и его миллион участвует в игре. Но если пресловутый «миллион» во французской буржуазной драме решает все конфликты и приводит действие к счастливой развязке, то в романе русского писателя деньги не имеют власти над душой человека.

Настасья Филипповна, отвергшая семьдесят пять тысяч Тоцкого, не принявшая и будущего миллиона князя, бросает в камин сто тысяч, принесенные Рогожиным, предлагая Гане вытащить их из огня. «Вытащишь — твоя, все сто тысяч твои! Капельку только пальчики обожжешь, — да ведь сто тысяч, подумай!.. А я на душу твою полюбуюсь, как ты за моими деньгами в огонь полезешь» (VIII, 144).

Так ситуация буржуазной драмы, долженствовавшая продемонстрировать «неописуемое благородство» Гюстава, отказывающегося от денег, но затем «принужденного» принять их, у Достоевского превращается в свою противоположность. Ведь Настасья Филипповна убеждена в том, что Ганя мог бы ради денег зарезать ее. И хотя у него хватило сил не броситься за деньгами в камин, все же они достанутся ему. Настасья Филипповна оставляет ему все сто тысяч «в полную собственность, в вознаграждение» (VIII, 148).

Разоблачая лицемерие буржуазной морали, олицетворением которой были пьесы «школы здравого смысла», Достоевский отверг и циничный фарс; с неприязнью отнесся он и к оперетте.

¹ Князь Валковский, навсегда разлучающий Наташу и Алешу («Униженные и оскорбленные»), противопоставлен добродетельному отцу Армана Дювала в «Даме с камелиями». Полемика с буржуазной драмой, которую писатель вел в «Зимних заметках о летних впечатлениях» и в «Идиоте», предвосхищена здесь, так же как и тема «миллиона».

В ту пору многие видели в Оффенбахе певца порока, плоть от плоти и кость от кости прогнившего режима Наполеона III. Этой печальной и незаслуженной «славе» в немалой мере способствовали исполнители и особенно исполнительницы, по остроуму слову Щедрина, «совершенно беспрепятственные в смысле телодвижений».

Внедрение оперетты в репертуар русского драматического театра, создание специальных сцен типа театра буфф, пропагандировавших низкопробный фарс, воспринимались многими прогрессивными русскими художниками как угроза культуре. Выдающиеся музыкальные достоинства оперетт Оффенбаха не принимались в расчет. Объясняя успех «Прекрасной Елены», Островский писал в 1879 году: «Оперетки Оффенбаха... привлекательны, во-первых, нескромностью сюжета и соблазнительностью положений; во-вторых, шутовским пародированием и осмеянием авторитетов власти и католической церкви под прикрытием античного костюма.

Все пикантное требует непременно постепенного усиления приемов, иначе оно перестает действовать». Увлечение опереттой привело, по словам Островского, к падению вкусов зрителей и актеров. Драматическая «труппа [в Петербурге] доведена до того, что, кроме фарса, ничего не может исполнять»¹. Врагом театра стал канкан.

Достоевский ценил в искусстве одухотворенность, эмоциональную выразительность. Молодую жену он побуждал посещать Итальянскую оперу, но не допускал знакомства с искусством низкопробным и пошлым. По свидетельству А. Г. Достоевской, Федор Михайлович ненавидел фривольную литературу. «С такой же неприязнью относился... к... оперетке: сам не ездил в «Буфф» и меня не пускал.

— Если уж есть возможность, — говаривал он, — идти в театр, так надо выбрать пьесу, которая может дать зрителю высокие и благородные впечатления, а то что засоривать душу пустячками!»²

Достоевский не был пуританином. Он видел в искусстве мощное средство духовного воздействия на сознание и чувство, и потому низведение музыки и театра до уровня порнографии являлось, в глазах Достоевского, prostituiрованием культуры. В «Дневнике писателя» (1880) есть гневные строки о крепостниках, осуждающих русский народ за «безнравственность» и упивающихся в Париже бесстыдными зрелищами и непристойными куплетами. «А «Парижские-то увеселения» ваши, а резвосты в «местечке Париже», а канканчики в Баль-Мабиле, от которого русские люди таяли, даже когда только рассказывали о нем,

¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч. — М., 1978, т. 10, с. 95—96.

² Достоевская А. Г. Воспоминания. — М., 1971, с. 100.

а миленькая песенка... с грациозным приподнятием юбочки и подергиванием задком»¹.

Враждебное отношение Достоевского к репертуару театра буфф было обусловлено тем, что он видел в нем проявление аморализма — оборотной стороны буржуазного ханжества и лицемерия. Буржуа умиляющийся и сентиментальный² и буржуа веселящийся были для него одинаково отвратительны. Немногочисленные высказывания Достоевского о слышанной им «садовой музыке» или же о попури из оперетт всегда отрицательны. Так, он писал жене из Эмса (10/22 июня 1875 года): «...два раза в день на водах музыка, но и та испортилась: редко-редко [оркестр] играет что-нибудь интересное, а то все какге-нибудь попури... Штраус, Оффенбах и, наконец, даже Ems pastillen-polk [полька «Эмские таблетки»], так что уж и не слушаешь»³.

Редактируя газету «Гражданин» (1873—1874), Достоевский не раз публиковал там заметки о развращающем влиянии театра буфф на зрителей и слушателей. Одна из заметок (1873, № 17), протестующая против выступления десятилетней девочки на сцене этого театра с исполнением циничных куплетов, хранит следы редакторской руки Достоевского.

IX

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ ДОСТОЕВСКОГО 60—70-е ГОДОВ

Музыка звучала в доме писателя; его вторая жена была пианисткой, и паличие в сохранившейся части библиотеки Достоевского Свадебного марша Мендельсона и арии из «Stabat mater» Россини свидетельствует о том, что эти пьесы исполнялись Анной Григорьевной⁴.

Племянница и племянник Достоевского — Мария и Федор — были отличными пианистами, учениками А. и Н. Рубинштейнов,

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. — СПб., 1895, т. 11, ч. 2, с. 486.

² Достоевский не выносил сентиментальности и слащавости в жизни и искусстве. В Москве в 1880 году он побывал в «Эрмитаже». «Шла опера «Paul et Virginia», театр, оркестр, певицы — все недурно, только опера плоха (в Париже выдержала несколько сот представлений). Не дослушав, вышли» (Письма, т. 4, с. 164). Речь идет об опере В. Массе (Париж, 1876), а не о давно забытом произведении Р. Крейцера (1791), как сказано в комментариях к цитированному изданию писем.

³ Достоевский Ф. М., Достоевская А. Г. Переписка. — Л., 1976, с. 183.

⁴ Достоевский слышал эти пьесы в Германии в 1867 году в исполнении оркестра.

а московская племянница М. А. Иванова окончила консерваторию по классу Н. Рубинштейна. В письмах писателя и в воспоминаниях о нем часты упоминания об игре Ивановой, беседах и спорах с ней Достоевского. Н. Н. фон Фохт писал в воспоминаниях о музыкальной атмосфере дома Ивановых: «Ф. М. Достоевский очень любил музыку, он почти всегда что-нибудь про себя напевал, и это лучше всего обозначало хорошее настроение его духа. В этом отношении вторая дочь А. П. Иванова, Мария Александровна... доставляла ему большое удовольствие своею прекрасною игрою. В одном только они расходились. Мария Александровна была большая поклонница Шопена (как и вообще все женщины), между тем как Федор Михайлович не особенно жаловал музыку польского композитора...¹ Он превыше всего ставил музыку Моцарта и Бетховена, а из русских композиторов очень любил произведения Глинки и Серова, в особенности оперу последнего „Рогнеда“»².

Музичирование в доме Ивановых оставило след в творчестве Достоевского (повесть «Вечный муж») и навеяло один из эпизодов «Преступления и наказания». Фохт, мемуарист очень достоверный, рассказывает о том, как он «однажды в присутствии Ф. М. Достоевского... сыграл на рояли... немецкий романс на известные стихи из Гейне: «Du hast Diamanten und Perlen...». Романс этот очень понравился Федору Михайловичу, и он полюбопытствовал узнать, где я его слышал. Я ответил, что несколько раз слышал, как его играли шарманщики в Москве. По-видимому, Достоевский слышал этот романс впервые и стал частенько сам его напевать. Не смею утверждать, но, быть может, у него вследствие сего явилась мысль в [романе] «Преступление и наказание» вложить в уста умирающей Катерины Ивановны Мармеладовой те же слова этого романса, которые она произносит в бреду. Необходимо припомнить, что Катерина Ивановна также ходила по улицам с шарманкой и своими детьми, заставляя последних петь и плясать...»³

¹ Первоначально даже Балакирев, ставший пламенным поклонником Шопена, отнесился к его творчеству отрицательно. Осознание истинного значения музыкального наследия великого композитора наступило позднее.

² Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, с. 377—378.

³ Там же, с. 378—379.

С. В. Ковалевская писала в воспоминаниях: «Федор Михайлович не был музыкантом, он принадлежал к числу тех людей, для которых наслаждение музыкой зависит от причин чисто субъективных, от настроения данной минуты. Подчас самая прекрасная, артистически исполненная музыка вызывает у них только зевоту; в другой же раз шарманка, визжащая во дворе, умилит их до слез» (Ковалевская С. В. Воспоминания и нисыма. — М., 1961, с. 114). С этим утверждением нельзя согласиться. Ковалевской, когда она познакомилась с Достоевским, было всего 14 лет, и едва ли она могла тогда определить музыкальность писателя. Несомненно, однако, что восприятие музыкальных впечатлений у Достоевского действительно во многом зависело от настроения, но в этом он едва ли отличался от других слушателей.

Романс, о котором упоминает мемуарист, принадлежит третьеразрядному немецкому композитору, более известному в качестве певца, Георгу Стигели (настоящая фамилия Стигеле). Романс этот был действительно довольно популярен, включался в сборники и антологии, был переложен для фортепиано и скрипки, вошел в репертуар шарманок. Достоевский, вероятно, интересовался им потому, что мелодия отвечала вкусам несчастной Катерины Ивановны.

Достоевский, страстно любя музыку классическую и романтическую, по-видимому, сохранил симпатии к Итальянской опере и в зрелые годы; он побуждал жену приобрести абонемент на ее спектакли.

Обладая от природы хорошим слухом, он, по свидетельству современников, очень верно напевал мелодии запомнившихся арий и романсов. По словам А. Г. Достоевской, «пел он приятно, хотя несколько заглушенным тенором. <...> ...Я... удивлялась верности, с которою он следовал мотиву. Очевидно, у него был хороший музыкальный слух»¹.

Произведения Достоевского богаты упоминаниями о композиторах, музыкальных произведениях — фортепианных пьесах, романсах, ариях. Несомненно, что они отражают реальные музыкальные впечатления Достоевского, — идет ли речь о фортепианных пьесах Гайдна («Вечный муж»), о романсе «Ласточка», который в «Дядюшкином сне» мать предлагает спеть Зине, или о рыцарском романсе, которым Зина пленяет сердце князя². Фома Опискин в «Селе Степанчикове» восклицает: «А тут, может быть, сам Макиавель или какой-нибудь Меркаданте... сидел...» (III, 90). Дикое сочетание имен не сводится к демонстрации глубины «эрудиции» Фомы, подбирающего фамилии, начинающиеся с буквы М³.

Имя Меркаданте названо не случайно. В 30—40-х годах его произведения ставились на сценах русского и итальянского театров в Петербурге, часто исполнялись в концертах; фортепианные

¹ Достоевская А. Г. Воспоминания, с. 99.

² Под названием «Ласточка» («L'Hirondelle») существует множество романсов. В данном случае это, возможно, «Que j'aime a voir les hirondelles» Девьена, либо «L'Hirondelle» П. Скюдю. Что касается романса о владелице замка и трубадуре, то установить, о каком произведении идет речь, еще труднее. Тема эта разрабатывалась во множестве опер, арий, романсов, в том числе Ш. Кателем (опера «Валлас, шотландский менестрель»), П. Лаккомом, М. Дайоном, Э. Мерле и др. Хор рыцарей в опере Россини «Граф Ори» («O noble châtelaine») был переложен для одного голоса и исполнялся в виде романса.

³ Музыкальная «эрудиция» Фомы невелика. Помимо Меркаданте, он вспоминает еще «черный цвет», о котором поется в известном романсе (III, 515).

Сейтиментальный романс «Черный цвет, мрачный цвет» был популярен в мещанской среде, входил в песенники. Автор неизвестен, возможно, что им был издатель М. Бернгард. Романс этот поет героиня пьесы Островского «Семейная картина».

транскрипции его вокальных пьес, сделанные Листом, входили в репертуар домашнего музицирования. О Меркданте газеты и журналы писали чаще, нежели о Макиавелли. Поэтому замысловатая фамилия композитора засела в многотуманной голове Фомы Фомича, если только он — что тоже возможно — по «рассеянности» не смешал Меркданте с Данте.

В годы пребывания за границей (1862, 1867—1871) и последние постоянным спутником Достоевского была музыка, в особенности произведения дорогих его сердцу Моцарта и Бетховена. Лаконичные упоминания в письмах и дневниковые записи его жены непрерываемо свидетельствуют о том, что музыка занимала большое место в духовной жизни Достоевского. Испытывавший крайнюю нужду, писатель редко мог посещать дорогие концерты, в театре вынужден был довольствоваться стоячими местами. В Дрездене и Эмсе он не пропускал бесплатных концертов в парке, где играли симфонический и духовой оркестры.

Письма Достоевского полны жалоб на пошлый и ничтожный садовый репертуар. Но тем большей была его радость, когда исполнялись произведения классиков.

Характеризуя пребывание мужа в Дрездене (1867), Анна Григорьевна писала: «... в ... парке... по вечерам играла то полковая, медная, то инструментальная музыка. Иногда программа концертов была серьезная. Не будучи знатоком музыки, муж мой очень любил музыкальные произведения Моцарта, Бетховена «Fidelio», Мендельсона-Бартольди «Hochzeitsmarsch», Россини «Air du Stabat Mater» и испытывал искреннее наслаждение, слушая любимые вещи. Произведений Рихарда Вагнера Федор Михайлович совсем не любил. ...В программе концертов стояли вариации и попури из оперы «Dichter und Bauer» F. von Suppe»¹.

Дневниковые записи мемуаристики восполняют и уточняют сведения, сообщаемые ею в воспоминаниях. В пестрый репертуар духового и симфонического оркестров в Дрезденском парке наряду с маршами, танцами входили увертюры, попури на темы популярных опер, например «Цампы» Герольда, «Трубадура» Верди, «Четверых детей Геймопа» Балфа, «Риенци» Вагнера, а также Серенада Шуберта и другие произведения. Всего более привлекала Достоевского музыка классиков. «Сегодня играли произведения Моцарта: «Andante Cantabile», «Menuet», «Allegro», всё удивительно хорошо. Федя был в полном восхищении; мы оба были очень рады, что нам сегодня удалось послушать такую чудесную музыку»². Несомненно, речь идет о второй,

¹ Достоевская А. Г. Воспоминания, с. 151. Мемуаристка ошибочно назвала произведение Зуппе оперой. Это оркестровая увертюра к одноименному водевилю К. Эльмара (1846), построенная на контрасте двух выразительных тем: одна характеризует поэта, другая — крестьянина.

² А. Г. Достоевская далеко не всегда называет композиторов. Там, где это возможно, они раскрыты нами.

третьей и четвертой частях Сорок первой симфонии Моцарта («Юпитер»).

В другой записи читаем: «Сегодня... играли D-dur Beethoven'a, такая удивительная музыка, что просто не заслушаешься». По-видимому, здесь подразумевается Вторая симфония. Следующие записи глухи: «...к сожалению, пришли уже к «Menuetto» Beethoven'a; большей части его произведений и не застали; потом было что-то ужасно глупое, затем Wagner и восхитительный вальс Strauss'a»¹. Возможно, что под Менуэтом следует разумеать третью часть Первой симфонии Бетховена. Очередные записи упоминают о Серенаде Шуберта, фрагментах «Волшебной флейты», увертюре к «Дон-Жуану» Моцарта, «Эгмонте» Бетховена (увертюра), «Белой даме» Буальде (увертюра), «Цампе» Герольда (увертюра), марше из «Риенци» Вагнера, увертюре к «Жидовке» Галеви, вступлении к «Лючии ди Ламмермур» Доницетти и «садовой музыке».

Судя по записям «Дневника», Достоевский после Бетховена и Моцарта всего более любил «Stabat mater» Россини. По словам Анны Григорьевны, «Федя высоко ставит «Stabat Mater» и всегда с благоговейным чувством слушает этот гимн»². Любил он также очаровательную увертюру к «Белой даме», в музыке которой запечатлены образы Вальтера Скотта.

Музыка сопровождала писателя повсюду, куда его забрасывала судьба. В Эмсе, как и в Дрездене и Гамбурге, Достоевский не пропускал концертов в парке; 16/28 июня 1874 года он писал: «В ясное время хожу гулять, а вечером на музыку»; в другом письме: «Музыка здесь очень недурна, два больших хора, инструментальный и духовой». Но репертуар не удовлетворял Достоевского. Его возмущали трескучие марши, прославлявшие победу над Францией, пошлые кадрили и польки, сочетание вульгарной сентиментальности с грубостью³.

Однако он не забывает отметить, что время от времени исполняется и серьезная музыка, и с радостью сообщает о появлении в репертуаре произведений Бетховена. 18/30 июня 1875 года Достоевский писал жене: «Музыка сегодня исправилась... играли две пьесы Бетховена — верх восхищения»⁴. 18/30 июля 1875 года он сообщил ей же: «...утром слышал увертюру из «Фиделио» Бетховена. Выше этого ничего не создавалось! Это в легко-грациозном роде, но с страстью, у Бетховена везде страсть и любовь. Это поэт любви, счастья и тоски любовной!»⁵

¹ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 2, с. 104, 107, 109.

² Достоевская А. Г. Дневник. — М., 1923, с. 192.

³ Достоевский Ф. М. Письма, т. 3, с. 177. В другом, более позднем письме он писал: «Музыка подлейшая: капельмейстер играет только свои вальсы да какую-нибудь самую безвкусную шушеру» (т. 4, с. 95).

⁴ Достоевский Ф. М. Письма, т. 3, с. 187.

⁵ Там же, с. 231.

Данная характеристика может показаться странной и противоречащей привычному представлению о героике и энергии как основных качествах музыки великого композитора. Однако, если вдуматься в отзыв Достоевского, то он не покажется столь парадоксальным.

Увертюра к «Фиделио» коренным образом отличается от «Леопоры» № 1, 2 и 3, пронизанных глубоким драматизмом. В увертюре к «Фиделио» дана не драматически-конфликтная, а лирически-светлая разработка тематического материала. Достоевский отметил те стороны музыки Бетховена, которые в восприятии слушателей временно оказались в тени, — одухотворенный лиризм и задумчивость. Писатель потому и назвал Бетховена — автора увертюры к «Фиделио» — певцом любви и тоски любовной, что услышал в теме Флорестана, проходящей в интродукции, а затем повторно и в *Adagio*, страстный порыв к счастью. Но Достоевский не менее сильно любил и Бетховена — певца героизма, подвига, мужества. К числу особенно высоко чтимых им произведений относились «Эгмонт» и Патетическая соната.

С. В. Ковалевская писала, вспоминая о Достоевском: «Он как-то раз говорил нам, что из всех музыкальных произведений всего больше любил *la Sonate Pathétique* Бетховена и что эта соната всегда погружает его в целый мир забытых ощущений»¹.

В последние годы жизни музыкальные впечатления Достоевского особенно обогатились, и это сказалось в его творчестве. Он был частым гостем художественных салонов Е. А. Штакеншнейдер, Ю. Ф. Абазы, С. А. Толстой (вдовы поэта А. К. Толстого), в которых звучала музыка. Среди его новых знакомых появились оперные артисты И. А. Мельников, И. П. Прянишников, Д. М. Лепопова, М. Н. Климентова. Узы дружбы связывали Достоевского с выдающейся русской оперной и камерной певицей Е. А. Лавровской. Он возобновил знакомство с А. Рубинштейном. Сохранилось неопубликованное письмо Абазы от 1 марта 1880 года, в котором она приглашала Достоевского на исполнение в домашней обстановке «Демона» Рубинштейна с участием А. В. Панаевой и И. П. Прянишникова под аккомпанемент автора.

С конца 70-х годов (1878—1879) Достоевский был непременным участником литературно-музыкальных вечеров. Сохранившаяся программа концерта 5 апреля 1879 года указывает, что в этот вечер выступали Мусоргский и Достоевский.

В собрании А. Г. Достоевской среди нескольких автографов музыкантов — Глинки, Балакирева, Листа — находятся и письма Ф. И. Стравинского. Л. И. Шестакова, сестра Глинки, была знакома с А. Г. Достоевской, а быть может, и с Федором Михайловичем.

¹ Ковалевская С. В. Воспоминания и письма, с. 115.

МУЗЫКА
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО

1.

Музыка в романах писателя не декоративный фон, а один из элементов изображенной в них жизни. В «Преступлении и наказании» она неотделима от темных петербургских улиц, трактиров, погребков, осклизлых от тумана домов, серого неба и прежде всего от душевного состояния героев. Правда, иногда в воображении мечтателей, столь любимых Достоевским, возникает музыка, с которой связан образ недоступной человеку красоты. Но она лишь подчеркивает горькое одиночество мечтателя или мечтательницы. Музыка возвышенная звучит печальным контрастом неприглядной реальности. Но таковы власть и очарование этой музыки, что она, пусть на мгновение, побеждает пошлость, поднимает человека над ней. Романс Зины в «Дядюшкином сне» восхищает вставшего в детство князя, пение как бы преобразует действительность, в которой гордая и благородная девушка принуждена обольщать несчастного слабоумного старика.

Чаще всего в произведениях Достоевского слышны шарманка да песни пьяниц в трактирах. В «Бедных людях» шарманщик — единственный представитель «искусства» и в глазах Девушкина олицетворяет независимую артистическую нищету: «Он хоть целый день ходит да мается, ждет залежалого, негодного гроша на пропитание, да зато он сам себе господин, сам себя кормит. Он милостыни просить не хочет; зато он для удовольствия людского трудится... вот, дескать, чем могу, принесу удовольствие» (I, 86). Но этот образ, созданный воображением мечтателя, разбивается вторжением действительности.

Шарманка в «Бедных людях» — неотъемлемая часть жизни нищего Петербурга; аудитория, внимающая ей, — мелкий чиновник, «извозчики, девка какая-то, да еще маленькая девчонка, вся такая запачканная», чахленький мальчик лет десяти в рубашонке и «чуть ли не босой». Но шарманщик в первой повести Достоевского — лишь эпизодическая фигура, персонаж физиологического очерка, воспринятый глазами мечтателя, бедняка; он подчеркивает нищету Девушкина.

Иной, более важной становится функция уличных музыкантов в «Преступлении и наказании». Здесь музыка (если только музыкой можно назвать дребезжание шарманки, звуки ручного органчика, голос уличной и трактирной певицы, пьяные песни завсегдаев погребков и других питейных заведений) — не только существенная часть картины нищего Петербурга. Ее звуки связаны с внутренней жизнью героев. К людям в трактире, орущим песни, неудержимо тянет одинокого Раскольников; обезумевшая Катерина Ивановна заставляет детей петь и плясать на улице.

Музыка способствует сгущению атмосферы действия. На первых страницах романа мелькает фигура пьяного в распивочной; прищелкивая пальцами, подергивая верхней частью корпуса, он «подпевал какую-то ерунду, силясь припомнить стихи...» (VI, 11).

Эпизодическая фигура пьяницы предваряет встречу Раскольникова с Мармеладовым и его страшный рассказ, прерываемый репликами хозяина и посетителей «заведения».

Вдруг «раздались у входа звуки нанятой шарманки и детский, надтреснутый семилетний голосок, певший „Хуторок“»¹ (VI, 18).

Музыка как бы образует звуковую среду, способную, пусть на миг, заглушить мучительные мысли Раскольникова. Она сопровождает его в скитаниях по трактирам. В одном из них «тренькала гитара, пели песни, и было очень весело». Раскольникова «почему-то занимало пенье и весь этот стук и гам, там, внизу... Оттуда слышно было, как среди хохота и взвизгов, под тоненькую фистулу разудалого напева и под гитару, кто-то отчаянно отплясывал, выбивая такт каблуками. <...>

Ты мой бутושник прикрасной.
Ты не бей меня напрасно! —

разливался тоненький голосок певца» (VI, 122).

Раскольникова влечет в трактиры, где много людей, шум и пьяное веселье. Одинокий, он хочет раствориться в толпе. «В одной харчевне, перед вечером, пели песни: он просидел целый час, слушая, и помнил, что ему даже было очень приятно. Но под конец он вдруг стал опять беспокоен; точно угрызение совести вдруг начало его мучить: «Вот, сижу, песни слушаю, а разве то мне надобно делать!» — как будто подумал он» (VI, 337).

Явь, в которой живет Раскольников, ужасна, но столь же ужасны его сны, в которых звучат то же пьяное пение, крики, брань, хохот, воскрешающие образы его детства.

В чудовищном кошмаре Раскольникова сливаются звяканье бубна, удары, крики озверевшего владельца клячи, пьяные голоса, орущие песню; постепенно исчезает грань между сном и явью.

Подобно Раскольникову ищет забвения в песне и Свидригайлов.

В большом зале трактира «разливались песенники, звенели кларнет, скрипка и гремел турецкий барабан», в то время как в номере Свидригайлова «находились еще мальчик-шарманщик, с маленьким ручным органчиком, и здоровая, краснощекая девушка... певица, лет восемнадцати, которая, несмотря на хоровую песню в другой комнате, пела под аккомпанемент органи-

¹ Этот же «Хуторок» возникает вновь в сцене безумной Катерины Ивановны. Так Достоевский использует прием повторного проведения темы или «репризы».

ка... сильным контральтом, какую-то лакейскую песню...)» (VI 355).

Сцена эта предшествует встрече Свидригайлова с Раскольниковым. После решающего объяснения с Дуней Свидригайлов, перед самоубийством, погружается в привычную для него угарную атмосферу пьяного веселья и песен. В одном из кабаков «отыскалась... и Катя, которая опять пела другую лакейскую песню о том, как кто-то «подлец и тиран»

Начал Катю целовать».

В увеселительном саду, куда вслед за этим попадает Свидригайлов, «хор скверных песенников и какой-то пьяный мюнхенский немец вроде паяца, с красным носом, отчего-то чрезвычайно унылый, увеселял публику» (VI, 383).

Обобщающий символический смысл приобретают в романе фигуры шарманщика и уличной певицы. «Не доходя Сенной, на мостовой, перед мелочною лавкой, стоял молодой черноволосый шарманщик и вертел какой-то весьма чувствительный романс. Он аккомпанировал стоявшей впереди его на тротуаре девушке, лет пятнадцати... Уличным, дребезжащим, но довольно приятным и сильным голосом она выпевала романс, в ожидании двухкопеечника из лавочки. Раскольников приостановился рядом с двумя-тремя слушателями, послушал, вынул пятак и положил в руку девушке. Та вдруг пресекла пение на самой чувствительной и высокой нотке, точно отрезала, резко крикнула шарманщику: «будет!», и оба поплелись дальше, к следующей лавочке» (VI, 121).

На первый взгляд эпизод этот мог бы найти место и в «Бедных людях». Но это не так. Шарманка в «Преступлении и наказании» введена не для бытового колорита. Достоевский вкладывает в уста Раскольникова слова о призрачности и нереальности жизни в мрачном и безотрадном городе.

«— Любите вы уличное пение? — обратился вдруг Раскольников к одному, уже немолодому, прохожему, стоявшему рядом с ним у шарманки... <...> — Я люблю, — продолжал Раскольников, но с таким видом, как будто вовсе не об уличном пении говорил (разрядка моя. — А. Г.), — я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледно-зеленые и больные лица; или, еще лучше, когда снег мокрый падает, совсем прямо, без ветру, знаете? а сквозь него фонари с газом блистают...» (VI, 121) ¹.

Приведенные «музыкальные» эпизоды достигают трагической кульминации в сцене, когда безумная Катерина Ивановна грозит невидимым врагам, что она выйдет на улицу с шарманкой. Из-

¹ Достоевский, по свидетельству жены, любил шарманку и как раз во время работы над «Преступлением и наказанием» внимательно прислушивался к ней, напевая исполняемую шарманкой мелодию.

мученная женщина выводит на улицу детей. «Она... кричала на них, уговаривала, учила их тут же при народе, как плясать и что петь, начинала им растолковывать, для чего это нужно, приходила в отчаяние от их непонятливости...» (VI, 328). В помутившемся сознании Катерины Ивановны пение и пляска детей должны были одновременно выражать протест против жестокости и оскорблений, служить доказательством того, что и они принадлежат к «благородному семейству». «Пусть видят все, весь Петербург, как милостыни просят дети благородного отца...» Отсюда мучительные поиски подходящего репертуара. «... Не «Петрушку» же мы какого-нибудь представляем на улицах, а споем благородный романс...»

В воспаленном мозгу Катерины Ивановны всплывают обрывки мелодий чувствительных романсов, водеvilных куплетов, того, что она пела в молодости. «Ах, да! Что же нам петь-то? <...> Ленья знает «Хуторок»... Только всё «Хуторок» да «Хуторок», и все-то его поют! Мы должны спеть что-нибудь гораздо более благородное...»¹ Вслед за «Хуторком» Катерина Ивановна отвергает не менее запетый романс «Гусар, на саблю опираясь», приписываемый М. Виельгорскому. Она колеблется в выборе между куплетами «Пять су» и шуточной песней «Мальбрук в поход собрался». О последней она говорит: «...это совершенно детская песенка и употребляется во всех аристократических домах, когда убаюкивают детей».

В бреду умирающая Катерина Ивановна пытается припомнить мелодии и слова любимых романсов:

«Du hast Diamanten und Perlen...

Как дальше-то? Вот бы спеть...

<...>

Ах да, вот еще:

В полдневный жар, в долине Дагестана...

Ах, как я любила... Я до обожания любила этот романс, Полечка!.. Знаешь, твой отец... еще женихом певал... О, дни!.. Вот бы, вот бы нам спеть! <...> ...Страшным, хриплым, надрывающимся голосом она начала, вскрикивая и задыхаясь на каждом слове, в видо́м какого-то возрастающего испуга:

В полдневный жар!.. в долине!.. Дагестана!..
С свинцом в груди!..» (VI, 329—333).

¹ «Хуторок» Е. Климовского на текст А. Кольцова действительно приобрел большую популярность в 60-х годах благодаря певцу Ф. Никольскому, исполнявшему его в концертах и дивертисментах, затем песня стала неременной частью репертуара домашнего музицирования. К середине 60-х годов «Хуторок» был затрепан шарманщиками.

Названные Катериной Ивановной песни определяют этапы ее жизни: детство (шуточные куплеты «Мальбрук»), счастливые дни обручения с Мармеладовым («Пять су» и «В полдневный жар») и первые годы замужества («Гусар») ¹. Горькая судьба умирающей Катерины Ивановны отражается в причудливой вокальной амальгаме.

Романс на слова Гейне, говорящий о молодости, счастье, красоте и богатстве, подчеркивает по закону контраста безысходный трагизм ее существования. Должно говорить о своеобразной драматургии сцены гибели Мармеладовой.

О музыке, звучащей в «Преступлении и наказании», можно сказать словами Нюточки Незвановой: «...это музыка, которая была не музыкой», — сильные и визгливые уличные голоса «солистов», отчаянные крики пьяного хора, балалайка и шарманка.

Ни разу, вплоть до эпилога, не раздаются звуки народной песни, ей нет места в мрачном и страшном городе. Только Разумихин упоминает «о настоящей русской песне» «Зальюсь слезами горючими». Характерно и то, что доктор Зосимов, которого Разумихин называет виртуозом, метром, Рубинштейном, ни разу не показан за роялем. Это понятно. Для мрачной и безотрадной атмосферы романа более характерны пьяные посетители заведения Луизы Ивановны, колотящие по клавиатуре ногами.

Вольная народная песня возникает только в эпилоге, в Сибири, как символ возрождения Раскольниковца. На смену жестокому и мрачному городу приходит неоглядный простор степей, и вместе с ним рождаются другие звуки. «С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось...» (VI, 421).

В сознании Раскольниковца возникает образ человечества, еще не ставшего оседлым: «мысль его переходила в грезы, в созерцание». Это видение исчезнувшего золотого века, когда люди не знали пороков современного капиталистического общества (видение это будет часто возникать в произведениях Достоевского и сопровождаться песней), помогает герою обрести себя.

¹ «Пять су» («Cinq sons») — припев песни «Приданое овернской певесты», музыка Л. Пюже, исполнявшейся в третьем действии драмы А. Деннери и Г. Лемуана «Божья милость» (1841). В переводе Н. А. Некрасова — «Материнское благословение».

Шуточная песня «Мальбрук в поход собрался», высмеивавшая английского генерала герцога Мальборо, приобрела популярность при французском дворе в 1781 году, так как кормилица дофина, сына Людовика XVI, пела ее над колыбелью ребенка. Песня понравилась королеве и королю. Песня эта получила широкое распространение в России во время Отечественной войны 1812 года. Под Мальбруком подразумевался Наполеон I.

«Du hast Diamanten», как уже было сказано выше, — романс Г. Стелли; «В полдневный жар» — романс Х. Г. Пауфлера.

Конечно, в общей концепции романа музыка выполняет скромную роль. Но она сопровождает Раскольникова в его хождении по мукам, а в финале знаменует обетование надежды.

Действенную и психологическую роль выполняет в «Преступлении и наказании» звук колокольчика.

Раскольников, притаившись у двери ростовщицы, пытается переждать, пока успокоится сердце. «Но сердце не переставало. Напротив, как нарочно, стучало сильнее, сильнее, сильнее... Он не выдержал, медленно протянул руку к колокольчику и позвонил. Через полминуты еще раз позвонил, погромче.

Нет ответа. <...> Он... плотно приложил ухо к двери. <...> Кто-то неприметно стоял у самого звонка и точно так же, как он здесь, снаружи, прислушивался, притаясь изнутри и, кажется, тоже приложив ухо к двери...

Он нарочно пошевелился и что-то погромче пробормотал, чтоб и виду не подать, что прячется; потом позвонил в третий раз, но тихо, солидно и без всякого нетерпения. ...Эта минута отчеканилась в нем навеки...» (VI, 61).

После убийства Раскольников пытается убежать, но ему мешает приближение посетителя. Раскольников «притаялся не дыша, прямо сейчас у двери. Незванный гость был уже тоже у дверей. Они стояли теперь друг против друга, как давеча он со старухой, когда дверь разделяла их, а он прислушивался.

<...> Гость схватился за колокольчик и крепко позвонил.

Как только звякнул жестяной звук колокольчика, ему [Раскольникову] вдруг как будто почудилось, что в комнате пошевелились. Несколько секунд он даже серьезно прислушивался. Незнакомец звякнул еще раз... <...>

<...>

И снова, остервенясь, он раз десять сразу, из всей мочи, дернул в колокольчик» (VI, 67). В последний раз посетитель «пошевелил тихонько звонком, и тот звякнул один удар» (VI, 68).

То тихий, то громкий звук колокольчика — это слуховое выражение того, что происходит в душе Раскольникова. Звук сочетается с действием. Посетитель дергает ручку двери, и Раскольников в ужасе видит, как прыгает готовый сорваться крюк. О лейтмотивной функции крюка мы скажем далее. В сознании Раскольникова звук колокольчика неразрывно связан с воспоминанием о пережитом им страхе. И для того чтобы вновь испытать его, Раскольников возвращается на место преступления. (Реприза!)

Он «вышел в сени, взялся за колокольчик и дернул. Тот же колокольчик, тот же жестяной звук! Он дернул второй, третий раз; он вслушивался и припоминал. Прежнее, мучительно-страшное, безобразное ощущение начинало все ярче и живее припомиаться ему, он вздрагивал с каждым ударом, и ему все приятнее и приятнее становилось» (VI, 134).

Приход Раскольников в квартиру убитой и то, что он звонит в колокольчик, является для Порфирия Петровича важнейшей уликой. В беседе с Раскольниковым он несколько раз возвращается к данной теме. Сначала Порфирий лишь сообщает об этом, как известном ему факте: «Ведь я знаю, как вы *квартиру-то* нанимать *ходили*, под самую ночь, когда смерклось, да в колокольчик стали звонить, да про кровь спрашивали...» (VI, 265). Позднее он объясняет, каким путем пришел к установлению того, кто убийца.

Ему необходима была «черточка», то есть не вещественное, а психологическое доказательство, соответствие характера убийцы его последующему поведению. «Да как услышал тогда про эти колокольчики, так весь даже так и замер, даже дрожь прохватила. „Ну, думаю, вот она черточка и есть! Оно!“» (VI, 346). Порфирий Петрович установил соответствие этого поступка характеру Раскольникова, испытывающего мучительное наслаждение от смертельной игры. «...Холод-то этот в спинном мозгу? Колокольчики-то эти, в болезни-то, в полубреде-то?» (VI, 347).

Порфирий Петрович «реконструирует» душевное состояние убийцы: «Мало было ему, что муку вынес, когда за дверью спел, а в дверь ломились и колокольчик звонил,— нет, он потом уж на пустую квартиру, в полубреде, припомнить этот колокольчик идет, холоду спинного опять испытать потребовалось...» (VI, 348).

Но Порфирий Петрович угадывает и то, что убийца, страшящийся разоблачения, страстно ждет его, ибо жить, терзаясь страхом и в ожидании кары,— невыносимо.

Звук колокольчика — это не только улика, но и непрерывное воспоминание об убийстве, его «лейтмотив».

Иную, но также существенную функцию выполняет упомянутый ранее мотив крюка на двери квартиры Алены Ивановны. Раскольников, вернувшись домой, прежде всего «заложил крючком дверь» (VI, 120). Это действие повторяется несколько раз.

Но Достоевский обыгрывает и фигуральное значение слова. Посетитель, ломящийся к ростовщице, восклицает: «Мне ведь крюк» (VI, 67). Когда мешанин бросает в лицо Раскольникову: «Убивец!» — у того «сердце на мгновение как будто замерло; потом вдруг застучало, точно с крючка сорвалось» (VI, 209). В качестве свидетеля, подтверждающего вину Николки, выступает «надворный советник Крюков» (VI, 109).

2.

Если в «Преступлении и наказании» звук колокольчика — это своеобразный звуковой знак пережитого Раскольниковым страха, то в «Идиоте» он предвещает обострение действия и его поворот. «...За дверьми кто-то старается изо всех сил позвонить в

колокольчик; но в колокольчике, должно быть, что-то испортилось: он только чуть-чуть вздрагивал, а звука не было. Князь снял запор, отворил дверь и — отступил в изумлении, весь даже вздрогнул: пред ним стояла Настасья Филипповна» (VIII, 86).

Вспомним, как Достоевский подготавливает ее появление. Сначала это беседа в железнодорожном вагоне, затем ее портрет, и то, как его характеризуют князь, Ганя, генерал, члены его семьи.

Так музыкальная тема, вернее, ее эмбрион, переходя от одной группы инструментов к другой, постепенно кристаллизуясь, утверждается в полнозвучном *tutti*. Появление Настасьи Филипповны поражает всех. «Общее молчание воцарилось... Ганя оцепенел от испуга» (VIII, 87). Но это только преддверие должествующих наступить событий. В трагедии Настасья Филипповна действенными участниками являются князь и Рогожин. Появление последнего драматургически необходимо. «В это самое мгновение раздался чрезвычайно громкий удар колокольчика из передней. Таким ударом можно было сорвать колокольчик. Предвозвещался визит необыкновенный» (VIII, 95). Если появление Настасьи Филипповны можно сравнить с выходом «солистки», то следующую сцену вернее назвать «ансамблем с хором».

«В прихожей стало вдруг чрезвычайно шумно илюдно; из гостиной казалось, что со двора вошло несколько человек и все еще продолжают входить. Несколько голосов говорило и вскрикивало разом: говорили и вскрикивали и на лестнице, на которую дверь из прихожей, как слышно было, не затворялась». В залу один за другим вошло человек десять или двенадцать. «...Рогожин ступал осторожно во главе толпы... он казался мрачно и раздраженно озабоченным. Остальные же составляли только хор или, лучше сказать, шайку для поддержки» (VIII, 95).

Думается, что слово «хор» применено не для того, чтобы подчеркнуть второстепенное значение свиты Рогожина. Вся сцена строится как развитый оперный ансамбль, в котором фразы солистов сопровождаются или поддерживаются «внезапным взрывом нескольких голосов» (VIII, 97).

Это подлинный центр действия; именно такую функцию выполняет оперный ансамбль, в котором сталкиваются противоположные стремления героев. Существенно не только стремление Рогожина «откупиться» от Гани и «купить» Настасью Филипповну, но зарождение и утверждение темы любви к ней князя. Обоим кажется, что они уже встречались, хотя и не могут припомнить где. «Я ваши глаза точно где-то видел... Может быть, во сне...» (VIII, 90). «Право, где-то я видела его лицо» (VIII, 99). И позднее: «Я давеча ваш портрет увидал, и точно я знакомое лицо узнал. Мне тотчас показалось, что вы как будто уже звали меня...» (VIII, 142). Князь разглядел душу Настасьи Филипповны под личиной «рогожинской», он не спрашивает, но

утверждает: «Разве вы такая, какую теперь представлялись. Да может ли это быть!» (VIII, 99).

Своеобразной действенной «репризой» появления Рогожина у Иволгиных является его вторжение в дом Настасьи Филипповны. Эта «репризность» подчеркнута такой характерной подробностью: «...раздался вдруг звонкий, сильный удар колокольчика точь-в-точь как давеча в Ганечкину квартиру (разрядка моя.— А. Г.).

— А-а-а! Вот и развязка! Наконец-то!..— вскричала Настасья Филипповна. {...} Она сидела молча, в лихорадочном ожидании, и смотрела на дверь.

— Рогожин и сто тысяч, сомнения нет,— пробормотал про себя Птицын» (VIII, 131). Сцена повторяется, но на ином, более действенном уровне. «Как давеча», не только раздался «сильный удар колокольчика», но, почти «как давеча», «...Рогожин выступал впереди всех, остальные подвигались за ним, хотя и с полным сознанием своих преимуществ, но все-таки несколько труся. Главное, и бог знает отчего, трусили они Настасьи Филипповны. ...Один только Лебедев был из числа наиболее ободренных и убежденных и выступал почти рядом... постигая, что в самом деле значит миллион четырехста тысяч чистыми деньгами и сто тысяч теперь, сейчас же, в руках» (VIII, 134).

Третье вторжение, контрастное первым двум,— это приход к князю группы неприглашенных «гостей» во главе с Ипполитом. И к этой сцене можно применить сравнение с ансамблем, в котором одновременно или попеременно участвуют голоса всех находящихся на сцене. Это вторжение начинается «вдруг» и завершается неожиданным финалом, уже за пределами дачи князя,— появлением Настасьи Филипповны, предвещающим наступления новых драматических событий.

Наряду с развернутыми «ансамблями» с множеством участников в «Идиоте» немало «дуэтных», драматически напряженных сцен. К ним, бесспорно, принадлежит «поединок» Аглаи с Настасьей Филипповной в присутствии князя и молчащего Рогожина. По действенно-эмоциональной силе его можно сравнить разве что со встречами двух королей в «Марии Стюарт» Шиллера, хотя содержание этих «поединков» не имеет ничего общего. Но подлинной кульминацией является финал романа, в котором главным действующим лицом является мертвая Настасья Филипповна. В мировой литературе (и, конечно, не только в литературе) трудно назвать сцену, в которой безысходный трагизм выражался бы так глубоко и притом без пафоса, без громких слов, «почти шепотом».

Наиболее музыкальны — в прямом и переносном смысле — вторая и третья части романа, действие которых разворачивается в Павловске. Музыка здесь то является контрастным фоном событий (второе столкновение Настасьи Филипповны с Евгением Павловичем), то образует контрапункт или «подтекст» мыслей и

чувств героя (князя). Достоевский дает сначала сжатую характеристику посетителей, пришедших «на музыку»: «В Павловском воксале по будням, как известно и как все по крайней мере утверждают, публика собирается «избраннее», чем по воскресеньям и по праздникам... На музыку сходитья принято. Оркестр, может быть действительно лучший из наших садовых оркестров, играет вещи новые¹. Приличие и чинность чрезвычайные, несмотря на некоторый общий вид семейственности и даже интимности. Знакомые, всё дачники, сходятся оглядывать друг друга. Многие исполняют это с истинным удовольствием и приходят только для этого; но есть и такие, которые ходят для одной музыки». Словно случайно, Достоевский роняет фразу: «Скандалы необыкновенно редки, хотя, однако же, бывают даже и в будни. Но без этого ведь невозможно» (VIII, 286). Фраза эта как бы предваряет последующие события — скандал, вызванный Настасьей Филипповной. «...Вечер был прелестный... Все места около игравшего оркестра были заняты. Наша компания уселась на стульях несколько в стороне, близ самого левого выхода из воксала. Толпа, музыка несколько оживили Лизавету Прокофьевну и развлекли барышень...» (VIII, 286). Под звуки музыки идет светская беседа, князь в ней не участвует, мысли его отвлечены. Внезапно он замечает «бледное лицо [Рогожина] с курчавыми темными волосами, с знакомыми, очень знакомыми улыбкой и взглядом» (VIII, 287). «...От всего видения остались у него в впечатлении кривая улыбка, глаза и светло-зеленый франтовской шейный галстук...» (VIII, 288). Достоевский сознательно применяет прием, близкий к музыкальному: мимолетное возникновение побочной партии предвещает появление главной. «...Первое видение могло быть предвестником и предшественником второго видения. Это должно было быть наверно». Ожидание того, что должно произойти, наполняет тревогой не только князя. «...Аглая изредка и тоже как бы с беспокойством мельком оглядывается, тоже точно ищет чего-то кругом себя. ...Лишь только он [князь] оглядывался назад, почти тотчас же оглядывалась и она. Разрешение тревоги скоро последовало.

Из того самого бокового выхода из воксала, близ которого помещались князь и вся компания Епанчиных, вдруг показалась целая толпа...» (VIII, 288).

Достоевский, как подлинный драматург музыкальный, подготовивший появление и проведение главной партии, меняет ритм и темп. Новая группа посетителей «нечто совсем не такое, как оставшая публика, собравшаяся на музыку». Вызывающее поведение пришедших, их подчеркнуто громкий смех контрастируют

¹ В программах концертов в Павловске (1867—1868) наряду с сочинениями Гайдна, Моцарта, Бетховена, Глинки исполнялись и произведения современных авторов — Даргомыжского, Серова, Рубинштейна, Вагнера, Листа, отрывки из опер Верди и т. д.

со спокойствием слушателей. Возникает спровоцированный Настасьей Филипповной скандал (реприза первого столкновения ее с Евгением Павловичем), заставляющий оркестр остановиться. После того как Рогожин увел Настасью Филипповну, «оркестр заиграл снова» (VIII, 291). Для Аглаи все происшедшее (и особенно, конечно, то, что князь выступил на защиту Настасьи Филипповны) — тяжелый удар, хотя она и скрывает волнение. Это — пролог или начало борьбы, которую будут вести обе женщины и в которой Аглая потерпит поражение.

Ночью князь блуждает по темному Павловскому парку. Он охвачен волнением и тщетно пытается разобраться в душевной сумятице. «Кругом была чрезвычайная тишина. Музыка кончилась в воксале. В парке уже, может быть, не было никого... Ночь была тихая, теплая, светлая — петербургская... но в густом, тенистом парке, в аллее, где он находился, было почти уже совсем темно» (VIII, 301).

Записка Аглаи вызывает у князя смешанное чувство радости и грусти: «...в сильные минуты ощущения радости ему всегда становилось грустно, он сам не знал отчего» (VIII, 301).

Быть может, Достоевскому вспомнилось замечание Одоевского об одной из сцен третьего действия «Ивана Сусанина» Глинки: «Действительно, в минуту полного счастья в душу человека невольно закрадывается какое-то грустное чувство (разрядка моя.— А. Г.), не выражимое ни поэзией, ни живописью и доступное одной музыке»¹.

Все передуманное и перечувствованное князем подобно отголоску музыки, перешедшей в тишину ночи. О связи с музыкой косвенно свидетельствует единственная фраза, которую князь произносит вслух: «Как это страшно! Как это странно!».

События третьей части романа относятся к июню 1868 года. В мае состоялось первое представление на русской сцене «Травиаты» Верди, написанной на сюжет «Дамы с камелиями». Виолетта, после любовного признания Альфреда оставшись одна, пытается разобраться в своих чувствах. Ее ария в финале первого действия открывается дважды повторенной фразой: «Как странно! Как странно!» Кто знает, не припомнилась ли князю полная волнения, радостной тревоги пленительная мелодия арии Виолетты. Отрывки и попури из оперы Верди входили в репертуар Павловского оркестра.

После ночной встречи с Рогожиным и неудавшейся попытки самоубийства Ипполита князь в четвертом часу утра снова вышел в парк; он «...дошел до площадки перед воксалом и увидел ряд пустых скамеек и пюпитров для оркестра. Его поразило это место и показалось почему-то ужасно безобразным» (VIII, 351). Потому ли, что вспомнился скандал, или же потому, что не было музыки, а пустые пюпитры напоминали скелеты? В то мгнове-

¹ Одоевский В. Ф. Муз.-лит. наследие, с. 123.



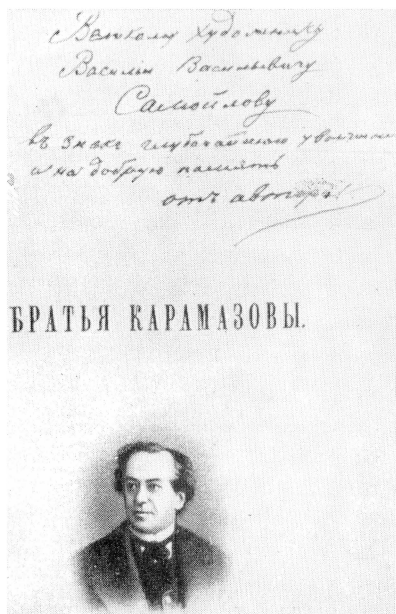
С. С. Прокофьев. Портрет кисти И. Э. Грабаря (1934).
Фрагмент



Д. Д. Шостакович.
Фотография



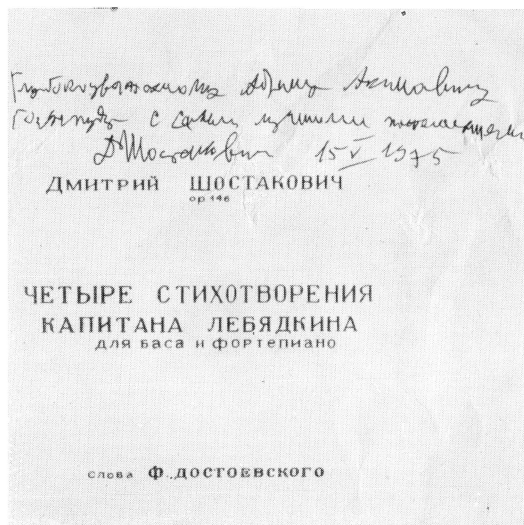
«Игрок», опера С. С. Прокофьева. Спектакль Большого театра СССР (1974). Действие третье



Ф. М. Достоевский. «Братья Карамазовы». Шмуцитул первого издания романа с дарственной надписью артисту В. В. Самойлову



«Из Мертвого дома», опера Л. Яначека.
Спектакль Театра им. Л. Яначека, Брно (1958). Действие третье.
картина первая



Д. Д. Шостакович.
Титульный лист «Четырех
стихотворений
капитана Лебядкина»
с дарственной надписью
А. А. Гозенпуду



Л. Яначек. Фотография (20-е гг.)



Р. Вагнер. Рисунок Ф. Ленбаха (70-е гг.)



Г. Малер. Фотография (1897)

ние, когда отсутствие музыки ощущается особенно ясно, он осознает свою отрешенность от людей, от всех, кто участвует в общем хоре жизни. «...У всего свой путь, и всё знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит; один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков...» (VIII, 352). Стремление победить чувство одиночества и скорби вновь приводит князя в парк, он долго блуждает в темноте. «Где-то будто слышалась отдаленная музыка: «в воксале, должно быть», — подумал он...» (VIII, 381).

Достоевский многообразно применил в «Идиоте» действенную систему лейтмотивов. Вспомним о той роли, которую выполняет в романе упоминание о ноже, связанное с предчувствием князя, что одержимый, больной страстью Рогожин зарежет Настасью Филипповну. Мысль об этом берedit душу будущего убийцы. Ждет насильственной смерти и Настасья Филипповна. Она, по словам Рогожина, потому и согласилась выйти за него, что «наверно за мной нож ожидает» (VIII, 179). Нож предназначен для князя, хоть Рогожин и пытается победить себя.

«— Оставь,— проговорил Парфен и быстро вырвал из рук князя ножик, который тот взял со стола, подле книги, и положил его опять на прежнее место.

<...>

...Князь в рассеянности опять было захватил в руки со стола тот же ножик, и опять Рогожин его вынул у него из рук и бросил на стол. Это был довольно простой формы ножик, с оленьим черенком, нескладной, с лезвием вершка в три с половиной, соответственной ширины.

...Рогожин с злобною досадой схватил его, заложил в книгу и отшвырнул книгу на другой стол.

<...>

— Это ведь садовый нож?

— Да, садовый. <...>

— Да он... совсем новый.

— Ну что ж, что новый? Разве я не могу сейчас купить новый нож? — в каком-то исступлении вскричал наконец Рогожин, раздражавшийся с каждым словом» (VIII, 180—181).

В беседе с Рогожиным неоднократно всплывает тема убийства. Таков рассказ князя о том, как один из двух приятелей, соблазнившись серебряными часами, зарезал другого. Убийца «взял нож... наметился, возвел глаза к небу, перекрестился и, проговорив про себя с горькою молитвой: «Господи, прости ради Христа!» — зарезал приятеля с одного раза...» (VIII, 183). Рассказ этот вызывает у Рогожина приступ истерического смеха. Для того чтобы победить искушение убить князя, Рогожин меняется с ним крестом и приводит к матери, чтобы та благословила его. Выдавая свою тайную мысль, Рогожин пробормотал: «Небось... за часы не зарежу!» (VIII, 185).

Воспоминание о ноже или догадка, для чего он предназначен, оставила след в душе князя и пробудила желание снова увидеть или проверить, действительно ли он видел «одну вещь», «на которую он смотрел и которую даже оценил в шестьдесят копеек» (VIII, 187). Достоевский не называет «эту вещь», так как воспоминание о ней тревожно для князя: она «заклучала в себе такой сильный для него интерес, что привлекла его внимание даже в то самое время, когда он был в таком тяжелом смущении...» (VIII, 187).

Воспоминание о неназванном предмете связано с Рогожиным, следящим за ним и трижды встреченным в этот день. Князь вспоминает, как «...он выбежал из воксала и очнулся только пред лавкой ножовщика в ту минуту, как стоял и оценивал в шестьдесят копеек один предмет, с оленьим черенком» (VIII, 193). Князя преследуют мысль о ноже и неразрывно с ней связанный взгляд Рогожина. «Два давшие глаза, *те же самые*, вдруг встретились с его взглядом. <...>

Глаза Рогожина засверкали, и бешеная улыбка исказила его лицо. Правая рука его поднялась, и что-то блеснуло в ней...» Приступ падучей, страшный крик и конвульсии жертвы «...вдруг оценили Рогожина на месте и тем спасли князя от неизбежного удара ножом, на него уже падавшего» (VIII, 195). Но этот неизбежный удар настигает Настасью Филипповну. На вопрос князя: «Ножа с собой в Павловск никогда не привозил?» — Рогожин отвечает страшными в своей простоте словами: «Никогда не привозил. Я про нож этот только вот что могу тебе сказать, Лев Николаевич, я его из запертого ящика ноне утром достал, потому что всё дело было утром, в четвертом часу. Он у меня всё в книге заложен лежал... И... и вот еще что мне чудно: совсем нож как бы на полтора... али даже на два вершка прошел... под самую левую грудь... а крови всего этак с пол-ложки столовой на рубашку вытекло...» (VIII, 505).

Так нож становится овеществленным лейтмотивом «больной страсти» Рогожина, приводящим действие к трагической развязке.

Сходную, хотя в контексте целого и менее существенную функцию выполняет тема *ножа* в «Бесах».

«Не боюсь твоего ножа!» — крикнула Лебядкина Ставрогину. — Ножа!

— Да, ножа! у тебя нож в кармане. Ты думал, я спала, а я видела: ты как вошел давеча, нож вынимал!» «„Нож, нож!“ — повторял он в неутолимой злобе» (X, 219).

Ставрогин, увидев Федьку Каторжного, схватил его «со всею накопившеюся злобой». «Тот мигом вскочил на ноги, обернулся, и короткий широкий сапожный нож, мгновенно откуда-то взявшийся, блеснул в его руке.

— Долой нож, спрячь, спрячь сейчас! — *приказал* с нетерпеливым жестом Николай Всеволодович, и нож исчез так же мгновенно, как появился» (X, 220). Ножом этим Федька зарезал цер-

ковного сторожа. Ставрогин и Верховенский благословляют Федьку на дальнейшие злодеяния: «Режь еще, обокради еще» (X, 221).

У Петра Верховенского, по его словам, «в сапоге, как у Федьки, нож припасен» (X, 321). Федька и Фомка перерезают горло капитану Лебядкину и убивают его сестру. Так нож становится символом неразрывного союза «бесов» с каторжниками.

Принцип повтора (слова, взгляда, жеста) как психологически действенной лейтмотивной характеристики — один из излюбленных приемов Достоевского.

В «Преступлении и наказании» это маленькие, злые, подозрительные глазки Алены Ивановны. Когда она приотворяет дверь, Раскольников видит через щель «сверкавшие из темноты глазки» ростовщицы (VI, 8). Впустив Раскольникова, она смотрит на вошедшего «вострыми и злыми глазками» (VI, 8). А перед самым убийством «два вострые и недоверчивые взгляда уставились на него из темноты» (VI, 61). «Она смотрела внимательно, злобно и недоверчиво» (VI, 62). В кошмарах, преследующих Раскольникова, убитая словно прячет от него взгляд, наклонив голову и трясясь от смеха. Мещанин, бросивший ему в лицо слово «убивец», «поднял глаза и зловещим, мрачным взглядом посмотрел на Раскольникова» (VI, 209). «Ты убивец, — произнес тот, еще раздельнее и внушительнее и как бы с улыбкой какого-то ненавистного торжества...» (VI, 209). Когда же Николка объявил убийцей себя и мещанин пришел к Раскольникову каяться, «он смотрел как-то пригорюнившись» (VI, 274). Заметим попутно, что краткий диалог мещанина с Раскольниковым («Убивец!» — «Кто убийца?» — «Ты убивец») повторяется как реприза перед кодой в решающем объяснении Раскольникова и Порфирия Петровича. «„Так... кто же... убил?“ — спросил он, не выдержав, задыхающимся голосом. Порфирий Петрович даже отшатнулся... „Как кто убил?... — да вы убили, Родион Романыч! Вы и убили-с...“» (VI, 349).

В виде примера лейтмотивной характеристики сошлемся на «Кроткую». О свершившейся трагедии самоубийства жены мы узнаем из рассказа мужа. Этот иступленный судорожный монолог раскрывает перед читателями характеры обоих героев. На протяжении почти всего рассказа она молчит, но о том, что происходит в ее душе, говорят ее глаза. «Батюшки, как вспыхнула! Глаза у ней голубые, большие, задумчивые, но — как загорелись»¹.

«Опять вспыхнула, опять глаза загорелись» (10, 382). «Опять глазки сверкнули» (10, 383). Кроткая смотрит «быстрым и проникнутым взглядом» (10, 383). Встреченная холодно и сурово, она «глаза ужасно открывала... большие, большие такие глаза».

¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти томах. — М., 1958, т. 10, с. 381. В дальнейшем ссылки на это издание делаются в тексте, том обозначен арабской цифрой.

«Я вдруг увидал улыбку, недоверчивую, молчаливую, нехорошую» (10, 391). Кроткая «исподтишка на меня глядела» (10, 392). «Кроткое лицо становилось все дерзче и дерзче» (10, 393). «Дурная улыбка стояла на ее губах» (10, 395). «Смотрит на меня насмешливо» (10, 396). «Глаза ее засверкали» (10, 397). «...Она уперлась на меня взглядом... губы хоть и сложились тотчас же в насмешку, но смотрела она уже с торжественным и суровым вызовом». У нее был «испуганный взгляд» (10, 399—400).

Кульминационный момент рассказа — попытка Кроткой застрелить мужа. Для него главное — убедить ее, что не трусость заставила его ранее отказаться от дуэли, заслужить если не любовь, то уважение Кроткой. «Она смотрела на меня, прямо мне в глаза... Глаза наши встретились. Но мы глядели друг на друга не более мгновения. Я с силой закрыл глаза опять, и в то же мгновение решил изо всей силы моей души, что более уж не шевельнусь и не открою глаза, что бы ни ожидало меня» (10, 401). На завтра «она была страшно бледна, еще бледнее вчерашнего, и смотрела на меня... бледно усмехнулась бледными губами, с робким вопросом в глазах» (10, 402). «Бегло и нелюбопытно [она] глянула было на меня. Но не взгляд это был, а так только жест, обычный и равнодушный... Она... вздрогнула и отшатнулась в сильном испуге, глядя на мое лицо, но вдруг — *строгое удивление* выразилось в лице ее... Она смотрела на меня большими глазами... «Так тебе еще любви? Любви?» — как будто спросилось в этом удивлении, хоть она и молчала» (10, 410). «Она странно смотрела на меня, дико даже» (10, 411). На лице Кроткой появляется улыбка, но не прежняя, нехорошая, а улыбка жалости и сострадания к мужу, тщетно пытающемуся найти доступ к ее сердцу. И в последний миг, перед самоубийством, она, по свидетельству кухарки Лукерьи, «улыбнулась этак, да странно так... стоит, думает и улыбается» (10, 416). У мертвой «ресницы лежат стрелками» (10, 418). И тогда, когда Кроткая покончила с собой и муж постиг, что без нее жизнь утратила смысл, у него только одно страстное и неосуществимое желание: «Только пусть бы она открыла хоть раз глаза! На одно мгновение, только на одно! Взглянула бы на меня, вот как давеча, когда стояла передо мной и давала клятву, что будет верной женой! О, в одном бы взгляде все понял» (10, 419). Так лейттема взгляда, молчаливо говорящего о внутреннем мире человека, проходит через весь рассказ, обретая в финале особый смысл. Только тогда, когда Кроткая закрыла глаза, у ее мужа — слишком поздно — они открылись, и он понял свою вину пред ней.

Истинная сущность характера Кроткой раскрывается не в случайных разговорах с мужем, а во время «свидания» с Ефимовичем, виновником его изгнания из полка. Это был, по словам рассказчика, поединок «женщины благороднейшей и возвышенной с светской развратной тупой тварью, с пресмыкающеюся ду-

шой» (10, 398), поединок, показавший нравственное превосходство Кроткой не только над Ефимовичем, но и над ее мужем. Муж, являющийся тайным свидетелем этой сцены, потрясен духовной зрелостью и красотой ее души.

«И откуда, думал я, пораженный, откуда эта наивная, эта кроткая, эта малословесная знает все это? Остроумнейший автор великосветской комедии не мог бы создать этой сцены насмешек, наивнейшего хохота и святого презрения добродетели к пороку (разрядка моя. — А. Г.). И сколько было блеска в ее словах и маленьких словечках; какая острота в быстрых ответах, какая правда в ее осуждении! И в то же время столько девического почти простодушия... И ее ли, безгрешную и чистую, имеющую идеал, мог прельстить Ефимович или кто хотите из этих великосветских тварей» (10, 398—399).

Неожиданное упоминание об «остроумнейшем авторе великосветской комедии», в которой женщина духовно побеждает наглого ловеласа, не случайно. Едва ли Достоевский имеет ввиду комедию или драматическую «пословицу» А. де Мюссе и О. Фейе, хотя и в них не редкость подобные ситуации. Помня о том, как Достоевский переосмыслил фабулу «Провинциалки» Тургенева в повести «Вечный муж», можно предположить, что и в «Кроткой» под «остроумнейшим автором великосветской комедии» должно разуметь именно Тургенева. Конечно же, нравственную победу Кроткой над Ефимовичем писатель противопоставил торжеству Дарьи Ивановны над графом Любиным. А вспомнить об этой пьесе у Достоевского были все основания. Рассказ написан в октябре — ноябре 1876 года, а 16 января 1875 года «Провинциалка» шла в бенефис В. В. Самойлова, создавшего роль Любина на сцене и игравшего ее на протяжении почти двадцати пяти лет. Возможно, что Достоевский присутствовал на этом спектакле, оказавшемся последним выступлением любимого им артиста на Александринской сцене.

Свидание Кроткой с Ефимовичем убедило мужа в том, «сколь она непорочна» и как она его презирает. В его присутствии она обычно молчала. Но однажды Кроткая «в нашей комнате, за своим столом, за работой, тихо-тихо... запела... До тех пор я почти никогда не слыхал ее поющую, разве в самые первые дни, когда ввел ее в дом... Тогда еще голос ее был довольно сильный, звонкий, хотя неверный, но ужасно приятный и здоровый. Теперь же песенка была такая слабенькая, — о, не то чтобы заунывная (это был какой-то романс), но как будто бы в голосе было что-то надтреснутое, сломанное, как будто голосок не мог справиться, как будто сама песенка была больная. Она пела вполголоса, и вдруг, поднявшись, голос оборвался, — такой бедненький голосок, так он оборвался жалко; она откашлялась и опять тихо-тихо, чуть-чуть, запела» (10, 409).

Значение этого эпизода не сводится к противопоставлению некогда здорового, сильного, звонкого голоса слабому и бедненькому (поразителен образ — «как будто сама песенка была больная»).

«— Она поет? — сказал я Лукерье невольно. (...) — Это она в первый раз поет!

— Нет; без вас иногда поет, — ответила Лукерья» (10, 409).

Пение Кроткой окончательно убеждает мужа в пропасти, отделяющей от него жену. «Надтреснутая, бедненькая, порвавшаяся нотка вдруг опять зазвенела в душе моей. Мне дух захватывало... Коль запела при мне, так про меня позабыла» (10, 410).

В «Белых ночах» пение выражает радость и предвкушение счастья. В «Кроткой» пение выполняет противоположную функцию.

Гибель Кроткой — следствие роковой ошибки, изначально совершенной рассказчиком, или же, вернее, своего рода «неподвижной идеи», в жертву которой он принес ее и собственную жизнь. Это стремление отомстить тем, кто отверг его, отгородиться от них, собрать «тридцать тысяч рублей и окончить жизнь где-нибудь в Крыму» (10, 394). Ничтожность и ложность этой «идеи» ясна герою. Возникнув до встречи с Кроткой, она в какой-то мере обусловила рождение другой «неподвижной идеи» — стремления скрыть любовь, подчеркнуть собственное превосходство над «облагодетельствованной» им девушкой. Он сам воздвиг стену между собой и тою, кого страстно полюбил, кого оттолкнул и довел до самоубийства. И тогда, когда все кончилось, им овладевает мучительное стремление «осмыслить случившееся». Оно определяет все движение рассказа. «Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его наконец к правде... Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого. Вот тема» (10, 379).

Известную, хотя служебную роль выполняет в рассказе мимоletное упоминание о спектаклях, на которые муж повел Кроткую. Это «Перикола» («Птички певчие») Оффенбаха, представление которой должно было развлечь молодую женщину. Второй спектакль — «Погоня за счастьем», пьеса П. И. Юркевича (Медведовского). Вот ее фабула. Богатый фабрикант Богульмин выдает замуж дочь Маргариту за бедного инженера Болонина, желая прикрыть браком ее «падение»; о нем не подозревает страстно влюбленный в молодую женщину Болонин, хотя Маргарита взяла с отца слово, что он все расскажет жениху до свадьбы. Убежденная в том, что тот женится на ней ради денег (сто пятьдесят тысяч приданого), Маргарита относится к будущему мужу с презрением. Между ними в брачную ночь происходит объяснение, приводящее к разрыву. Болонин возвращает тестю деньги. «Эти деньги — постыдная плата за низкий поступок. Они жгут мне руки! Возьмите, возьмите, говорю я вам!» (бросает портфель к ногам Богульмина)»,

Но Болонин любит Маргариту, и его отчаяние и гнев вызваны не «падением» молодой женщины, а тем, что от него скрыли правду. Маргарита, перед которой раскрылось благородство ее мужа (еще бы! ведь он вернул Богульмину полтора ста тысяч!), тщетно умоляет его остаться. В порыве отчаяния она пытается покончить с собой. Но Болонин в последнюю минуту спасает ее, и они, рука об руку, уходят из дома Богульмина, чтобы начать честную трудовую жизнь.

Пьеса Юркевича — рядовая буржуазная мелодрама, близкая идейно и тематически пьесам французского «изготовления», о которых Достоевский писал в «Зимних заметках о летних впечатлениях». Но упоминание о «Погоне за счастьем» в тексте «Кроткой», быть может, обусловлено тем, что взаимоотношения героев в пьесе и ее пошло-счастливый финал являют разительную антитезу судьбе персонажей рассказа. И то, что героиня его после посещения спектакля «от театра вдруг сама отказалась» (10, 393), примечательно: она увидела в пьесе злостную пародию на драму, переживаемую ею в жизни, драму, в которой невозможен счастливый конец. Болонин успел спасти жену от гибели, а герой рассказа «опоздал, всего на пять минут опоздал».

ХІ

ИСТОЧНИКИ «ФРАНКО-ПРУССКОЙ ВОЙНЫ» ЛЯМШИНА

Находясь в 1870—1871 годах в Германии, Достоевский с горечью писал, что дух ненависти и нетерпимости охватил немецкую интеллигенцию. «Всего больше горячатся и *гордятся* (победой над Францией.— А. Г.) профессора, доктора, студенты, но народ — не очень. Совсем даже нет. Но профессора гордятся. В Lese-Bibliothek каждый вечер встречаю их. Один, седой как лунь и влиятельный ученый, громко кричал третьего дня: «Paris muss bombardirt sein!» Вот результаты их науки». В другом письме: «И после этого кричат: Юная Германия! Напротив — изживший свои силы народ, ибо после такого духа, после такой науки — ввериться идее меча, крови, насилия и даже не подозревать, что есть дух и торжество духа, а смеяться над этим с капральскою грубостью»¹. Достоевский увидел в разгуле прусского милитаризма и шовинизма, увлечшем и некоторых представителей немецкой культуры, измену великим гуманистическим традициям Гёте, Бетховена, Шиллера.

Музыка, которую слышал Достоевский во время поездок в Германию, на рубеже 60—70-х и последующих годов, воспринималась им в контексте исторических событий, и поэтому эстети-

¹ Достоевский Ф. М. Письма, т. 2, с. 308, 325.

ческие впечатления сливались с политическими, подсказывая выводы, далеко выходящие за пределы музыки.

Отвращение у писателя вызывали и профессора, призывавшие бомбардировать Париж, и поэты и музыканты, прославлявшие победу над Францией. Репертуар немецких оркестров 1870—1871 годов изобиловал маршами, воспевавшими победы Пруссии, осаду и падение французских городов и крепостей. Особенно были популярны марши «Вёрт» К. Видмана, «Саарбрюкен» К. Партша, «Метц» А. Блюменштегеля, «Седан» Ф. Абта. К. Цабель в «Военных картинах» для духового оркестра живописал вступление прусской армии в Метц и осаду Парижа. К. Фауст предвкушал грядущую бомбардировку Парижа. Ф. Лангер, Г. Пифке, Г. Кун-нарт, А. Рекелинг и десятки других славили победоносную Германию. Сочинения этих и им подобных композиторов исполнялись в Дрездене и Эмсе, где их мог слышать Достоевский. Он писал жене в связи с регатой, устроенной в честь приезда Вильгельма I: «При этом, разумеется, нескладные немецкие хоры, похожие на рев, оркестр». О том же сообщал он С. А. Ивановой из Дрездена 6/18 января 1871 года: «Театры подлейшие, и вездю немецкие гимны Фатерланду»¹. Некоторые марши строились на противопоставлении немецких песен французским, мелодии «Стражи на Рейне» или «Германия, Германия превыше всего» торжествовали победу. Военный оркестр прусского полка ежедневно исполнял под окнами замка в Касселе, где был заключен Наполеон III, военный марш на тему «Сабля моего отца» из «Герцогини Герольштейнской» Оффенбаха.

Несомненно, что слышанные Достоевским в 1870—1871 годах марши, славившие Германию и унижавшие Францию, припомнились ему, когда он описывал фортепианную фантазию Лямшина² «Франко-прусская война», построенную на контрапунктическом сочетании мелодий «Марсельезы» и «Ах, мой милый Августин».

Каковы источники этой гениальной пародии?

М. С. Альтман в статье «Из арсенала имен и прототипов литературных героев Достоевского»³ писал: «Мы можем с большой вероятностью, почти достоверностью, указать источник, откуда Достоевский мог почерпнуть свой рассказ о импровизации Лямшина». По предположению исследователя, прообразом ее являются музыкальные шутки пианиста Шарля (Карла) Леви, о

¹ Достоевский Ф. М. Письма, т. 2, с. 316.

² Лямшин — одна из наиболее антипатичных фигур в галерее «Бесов». По словам рассказчика, от чьего имени ведется повествование, «Лямшин... садился играть, а в антрактах представлял свинью, грозу, роды с первым криком ребенка... Если уж очень подпивали, — а это случалось, хотя и не часто, — то приходили в восторг и даже раз хором, под аккомпанемент Лямшина, пропели «Марсельезу», только не знаю, хорошо ли вышло» (X, 30—31).

³ Достоевский и его время. — Л., 1971, с. 212—213.

котором рассказывает в воспоминаниях В. А. Соллогуб: «Однажды в доме одного из самых ярких польских патриотов [в 1863 году] его попросили что-нибудь сыграть. Он сел за фортепиано и с обычным своим талантом исполнил две шопеновские вещи; потом грянул «Еще Польша не сгинела», но в то время, что левой рукой он «валял» куплеты «К отчизне», — правой, на высоких нотах, он отчетливо наигрывал одну из любимейших и задумчивых русских песен. Паны расходились». Далее Соллогуб указывает: «Ни один из самых знаменитых его [Леви] собратьев не может с такою легкостью и оригинальностью перемешивать на своем инструменте самые разнородные мелодии, придавая им, однако, что-то сходное между собою, чуть ли не родственное»¹.

Предположение Альтмана правдоподобно; но все же пародии Леви, если Достоевский их слышал или узнал о них от Соллогуба, связаны с фантазией Лямшина внешне. «Штучка», которую писатель приписал персонажу «Бесов», обладает огромным социально-историческим смыслом.

Была выдвинута и другая гипотеза. В содержательных комментариях к роману (XII, 301) сказано, что, по всей вероятности, источником импровизации Лямшина явилась сцена из главы четвертой «Былого и дум» Герцена: «...в пятидесятых годах добрый, милый Тальяндье, с досадой влюбленного в свою Францию, объяснял мне с музыкальной иллюстрацией ее падение. Когда, говорил он, мы были велики, в первые дни после Февральской революции, гремела одна «Марсельеза» — в кафе, на улицах, в процессиях — всё «Марсельеза». <...> Когда пошло плоше и тише... монотонные звуки «Mourir pour la patrie» заменили ее. Это еще ничего, мы падали глубже... «Un sous-lieutenant accablé de besogne... drin, drin, din, din, din...» — эту дрянь пел весь город, столица мира, вся Франция. Это не конец: вслед за тем мы заиграли и запели «Partant pour la Syrie» — вверх и «Qu'aime donc Margot... Margot» — вниз...» (Цит. по: XII, 301). Возможно, что эти строки Герцена действительно могли навести Достоевского на мысль об импровизации Лямшина. Но все же между нею и «музыкальной импровизацией» Тальяндье есть существенное различие. Героическая «Марсельеза», после 1830 и 1848 годов дополненная новой, скорбной строфой, вытесняется кафешантанскими куплетами и песенкой о куртизанке Марко из «Мраморных дев» Т. Барьера, то есть репертуаром эпохи Наполеона III. Но «Франко-прусская война» Лямшина не только рисует следующий этап падения страны, но и объясняет причины поражения Франции. Ведь уже в самом начале пьесы Лямшина «Марсельеза» звучит «напыщенно». Гимн выродился, утратил героический характер, ибо выродились героические идеалы. Поэтому пруссакам и было легко победить. Пародия Лямшина могла возникнуть и возникла в иных исторических условиях.

¹ Соллогуб В. Воспоминания. — М., 1931, с. 419—420.

В русской публицистике и сатире начала 70-х годов победа Пруссии над Францией нередко рисовалась на основе антитезы тяжеловесного немецкого танца и французского канкана. В. П. Буренин в одном из стихотворных откликов на франко-прусскую войну (1870 года) вложил в уста Мольтке и Бисмарка, стоящих перед стенами Парижа, следующие мысли:

Нет, гротфатер абсолютный,
Что от неба людям дан, —
Он смирит канкан беспутный,
Революции канкан ¹.

Но если Буренин высмеивал попытки утвердить «абсолютный гротфатер», то иные немецкие поэты и музыканты трактовали тему со всей «серьезностью». Иногда в их произведениях окариатуривалась «Марсельеза» не столько как символ французской государственности (при Наполеоне III она была запрещена), сколько как олицетворение ненавистного духа революции. Правда, делались и попытки доказать, что французы лишь присвоили себе мелодию, якобы созданную немецким композитором и являющуюся творением немецкого духа. Нужно, однако, заметить, что сниженная трактовка «Марсельезы» возникла не в годы франко-прусской войны и не в Германии, а во Франции во время царствования Наполеона I. Звуки «Марсельезы» нередко сопровождали комические положения, в которые попадали незадачливые герои фарсов и водевилей. С. П. Жихарев рассказывает в «Записках», как артисты французского театра в Москве, исполняя в 1805 году старую комическую оперу Н.-М. Далейрака «Любовник-статуя», ввели в нее сцену, в которой под звуки «Марсельезы» возносили простофилю.

Позднее Ж. Оффенбах построил в «Орфее в аду» на мелодии и ритме революционной песни карикатурную сцену неудавшегося восстания богов против Юпитера, сменяющуюся веселой пляской. Текст куплетов также пародировал слова «Марсельезы». Но это только одна сторона вопроса. Фантазия Лямшина в равной мере беспощадна и к Франции, и к Пруссии.

Пародия — один из излюбленных художественных приемов Достоевского. В соответствии с нашей темой мы остановимся только на музыкальной пародии в «Бесах». Высмеивая в романе тургеневские «Призраки» (рассказ Кармазинова), Достоевский упоминает Глюка, играющего «в тростниках на скрипке», и русалку, просвиставшую «из Шопена». Возможно, что это намек на тургеневскую «музу» — Полину Виардо. Среди ее романсов есть и «Русалки»: один написан на текст Пушкина, другой — на слова Мерике «Тростниковая русалка» («Nixe Binsefuss»). П. Виардо сделала аранжировку для голоса нескольких мазурок Шопена — отсюда упоминание в пародии польского композитора. Глюк также назван неслучайно: выступление великой артистки

¹ Поэты «Искры». — Л., 1955, т. 2, с. 752.

в партии Орфея (она исполнила ее около 150 раз) в свое время явилось выдающимся событием в музыкальной жизни Европы. Однако упоминание о русалке только эпизод. Неизмеримо более глубокое значение имеет фортепианная пьеса Лямшина.

Думается, что Достоевский здесь использовал и переосмыслил опыт известной ему музыкальной и театральной пародии. Для французской оперетты от Ф. Эрве до Оффенбаха характерно развенчание освященных традицией явлений жизни и искусства. Образы мифологические и исторические, литературные, музыкальные, Орфей и Эвридика, Вильгельм Телль, Хильперик, Женеви́ева Брабантская, Фауст и Маргарита, Парис и Елена предстали на опереточной сцене пародийно сниженными. Пародийным было не только развитие сюжета и самые образы, но и музыка, окарикатуривавшая мелодии Глюка, Гуно, Россини, Мейербера и Вагнера, либо использовавшая их для достижения комического эффекта в намеренно неподходящих ситуациях. Но, конечно, пародия звучала не только во французской оперетте. С ее помощью русские писатели-сатирики и музыканты боролись с враждебными явлениями литературы и искусства. Достаточно указать на «Свисток» в «Современнике», на стихи и пьесы Козьмы Пруткова, на многие произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина, на «Искру» В. С. Курочкина. Музыкальная пародия была мощным оружием в руках деятелей «Могучей кучки», особенно Мусоргского. Вспомним его сатиры «Классик» и «Раек». В последней пьесе сближены и противопоставлены возвышенная генделевская мелодия, пошлый вальс шарманочного характера, цыганский романс, темы песни Дурака и хора из «Рогнеды», гимнические интонации. Правда, они не вступают в борьбу, а сменяют друг друга. Все же, оставаясь неизменными, «высокие» интонации, сопоставленные с пошлыми, снижаются до их уровня, не говоря уже о том, что банальность мелодий подчеркивается нарочито «пышной» гармонизацией.

Писателю могли быть известны (хотя бы по исполнению М. А. Ивановой) фортепианные пьесы Шумана, в которых сплетение возвышенных и будничных тем знаменовало борьбу поэтического и пошлого, одухотворенного и низменного, духа бунтарской юности и дряхлого филистерства. В финале «Бабочек» (№ 12) романтически-окрыленный вальс звучит в сочетании с тяжеловесно-неповоротливым гросфатером, вытесняющим вальс. В Марше Давидсбюндлеров, завершающем «Карнавал», образы филистеров, противостоящие дерзким смельчакам, обрисованы с помощью того же гросфатера, олицетворяющего косность и консерватизм. На сей раз филистеры побеждены. В «Венском карнавале» Шумана интонации «Марсельезы» замаскированы под трехдольный лендлер. В этой музыкальной шутке композитор как бы хотел провезти контрабандой запрещенную в Австрии песню французской революции. Но «Марсельеза», сблизившись с быто-

вым танцем, переменяла его черты. По-иному, величаво, «гимнически» трактовала «Марсельеза» в песне Шумана «Два гренадера».

Контрапунктическое сочетание мелодий противоположного характера, приводящее к их внутреннему сближению, широко применялось в музыке, причем нередко с пародийной целью, как это, например, любил делать Мусоргский. Современник вспоминает об одной из таких импровизаций: «Мусоргский был особенно в духе и весь вечер не отходил от рояля. Чего только тут не было! То какая-нибудь общеизвестная ария игралась с таким изменением темпа и такта, что без смеху ее нельзя было слушать», то обе руки артиста исполняли разные пьесы: левая — «Lieber Augustin», а правая — вальс из «Фауста». Далес понурри из разных веселеньких полек и вальсов, торжественных гимнов, похоронных маршей, органной музыки и т. п., и во всем этом, то в басу, то в дисканту, неотлучно слышались людские звуки «Камаринской», всегда строго согласованные с настроением пьесы, в состав которой они вторгались»¹.

Это описание напоминает пародию Лямшина (Мусоргский также использовал тему «Августина»), свидетельствуя о том, что музыкальные пародии были широко распространены в быту. Возможно, что и молодежь в семье Ивановых устраивала музыкальные импровизации. Достоевский в шутку пел под окном гувернантки в доме Ивановых романс «Я здесь, Инезилья» Глинки (или Даргомыжского). Участвовал он в театрализованных пародиях (представлении «Гамлета», например). Таким образом, фантазия «Франко-прусская война» восходит к давней традиции. Однако эта злая шутка существенно отличается от реальных пародий. Лямшин, как можно думать, не является сочинителем фортепианной пьесы, он, вероятно, украл ее у другого автора. Намек на это писатель ввел не для того, чтобы окончательно посрамить Лямшина: очевидно, Достоевский почувствовал, что содержание пьесы выходит за пределы возможностей наглого шута.

Достоевский мог слышать симфонию Бетховена «Битва при Виттории», прославлявшую победу Веллингтона над Наполеоном I. Произведение это исполнялось в Пруссии в 1870 году и после победы над Францией². Противопоставляя две контраст-

¹ Мусоргский М. П. Статьи и материалы. — М., 1932, с. 144. По словам В. Д. Комаровой, Мусоргский после первого представления «Демона» А. Рубинштейна «сыграл от начала до конца все характерные места, подчеркнув их в карикатурном виде. Этот экспромт вышел едва ли не лучше юмористической картинкою, чем „Раек“». Н. И. Компанейский свидетельствует, что Мусоргский «был за фортепиано неподражаемый юмористический рассказчик... Помню некоторые уморительные картинки, например, как молодая дьяконница играла с чувством на расстроенном фортепиано... [«Молитву девы»]. Эти и другие несохранившиеся записи музыкальных пародий Мусоргского — прообразы знаменитых «Парафраз» Бородина, Римского-Корсакова, Кюи, Лядова.

² В Петербурге Симфония исполнялась 6 марта 1848 года в концерте Филармонического общества и в концерте дирекции императорских театров 2 апреля 1861 года.

ные темы — торжественную мелодию «Правь, Британия!» и шуточную песню «Мальбрук в поход собрался», композитор утверждает победу гимнической. Во второй части Симфонии развивается тема гимна «Боже, храни короля». Таким образом, слава и величие побеждают.

В написанной в 1880 году торжественной увертюре Чайковского «1812 год» молитва «Спаси, господи, люди твоя» и могучая народная песня «У ворот, ворот батюшкиных», являющиеся звуковыми символами России, противопоставлены «Марсельезе». В борьбе и столкновении русская тема побеждает. Здесь музыкальное развитие опирается на темы возвышенные и благородные. Утверждая победу России, Чайковский не принижает Франции. Во «Франко-прусской войне» Лямшина торжествует не равное над равным и не героическое над низменным, а низменное над возвышенным. Более того, в процессе развития и воздействия «Августина» на «Марсельезу» песня революции опошляется, приобретает чуждый ей характер, а «Мой милый Августин» из сентиментальной и безобидной танцевальной песенки становится злобным и свирепым¹.

Именно в этом двойном видоизменении обеих тем заключен смысл фортепианной пьесы. Но поразительная проницательность Достоевского, увидевшего превращение немецкого мещанина в свирепого солдафона, не ограничивается этим. Не менее любопытно «развитие» образа «Марсельезы», постепенно утрачивающей призывный и энергичный характер. Дело не только в том, что «Мой милый Августин» отнимает у «Марсельезы» героизм, заставляя ее подчиниться своему ритму. Достоевский замечает, что при первом же проведении «Марсельеза» звучит не только грозно, но и напыщенно. Что это значит? Конечно, речь идет не о возвышенной и благородной мелодии Руже де Лиля, а о перерождении великих идеалов, которые мелодия выражала в годы революции 1789—1794 годов, в реакционные в царствование Наполеона III и период Третьей республики (вспомним «Зимние заметки о летних впечатлениях»). Героическая песня утратила тогда свое величие². Э. Ганслик, посетивший Париж в 1876 году, отметил, что «Марсельеза» в ту пору во Франции звучала вполне rispetабельно и мирно и только слова напоминали о героиче-

¹ «Мой милый Августин» в литературе выступает чаще всего как олицетворение мещанских, обывательских вкусов. Такой песня оказывается у Некрасова, Щедрина, Андерсена (сказка «Принц-свинопас»). В «Униженных и оскорбленных» также звучит «Августин». В кондитерской Миллера, «...когда гости углублялись в чтение немецких газет, за дверью, в квартире хозяина, трепал августин, наигрываемый на дребезжащих фортепьянах старшей хозяйской дочкой, белокурой немочкой в локонах, очень похожей на белую мышку. Вальс принимался с удовольствием» (III, 172).

² Наполеон III запретил исполнение «Марсельезы». Во время франко-прусской войны, особенно после поражений, вынужденный апеллировать к патриотическим чувствам народа, он смягчил запрет.

ской борьбе. Достоевский хотел сказать, что «Мой милый Августин» потому так легко и победил, что «Марсельеза» перестала быть «Марсельезой». Писатель, ненавидевший прусскую армию, с наименьшим отвращением относился и к режиму Наполеона III. Хотя он писал в 1870 году, что Франция очерствела и измельчала, но он не утратил веры в возможность ее национального обновления. Однако «Бесы» сочинялись после Седана и капитуляции. Говоря о напыщенных звуках «Марсельезы», Достоевский имел в виду и похвалу Наполеона III, предсказывавшего быстрый и легкий разгром Пруссии.

Преемники свергнутого императора в наглом фанфаронстве не уступали ему. Жюль Фавр (вспомним его характеристику в «Зимних заметках...») на грани полного поражения призывал народ: «Не отдавайте пруссакам... ни одного камня французских крепостей». Эти призывы также получили отражение в фортепианной фантазии Лямпина. Обратимся к ней.

«...Вдруг, вместе с мастерски варьированными тактами гимна [*«Марсельезы»*], где-то сбоку, внизу, в уголку, но очень близко, послышались гаденькие звуки *«Mein lieber Augustin»*. «Марсельеза» не замечает их, «Марсельеза» на высшей точке упоения своим величием; но *«Augustin»* укрепляется, *«Augustin»* всё нахальнее, и вот такты *«Augustin»* как-то неожиданно начинают совпадать с тактами «Марсельезы». Та начинает как бы сердиться; она замечает наконец *«Augustin»*, она хочет сбросить ее, отогнать как навязчивую ничтожную муху, но *«Mein lieber Augustin»* уцепилась крепко; она весела и самоуверенна; она радостна и нахальна; и «Марсельеза» как-то вдруг ужасно глупест: она уже не скрывает, что раздражена и обижена; это вопли негодования, это слезы и клятвы с простертыми к провидению руками:

Pas un pouce de notre terrain, pas une pierre de nos forteresses!

Но уже она принуждена петь с *«Mein lieber Augustin»* в один такт. Ее звуки как-то глупейшим образом переходят в *«Augustin»*, она склоняется, погасает. Изредка лишь, прорывом, послышится опять *«qu'un sang impur...»*, но тотчас же преобидно перескочит в гаденький вальс. Она смиряется совершенно: это Жюль Фавр, рыдающий на груди Бисмарка и отдающий всё, всё... Но тут уже свирепеет и *«Augustin»*: слышатся сильные звуки, чувствуется безмерно выпитое пиво, бешенство самохвальства, требования миллиардов, тонких сигар, шампанского и заложников; *«Augustin»* переходит в неистовый рев... Франко-прусская война оканчивается» (X, 251—252) ¹.

¹ Вспомним, что Достоевский писал жене по поводу концерта, данного в Эмсе в честь Вильгельма I: «Раздавались немецкие хоры, похожие на рев». Описывая пьесу Лямпина, Достоевский цитирует нелепую фразу Жюль Фавра, произнесенную 6 сентября 1870 года, когда значительная часть французской территории уже была захвачена.

ОПЕРНЫЙ ЗАМЫСЕЛ ТРИПАТОВА

«Франко-прусская война» Лямпина — блестящий образец общего музыкального гротеска, своеобразно предвосхищающего опыты композиторов более поздней эпохи. Не менее интересным замыслом, но уже музыкальной трагедии, надо признать и рассказ Трипатова в «Подростке» о задуманной им оперной сцене по «Фаусту» Гёте. Эта сцена трагедии («Гретхен и злой дух») неоднократно воплощалась в музыке. Достоевский был знаком с некоторыми из этих опытов, в частности с оперой Гуно «Фауст». Выказано было предположение (едва ли обоснованное¹), что замысел Трипатова возник под воздействием вокальной пьесы Шуберта. Возможно, что писателю была известна музыка к «Фаусту» Шумана. Однако существенно не это. Достоевский отходит от Гёте, углубляет и расширяет драму Гретхен, меняя финал. Поэтому замысел Трипатова следует рассматривать не как опыт музыкальной иллюстрации одного из эпизодов трагедии, а как идею самостоятельного музыкально-драматического произведения, даже не оперного, а ораториального жанра. В идее Трипатова поражает своеобразие, оригинальность (это не удивительно, ведь за героем романа стоит Достоевский) и продуманность музыкальной драматургии. Рождается ощущение, что писатель внутренне слышал, как сменяются и развиваются музыкальные образы. Одной этой страницы достаточно, чтобы понять, как глубоко чувствовал музыку Достоевский.

В одном из предварительных набросков романа Трипатов следующим образом излагает свой замысел: «Если б я сочинял оперу, то, знаете, я бы взял сюжет «Фауста». Я очень люблю эту тему; у Гуно хорошо, но я, знаете, я все создаю сцену в соборе... Знаете, готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и знаете — хоры средневековые, как у Мейербера, у которого так и слышится десятый век в «Роберте», пахнет, пахнет десятым веком» (XIII, 352 и XVII, 122).

Этот черновой набросок чрезвычайно интересен. Он не только устанавливает знакомство Достоевского с оперой Гуно, но и позволяет догадаться о ее оценке. По мнению Трипатова, музыка «Фауста» хороша, но в ней отсутствует необходимый средневековый колорит, ярко выступающий в «Роберте-дьяволе»². Примечательно, что, указывая на искусство Мейербера в воссоздании

¹ Бобров Е. А. Ф. М. Достоевский и Франц Шуберт. — В кн.: Русский филологический вестник, 1907, т. 7, № 1, с. 185.

² Серов, с чьим музыкальным вкусом Достоевский считался, признавал сцену в соборе неудачей Гуно: «Слезы раскаянья Гретхен во время богослужения в церкви (чудное поле для музыки в драме Гёте — угрызения совести одновременно с потрясающими звуками реквиема! и тут г. Гуно умудрился ничего не сделать в своей партитуре)». — Серов А. Н. Критич. статьи, т. 4, с. 1578.

эпохи и места действия, Достоевский применил то же слово, каким мечтатель в «Белых почках» характеризовал оргию в «Роберте-дьяволе». Там: «кладбищем пахнет». Здесь: «пахнет десятым веком». Возможно, что Мейербер назван писателем и по другой причине. Достоевский, вероятно, знал книгу Эккермана «Разговоры с Гёте». 12 февраля 1829 года великий поэт сказал, что музыку к «Фаусту» «мог бы написать Моцарт», а затем прибавил: «Быть может, это удалось бы Мейерберу»¹. Таким образом, суждения автора трагедии и музыкальные вкусы Достоевского совпали.

В окончательной редакции романа упоминания о Гуно и Мейербере опущены. Вот каким предстает перед читателем замысел Тришатова: «Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и знаете — хоры средневековые, чтоб так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно:

Dies irae, dies illa!

И вдруг — голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое...» (XIII, 352). Здесь Достоевский вновь применяет, но с иной целью, контрапунктические сочетания резко контрастных тем, как и в пьесе Лямшина, где мотив «Августина» появляется рядом с «Марсельезой» и почти совпадает с ней, но вместе с тем — «совсем другое».

«Песня длинная, неустанная, это — тенор, непременно тенор. Начинает тихо, нежно: «Помнишь, Гретхен...» Но песня всё сильнее, всё страстнее, стремительнее; ноты выше: в них слезы, тоска, безудержная, безвыходная, и, наконец, отчаяние: «Нет прощенья, Гретхен, нет здесь тебе прощенья!» Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики — знаете, когда судорога от слез в груди, — а песня сатаны всё не умолкает, всё глубже вонзается в душу, как острие, всё выше — и вдруг обрывается почти криком: «Конец всему, проклята!» Гретхен падает на колена, сжимает перед собой руки — и вот тут ее молитва, что-нибудь очень краткое, полуречитатив, но наивное, безо всякой отделки, что-нибудь в высшей степени средневековое, четыре стиха, всего только четыре стиха — у Страделлы есть несколько таких нот — и с последней нотой обморок!» На этом обрывается картина в церкви у Гёте. У Достоевского же здесь начинается новая сцена. «Смятение. Ее поднимают, несут — и тут вдруг громовый хор. Это — как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий, что-нибудь вроде нашего Дори-но-си-мачин-ми,— так, чтобы всё потряслось на основаниях,— и всё переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас «Hossan-

¹ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. — М., 1934, с. 423.

па!» — как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес!» (XII, 352—353).

Достоевский не только вышел за рамки сцены, созданной Гёте (возможно, что крик сатаны: «Проклята!» — и ответный возглас: «Осанна!» подсказаны предпоследними репликами первой части трагедии: «Погибла!» — и ответом свыше: «Спасена!»), но и перевел действие в другой план. Он переосмыслил образ злого духа (в опере Гуно это Мефистофель). По Тришатову, это голос соvestи, звучащий в душе Гретхен.

Достоевский мог знать отзывы Одоевского о музыке к «Фаусту» А. Г. Радзивилла. Кое-что здесь предвосхищает замысел Тришатова: «Маргарита беседует со своею совестью, олицетворенною в Мефистофеле, и слышит хор, поющий первые строки из Реквиема... После краткой интродукции хор начинает петь «Requiem aeternam», и в одно время с ним Мефистофель говорит свой первый монолог речитативом... Страшный крик совести покрывается успокоительными, разрешающими аккордами религии — и после этого как умирительно solo в хоре... Вместе с грозными, прерывистыми фразами «Dies irae» вы слышите отчаянный вопль Маргариты»¹.

Однако ни у одного композитора, обращавшегося к сцене в соборе, нет такого богатства музыкальных образов и такой драматической контрастности, как у Достоевского, — от суровых звучаний «Дня гнева» до ликующей «Осанны». Во всех музыкальных воплощениях этой сцены главенствует сумрачное, гнетущее настроение, достигающее кульминации в финале. У Достоевского музыкальное действие, дойдя до трагической вершины, переключается в иную, светлую сферу; наступает новая, мажорная кульминация. Главное для Достоевского, как и всегда, не кара за преступление, а искупление греха. Конечно, сравнения условны, но финал задуманного Тришатовым произведения этически близок эпилогу «Преступления и наказания», с тем, однако, отличием, что здесь вместо Раскольникова появляется Соня (Маргарита).

В замысле Тришатова причудливо сочетаются «хоры средневековые», в которых «так и слышится пятнадцатый век», одухотворенный лиризм мелодий Страделлы (XVII век), чьи произведения («Молитву», «Если слезами», «Сжался») Достоевский слышал, и отголоски православного обихода. Упомянутое Тришатовым «Дори-но-си-ма чин-ми» («Несомый на копыях») — традиционное торжественно-ликующее заключение «Херувимской». Но в творческом воображении Достоевского — Тришатова католическая заупокойная и православная «Херувимская» преобразуются.

¹ Одоевский В. Ф. Муз.-лит. наследие, с. 135—136. Статья напечатана в «Лит. прибавлениях» к «Русскому инвалиду» (1837, № 12). Достоевский мог услышать о музыке Радзивилла непосредственно от Одоевского.

Это музыка не культовая или театральная, а как бы охватывающая своими ликующими звучаниями небо и землю.

9 марта 1875 года, в разгар работы над «Подростком», Достоевский кратко наметил тему оставшегося неосуществленным произведения о музыканте: «Композитор. Великий музыкант приговорен судом дать оперу. Дал *Pastorale*. «Леди, вы меня любите». И странный эффект»¹ (XVII, 6).

Ситуацию, в которую попадает «великий композитор» (суд приговаривает его дать оперу), писатель мог найти в биографиях многих музыкантов, в частности Верди, чей спор с дирекцией Неаполитанского театра о «Бале-маскараде» был решен торговым трибуналом, обязавшим автора предоставить театру оперу «Симон Бокканегра». В Париже в 1856 году суд решил спор Верди с дирекцией Итальянской оперы о постановке «Трубадура» в пользу дирекции. Наконец, сам Достоевский, всю жизнь находившийся в тисках долгов, попавший в кабалу к Ф. Т. Стелловскому и судившийся с ним, хорошо был знаком с бесправным положением художника. Особого внимания заслуживает упоминание о *Pastorale*, возможно указывающее на Шестую симфонию Бетховена².

Рассказ Версилова о его вещем сне — одна из вершин творчества Достоевского. Здесь мы остановимся только на одном аспекте этого видения. Версиров, описывая земной рай, говорит: «О, тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; луга и рощи наполнились их песнями и веселыми криками; великий избыток непотчатых сил уходил в любовь и в простодушную радость. Солнце обливало их теплом и светом, радуясь на своих прекрасных детей... Чудный сон, высокое заблуждение человечества!»³ (XIII, 375). Музыкальным эквива-

¹ Запись сюжета находится в правой части страницы и обведена чертой, отделяющей ее от набросков тем «Странных сказок» (сумасшедшего), носящих фантастический и сатирический характер: «Перемена голов», «Чудеса в России», «Чудеса в Париже», «Унгерн-Штернберг», «Стрела в нос Наполеона III», «*Le grand Orient*», «Распяты в наше время четыре мученика», а также «Сказка о дуэли с Краевским».

² Не могу согласиться с комментатором «Подростка» (XVII, 428), будто определение *Pastorale* следует отнести к «Марте» Ф. Флотова. В плане Достоевского ясно сказано «великий композитор», тогда как Фловот — музыкант третьеразрядный. К тому же исходная ситуация его оперы банальна, что отнюдь не является неперемнным условием «пасторали». Вместе с тем должен признать, что мое прочтение записи Достоевского как «Странник. Эффект» было неверно. Следует читать: «Странный эффект».

³ В «Подростке» одного из персонажей, носящего имя Ламберт, преследуют привидения его в бешенство насмешливые возгласы: «*Ohé, Lambert! Oú est Lambert? As — tu vu, Lambert!*». Слова эти, не получившие объяснения, Достоевский взял в качестве эпиграфа к повести «Крокодил». М. П. Алексеев установил, что этот возглас является цитатой из песни, исполнявшейся в августе 1864 года в Париже актером Александром Леграном и получившей широкое распространение. См. статью М. П. Алексеева «Об одном эпиграфе Достоевского», напечатанную в сборнике, посвященном памяти профессора А. Н. Соколова (М., 1971, с. 367—372).

лентом этой картине и является Шестая симфония Бетховена. Нельзя не пожалеть о том, что замысел рассказа или повести о великом композиторе, мечтающем написать Pastorale, остался неосуществленным.

«Леди, вы меня любили» — парафраз начала арии Лионеля из оперы Ф. Флотова «Марта», пользовавшейся большой популярностью в России.

Музыки Достоевский касался и в последних произведениях, в частности в «Братьях Карамазовых». Это музыка «карамазовская»: звуки трактирного органа, пошлые песни под гитару, исполняемые лакейским тенором Смердякова с лакейским вывертом, разгульные песни девок в Мокром под аккомпанемент скрипок и цимбал. Как намек на иную, возвышенную музыку («идеал Мадонны», противопоставленный «идеалу Содомы») звучит в устах Мити «Гимн радости» Шиллера, вызывающий ассоциации с последней частью Девятой симфонии Бетховена. Особое место занимает в романе, являясь его идейно-философской кульминацией, «Легенда о Великом инквизиторе». И в ней также говорится о музыке. Но об этом хотелось бы сказать после философской притчи «Сон смешного человека», в которой писатель запечатлел музыку безгрешных обитателей земного рая.

Они «блуждали по своим прекрасным рощам и десам, они пели свои прекрасные песни». «Они любили составлять согласные и стройные хоры. В этих песнях они передавали все ощущения, которые доставил им отходящий день, славили его и прощались с ним. Они славили природу, землю, море, леса. Они любили слагать песни друг о друге, как дети... это были самые простые песни, но они выливались из сердца и проникали сердца». Кроме песен, исполненных невинной радости, у обитателей рая были и песни торжественные, восторженные, гимнические, потрясавшие души. Пришелец развратил невинных обитателей рая: они познали грех, преступление и горе, и песни радости сменились другими. «Они воспели страдания в песнях своих»¹ (10, 433).

Так, изменение характера песен отражает скорбный путь, по которому веками, по мысли Достоевского, двигалось человечество, изгнанное из рая и обреченное на муки и страдания. Несомненная внутренняя связь рассказа «Сон смешного человека» с легендой о Великом инквизиторе, связь на основе инверсии. В легенде детские песни радости поют не безгрешные обитатели Эдема, а люди, добровольно отрекшиеся от свободы и избравшие рабство ради земных благ и освобождения от ответственности.

Великий инквизитор рассказывает Христу о том, как католической церкви удалось поработить людей, внушить им, что только в подчинении заключается «смирненное счастье, счастье слабых существ». Отныне у людей нет собственных желаний;

¹ Песни радости блаженных детей Золотого века вспоминает Версильов, рассказывая сыну свой сон.

повинуясь велению владык, они переходят «к смеху, светлой радости и счастливой детской песенке». «...В свободные от труда часы,— говорит инквизитор,— мы устроили им жизнь как детскую игру, с детскими песнями, хором, с невинными плясками» (XIV, 236). Если в «Сне смешного человека» люди, утратившие рай, были объаты скорбью, то в легенде они поверили, что ад, ставший их уделом, является истинным раем. В роли губителя и совратителя выступает католическая церковь.

Достоевский пытался отождествить католицизм с социализмом, якобы порабащающим человечество, пытался осудить идею революционного изменения существующего общественного строя, хотя и признавал его несправедливость. Но, вопреки субъективным намерениям писателя, он осудил не социализм, который освобождает человека от духовного и физического гнета, а порабощение и угнетение людей в капиталистическом обществе и тем самым подказал вывод о неизбежности восстания против сатанинской доктрины, которую Великий Инквизитор пытался воплотить в реальность. Поэтому и «невинные детские песни радости» для Достоевского звучат песнями скорби и отчаяния обманутых людей. Услышать же песни революции он был бессилён.

Достоевский через образы музыки раскрывал свои заветные темы — муку и страдание униженного и оскорбленного человека, временную победу жестокости и пошлости над красотой, мечту о гармонии и счастье. Это позволяет утверждать, что музыка действительно занимала большое место в творческом сознании писателя и что ее образы выполняют в книгах Достоевского важную идейную функцию.

ХIII

ЗВУКОВОЙ МИР ДОСТОЕВСКОГО

Исследователи творчества Достоевского неоднократно указывали на то, что принципы построения действия в его романах внутренне музыкальны. Отчетливо сформулировал эту мысль Вячеслав Иванов в статье «Достоевский и роман-трагедия». Он писал: «Подобно творцу симфоний, [Достоевский] использовал механизм [искусства сюжетосложения] для архитектоники трагедии и применил к роману метод, соответствующий тематическому и контрапунктическому развитию в музыке,— развитию, излучениями и превращениями которого композитор приводит нас к восприятию и психологическому переживанию целого произведения как некоего единства»¹.

¹ Иванов Вяч. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. — М., 1916, с. 20.

О музыкальном построении романов Достоевского писал и Мельхиор де Вогюе в кн. «Русский роман». См.: Гроссман Л. П. Достоевский-художник. — В кн.: Творчество Достоевского. М., 1959.

Мысль о Достоевском как создателе полифонического романа стремилась обосновать М. М. Бахтин. Независимо от него и по-иному трактовал эту проблему А. А. Альшванг¹, сопоставив романы Достоевского с русской симфонией, прежде всего с симфониями Чайковского.

Симфонизм романов Достоевского, многообразие противоборствующих тем, меняющих характер в процессе развития, наличие системы «лейтмотивов» и повторов — «репризности» — совершенно бесспорны. Писатель и сам прибегал к музыкальным сравнениям и сопоставлениям, говоря о принципах построения действия. В 1864 году он писал брату о том, что первая глава «Записок из подполья», будучи напечатана в журнале «без остальных двух (главных)... теряет весь свой сок. Ты понимаешь, что такое *переход* к музыке. Точно так и тут. В первой главе, по-видимому, болтовня; но вдруг эта болтовня в последних главах разрешается неожиданной катастрофой»². Конечно, это замечание Достоевского (на его смысл принципиально указал Л. П. Гроссман) имеет неизмеримо более широкое значение, нежели характеристика соотношения глав в «Записках из подполья». Слова писателя характеризуют развитие действия едва ли не во всех его произведениях: скрытое и неотвратимое движение к катастрофе. Она как будто возникает вдруг, неожиданно, а на самом деле подготавливается постепенно и наконец разрешается взрывом. Это принцип музыкальный.

Образы в произведениях Достоевского развиваются по музыкальным законам: они непрестанно возвращаются то как воспоминания, то как живое переживание и всякий раз звучат по-новому, как бы в иной тональности. Достоевский широко использовал принцип драматического противопоставления и борьбы контрастных тем. Но в его романах можно встретить и применение монотематизма, что позволяет сравнить книги писателя не только с классической симфонией, но и с берлиозовской. Подобно тому как через всю Фантастическую симфонию проходит «навязчивая идея», так в романах Достоевского нередко появляются герои, одержимые «неподвижной идеей», что неизбежно обрекает их на гибель. Достоевский принадлежал к числу художников, которые видели и слышали мир, и, быть может, в первую очередь слышали.

Мы знаем голоса героев Достоевского, постигаем их внутренний мир, проживаем с ними их жизнь. В романах Достоевского не случайно так велика роль чисто слуховых факторов. Звуки внешнего мира не только сопутствуют событиям, но и нередко приобретают характер своеобразных сигналов, предвещающих на-

¹ Альшванг А. Избр. соч. — М., 1964, т. 1.

² Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 365. В фельетоне 1847 года писатель сравнил такой как будто незначащий разговор с настройкой инструментов в оркестре.

ступление решающих событий и катастрофы. Эти звуковые сигналы на первый взгляд выполняют служебную роль. На самом деле Достоевский придает им не только сюжетное, но и психологическое значение. «Звонкие три удара в колокольчик», прозвучавшие не то наяву, не то во сне Вельчанинова, предшествуют решающей встрече его с Трусозким («Вечный муж»). Драматическое столкновение обоих прерывается «необыкновенным ударом в дверной колокольчик», предвещающим поворотный момент в жизни Трусозкого.

Звуки внешнего мира в романах Достоевского обладают эмоциональной окраской, отвечающей психологическому состоянию героев.

Достоевский по-разному использует, например, звучание колокола и, если можно так выразиться, «инструментирует» его.

Когда Аркадия Долгорукова («Подросток») выгоняют из игорного дома и он в беспмятстве падает между воротами и выступом стены, вдруг в ушах его раздается «густой, тяжелый колокольный звон», вызывающий в его памяти воспоминания о далеком прошлом. Этот переход от настоящего к прошлому дан не только с помощью колокольного звона, но и средствами чисто музыкальными, как переход из одной тональности в другую. «Колокол ударял твердо и определенно по одному разу в две или даже в три секунды, но это был не набат, а какой-то приятный, плавный звон, и я вдруг различил, что это ведь — звон знакомый, что звонят у Николы, в красной церкви напротив Тушара, — в старинной московской церкви...» (XIII, 270). Здесь звук переходит в зрительный образ.

Реальный звук зачастую приобретает у Достоевского и символический характер. Версильову в его вещем сне («Подросток») видится «...заходящее солнце последнего дня европейского человечества! Тогда особенно слышался над Европой как бы звон похоронного колокола» (XIII, 375).

Музыка — существенный фактор душевной жизни героев Достоевского. Иные из них ищут в музыке забвения, освобождения от тревог. Может показаться, что характер персонажа, его культура определяют и выбор музыки-«утешительницы». Но у Достоевского соотношение между достоинством музыкального произведения и духовным строем слушателя не всегда зиждется на прямом соответствии.

Так, тонко чувствующая Катя в «Униженных и оскорбленных» ищет в звуках Бетховена ответ на обуревающие ее сомнения. «Вы ведь любите музыку? — спросила она... еще задумчивая от недавних слез. <...> — Если б было время, я бы вам сыграла Третий концерт Бетховена. Я его теперь играю. Там все эти чувства... точно так же, как я теперь чувствую. Так мне кажется» (III, 352). Однако благородство и душевная тонкость не мешают Кате, любящей Бетховена, отнять у несчастной Наташи Алешу.

В звуках шарманки или трактирного органа ищет забвение не только Свидригайлов, но и его антипод — подлинный европеец Версилов («Подросток»). Под звуки трактирного органа размышляет и Иван Карамазов, хотя, казалось бы, им обоим пристало слушать Бетховена или Баха. Сложен и глубок внутренний мир героев Достоевского, и музыка — это не прямой отклик на их состояние, а некий душевный контрапункт. Аркадий рассказывает, как отец однажды привел его в «...маленький трактир на канаве, внизу. Публики было мало. Играл расстроенный сильный органчик...» Версилов поясняет: «Я люблю иногда от скуки... от ужасной душевной скуки... заходить в разные вот эти клоаки. Эта обстановка, эта заикающаяся ария из «Люции»... эти крики из бильярдной — все это до того пошло и прозаично, что граничит почти с фантастическим» (XIII, 222). Душевная усталость, надломленность Версилова могут найти хотя бы некоторое разрешение не в концертном зале, не в величественной музыке, исполняемой оркестром, а в убогой обстановке трактира, звуках криплой «машины», играющей предсмертную арию Эдгара из «Люции». «Заикающейся» она названа из-за обилия пауз. Мелодии «Люции», их страстный драматизм, гениальное исполнение Рубини партии Эдгара в свое время вызывали восторг таких слушателей, как Белинский и А. Григорьев.

Назавтра Аркадий застаёт отца в том же трактире и в том же душевном состоянии. «У меня, видишь ли, всё голова болит. Прикажу „Люцию“, — говорит он (XIII, 244). У Версилова болит душа, и только под звуки «машины» боль тупеет: он глушит тоску органчиком, как другие водкой. И в третий раз возникает в мыслях сына образ отца, объётого смятением: он «наверно теперь в трактире сидит и слушает «Люцию»! А может, после «Люции» пойдет и убьёт Бюринга» (XIII, 263)¹. Так троекратное упоминание «заикающейся» арии становится средством косвенной характеристики состояния героя. Возможно, что Достоевский называл эту арию не только из-за ее популярности: трагедия Эдгара — трагедия несчастной любви — родственна любви Версилова к Ахмаковой.

В трактире разворачивается беседа Ивана Карамазова с Алей. Здесь рассказывает он легенду о Великом инквизиторе. И быть может, потому, что образы грандиозной мистерии как бы разворачиваются в контрапункте со звуками трактирного органчика и стуком бильярдных шаров, возникает единственный в своем роде психологический эффект.

С удивительным мастерством использует Достоевский контрасты безмолвия и шума, переходы от *piano* к *forte* и обратно. Охваченный страшными мыслями, Раскольников бродит по безлюд-

¹ Отметим попутно, что Достоевский любил механические инструменты. Он купил ручной органчик и под его звуки танцевал с женой и детьми кадрили, вальс и мазурку. См.: Достоевская А. Г. Воспоминания, с. 269.

ным и молчаливым улицам. «...Ничто не отозвалось ниоткуда; всё было глухо и мертво, как камни, по которым он ступал, для него мертво, для него одного... Вдруг, далеко, шагов за двести от него, в конце улицы, в сгущавшейся темноте, различил он толпу, говор, крики...» (VI, 135). Но этот шум не был знаком жизни — толпа окружила Мармеладова, раздавленного коляской.

У Достоевского напряженная и зловещая тишина чаще всего означает преддверие катастрофы. Сцена в Мокром («Братья Карамазовы») разворачивается на фоне пьяных песен. Реальное и воображаемое причудливо смешивается, преобразуется в сознании Грушеньки: ей чудится поездка в санях с колокольцами, несущая с собой ощущение свободы, тогда как наяву слышен только колокольчик полицейской кибитки, предвещающий арест Мити. «Я по снегу люблю ехать... — мечтает Грушенька, — и чтобы колокольчик был... Слышишь, звенит колокольчик... Где это звенит колокольчик? Едут какие-то... вот и перестал звенеть. (...) Колокольчик в самом деле звенел где-то в отдалении и вдруг перестал звенеть. Митя... не заметил, как перестал звенеть колокольчик, но не заметил и того, как вдруг перестали и песни, и на место песен и пьяного гама во всем доме воцарилась как бы внезапно мертвая тишина» (XIV, 399) ¹.

На контрастах шума и тишины, нарастания и спада звучности строятся драматические сцены; и тишина, предвещающая взрыв, и следующая за ним пауза столь же выразительны, как возбужденная речь.

Многие действенные эпизоды в романах Достоевского построены по принципу сложной музыкально-театральной драматургии, сочетающей сольные, ансамблевые и хоровые сцены. Таковы в «Идиоте» «поединки» Мышкина и Настасьи Филипповны, Настасьи Филипповны и Аглаи, Мышкина и Рогожина, появление Рогожина со ста тысячами и особенно финал у трупы Настасьи Филипповны. Таковы и ключевые сцены «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых».

Речь, конечно, должна идти не о влиянии на писателя современной ему оперы, а о сознательном или бессознательном использовании принципов реалистической оперной драматургии, раскрывающей духовный мир человека в единстве с окружающим миром.

XIV

ТЕАТР И ДОСТОЕВСКИЙ

Глубокий драматизм, стремительно развивающееся действие произведений Достоевского не могли не привлечь внимания актеров и литераторов-инсценировщиков. Казалось, достаточно из-

¹ Самый ритм, настойчивый повтор: «звенит колокольчик», «колокольчик звенел», «перестал звенеть колокольчик» — придают фразе музыкальный характер.

влекать из этих романов фабулу и диалоги, чтобы получить готовую драму. Между тем это совсем не так, хотя именно по такому пути пошли многие авторы сценических адаптаций. Сам же Достоевский писал В. Д. Оболенской (20 января 1872 года), просящей его разрешения на приспособление для сцены «Преступления и наказания»: «Насчет... Вашего намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я вполне согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать¹; но не могу не заметить Вам, что всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере вполне. Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, несоответственной ей форме. Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет»².

Тяга русских актеров к Достоевскому была огромной — воплотить его образы на сцене мечтали многие. Но так как почти все переделки романов писателя цензурой запрещались, то слово Достоевского прозвучало впервые не со сцены, а с эстрады, где в качестве чтеца, начиная с 1860 года, выступал сам автор. К сожалению, эта сторона деятельности великого писателя, бывшего и великим исполнителем, еще не исследована. Между тем его исполнительство неразрывно связано с творчеством. Он потому столь проникновенно передавал мысли и чувства героев, их психологическую реакцию, что видел и слышал их во плоти. Его создания были для него абсолютно реальными, и он мог свободно воспроизвести их речевую манеру и поведение, например князя К. из «Дядюшкиного сна». Но столь же естественно и правдиво он мог перевоплотиться и в образ, созданный другим автором, будь то пушкинский Пимен, Грибоедовский Репетилов, гоголевский Шпекин, Схимник А. К. Толстого или персонажи Фонвизина. В любительском ли спектакле, на эстраде ли разными средствами — «сценическими» или «чтецкими» — он создавал живой образ, то пламенный, героический («Пророк» Пушкина), то комический и сатирический.

В последние годы жизни Достоевский выступал особенно часто. Сохранились многочисленные восторженные отзывы современников. Ограничимся двумя. Один принадлежит В. В. Стасову, который не был поклонником Достоевского, другой С. А. Венгерову. Стасов писал «...о богатейшей инструментальной

¹ С подобными просьбами к писателю обращались неоднократно. Уже в 1867 году А. Г. Ушаков просил Достоевского разрешить ему инсценировать «Преступление и наказание».

² Достоевский Ф. М. Письма, т. 3, с. 20.

оркестровке, тонкой, роскошной и сложной, какую мы узнали от великих актеров и великих чтецов, каков был, например, Достоевский. Тот меня просто поразил»¹.

По словам С. А. Венгерова, слышавшего Достоевского в 1879 году, «писатель не имеет никого себе равного, как чтеца. «Чтецом» Достоевского можно назвать только потому, что нет другого определения для человека, который выходит в вечернем сюртуке на эстраду и читает свои произведения. На том же вечере, когда я слышал Достоевского, читали Тургенев, Салтыков-Щедрин, Григорович, Полонский, Алексей Потехин. Кроме Салтыкова, читавшего плохо, и Полонского, читавшего слишком приподнято-торжественно, все читали очень хорошо. Но именно только читали. А Достоевский, в полном смысле слова, пророчествовал. Тонким, но пронзительно-отчетливым голосом и невыразимо-захватывающе читал одну из удивительнейших глав «Братьев Карамазовых» — «Исповедь горячего сердца» — рассказ Мити Карамазова о том, как пришла к нему Катерина Ивановна за деньгами, чтобы выручить отца. И никогда еще с тех пор не наблюдал я такой мертвой тишины в зале, такого полного поглощения душевной жизни тысячной толпы настроениями одного человека.

Когда читали другие, слушатели не теряли своего «я» и так или иначе, но по-своему относились к слышанному. Даже совместное с Савиной превосходное чтение Тургенева² не заставляло забываться и не уносило ввысь. А когда читал Достоевский, слушатель, как и читатель кошмарно-гениальных романов его, совершенно терял свое «я» и весь был в гипнотизирующей власти этого изможденного невзрачного старичка, с пронзительным взглядом беспредметно уходивших куда-то вдаль глаз, горевших мистическим огнем, вероятно, того же блеска, который некогда горел в глазах протопопа Аввакума»³.

Нет сомнения, что чтение, вернее, интерпретация Достоевским собственных произведений оказали глубокое воздействие не только на слушателей, но и на артистов (В. В. Самойлова читала «Мальчика у Христа на елке», Д. М. Леонова — отрывки сцены в Мокром из «Братьев Карамазовых»). Они слышали чтение Достоевского, так как нередко выступали в один вечер с ним. Думается, что глубокое воздействие интерпретация Достоевского могла и должна была оказать на О. А. Правдина, не раз бывавшего в доме писателя и ставшего первым исполнителем рассказа Мармеладова (1875), и в особенности на В. Н. Андреева-Бурлака, в репертуаре которого значительное место занимали тот же рассказ Мармеладова и сцена штабс-капитана Снегирева из «Братьев Карамазовых».

¹ Стасов В. В. Письма к родным. — М., 1962, т. 3, ч. 2, с. 61.

² Сцены Дарьи Ивановны и графа Любина из «Провинциалки».

³ Речь, 1915, № 14. Цит. по кн.: Достоевская А. Г. Воспоминания, с. 353.

В один вечер с Достоевским в концертах выступали и другие актеры, в частности М. Г. Савина, будущая исполнительница Настасьи Филипповны.

Достоевский был взыскательным критиком, умевшим увидеть недостатки и оценить достоинства чужого исполнения. После чтения Савиной и Тургеневым сцены из «Провинциалки» он сказал артистке: «...у Вас каждое слово отточено, как из слоновой кости, а старичок-то пришепетывает»¹. А. Ф. Кони указал в восторге целовать руки артистке [Савиной] после того, как она однажды на концерте прочла одну сцену из «Обрыва». «Как она читает, как читает! — повторял он. — Какой язык, произношение! Это целая школа русского языка!» — повторял писатель, обращаясь к окружающим»².

Невозможно переоценить значение Достоевского — интерпретатора собственных сочинений (фрагменты «Бедных людей», рассказ Мармеладова, отрывки из «Записок из Мертвого дома», «Братьев Карамазовых» — беседа Зосимы с женщинами, «Легенда о Великом инквизиторе», «Мальчики», «Похороны Илюшечки», — «Мальчик у Христа на елке»).

Несомненно, общение О. А. Правдина, В. Н. Давыдова, Н. Ф. Сазонова, М. Г. Савиной, Ф. И. Стравинского с Достоевским сказалось на их искусстве. Поэтому, хотя первые спектакли по романам Достоевского появились из-за цензуры через много лет после смерти писателя, трактовка сценических образов в известной мере восходит к автору. Одни актеры слышали его чтение, а другие, например П. Н. Орленев, В. П. Далматов, Н. Н. Ходотов, восприняли традицию от тех, кто видел и слышал Достоевского.

XV

ДОСТОЕВСКИЙ И РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

1.

Пути русской музыки и Достоевского при жизни писателя и длительное время после его смерти, казалось бы, не соприкасались³. Чем же объяснить, что композиторы, создавшие столько

¹ И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. — М., 1969, т. 2, с. 384.

² Савина М. Г. и Кони А. Ф. Переписка (1883—1915 гг.)/Вступ. ст. и прим. А. М. Брянского. — Л.; М., 1938, с. 14.

³ Опера В. Ребикова «Елка» лишь отдаленно связана с рассказом «Мальчик у Христа на елке». Фабула либретто близка к сказке Андерсена «Девочка со спичками».

шедевров на темы Пушкина, Гоголя, Островского, прошли мимо Достоевского? Г. А. Ларош в одной из статей писал о том, что «движение... музыки хотя параллельно движению литературы, но отдельные фазисы его не совпадают с таковыми же литературы: музыка отстает на одно или два поколения. Вот отчего происходит, что музыка данного периода по своему направлению и характеру напоминает не современную ей поэзию, а ту, какая была за полстолетия назад»¹. Остроумное замечание это справедливо лишь отчасти. Песни Даргомыжского и Мусоргского адекватны по содержанию современной им русской литературе и живописи, «Воевода» Чайковского, «Вражья сила» Серова, «Снегурочка» Римского-Корсакова созданы на основе произведений писателя, жившего в одно время с ними. Наконец, не сюжет, а идеи и проблемы, лежащие в основе музыкального произведения, роднят его с современностью. Чайковский воплотил пушкинские образы в музыке «Евгения Онегина» как бы сквозь призму «Дворянского гнезда» Тургенева, повестей Л. Толстого и романов Гончарова, в свою очередь связанных с современностью и с традицией Пушкина. Музыка не только отстает, но зачастую и опережает литературу. «Травиата» Верди, написанная на сюжет «Дамы с камелиями» Дюма-сына, по глубине психологического анализа, эмоциональной силе и реализму неизмеримо превосходит и роман, и пьесу.

Утверждение Лароша не может рассматриваться как закон, определяющий соотношение литературы и музыки даже для XVIII века («Женитьба Фигаро» Моцарта и Бомарше), не говоря уже о XIX или XX столетиях.

В. Г. Каратыгин, посвятивший теме «Достоевский и музыка» статью, следующим образом ответил на интересующий нас вопрос: «Эпохе Достоевского задача создать в музыке нечто параллельное основному тону его сочинений, его стремительности и иступленности, была не по плечу»². Критик повторил аргументы Лароша: музыка «...всегда отстает в своей эволюции от прочих искусств, особенно от наиболее крепко связанной с конкретной действительностью литературы. Не удивительно поэтому, что возможность заражения музыки духом Достоевского объявилась сравнительно поздно»³.

В утверждении Каратыгина, как и в словах его предшественника, заключена лишь часть истины. Во-первых, современной Достоевскому русской музыке задача «создать нечто параллельное основному тону» произведений Достоевского была вполне «по плечу»: Мусоргский и Чайковский достигли тех же психологических глубин, что и автор «Преступления и наказания». Русские композиторы XIX века не создали произведений и на

¹ Ларош Г. А. Избр. статьи. — Л., 1975, вып. 2, с. 223.

² Каратыгин В. Избр. статьи. — М.; Л., 1965, с. 259.

³ Там же, с. 251 и 259.

темы Л. Толстого, Тургенева, Гончарова, казалось бы более «доступных» музыкальному воплощению. Очевидно, существовали иные причины, кроме «отставания» музыки от литературы. Оперные композиторы редко обращались к современности непосредственно, предпочитая облекать ее в исторические одежды.

Чайковскому пришлось выслушать немало упреков за то, что он выбрал такую «неоперную» и близкую к современности тему, как «Евгений Онегин». Один из рецензентов писал: «Мысль положить на музыку пушкинскую поэму... не кажется мне особенно счастливою. Пока оперный сюжет отодвинут в глубь времени, мы готовы допустить его вероятность, верим в его правду»¹.

Так думали многие, если не большинство. Прогрессивный русский музыкальный критик С. Н. Кругликов, близкий «Могучей кучке», утверждал: «Сюжеты из современной жизни, да еще выбранные из гостинной, фразной среды, вовсе не подходят для оперы с серьезным и разумным реалистическим направлением. Смешно видеть героя во фраке, хотя бы и старомодном, но распевающего нам о своих горестях и чувствах. Здесь музыка просто оскорбляет эстетическое чувство, она режет ухо своей неправдоподобностью, как бы красива она ни была сама по себе. Другое дело сюжет бытовой, где есть простор народной песне, сюжет исторический, где говорится о делах давно минувших и действующие лица фигурируют в нарядах, никогда теперь не встречаемых, наконец, сюжет волшебный, где фантазии нет пределов и музыка не знает стеснений... Я настолько же одобряю Чайковского за выбор «Полтавы» («Мазепа»), насколько порицаю его за положение на музыку «Евгения Онегина»².

Островский упорно отговаривал Серова от мысли написать оперу на сюжет драмы «Не так живи, как хочется», так как в нем якобы «нет ни глубоких страстей, ни сильных положений... в этом сюжете мало картинности для сцены... Поищем другого сюжета. В моих сочинениях мы едва ли найдем: они все бытовые и не эффектны для глаз»³.

Чайковскому Островский предлагал написать либретто, действие которого происходит в Вавилоне и в Греции при Александре Македонском. Гениальный реформатор русской драмы был поклонником обстановочной и пышной французской и итальянской оперы.

И это не единственный пример. Вспомним, какими насмешками встречала курочкинская «Искра» реалистические искания Мусоргского, как жестоко высмеял их Салтыков-Щедрин. Русские композиторы, обращаясь к Гоголю, избирали в качестве тем рассказы из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», а не «Шинель», «Ревизор» или «Мертвые души». Обращение Мусорг-

¹ Новое время, 1879, № 960.

² Современные известия, 1884, № 41.

³ Островский А. Н. Полн. собр. соч. — М., 1958, т. 14, с. 154.

ского к «Женитьбе», доставившее музыкальной критике столько поводов для издевательства, явилось экспериментом, не рассчитанным на исполнение в театре и остановившимся на первом действии.

Чаще всего повесть или роман переходили на оперную сцену через посредство драматического театра. Так было с «Майской ночью», «Ночью перед рождеством», «Тарасом Бульбой» Гоголя; на Западе — с «Хроникой Карла IX» Мериме, «Собором Парижской богоматери» Гюго, романами Вальтера Скотта и многими другими произведениями. И, конечно же, в первую очередь это относится к пьесе, которая, прежде чем превратиться в либретто, ставилась на драматической сцене.

Но для Достоевского путь в драматический театр на долгие годы был закрыт.

Возможно, одной из причин того, что русские композиторы не обращались к произведениям великого писателя, было ложное, однако широко распространенное представление о нем как об апологете реакции. Достоевский, сотрудник «Русского вестника», заслонил в глазах многих гениального художника. Писателя обвинили в том, что он изменил идеалам молодости, от сочувствия к униженным и оскорбленным перешел к гимнам во славу страданий, а значит, оправданию режима, их породившего. Ларош писал: «Мало-помалу в Достоевском усилился элемент аскетизма, элемент отреченности от благ сего мира и умерщвления плоти... Затем оставалось сделать еще один шаг, и этот шаг был сделан, — оставалось воспеть не страдальцев, не «униженных», а самый принцип страданий. Вместо прежнего: «Посмотрите, как несчастен человек, которого пытаются», — мы теперь слышали: «Посмотрите, как хорошо, когда человека пытаются покрепче». Казалось бы, что может быть противоположнее? А эти контрасты уместились в двадцатилетней литературной деятельности поэта (о времени ссылки я здесь не говорю, потому что филантроп в нем уцелел во время ссылки и целиком выступил в «Записках из Мертвого дома»); стало быть, переворот произошел не в Сибири, а позже»¹.

Характеристика эта неверна в основе, ибо ненависть к силам, калечащим человека, питала творчество Достоевского до последних дней, обретя гениальное выражение в беседе Ивана и Алеши Карамазовых. Когда Ларош писал свою статью (1876 год), он не мог предвидеть появления последнего романа Достоевского. Но, и прочитав его, он не изменил своей оценки. Критик утверждал, что в XX и XXI веках историки литературы по произведениям Достоевского будут изучать «беллетристику реакции, красноречивое и самобытное выражение того попятного движения, которое овладело некоторою частью русской интеллигенции в 60-х и 70-х годах нашего века. Обыкновенный

¹ Голос, 1876, № 152.

читатель будущего, вероятно, поразится их [произведений Достоевского] натянутостью, болезненным напряжением, отсутствием простоты... он едва ли много поймет в этой нескончаемой «пляске смерти»¹.

Ларош оказался несправедливым судьей и плохим пророком. Но так же, как он, думали и писали многие. Резко враждебно относился к Достоевскому В. В. Стасов, что имеет немаловажное значение для нашей темы, учитывая его роль и влияние на некоторых членов «Могучей кучки», и прежде всего на Мусоргского. И все же распространенность ошибочных суждений о Достоевском, как и отсутствие музыкальных произведений на его темы в XIX веке, не означает, что русские композиторы прошли мимо его гениальных открытий в социальной и психологической областях, не испытали импульсов, исходящих от его творчества. Достоевский стал в последние годы жизни, то есть в пору создания «Братьев Карамазовых» и речи о Пушкине, властитель дум русского общества, а его похороны превратились в общественное событие, невиданное по размаху. Русские композиторы, разрабатывая темы, казалось бы, далекие от тематики Достоевского, вольно или невольно соотносили свои замыслы с творениями писателя. Это был как бы параллельный процесс. И здесь прежде всего должны быть названы имена Чайковского и Мусоргского.

2.

По утверждению Лароша, Чайковский в одно из посещений Серова (осень 1864 года) встретился с Достоевским, который рассуждал о музыке «как истый литератор, не имеющий ни музыкального образования, ни природного слуха»². Высокомерный и несправедливый этот отзыв характерен для позиции критика, который отвергал право «дилетанта» судить о музыке. Но, встречались ли Чайковский и Достоевский действительно, мы не знаем, так как они не оставили упоминаний об этом.

Однако какие-то отношения между ними существовали. 20 декабря 1872 года писатель был утвержден редактором издававшейся В. П. Мещерским еженедельной газеты-журнала «Гражданин», а 5 февраля 1873 года Чайковский сообщил отцу, что «составляет» биографию Бетховена для «Гражданина»³. Неизвестно, от кого исходила инициатива приглашения, от В. П. Мещерского ли, соученика Чайковского по Училищу правоведения, или от Достоевского. Бесспорно одно — без согласия редактора публикация очерков была бы невозможна. До этого «Гражданин» вообще не уделял внимания музыке, если не считать трех «писем о русском театре» (1872), в которых упомина-

¹ Голос, 1882, № 58.

² Ларош Г. А. Избр. статьи, вып. 2, с. 294.

³ Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. — М., 1959, т. 5, с. 301.

лась и опера. Очерк Чайковского «Бетховен и его время» печатался в № 7, 8, 11 и 12 газеты, а затем публикация прекратилась. Возможно, Чайковский охладел к этой работе.

Композитор, конечно, знал произведения писателя, но его отношение к ним было сложным. Признавая гений Достоевского, Чайковский явно предпочитал Толстого, Тургенева, а позднее Чехова. И тем не менее он не мог по временам не поддаться гипнотическому воздействию автора «Преступления и наказания», хотя и страшился его. О смешанном чувстве, которое у него вызвало чтение «Братьев Карамазовых», Чайковский писал брату Анатолию и Н. Ф. фон Мекк. Мы читаем в его письме из Парижа (16/28 февраля 1879 года): «Я два дня нахожусь под сильным впечатлением повести Достоевского «Братья Карамазовы». Третьего дня вечером я прочел первые главы этой повести в... «Русском вестнике». В ней, как и всегда у Достоевского, являются на сцену какие-то странные сумасброды, какие-то болезненно-нервные фигуры, более напоминающие существа из области горячечного бреда и сонных грез, чем настоящих людей. Как всегда, у него и в этой повести есть что-то щемлящее, тоскливое, безнадежное, но, как всегда, минутами являются почти гениальные эпизоды, какие-то непостижимые откровения художественного анализа. Здесь меня поразила, потрясла до рыданий, до истерического припадка одна сцена, где старец Зосима принимает страждущих, пришедших к нему искать у него исцеления¹. Между ними является женщина, пришедшая за 500 верст искать у него утешения. У нее перемерли по очереди все дети. Похоронивши последнего, она потеряла силы борьбы с горем, бросила дом, мужа и пошла скитаться. Простота, с которой она описывает свое безысходное отчаяние, поразительная сила безыскусственных выражений, в которых изливается ее бесконечная тоска о том, что она никогда, никогда, никогда уже больше не увидит и не услышит его, и особенно когда она говорит: «И не подошла бы к нему, не промолвила, в углу бы притаилась, только бы минуточку едину повидать». Все это меня до сих пор невероятно хватает за сердце»². Знакомство с последующими главами вызвало отрицательную оценку: «Это начинает быть невыносимо. Все до одного действующие лица — сумасшедшие»³.

В 1881 году, перечитав «Братьев Карамазовых», композитор писал брату: «Достоевский гениальный, но антипатичный писатель. Чем больше читаю, тем больше он тяготит меня»⁴. Было бы, однако, неверно считать это окончательным выводом.

¹ Глава третья второй книги романа.

² Чайковский П. И. Полн. собр. соч. — М., 1963, т. 8, с. 116—117.

³ Там же, с. 226.

⁴ Там же, — М., 1966, т. 10, с. 202.

В 1879 году, гостя в имении Н. Ф. фон Мекк, Чайковский обратился к ней с просьбой прислать ему «полное собрание сочинений Толстого (Льва) и Достоевского»¹. А за несколько месяцев до этого адресатка дружески выговаривала ему: «Зачем Вы, друг мой, читаете Достоевского, это Вам не по первым. Он не для нас с Вами»².

Чайковский неоднократно обращался к произведениям Достоевского. Он записал в дневнике (9 января 1889 года): «Читал «Двойник» Достоевского». В 1890 году племянник композитора В. Л. Давыдов, гостивший у него в Клину, прочел ему «...незнакомую, превосходную вещь Достоевского»³.

Чайковский не раз в письмах упоминал о «надломленности», характерной для героев Достоевского. Убеждая Ю. П. Шпагинскую посвятить свои силы писательству, он утверждал, что ее тяжелые душевные переживания не могут этому мешать: «Надломленность не есть препятствие. Напротив, она может сообщить Вашим писаниям ту болезненную нотку, на которой основан, напр[имер], огромный успех Достоевского»⁴.

Отмечая популярность русского романа за рубежом, Чайковский писал из Парижа 19/31 мая 1886 года: «Как приятно воочию убедиться в успехе нашей литературы во Франции. На всех книжных *étalages* красуются переводы Толстого, Тургенева, Достоевского, Писемского, Гончарова. В газетах беспрестанно встречаешь восторженные статьи о том или другом из этих писателей. Авось настанет такая пора и для русской музыки?»⁵.

Композитор привез с собой несколько книг русских авторов во французских переводах, в том числе «Преступление и наказание» (1884) и «Записки из подполья» (1886).

Читая главы книги М. де Вогюе «Русский роман», посвященные Достоевскому и Л. Толстому, Чайковский, как явствует из записей в его дневнике, плакал. Это были слезы счастья и гордости за русскую литературу.

Проблему «Чайковский и Достоевский», разумеется, нельзя решать, основываясь только на сохранившихся и случайных отзывах композитора о писателе. Правда, Ларош, коснувшись этой темы, утверждал, что Чайковский был чужд «искусственного, гальванического оживления и истощения Достоевского»⁶.

¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. — М., 1963, т. 8, с. 323.

² Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. — М., 1935, т. 2, с. 62—63.

³ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. — М., 1977, т. 156, с. 179. К сожалению, мы не знаем, о каком произведении идет речь. Возможно, что это «Кроткая» или «Сон смешного человека».

⁴ Там же. — М., 1971, т. 13, с. 497.

⁵ Там же, с. 349.

⁶ Ларош Г. А. Избр. статьи, вып. 2, с. 228.

Думается, что это равно неверно и по отношению к писателю, и по отношению к композитору.

А. А. Альшванг, проведший параллель между романами Достоевского и симфониями Чайковского, отметил ряд родственных эмоциональных и структурных элементов. Так, он писал: «...Достоевский — великий мастер передавать длительные психические процессы, и эта черта сближает его с величайшим русским симфонистом Чайковским». «...Длительное *crescendo*, особенно же эффект *crescendo piano*, содержит элемент или, точнее, предпосылку симфонизма. Что же говорить о приеме напряженнейшего качественного нарастания сложности ситуации и силы чувства — нарастания, доходящего до кульминации и кончающегося потрясающим взрывом при участии и полной мобилизации всех участвовавших ранее противоречивых элементов? ...Этот прием составляет квинтэссенцию ...многих конструкций у Достоевского...»¹. Не ограничиваясь параллелями, А. А. Альшванг стремился обосновать наличие в структуре романов Достоевского принципа сонатности. Анализируя «Преступление и наказание», он писал, что в сцене распивочной «короткая связующая партия рисует неприглядную обстановку на фоне смятенного состояния души Раскольникова». В разработке, по мнению ученого, отвечает психологическое развитие двух начал в душе героя («неподвижной идеи» и чувства реальной жизни). Вторжение главной темы в раздумье Раскольникова — это роковая мысль, овладевающая им. «Раскольников задумал, подготовил и совершил преступление. Этот замкнутый круг фактов выражен в завершенной форме сонатно-симфонического развития»².

Так как в «Преступлении и наказании» кроме Раскольникова действуют Мармеладов, Дуня, Соня, Свидригайлов и другие, то они оказываются побочными партиями. Едва ли подобное утверждение оправдано. Близость романа и симфонии обусловлена диалектическими закономерностями и логикой драматического развития. Чайковский не писал симфоний по законам романа, Достоевский не сочинял романов на основе структуры симфонии. И прав А. А. Альшванг не там, где он сближает Первую симфонию Чайковского с «Преступлением и наказанием», а когда пишет, что общие закономерности исторического развития обусловили внутреннюю близость идейного содержания романа и симфонии. Но ведь то же можно сказать и о соотношении романа и оперы.

Чайковский и Достоевский — неповторимо своеобразные художники. Будучи современниками, они по-разному отразили противоречия действительности. Оба постигли и правдиво выразили порыв человека к счастью и невозможность его достижения в мире, где царят несправедливость и насилие. Оба они с равной силой воплотили сложный духовный мир человека.

¹ Альшванг А. Избр. соч. — М., 1964, т. 1, с. 79 и 77.

² Там же, с. 90.

Очень верно и точно сказал А. В. Оссовский: «Из всех русских художников слова, красок, резца и звуков, за исключением недостижимого сердцевода Достоевского, один Чайковский больше всех познал тайны душевной жизни, чуял в ней те глубоко скрытые темные силы, нами играющие, одно приближение к постижению которых наводит жуткий трепет. Вместе с Достоевским он «любит по краям и пропастям блуждать», и нередко в произведениях обоих душевная жизнь в своем напряжении, в борьбе раздирающих ее отрицательных начал и созидательных стремлений становится тяжелым кошмаром, доводит до того состояния, когда «с безумием граничит разуменье». С какой-то затаенною страстью останавливаются оба они на моментах ужаса, полного душевного разлада и в холодном замирании сердца пред раскрывающейся бездною находят острую сладость и заставляют испытывать ее и читателя или слушателя»¹. У обоих художников получила гениальное воплощение тема смерти. Однако это обусловлено не только страхом перед небытием, но и стремлением творческим актом победить этот страх, утвердить силу и величие человеческого духа. Достоевский и Чайковский совлекли со смерти украшающий ее мистический покров и явили ее в бесстыдной и страшной наготе. Б. В. Асафьев первым провел аналогию между пятой картиной «Пиковой дамы» и рассказом Достоевского «Бобок».

Для Чайковского и Достоевского характерно сочетание и взаимопроникновение трагического и трагикомического, патетического и его снижения, одухотворенного лиризма и зловещего гротеска. Движет обоими — в этом неотразимая сила воздействия их гения — страстная любовь к человеку, сострадание к его бедам, высочайший, одухотворенный гуманизм. Духовное родство Чайковского со столь несходным с ним Достоевским выразилось во многих произведениях, в том числе в опере «Мазепа»².

Первоначально произведение это завершалось мелодраматическим: безумная Мария кончала жизнь самоубийством. В окончательной редакции безумная Мария поет колыбельную над умирающим Андрием. И эта ласковая, полная нежности песня является гениальным завершением трагедии, эмоционально родственным финалу «Идиота».

Асафьев провел параллель между женскими образами Достоевского (Нечка Незванова, Аглая, Настасья Филипповна), «рожденными темой хождения по мукам... женской души»³, и

¹ Оссовский А. В. Муз.-критич. статьи. — Л., 1971, с. 171.

² Таковы допрос Кочубея Орликом и сцена казни с разгульной песней пьяного казака, смутившая некоторых критиков, считавших этот эпизод эстетически неуместным и нарушающим трагизм ситуации (на самом деле усиливающим его).

³ Асафьев Б. В. Избр. труды. — М., 1955, т. 4, с. 129. См. также: Классики и современные писатели на вечерах художественной литературы и общественно-революционных праздниках. Сб. статей, — Иваново-Вознесенск, 1927, с. 139—143.

разработкой этой же темы у Чайковского (Мария в «Мазепе»). Известную психологическую родственность героям Достоевского являют также охваченный страстью князь Курлятев и жестокий изувер Мамыров в «Чародейке». И тот и другой одержимы «неподвижной идеей»: один — любовью, другой — ненавистью и жаждой мести.

Но, конечно, всего ближе Чайковский к Достоевскому в «Пиковой даме». Подобно тому как в «Евгении Онегине» композитор невольно оказался в сфере притяжения «Дворянского гнезда», так в новой пушкинской опере он испытал воздействие «Игрока», да и не только этой повести. Мы знаем, какое место в духовной жизни Достоевского занимала повесть Пушкина. Кошмарное видение Раскольникова (убитая и трясущаяся от смеха процентщица) — сознательная аналогия видению Германа, которому почудилось, будто старуха в гробу подмигнула ему. В плане задуманной повести о чиновнике Достоевский записал: «...фантастический колорит, „Пиков[ая] дама“» (XII, 8). В «Подростке» Достоевский устами главного героя выразил мысль, что пушкинский Германн — «колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода» (XIII, 113). А в черновых набросках к роману писатель противопоставил характер поведения Анны Андреевны и воспитанницы героине Пушкина в «Пиковой даме» (XVI, 307).

Мы знаем, какое значение для Достоевского имела пушкинская мысль (в той же «Пиковой даме»), что «две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе». Конечно, Алексей Иванович из «Игрока» не «петербургский тип», его, по классификации Достоевского, скорее следует отнести к категории «русских скитальцев», оторванных от родной почвы. Но «неподвижная идея», охватившая обоих героев, роднит их, тем более что она «соединяется с сильным, страстным желанием» (V, 291). Алексей Иванович, как и Германн, сначала выигрывает большие деньги, затем столь же неожиданно и стремительно все проигрывает. Таившаяся или подавляемая страсть игрока прорвалась и овладела им. Германн заканчивает жизнь в больнице для умалишенных. Алексей Иванович превращается в одержимого манией безумца.

Чайковский, как мы знаем, изменил социальное положение Лизы (из бедной воспитанницы она стала внучкой старой графини), что воздвигло между нею и Германом¹ преграду. Поинтому истолковано композитором и поведение героя. У Пушкина им руководил расчет; Лизавета Ивановна для него — средство, с помощью которого он может завладеть тайной трех карт. У Чайковского эта тайна первоначально лишь средство, должествующее помочь Герману преодолеть социальную бездну, отделяющую его от Лизы. Но так как «две неподвижные идеи не

¹ Герой оперы — Герман, в отличие от Германа у Пушкина.

могут вместе существовать в нравственном мире», то азарт вытесняет любовь и приводит Германа к гибели. Быть может, этот мотив Чайковский нашел именно в «Игроке». Полина, которую страстно любит бедный учитель Алексей Иванович, — падчерица генерала. Играть в рулетку он отправляется не по собственному желанию — его посылает Полина. Постепенно в Алексее Ивановиче пробуждается страсть игрока, и когда он, опять-таки «ради Полины», отправляется в игорный дом и выигрывает двести тысяч франков, то, возвратившись, забывает о девушке и не сводит глаз с кредитных билетов и золота.

Несомненно, что это перерождение Алексея Ивановича сближает его с Германом в опере. Мы помним, что Чайковский считал определяющим свойством персонажей Достоевского их болезненную нервность и надломленность. Обреченность едва ли не главное и в оперном Германе. Движение мелодии, устремленной вверх, обрывается, не достигая кульминации. Самая любовь героя полна безнадежности — и в первом ариозо «Я имени ее не знаю», и в обращении к любимой (вторая картина); здесь главенствует та же тема («К вам умирающий взывает»). Думается, что к Герману можно применить слова князя в «Идиоте» — «больная страсть». Обреченность Германа заключается в том, что его любви суждено переродиться.

Уже в 1890 году музыкальный критик В. А. Чечотт проницательно указал, что певучая фраза ариозо «Я имени ее не знаю» представляет видоизмененную впоследствии тему трех карт. «Построив любовную фразу своего героя на ритмической метаморфозе той же фразы, Чайковский как бы хотел пояснить, что сердечному увлечению Германа суждено превратиться в страсть иного рода»¹. Независимо от Чечотта эту мысль позднее сформулировал Б. В. Асафьев. Душевная неуравновешенность, неустойчивость Германа является почвой, на которой вырастает его мономания, его «неподвижная идея». Герой испытывает непобедимое стремление узнать секрет трех карт не только потому, что это принесет ему богатство и возможность стать мужем любимой, — его влечет неведомое, его страшит и притягивает тайна, окружающая графиню, сознание роковой связи с нею и предчувствие гибели.

Именно подобные «предельные» и, казалось бы, немислимые в реальности душевные состояния любил и умел воссоздать Достоевский. Героев композитора и писателя притягивает роковое любопытство — стремление разгадать тайну смерти или заглянуть «по ту сторону» и убедиться, что «тайны нет». Поэтому не только Герман, но и графиня духовно близки Достоевскому. Несомненна родственность композитора и писателя в воплощении образов зловещих, гротескных, связанных с миром зла и недоброй фантастики, — фея Карабос в «Спящей красавице»,

¹ Гозенпуд А. Русский оперный театр на рубеже XIX—XX веков и Ф. И. Шаляпин. — Л., 1974, с. 57.

Мышиный царь и мыши, отчасти Дроссельмейер в «Щелкунчике», скерцо в Шестой симфонии — о чем справедливо писал Б. В. Асафьев. Но, может быть, создавая сцены игр детей вокруг сияющей огнями елки и сцены воскресающих игрушек, композитор исходил не только из сценария балета и сказки Гофмана в переделке Дюма, но вспомнил и «Мальчика у Христа на елке», где на веселый детский праздник через окно глядит замерзающий ребенок.

Утверждая притягательность страшного для человеческого духа, Достоевский и Чайковский близки Пушкину, который в «Пире во время чумы» устами председателя провозгласил:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслаждения —
Бессмертья, может быть, залог!

Достоевский не оставил (во всяком случае, нам они неизвестны) оценок творчества Чайковского. Но однажды он оказал непосредственное воздействие на композитора. Писатель, как мы знаем, участвовал в Пушкинских торжествах в Москве (1880) и произнес на торжественном заседании ставшую знаменитой речь, а также выступал как чтец в двух литературно-музыкальных вечерах (6 и 8 июля). Программа одного из них включала кроме увертюр к «Руслану и Людмиле» и «Русалке» романсы русских композиторов и сцену письма Татьяны из «Евгения Онегина», которую исполнила М. Н. Климентова.

По-видимому, в тот же день Достоевский познакомился с артисткой — все исполнители участвовали в заключительном апофеозе. Климентова была первой исполнительницей партии Татьяны в опере Чайковского (консерваторский спектакль 1879 года), и ей предстояло выступить в ней в предполагавшейся постановке «Евгения Онегина» в Большом театре¹. В письме Достоевскому (30 июня 1880 года) Климентова писала о той пользе, которую надеется извлечь из чтения его пушкинской речи, к этому времени уже опубликованной: «Татьяна более чем когда-либо стоит передо мной как живая и подгоняет изобразить себя как можно правдивей». Несомненно, это стремление родилось под воздействием речи Достоевского, в которой образ пушкинской Татьяны занимал центральное место. Артистка сообщила писателю (и это является косвенным доказательством его интереса к опере), что «„Евгений Онегин“ стоит на репертуаре будущего сезона [Большого театра]»². Конечно, мы не знаем содержания бесед Достоевского с молодой артисткой, но можно думать, что в них шла речь и о правомочности финала оперы, в котором Чайковский отошел от Пушкина. В первой редакции (спектакль 1879 года) любовь к Онегину на мгно-

¹ В первых представлениях эту партию исполняла Е. К. Верни, но позднее она закрепилась за Климентовой.

² Лит. наследство, т. 86, с. 508.

вление побеждала, и Татьяна падала в его объятия; увидев входящего мужа, она бросалась к нему. Князь делал Онегину знак удалиться. Таков был финал и в первом издании клавира.

Многие рецензенты укоряли композитора в том, что он отошел от Пушкина. Ларош писал, что Чайковский заставил свою героиню «пятью минутами поделуев и объятий практически опровергнуть свое знаменитое „Я другому отдана; Я буду век ему верна“»¹. Однако композитор отказывался переделать финал и не только потому, что хотел подчеркнуть в душе Татьяны борьбу долга и любви к Онегину. Следует помнить, что наибольшие сомнения и споры у критики вызывало решение пушкинской героини. В. Г. Белинский писал: «Отдана,— именно отдана, а не отдалась! Вечная верность — кому и в чем? Верность таким отношениям, которые составляют профанацию чувства и чистоты женственности, потому что некоторые отношения, не освящаемые любовью, в высшей степени безнравственны»².

Конечно, великий критик в данном случае, защищая свободу и нравственное достоинство женщины, вышел за границы пушкинского романа.

Естественно, что молодую артистку, которой предстояло воплотить образ Татьяны в спектакле Большого театра, глубоко волновала заключительная сцена оперы — от нее зависела трактовка всей роли.

Пушкинская речь Достоевского, в которой он дал ответ на вопрос, почему Татьяна отвергла Онегина, думается, сыграла здесь решающую роль. Достоевский сказал: Татьяна — «тип положительной красоты, это апофеоза русской женщины, и ей предназначил поэт высказать мысль поэмы в знаменитой сцене последней встречи Татьяны с Онегиным».

Достоевский объяснил, почему «обет верности», данный ею старику-генералу³, которого она не может любить, так как она любит Онегина, для нее неизбежен: «Она, а не кто другая, дала согласие... она ведь, она сама поклялась быть честною женой мужу, честному человеку, ее любившему, ее уважающему и ею гордящемуся...

Пусть она вышла за него с отчаяния, но теперь он ее муж, измена ее покроет позором, стыдом и убьет его. А разве может человек основать свое счастье на несчастье другого?»

¹ Ларош Г. А. Избр. статьи, вып. 2, с. 107.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1955, т. 7, с. 501.

³ Достоевский назвал в своей речи мужа Татьяны стариком, по-видимому, для того чтобы подчеркнуть самоотверженность героини. Между тем генерал — друг и сверстник Онегина. Н. О. Лернер справедливо указал, что офицеры, участники Отечественной войны, нередко получали генеральский чин в 29, 30 лет (см.: Лернер Н. Рассказы о Пушкине. — Л., 1929). Но магия речи Достоевского была такова, что, начиная с постановки Большого театра в 1881 году, Гремин всегда оказывался пожилым, а то и стариком. Эта традиция сохранилась до наших дней.

Достоевский почти дословно перенес в свою речь аргументацию Ивана Карамазова о невозможности согласиться возвести «здание судьбы человеческой», если для этого «предстояло бы замучить» живое существо. В романе это ребенок, в пушкинской речи старик, муж молодой жены. Не допуская и возможности, что Татьяна могла принять счастье, основанное на «слезах... обещанного старика», Достоевский так объясняет ход ее мыслей: «Пусть, пусть я одна лишусь счастья, пусть мое несчастье безмерно сильнее, чем несчастье этого старика, пусть, наконец, никто и никогда, и этот старик тоже, не узнают моей жертвы и не оценят ее, но не хочу быть счастливою, загубив другого» (10, 440, 450).

Пушкинская речь Достоевского произвела потрясающее впечатление на всех, слышавших ее; напечатанная сначала в «Московских ведомостях», а затем в единственном выпуске «Дневника писателя» (август 1880 года), дополненная «разъяснением» и полемическим ответом на критику А. Д. Градовского, она вызвала страстные споры. Едва ли случаен тот факт, что брат композитора А. И. Чайковский, присутствовавший на Пушкинских торжествах и сообщивший ему об успехе сцены письма Татьяны, в преддверии репетиций оперы в Большом театре (октябрь 1880 года) стал убеждать автора «Евгения Онегина» изменить финал и приблизить его к Пушкину. Чайковский уступил, хотя и указал на свое несогласие с братом. Трудно поверить, что он это сделал, только «вняв голосу» А. И. Чайковского, как сказано в письме. Конечно же, решающее значение имели пушкинская речь Достоевского и вызванный ею общественный отклик. Прежний финал был теперь невозможен. Переделка коснулась сценического поведения героев и частично текста. Композитор в письме к брату перечислил изменения: «Вместо замечания, что Татьяна падает на грудь к Онегину и т. д., я написал: *Онегин подходит ближе...* Он поет то, что написано... говоря еще с ней на Вы. ...В самом же конце я изменил слова Татьяны, а именно: она уж не будет склоняться и слабеть, а будет все продолжать твердить о долге; Онегин не будет ее хватать, а лишь молить на словах, затем вместо *«Я умираю!»* Татьяна скажет *«Прости навеки!»* и исчезнет... Генерал входить не должен. Поручаю эти изменения тебе. Отнеси их к Климентовой, побывай у Бегичева и у Бевиньяни или же попроси все это сделать Ник. Григ. [Рубинштейна]. Полагаю, что все должны остаться довольны этими изменениями»¹. А. И. Чайковский писал брату (22 октября 1880 года), узнав о его согласии переделать финал

¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. — М., 1965, т. 9, с. 301. То, что Чайковский просит брата отнестись сделанные им изменения прежде всего Климентовой, позволяет предположить, что речь о них шла при встрече композитора с артисткой. А это вновь возвращает нас к пушкинской речи Достоевского.

оперы: «Донельза счастлив, что ты согласился на эти перемены. Ей богу, почти не приходится говорить об «Онегине», чтобы сейчас же не зашла речь о том, что ты напрасно поправлял Пушкина. Все это наделала речь Достоевского и его августовский номер «Дневника [писателя]»¹.

В одном из бюваров П. И. Чайковского сохранилась сделанная им краткая запись: «Начать речь с *всечеловека* Достоевского»², то есть с утверждения, высказанного писателем в его очерке «Пушкин»: «стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значить только... стать братом всех людей, *всечеловеком*, если хотите» (10, 457).

3.

Проблема «Мусоргский — Достоевский» не раз привлекала внимание музыковедов. Одни, например И. И. Лаппин и В. Г. Каратыгин, подчеркивали близость обоих художников, Б. В. Асафьев же, напротив, противопоставлял Мусоргского Достоевскому. Решить этот вопрос можно, учитывая и то, в чем они были близки, и то, в чем расходились. Мы остановимся на нескольких, как нам представляется, важных аспектах. Композитор, включив имя писателя в перечень людей, с которыми у него были, начиная с 60-х годов, прочные связи, затем вычеркнул его. В. Д. Комарова писала в комментарии к автобиографии композитора: «Сколько нам известно, Мусоргский не был знаком с Достоевским и потому и зачеркнул написанное нечаянно имя великого писателя, как несогласное с истиной»³.

Утверждение это несправедливо. Мусоргский и Достоевский встречались, участвуя в одних и тех же литературно-музыкальных вечерах (например, 5 апреля 1879 года). У них были общие знакомые и друзья — Т. И. Филиппов, И. Ф. Горбунов, Д. М. Леонова, Ф. И. Стравинский и некоторые другие.

Об отношении Мусоргского к Достоевскому свидетельствует вечер памяти писателя (3 февраля 1881 года). «Когда... вынесли перед публикой окаймленный трауром портрет усопшего... Мусоргский сел за рояль и симпровизировал похоронный звон вроде того, который раздается в последней сцене „Бориса“»⁴.

Нет сомнения, что Мусоргский знал произведения Достоевского. Мы не располагаем сведениями о том, был ли писатель знаком с музыкой композитора (на вечерах, где он выступал, нередко исполнялись песни и романсы Мусоргского), присут-

¹ Клиш, Государственный Дом-музей П. И. Чайковского. Р. О. А.4, № 4852. Сообщено заведующей рукописным отделом П. Е. Вайдман.

² Сообщено П. Е. Вайдман.

³ Музыкальный современник. М. П. Мусоргский. — П., 1917, с. 11. Комментарий без изменения повторен при новой публикации автобиографии в книге «М. П. Мусоргский. Письма и документы» (М., 1930).

⁴ Лаппин И. И. Художественное творчество. — Пг., 1923, с. 269.

ствовал ли он на представлениях оперы «Борис Годунов» (трагедия Пушкина принадлежала к числу самых любимых его произведений). Но едва ли музыка оперы могла прийтись ему по душе. Косвенным подтверждением этого может служить тот факт, что опубликованные в «Гражданине» (1874 год) три статьи Н. Н. Страхова «„Борис Годунов“ на сцене», в которых дана резкая критическая оценка оперы, имеют подзаголовок «Письмо редактору» (Ф. М. Достоевскому). Если бы их адресат не был согласен с автором, он оспорил бы его суждение в редакционном примечании.

Страхов отверг идейную концепцию произведения Мусоргского («направление всей оперы обличительное»), осудил превращение «божественных стихов... в плохую прозу». По мнению критика, композитор «духом драмы не только не вдохновился, но даже вооружился против этого духа»¹. И в то же время Страхов, обладавший тонким эстетическим чутьем, не мог не почувствовать талантливости идейно враждебного ему произведения, так же как Ларош.

По мнению Страхова, в «Борисе Годунове» противоречиво сочетаются противоположные элементы: невежество и музыкальность, отрицание искусства и незаглушимая художественная жилка, любовь к народу, к его песне и презрение к народу, уважение к Пушкину и непонимание Пушкина, талант и отсутствие художественной мысли².

Разумеется, Страхов не Достоевский, и их взгляды во многом были несходны. Но единственное примечание редактора, оспаривающее взгляд автора статей, касается не оперы, а слов критика: «...можно предположить, что бояре времен Бориса если и не были высокого ума...» Примечание гласит: «...но почему же из них не могли быть и высокого ума? Странно...»³.

Едва ли мы погрешим против истины, если выскажем предположение, что Достоевский не мог принять трактовку пушкинской трагедии, данную Мусоргским, и, конечно же, внесенные им изменения в пушкинский текст. Ведь в сцене у фонтана нет ни одной пушкинской строки, самое поведение героев иное, чем у поэта. Не мог бы он, думается, принять и музыки. Его слуховой опыт основывался на произведениях Моцарта, Бетховена, Глинки, Менделсона, Мейербера, Серова и Россини. Дерзостно-смелый музыкальный язык Мусоргского оттолкнул многих музыкантов, в том числе и Чайковского.

И все же различие вкусов Мусоргского и Достоевского не снимает вопроса об известной родственности их гения. В чем же она выразилась?

¹ Страхов Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. — 3-е изд. — Киев, 1913, с. 81.

² См. там же, с. 64.

³ Там же, с. 79.

Лапшин и Каратыгин указывали, что композитора и писателя сближает глубокое и действенное сострадание к «униженным и оскорбленным», любовь к детям, гениальный дар психологического анализа, постижение человеческого характера в его противоречивости, сочетание трагического и смешного. Но в стремлении доказать близость Мусоргского и Достоевского Лапшин решительно обошел вопрос о том, что их разделяло, а некоторые отмеченные им параллели натянуты и искусственны («близость» финалов «Идиота» и «Хованщины» якобы состоит в том, что Марфа и Рогожин — раскольники!). Столь же неубедительно сближение гадания Марфы и земного поклона Зосимы Мите Карамазову (предвидение его горестной судьбы). Более точны наблюдения Каратыгина. Критик отмечал сходное у обоих авторов «отношение к смерти, к смеху, к правде души человеческой».

Ответ на вопрос, «почему Мусоргский любил вести музыкальные беседы об униженных и оскорбленных, забытых, страдающих, больных, юродивых, преступниках, умирающих и еще о детях», заключается, по мнению Каратыгина, в том, что «глубины духа никогда и нигде не вскрываются с такой полнотой, как в падениях и страданиях его; вне же переживаний острых и крайних истину о духе можно найти разве в изучении детской непосредственной природы. И Достоевский любил детей...»

«Наряду со страданиями и со смертью Мусоргский любил смех, когда сквозь слезы, а когда и без единой слезинки. Откуда такой контраст? За Мусоргского ответит Достоевский. «Смех — самая верная проба души» («Подросток»). Главные пути «достижения» правды о духе сходны были у Достоевского и Мусоргского»¹.

В отличие от Каратыгина Асафьев остановился на том, что разделяло композитора и писателя. Он писал: «Я, конечно, понимаю попытки сближения Мусоргского и Достоевского в том отношении, что оба они — тонкие психологи и умеют обострять душевный анализ до воссоздания психологических ситуаций на грани невероятного... Но фундамент и цель у Мусоргского вовсе иные, а потому и правда о людях, осязаемая его музыкой, вызывает впечатление глубоко и непосредственно испытанного чувства. Тут нет сочиненных анализирующим воображением жизней, углубленных в себя и себя же выдумывающих»².

Конечно, психологический анализ у Мусоргского и Достоевского далеко не во всем сходен. Но, подчеркивая разницу, Б. В. Асафьев несправедливо принижает писателя. Странно спорить о том, чей метод вернее — Мусоргского ли, воплощавшего муки совести Бориса Годунова, тяжкие сомнения Досифея и страдания Марфы, или Достоевского — в раскрытии душевных

¹ Каратыгин В. Избр. статьи, с. 261.

² Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 3, с. 148.

состояний Раскольников, Рогожина, Настасьи Филипповны, Ивана Карамазова. Наше счастье, что русская культура обладает такими гениальными и разными художниками. Но, конечно же, у Достоевского нет «сочиненных анализирующим воображением жизней, углубленных в себя и себя же выдумывающих». Сопоставляя две редакции сцены в тереме из «Бориса Годунова» (и отдавая преимущество первой), Б. В. Асафьев утверждает, что во второй, по его мнению, худшей, «соблазн покопаться в нутре преступника и все же человека взял верх над иной правдой — над выражением... воли государственного деятеля, для которого убийство совсем уж не такое страшное преступление» (разрядка моя. — А. Г.). И далее: «Во второй (основной) редакции всегда побеждает что-то от «Преступления и наказания» Достоевского, а не царь Борис пушкинского монолога. Вообще, во второй редакции все фразы Бориса, при всей их эмоциональной правде, мелодраматически надрывные, словно перед нами уже сознавшийся и изболевший душой Раскольников»¹. Оказывается, что приближение Мусоргского к Достоевскому привело к «мелодраматической надрывности»! И этот упрек несправедлив. Более того, если бы Борис Годунов оставался «государственным деятелем», для которого «убийство совсем уж не такое страшное преступление», тогда не было бы противоречия между якобы политической необходимостью устранения маленького Димитрия и чувством отца, нежно любившего своих детей, не было бы трагедии Бориса-человека. А ведь это первооснова драмы.

И в первой редакции в музыке с огромной силой переданы муки совести Бориса. Во второй (на наш взгляд, лучшей) редакции картины в тереме Мусоргский, развив сцены с детьми Бориса и показав его любовь к ним, как бы предвосхитил великую мысль Достоевского о невозможности построить счастье на слезах и крови замученного ребенка. А мысль об этом была близка обоим художникам.

Сопоставляя Мусоргского и Достоевского, мы должны помнить как о различии их социальных позиций, так и о том, что они не оставались неизменными. Это вовсе не означает, что композитор, приняв Достоевского, автора «Бедных людей», «Записок из Мертвого дома» и «Униженных и оскорбленных», должен был отвергнуть всё дальнейшее — от «Преступления и наказания» вплоть до «Братьев Карамазовых». Ведь и в последние годы жизни Достоевский помнил не только о том, что он стоял на эшафоте и был на каторге, но и о том, за что он был приговорен. Страшась революции, он всем своим творчеством осуждал жестокий социальный строй, при котором жил, и тем самым, против воли, оправдывал революцию. Он страстно мечтал о свободе и счастье для своего народа и всего челове-

¹ Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 3, с. 95.

ства, верил в наступление «золотого века», хотя и не знал, как осуществить эту мечту. Идеалы утопического социализма сохранили для него свою священную ценность. Призывая в пушкинской речи: «Смирись, гордый человек», Достоевский опровергал этот призыв собственными произведениями, в которых рисовал и восстание разума против несправедливости.

Творчество гениального художника не является прямым, вернее, прямолинейным выражением его политических взглядов; и там, где он верен правде, художник всегда побеждает приверженца доктрины. Ф. Энгельс и В. И. Ленин показали это на примере Бальзака и Льва Толстого.

Сила Достоевского не в призыве к смирению, а в страстном обличении социальной несправедливости, в ненависти к капитализму и буржуазии. И если, утверждая, что нельзя построить здание всемирного счастья на крови и слезах замученного ребенка, он намеревался осудить революцию, то объективно осуждал капиталистический строй и монархию, которые на крови миллионов воздвигли здание тирании. И здесь Достоевский близок к Мусоргскому, как и он, ненавидевшему гнет и несправедливость и так же, как он, не знавшему путей их уничтожения. Восстание под Кровами избывает себя; народ, бунтовавший против Бориса, пошел за новым тираном — самозванцем, а Юродивый в плаче своем предвещает грядущие беды Руси. Симпатии Мусоргского на стороне раскольников, предпочитающих огненную смерть покорности. Но их гибель не может изменить мир или уничтожить неправду.

Достоевский в одной из рабочих тетрадей последних лет сделал следующую запись: «Меня зовут психологом; неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой»¹. Это противопоставление принято объяснять неприязнью писателя к вульгарно-механистической психологии его времени. Думается, что были и другие причины. Критика упорно подчеркивала, что одной из самых характерных сторон таланта Достоевского является «тонкий психологический анализ». Это определение сделалось столь же общим местом, как указание на то, что этот анализ распространяется на людей больных, нервных, неуравновешенных. Более того, нередко понятие психологический по отношению к Достоевскому подменялось термином психиатрический.

Так, Ларош писал, что «у высокоталантливого и столько же своеобразного автора «Преступления и наказания» и «Бесов» душевный анализ, доходящий иногда до психиатрических глубей, уже никому, кроме него, недоступных, отзывается всегда тою нервною, болезненною нотою, которая входит преобладающим звуком в индивидуальность самого автора»².

¹ Биография, письма, заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского, с. 373.

² Голос, 1877, № 13.

Н. К. Михайловский в статье, посвященной «Бесам», назвал Достоевского «психиатрическим талантом», склонным к «изображению исключительных психологических явлений», а героев романа — «психиатрическими субъектами»¹. Ограничимся этими примерами. Укрепившаяся за Достоевским репутация «психолога» была в его глазах скомпрометирована критикой. Суждения ее, даже если они исходили из круга «единомышленников» (например, Вс. С. Соловьева), отводили ему только область большой психики. И естественно, что Достоевский, назвав себя «реалистом в высшем смысле», пояснил, что он изображает «все глубины души человеческой», а не только пораженные недугом.

В этом смысле Достоевский и Мусоргский близки друг другу.

Есть известная родственность в принципах драматургии Мусоргского и структуры романов Достоевского.

Нельзя не согласиться с замечанием Асафьева, что стремление композитора «создать кульминацию путем собирания действующих лиц в узле «встреч» (и первый акт, и спор князей в «Хованщине») подобно финалам Достоевского, внутри его романов»². Еще более выразительным примером подобного «нагнетания» и перехода «количества в качество» может служить сцена под Кромами. Но, конечно, это естественный для обоих художников прием, ибо принцип конфликта, спора, столкновения является основополагающим для их драматургии. А именно «спор», столкновение определяет содержание и первого и второго действия «Хованщины», сцены в Грановитой палате (спор бояр) и финальной картины оперы «Борис Годунов».

Достоевский писал о Некрасове: «Это было раненое сердце, и эта-то никогда не заживающая рана его и была началом и источником страстной и страдальческой поэзии его»³. Отсюда неугасимая любовь поэта к народу. «Народ был настоящею внутреннею потребностью его... он... уходил к оскорбленным, к терпящим, к простодушным, к униженным... Его влекла к народу внутренняя потребность, потребность, высшая всего»⁴. Он не идеализировал мужика, видел темные стороны, порожденные страшными условиями жизни, но «униженный и унижительный образ», мучивший поэта, не заслонил «светлого начала народной души».

Эта характеристика, думается, может быть с полным основанием отнесена и к самому Достоевскому и к Мусоргскому, хотя последний и не испытывал симпатии к Некрасову.

Достоевский и Мусоргский страстно любили народ и не идеализировали его, а стремились сказать и сказали правду о нем и о страшных условиях его существования.

¹ Отечественные записки, 1873, № 2, с. 340.

² Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 3, с. 124.

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 11, ч. 1, с. 418.

⁴ Там же, с. 436.

К Мусоргскому в полной мере приложимы мысли Достоевского о том, что любовь к народу только тогда истинна, когда опирается не на сострадание и жалость, а на понимание его нужд и характера. Идеалом такой действенной любви к народу был для Достоевского Пушкин. «Пушкин любил народ не за одни только страдания его. За страдания сожалеют, а сожаление так часто идет с презрением». Пушкин «...был не барин, милостивый и гуманный, жалеющий мужика за его горькую участь, это был человек, сам перевоплотившийся сердцем своим в простолюдина, в суть его, почти в образ его... Начиная с величавой огромной фигуры летописца в «Борисе Годунове» до изображения спутников Пугачева — все это у Пушкина народ, в его глубочайших проявлениях»¹. Слова эти приложимы в равной мере и к автору «Записок из Мертвого дома», и к творцу «Хованщины».

Достоевский не раз повторял, что у него «особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для [него] иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, и даже напротив»².

По убеждению писателя, нет ничего фантастичнее и невероятнее действительности, превосходящей все, что может вообразить романист. Фантастическое в искусстве «должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны *почти* поверить ему». И Достоевский ссылается на «Пиковую даму» Пушкина: «...верх искусства фантастического. И Вы верите, что Германи действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить; вышло ли все видение из природы Германи, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных духов»³.

Вероятно, мысли Достоевского о двуединстве и слиянности реального и фантастического мог бы разделить и Мусоргский, который, создав «Ночь на Лысой горе», затем включил ее в качестве «Сонного видения парубка» в «Сорочинскую ярмарку» и который вывел Марфу, предсказывающую грядущую участь Голицыну (обстоятельство, смутившее многих музыковедов). Тяга к фантастическому, необычайному, связанному с реальностью и преобразующему ее, роднит писателя и композитора.

В сущности, кошмары и галлюцинации Бориса, видение парубка, сказочные образы «Картинок с выставки», «Песни и пляски смерти» не более фантастичны, чем кошмары Раскольникова, страшные видения Ипполита и та явь, в которой они живут.

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 11, ч. 1, с. 423—424.

² Достоевский Ф. М. Письма, т. 2, с. 169.

³ Там же, т. 4, с. 178.

Нереализованный замысел композитора, вдохновленный старинной повестью о Савве Грудцыне, продавшем душу дьяволу, но искупившем грех покаянием, свидетельствует о том, что Мусоргского привлекала тематика легенд и преданий, близких Достоевскому.

Вера в гармоническую цельность человеческой природы уступила в искусстве XIX века представлению о ее противоречивости. И быть может, именно Достоевский и Мусоргский с наибольшей силой воплотили эту двойственность, открыв не тронутые до них пласты человеческой психики.

Герои писателя и композитора совершают тягчайшие преступления, переступают через кровь и искупают грех беспредельными муками совести. Душа их истекает кровью. У Мусоргского, как и у Достоевского, страдающие обездоленные вызывают не жалостливость, а сопереживание, чувство слиянности с теми, кто страдает. И здесь особенно близки их герои: сиротка и мальчик, замарающийся на улице, Отверженная и Соня Мармеладова, юродивые — не только Николка, но и несчастный герой песни «Светик Савишна», Озорник, преследующий старуху, и мальчишки, насмехающиеся над Юродивым. Конечно, в этом сказались зоркость и чуткость художников к явлениям действительности, а не влияние писателя на композитора. Близость обоих проявлялась не только в родственности тематики и обращении к миру униженных и оскорбленных, но и в беспощадной правдивости изображения страданий, в действенном гуманизме и ненависти к миру, обрекающему людей на страдания.

Песни Мусоргского не жанровые зарисовки, а социальные картины потрясающей силы, и этим они близки Достоевскому. При этом трагическое у обоих соединяется со смешным, а жалкое с патетическим, образуя неразрывное единство. Конечно, сцена возвращения Мармеладова домой, когда Катерина Ивановна, охваченная отчаянием, обрушивает на него упреки, и сцена жены, укоряющей пьяного мужа, — в песне Мусоргского «Ах ты пьяная тетеря» написаны в «разных тональностях», но все же и здесь Мусоргский ближе к Достоевскому, нежели к авторам жанровых зарисовок.

Мусоргский, подобно Достоевскому, стремится возможно полнее и глубже передать эмоциональное состояние героев, раскрыть или, вернее, обнажить их душу.

Торжественное обращение царя Бориса (Пушкин) к боярам и патриарху, по верному замечанию А. Н. Римского-Корсакова «окрашенное в цвет официального лицемерия»¹, Мусоргский превратил в исповедь. Душа Бориса «скорбит». Об этом с исключительной правдивостью говорит музыка. Исповедальный характер носят второй и третий монологи героя оперы, хотя в пред-

¹ Римский-Корсаков А. Н. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. — В сб.: Музыкальный современник, 1917, кн. 5—6, с. 132.

смертном обращении к сыну он и не открывает ему всей правды («каким путем я царство приобрел, не спрашивай, тебе не нужно знать»). В грапицы этих трех монологов заключена вся жизнь Бориса — от вступления на престол до предсмертного принятия схимы. Та же исповедальность характерна для монологов Марфы и Досифея. Рассказ-исповедь едва ли не основное свойство, роднящее всех героев Достоевского — от Макара Деушкина, продолжая Мармеладовым, Раскольниковым, Ставрогинным, Версиловым, геросом «Кроткой», до Дмитрия и Ивана Карамазовых и Смердякова. Эта потребность души — страдающей и грешной, гордой и низменной — освободиться от гнетущей тяжести, покаяться, эта жажда отпущения грехов, тщетная попытка найти сочувствие своим страданиям роднят действующих лиц Мусоргского и Достоевского.

Принцип воплощения трагического через комическое сближает писателя и композитора, как и то, что жалкий и несчастный герой нередко упирается собственным унижением (как Юродивый в «Светике Савишне»), доводя его до крайней степени и тем самым раскрывая беспредельность своего отчаяния.

Но не только в социальных протестующих песнях близок Мусоргский Достоевскому, но и в романах, рисующих мир человека, замкнутого «в четырех стенах», осужденного на одиночество, еще более страшное потому, что его не может скрасить даже светлое воспоминание. Если Мечтатель в «Белых ночах» утверждал, что одной минуты блаженства достаточно на всю жизнь, то цикл Мусоргского «Без солнца», как и творчество Достоевского последующей поры, опровергает этот вывод. В сущности, «Без солнца» — это эпилог «Белых ночей» — жизнь без Настеньки. Неверно рассматривать этот цикл как уход от социального в мир личных переживаний. Здесь социальное переключено в план психологический.

Не человек, а общество, законом которого является несправедливость, обрекает людей на одиночество и гибель.

Наиболее существенное различие между Достоевским и Мусоргским на первый взгляд заключается в том, что крупнейшие создания писателя обращены к современности, тогда как «Борис Годунов» и «Хованщина» — исторические музыкальные трагедии. Это различие мнимое. Воссоздавая картины бунта и социального протеста начала XVI и конца XVII века, Мусоргский раскрывал связь их с современностью.

Достоевский, за исключением замысла романа «Император» об Иоанне VI, заточенном в крепость и убитом при попытке освободить его, как будто к исторической теме не обращался. Но именно «как будто». Он не только задумал эпопею «Житие великого грешника», в которой должны были участвовать Тихон Задонский, Чаадаев, но и создал гениальную «Легенду о Великом инквизиторе», в которой облек в историческую оболочку острейшие социально-философские проблемы современности. Мысль об

истории России, о ее великом прошлом и о ее будущем никогда его не оставляла. В интереснейшем письме к А. Н. Майкову он предлагал поэту создать «...ряд былин (баллад, песней, маленьких поэм, романсов)... [и] воспроизвести, с любовью и с *нашею мыслию*, с самого начала... всю русскую историю, отмечая в ней те точки и пункты, в которых она, временами и местами, как бы сосредоточилась и выражалась вся, вдруг во всем своем целом. Таких всевыражающих пунктов найдется во все тысячелетие до десяти, даже чуть ли не более»¹. И далее Достоевский намечает темы русской и мировой истории, останавливаясь на самых драматических и ярких по столкновению противоборствующих сил эпизодах.

Но, разумеется, осуществить этот грандиозный замысел было Майкову не под силу, и он ограничился сочинением нескольких баллад, составивших цикл «Отзывы истории».

Из стихотворений Майкова на историческую тему, написанных ранее, Достоевский особенно высоко ставил «Стрелецкое сказание о царевне Софье Алексеевне»: его тема — спор раскольников и никонианцев в Грановитой палате. Назвав стихотворение «совершенной прелестью», Достоевский высказал пожелание, чтоб «этакая «Софья Алексеевна» очутилась эпизодом в целой поэме из того времени, то есть поэме раскольниковчей, или в романе в стихах из того времени»².

С живым интересом отнесся Достоевский к драматической сцене А. Н. Майкова «Странник», гороями которой являются раскольники из секты бегунов. «Еще первый раз в нашей поэзии берется тема из раскольниковчего быта. Как это ново и как это эффективно! И какая сила поэзии!.. Изучение быта, и сущности его, и учений — глубокое и богатое»³.

Интерес Достоевского к произведениям Майкова обусловлен не только поэтическими достоинствами, но и темами, в них разрабатываемыми. Достоевского живо волновало все, связанное с расколом и историей Петра I. Писатель считал, что раскол — один из важных элементов духовной и политической жизни русского народа. Достоевскому были чужды и охранительные тенденции, характерные для представителей реакции, видевших в расколе враждебную для самодержавия силу, и иллюзии, питаемые одно время деятелями демократического лагеря, будто в борьбе с царизмом можно опереться на раскольниковчую массу.

Для Достоевского (так же как для А. П. Щапова и Н. И. Костомарова) раскол был выражением недовольства и протеста народных масс, чего не могли, по его мнению, понять ни славянофилы, ни западники. «По их теории... не выходит, чтоб в расколе было что-нибудь хорошее. Славянофилы, лелея в душе один

¹ Достоевский Ф. М. Письма, т. 2, с. 190—191.

² Там же, с. 79—80.

³ Там же, т. 1, с. 447—448.

только Московский идеал Руси православной, не могут с сочувствием отнестись к народу, изменившему православию...

Западники... видят в расколе только одно русское самодурство, факт невежества русского... Они не поняли в этом страпном отрицании страстного стремления к истине, глубокого недовольства действительностью. [Раскол же], по нашему мнению, самое крупное явление в русской жизни и самый лучший залог надежды на лучшее будущее» (ХХ, 20—21).

Достоевский видел в расколе выражение общественного протеста, а не отклонение от церковной ортодоксии.

Между тем представители казенной доктрины, например профессор Н. И. Субботин, собравший и опубликовавший обширные материалы по истории старообрядчества, трактовали раскол как прямую угрозу самодержавию. Одна из работ Субботина озаглавлена весьма выразительно: «Раскол как орудие враждебных России партий».

В 60-е годы, однако, публиковались и труды историков, осветивших общественное значение раскола (примечательно, что работа выдающегося ученого-демократа А. П. Щапова «Земство и раскол» была напечатана в журнале Достоевского); были впервые изданы такие основополагающие исторические памятники, как гениальное «Житие протопопа Аввакума» и «Повесть о боярыне Морозовой». Журнал «Время» поместил статью Н. Я. Аристова «О новых изданиях по расколу, в том числе о произведениях протопопа Аввакума»¹.

Сложным было отношение писателя к реформам Петра I.

В набросках к «Бесам» Достоевский вложил в уста князя (Ставрогина) мысли о том, что «...крепостничество было самым золотым последствием Петровской реформы. Оно вполне ее духу соответствовало — главный плод ее» (ХI, 157). И в другом месте: «...правильное развитие России было нарушено Петром Великим силою. Силою же и продолжается до сих пор...» (ХI, 193)².

Один из героев «Бесов» в набросках к роману утверждает, что с Петра I начались два раскола, «высший» и «низший» (ХI, 88), то есть раскол церковный, религиозный и раскол между народом и интеллигенцией. В «Записной тетради» Достоевский не ограничился замечанием, что «...с реформой деятельность народная прекратилась через наложенную опеку и заменилась на 200 лет государственной. Тут много было плачевного»³. Важен

¹ Отношение Достоевского к расколу освещено в книгах В. Я. Кирпотина «Достоевский в 60-е годы» (М., 1966) и В. С. Нечаевой «Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских „Время“» (М., 1972).

² О том, что нигилизм, то есть отрицание вековой традиции, ведет свое начало от Петра, говорит не только один из персонажей «Бесов» (черновые наброски к роману; ХI, 272), но и сам Достоевский в письме к Победоносцеву.

³ Лит. наследство, т. 83, с. 462.

его вывод: «Народ наш не пассивен... В деле раскола он не поддался же»¹.

В 1861 году Достоевский писал о том, что народ отверг реформу Петра I, «от нее отказался. Формы жизни, оставленные ему преобразованием, не согласовались ни с его духом, ни с его стремлениями, были ему не по мерке, не в пору... Но, разойдясь с реформой, народ не пал духом, он неоднократно заявлял свою самостоятельность, заявлял ее с чрезвычайными, судорожными усилиями, потому что был один и ему было трудно. Он шел в темноте, но энергически держался своей особой дороги. Он вдумывался в себя и в свое положение, пробовал создать себе воззрение, свою философию, распадался на таинственные уродливые секты, искал для своей жизни новых исходов, новых форм».

И писатель с горечью заключает: «А между тем его [народ] называли хранителем старых допетровских форм, тупого старообрядчества» (XVIII, 36). Достоевский признает, что «идеи народа, оставшегося без вожатаев, [полагающегося] на одни свои силы, были иногда чудовищны, попытки новых форм жизни безобразны. Но в них было общее начало, один дух, вера в себя незыблемая, сила непочатая» (XVIII, 36).

Указав на то, что иногда «идеи народа приобретали чудовищный, безобразный характер», Достоевский имел в виду призывы расколоучителей к самосожжению как средству спасти душу, предав огню тело. Нельзя не увидеть в высказываниях Достоевского мыслей, близких Мусоргскому, особенно в пору работы его над «Хованщиной». Композитора ужасали не только «раскол» народа и интеллигенции, но и то, что петровская реформа сделала жизнь народа еще более тяжелой и не изменила худших явлений прошлого («а приказная изба все живет»). Но и Достоевский, прошедший через муки ожидания казни и каторгу, знал, что собой представляет царское правосудие. В «Братьях Карамазовых» и «Дневнике писателя» он дал несравненные по художественной силе картины неправого суда и сыска.

4.

Следует остановиться на теме «Римский-Корсаков и Достоевский», хотя на первый взгляд у творца «Снегурочки» нет точек соприкосновения с автором «Братьев Карамазовых». Композитор не оставил (во всяком случае, нам они неизвестны) оценок творчества великого писателя².

¹ Лит. наследство, т. 83, с. 463.

² В. В. Ястребцев в «Воспоминаниях» говорит о том, что в доме Римского-Корсакова шла речь о Достоевском (1898): «Говорили о грандиозном романе Достоевского «Братья Карамазовы», в котором упоминается, между прочим, Направник». К сожалению, эта запись (10 октября 1898 года) не позволяет судить о том, кому принадлежит слово «грандиозный» — композитору или его собеседнику.

Ларош в рецензии на «Псковитянку», говоря о крайностях гармонии, острых и резких диссонансах, сообщивших опере «крайне болезненный характер», сделал неожиданный вывод: «Такую музыку, кажется мне, следовало бы написать на оперу из „Преступления и наказания“»¹. Парадоксальное замечание это основано на мысли о том, что «воображению композитора представились ужас и скорбь, объявшие русскую землю при Грозном, и он захотел воспроизвести физические страдания пыток и казней, нравственные мучения страха, горя, унижения, безнадежности»². Конечно, сложность гармонии обусловлена не этим. Но вместе с тем замечание Лароша имеет более глубокий смысл. Музыкальный образ Ивана Грозного психологически неизмеримо сложнее и глубже, нежели в драме Мея. Композитор раскрыл сочетание в натуре царя жестокости, лицемерия, ханжества, подозрительности, сладострастия с отцовским чувством. И именно это противоречивое единство, явившееся новым словом в опере, свидетельствует о том, что композитор не остался равнодушен к великим открытиям Достоевского.

Но в «Псковитянке» есть и другой персонаж, также отчасти родственный некоторым действующим лицам писателя, — лукавый, мстительный, подлый и трусливый боярин Матута. Если Грозный, по терминологии Достоевского, «хищный тип», то Матута из породы «насекомых» («насекомым — сладострастие»), ядовитых и злобных.

Известную близость к персонажам Достоевского обнаруживают и герои других опер Римского-Корсакова — Грязной из «Царской невесты» и Мизгирь из «Снегурочки». Накал страстей у обоих превышает эмоциональный мир их литературных прообразов. И, быть может, стихия завладевшего ими чувства, побуждающего обоих прибегнуть к насилию (ведь приворотное зелье — насилие над чужой волей), ненависть к сопернику, невозможность жить без любимой, готовность искупить свою вину смертью роднят Грязного и Мизгира с героями Достоевского.

К Достоевскому приблизился композитор в «Царской невесте» и в правдивой и страшной (неизмеримо более страшной, чем в рядовых постановках оперы) фигуре Бомелия, одержимого сладострастника, подобного Федору Павловичу Карамазову.

Но, быть может, всего непосредственнее соприкоснулся Римский-Корсаков с Достоевским в «Сказании о невидимом граде Китеже и деде Февронии». Идейно-философскую концепцию этого произведения нередко выводили из учения Льва Толстого о непротравлении злу насилем. Это неверно не только потому, что композитор считал его учение «мертвым». Много в опере свидетельствует о своеобразном восприятии впечатлений, идущих от Достоевского. В центре оперы — антагонистические образы

¹ Ларош Г. А. Избр. статьи. — Л., 1976, вып. 3, с. 108.

² Там же.

Февронии и Гришки Кутерьмы. Было бы неверно видеть в них только сопоставление и противопоставление света и тьмы, добра и зла, святости и греховности. Мысль композитора и его талантливое либреттиста В. В. Бельского (знатока Достоевского) глубже. С невиданной силой (даже памятуя о Мусоргском) воплотил Римский-Корсаков в образе Гришки тему страдания, ненависти к свету и добру. Но композитор показал (и здесь он тоже близок Достоевскому), что злора Гришки — не природное свойство, а следствие нищеты и унижений. Гришка — порождение жестокого мира бесправия, один из тысяч обездоленных («нас таких на свете много есть»), выброшенных из породившей их среды и не приставших к другой («ни к селу мы не тянем, ни к городу»), ищущих забвения в вине. Он не знал и не знает радости, света, добра. Не веря «ни в сон, ни в чох», Гришка признает всемогущество Гора-злосчастья. «Философия жизни», исповедуемая Гришкой, — это своеобразный негатив идей Ивана Карамазова. Герой Достоевского отвергает «гармонию» мира, созданного богом и основанного на неискупленном страдании и слезах. А Гришка принимает и оправдывает дисгармонию жизни. Иной он не представляет. И если Ивану Карамазову является его двойник-черт, то и Гришку преследует «лукавый бес». Параллели эти не случайны. Для Гришки в жизни существует только зло, жестокость. Добро и счастье кажутся ему нарушением мирового закона. Он испытывает потребность растоптать, уничтожить чужую радость, чистоту и счастье, выместить на беззащитных собственное бессилие и унижение перед «лучшими людьми» — богатеями. Притворство и юродство стало для него обычным. Одну за другой сменяет он личины, переходя от напускного смирения к наглому бахвальству, от жалобы к издевке. Но под скоморошьей личиной скрыто лицо глубоко несчастного, страдающего человека. Поэтому такой скорбью пронизаны интонации его монолога:

Как в слезах на свет родился,
Так не знали доли и до поздних лет.
Слезы пьем ковшами полными,
Запиваем воздыханьями.

Гришка принимает несправедливость за нерушимый закон, установленный Горем-злосчастьем. Когда же татары схватывают Гришку и, угрожая смертью, требуют, чтоб он повел их к Великому Китежу, он впервые сознает губительную силу Гора-злосчастья, которому дотоле безропотно покорялся.

Горе, горе, мой лукавый бес!
Учишь, Горе, как богато жить,
Да не токмо грабить иль убить,
На погибель целый град отдать.
Не под силу Гришке грех такой.

Страх смерти пересиливает, но сознание безмерности предательства надламывает душевные силы Кутерьмы; угрызения совести (преследующий его звон китежских колоколов) доводят до

безумия. Страх, отчаяние, цинизм, эгоизм и сознание беспомощности разжигают его ненависть к Февронии и в то же время заставляют тянуться к ней, искать ее защиты. И, вызывая к ее помощи, мстя за собственное бессилие, он продолжает глумиться над ней. И, конечно же, в этих гениальных страницах композитор близок к Достоевскому.

Композитор конгениален писателю, воплощая в музыке светлый образ Февронии. Если мир Гришки — царство Горя-злосчастья, то мир светлой девы, выросшей в лесу, чист и ясен. В нем нет места для зла. Но само существование Гришки Кутермы и вторжение врагов, всё уничтожающих на пути, нарушают представление о мире, каким он рисовался ее душе. Отсюда стремление не только восстановить утраченную гармонию, но углубить и расширить ее границы, дабы преодолеть зло, ибо оно преходяще; восстановить добро как всемогущую и вечную силу.

Как и любимые герои Достоевского, Феврония не может быть счастлива, если несчастны другие. Силой веры в торжество света она спасает Китеж от гибели, а значит, предотвращает роковые последствия предательства Гришки. Спасая Китеж, она открывает и перед Кутермой путь искупления через страдание. Но само искупление остается за пределами оперы, оно ощущается как возможность (письмо Февронии из преображенного Китежа к Гришке).

Из композиторов Новой русской школы интерес к Достоевскому, причем не только читательский, обнаруживал Ц. А. Кюи. Этот изыскный и тонкий музыкант испытывал особое тяготение к драме сильных страстей — отсюда «Вильям Ратклиф», «Анжелло», «Матео Фальконе», «Пир во время чумы». Быть может, обращаясь к трагедийным образам и конфликтам, он пытался вырваться из сферы чистой лирики, всего более родственной его таланту. И там, где он обретал возможность воплотить драму человеческих страстей средствами лирическими, он одерживал победу, как, например, в «Вильяме Ратклифе», едва ли не лучшим своем произведении. Герой этой оперы существенно отличается от литературного прообраза. Мусоргский справедливо писал: «„Ратклиф“ Гейне — ходуля, „Ратклиф“ Вагн — тип бешеной страсти и до того живой, что из-за вашей музыки ходули не видишь — ослепляет... Это первый подобный тип, в музыке *выполненный*»¹.

Музыкальный образ Ратклифа порожден современной композитору эпохой, это человек, способный на злодеяние и подвиг, — жертва и мститель. В. В. Стасов утверждал, что сила и достоинство оперы заключаются в увлекательной красоте выражения «самых таинственных, глубоко лежащих струн душевных», в глубокой связи содержания и средств выражения с современностью. У Кюи «в руках полнейшие и современнейшие средства современной музыки, а в душе — страстные звуки современной жизни»².

¹ Мусоргский М. П. Лит. наследие, т. 1, с. 105.

² Стасов В. В. Собр. соч., т. 3, с. 265 и 267.

Композитор правдиво воплотил трагедию человека, рвущегося к счастью и неспособного его обрести, страстно любящего и страстно ненавидящего, убивающего ту, кого он любит. Подобно героям Достоевского Ратклиф находится в состоянии непрестанной экзальтации и возбуждения. Чувства его судорожны, радость слита со страданием. Ему свойственны психологический максимализм, неуклонное движение к безумию, к убийству как предельному, извращенному проявлению любви. Конечно, Ратклиф настолько же рафинированнее Рогожина, насколько тот эмоционально сильнее. И все же они могут почитаться названными братьями, хотя и не обменялись крестами... Образы самоотверженной, жертвующей жизнью ради счастья любимого Тизбе и предателя Галеофо¹ («Анджело») также обнаруживают родство с героями Достоевского.

После постановки этой оперы Кюи искал новый сюжет; помимо всегдашнего советника Стасова, он обратился к А. С. Суворину. Он писал ему в 1877 году: «Вы... талантливый, горячий, страстный и искренний лирик и после Достоевского самый нервный писатель... мы с вами люди — ultra-нервные»².

Смысл этого письма, конечно, не в сопоставлении Достоевского с Сувориным, а в том, что в своих беллетристических опытах (в рассказах, очерках, да и в драмах, позднее написанных) Суворин оказался в сфере притяжения автора «Преступления и наказания».

5.

Ларош, подчеркивавший, что этапы развития музыки не совпадают хронологически с эволюцией литературы, все же признавал, что «музыка á la Лев Толстой у нас рано или поздно будет. Если Достоевский так велик, как утверждают его поклонники, то, несомненно, будет музыка á la Достоевский!»³.

Ларош не заметил того, что будущие элементы этой музыки были предвосхищены Чайковским и Мусоргским. Что же касается прямого воплощения образов Достоевского в опере, то здесь дело обстояло сложнее. Путь композиторов к великому писателю был проложен многочисленными спектаклями русского драматического театра, созданными на основе «Преступления и наказания», «Идиота», «Братьев Карамазовых», «Бесов» («Николай Ставрогин») и других произведений.

Из русских композиторов XX века наибольшую тягу к Достоевскому испытывал И. Ф. Стравинский. Он сказал Р. Крафту, что автор «Преступления и наказания» всегда был его главным ге-

¹ В драме В. Гюго ему соответствует Омодей; имя Галеофо носит второстепенный персонаж.

² Кюи Ц. А. Избр. письма. — Л., 1955, с. 90.

³ Ларош Г. А. Избр. статьи, вып. 2, с. 228.

роем. И далее: «Я продолжаю думать о Достоевском, как о самом великом русском писателе после Пушкина. ...Я—достоевскианец»¹. «Достоевскианцами» были и друзья и соратники Стравинского по «русским сезонам» С. П. Дягилев и А. Н. Бенуа. Они любили и помнили слова Версилова в «Подростке» о том, как дороги русским людям камни Европы и что они русским даже дороже, чем обитателям этих городов, у которых «теперь другие мысли и другие чувства, и они перестали дорожить старыми камнями» (XIII, 377). Но, конечно, Стравинскому, Дягилеву и Бенуа Достоевский был дорог как гениальный русский писатель, творец неповторимого реального и фантастического мира.

Быть может, всего ближе оказался Стравинский к Достоевскому в «Петрушке». Конечно, сцены масленичного гулянья в балете имеют мало общего с картинами Петербурга, нарисованными писателем, если не считать строк, посвященных им кукольным представлениям. Но есть внутренняя духовная связь между Петрушкой в балете, жертвой двойного насилия Фокусника и Мавра, и героями Достоевского — униженными, оскорбленными, раздавленными жестокостью жизни. Подобно им Петрушка заточен в четырех стенах каморки, откуда он пытается вырваться на волю. Петрушка родствен и Мечтателю из «Белых ночей». И кто знает, не вспоминал ли композитор, создавая гениальную сцену гибели куклы, становящейся человеком, о мучительной смерти несчастных героев Достоевского. Не случайно, когда балет Стравинского был поставлен в Париже, французские критики вспомнили об авторе «Братьев Карамазовых». Стравинский с полным основанием мог назвать себя «достоевскианцем».

Почти одновременно к Достоевскому обратились два русских музыканта — Н. Я. Мясковский, задумавший оперу «Идиот» (1916), и С. С. Прокофьев, создавший «Игрока» (1915—1916). К сожалению, замысел Мясковского не был реализован, хотя на протяжении многих лет он к нему возвращался. Композитор писал В. В. Держановскому, что его «страшно волнуют» четыре главных героя (князь, Рогожин, Настасья Филипповна, Аглая), но «„одна“ [то есть Настасья Филипповна] прямо пламенит и в трепет вводит»².

Увлекал Мясковского и драматический контраст («антитеза огромная — Аглая и Настасья Филипповна»), но в то же время страшило то, что с последней в либретто (и значит, в музыке) связана «неустанная истерия». «Иногда я думаю, что такая драма никогда не будет мною написана и, главное, что она совер-

¹ Стравинский Игорь. Диалоги. — Л., 1974, с. 31—32. К сожалению, сведения о частых встречах отца будущего композитора с писателем лишены оснований. В записях событий жизни, которые систематически вел Ф. И. Стравинский, имя Достоевского упомянуто лишь в связи с его смертью и похоронами.

² Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания. — М., 1960, т. 2, с. 360.

шенно неосуществима (во всех отношениях) по своему размаху и крайней напряженности, — если это будет — нельзя будет вынести»¹. Всего более увлекал и пугал композитора финал, в котором должны были встретиться все четверо героев («поединок» Настасьи Филипповны и Аглаи в присутствии князя и Рогожина); характерно, что именно с него началось обдумывание плана оперы. Несомненно, отказ от реализации замысла был обусловлен все же не страхом перед сложностью задачи, но тем, что Мясковский свободнее чувствовал себя в сфере симфонической и камерной музыки. Быть может, кое-что из задуманного для оперы вошло в другие произведения, например Четвертую симфонию.

Как было уже сказано, одновременно с Мясковским к Достоевскому обратился и Прокофьев. В отличие от Мясковского он не испытывал глубокой тяги к творчеству писателя. По его признанию, он Достоевского даже «не любил» и избрал в качестве темы наименее «достоевское» произведение. Несомненно, Прокофьев, связанный давней тесной дружбой с Мясковским, знал о замысле «Идиота» и о сомнениях, волновавших в то время композитора.

«Игрок» легче поддавался сценической обработке, нежели «Идиот», и в силу меньших размеров и большей сконцентрированности действия. Как это ни странно, но до Прокофьева эта замечательная повесть не была перенесена на сцену. Создавая оперу, Прокофьев мысленно соотносил ее с «Пиковой дамой» Чайковского, так же как Достоевский свою повесть с повестью Пушкина. Роднит обе оперы тема обреченности любви в мире азарта, бессердечного чистогана и ее перерождения в страсть игрока. Но если Чайковский позволил своему герою в предсмертный миг прозреть и вновь увидеть чистый образ Лизы, то в «Игроке» катарсиса нет. Напротив, Алексей навсегда прикован, как каторжник к тачке, к игорному столу.

Прокофьев, сохранив верность Достоевскому в главном, многое переосмыслил, сжал действие, отбросив все, что происходит после выигрыша Алексея Ивановича. Основное различие между оперой и повестью в том, что у Достоевского рассказ ведется от лица главного героя. В опере, естественно, повествование превращено в прямое действие. Зритель воспринимает события уже не глазами Алексея Ивановича, а непосредственно. Сцена в казино — одна из вершин оперы — решена иначе. Здесь основное — реакция игроков, их нарастающее волнение, что оправдано сценически и психологически. Алексей Иванович в этой сцене не способен анализировать свои чувства. Он во власти азарта и столь же «свободен», как шарик рулетки, бегающий внутри по кругу. Все пережитое им выражено в гениальном симфоническом интермеццо с хором, соединяющем сцену в казино с последней

¹ Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания, с. 373.

картинной, — в его сознании продолжают, как в бреду, жить образы игры, отныне навсегда подчинившие его своей власти, так же как безумного Германна в повести Пушкина.

Алексей Иванович уже в начале оперы в душе потенциальный игрок. Прокофьев отбрасывает экспозицию, он начинает действие с короткой реплики Алексея Ивановича и стремительно напряженного диалога с Полиной, из которого она узнает о проигрыше. Так возникает «арка» от полной стыда за неудачу интонации «Все проиграно», через страстное обещание «Я выиграю» и «деньги — всё» к финалу, в котором Алексей Иванович действительно выигрывает и, доказав, что «деньги — всё», проигрывает Полину.

Центральная тема оперы — азарт, жажда наживы, уродующие отношения людей. С поразительным мастерством воплощает эту тему Прокофьев в образах маркиза, Бланш, генерала, нетерпеливо и страстно ожидающих смерти бабуленьки. Если Бланш и не пытается скрыть свое чувство (поразительна в своем бесхитростном цинизме интонация ее вопроса «И умрет?»), то маркиз, превосходящий ее в аморализме, все же считает нужным прикрыть свое бесстыдство фиговым листком (отсюда елейность его интонаций, столь контрастная грубой жестокости в обращении с генералом, а поначалу и с Алексеем). Но всего ярче алчность, лицемерие и ханжество выступают в речах генерала. Удивительны жизненность и выразительность интонаций как основных персонажей, так и появляющихся лишь на миг — князя Нильского, с наслаждением сообщающего генералу, что бабуленька проиграла миллион, или Потапыча, не впускающего генерала к своей повелительнице.

Прокофьев слышит и воссоздает речь персонажей Достоевского во всем ее богатстве, передает мельчайшие оттенки чувств и мыслей. Он прибегает и к дерзостно-смелым и к буффонным приемам (трусливое заикание генерала, бессильного произнести слово «бабуленька» при встрече с ней, или его жалобное мычание, когда он узнает о крушении всех надежд) как в вокальных партиях, так и в оркестре, который «говорит» столь же правдиво, как действующие лица.

Жестокому миру бессердечного чистогана, лицемерия, миру, в котором задыхаются и гибнут Полина и Алексей, противостоит образ бабуленьки. С ней в оперу, действие которой разворачивается на чужбине, входит образ России. Композитор и до появления бабуленьки вводит тему Родины: лиризмом и поэтической нежностью пронизана в первом акте мысль Алексея Ивановича об Отчизне («У нас в России»). Но тема эта носит характер воспоминания, а бабуленька — живой символ России. Характерно, что в общении с ней Полина освобождается от возбуждения и истерии и из Полины снова становится Прасковьей; не менее примечательно и то, что в присутствии бабуленьки спадают маски и обнажаются лицемерие и ложь маркиза и Бланш. Бабу-

ленька выступает в опере и как посылительница правды, беспощадная к притворству; в то же время она полна ласки и нежности к Полине. У этой, казалось бы, властной женщины — сердце ребенка. Такова она после проигрыша: ее интонации напоминают жалобу, но временам возникают ассоциации с плачем Юродивого («Всё там оставила»). Это не отчаяние из-за проигрыша, но неожиданное для нее ощущение беспомощности на чужой стороне и чувство стыда перед Алексеем и Полиной. Прощание бабуленьки — вопреки самобичующим словам «Не взывайте старой дуре» — полно одухотворенного лиризма. А лиризм — одно из самых сильных свойств музыки «Игрока».

Прокофьев отказался в опере от развитых ариозных построений; основа музыкальной драматургии — строгая и стройная система лейттем, музыкальных характеристик, выразительнейший речитатив и оркестр, являющийся базисом действия.

Но, может быть, одно из самых замечательных свойств оперы заключается в том, что музыка, даже там, где она передает крайнюю степень экзальтации героев, свободна от истерии. С исключительным мастерством подлинного драматурга Прокофьев чередует и сменяет темпы, ритм действия, сочетая единую линию развития с множественностью эпизодов-кадров, сберегая силы, — не свои, а слушателя-зрителя.

Создав «Игрока», Прокофьев доказал, что Достоевский может быть воплощен в опере. (Он столь же убедительно доказал позднее, что в опере возможен и Лев Толстой.)

Советские композиторы редко обращались к Достоевскому. Найти музыкальные образы, адекватные писателю, безмерно трудно.

Мы не останавливаемся на фильмах, на спектаклях, поставленных по его произведениям, роль музыки в них преимущественно служебная.

Несомненными музыкальными достоинствами обладает опера В. М. Богданова-Березовского «Настасья Филипповна» (1964). В центре произведения — трагическая судьба прекрасной русской женщины. Композитор (он же автор либретто) стремился сохранить верность Достоевскому в развитии действия, раскрытии внутреннего содержания мира героев.

Нельзя не отметить значительные достоинства лирической оперы Ю. М. Буцко «Белые ночи» (1966—1968); автор несомненно опирается на музыкально-драматургические принципы «Игрока» Прокофьева. По аналогии с Достоевским, назвавшим повесть «сентиментальным романом», композитор определил жанр произведения как «сентиментальная опера». Нельзя признать это счастливой находкой. «Белые ночи» Буцко — камерное произведение, лирико-драматический диалог или, вернее, развернутые исповедальные монологи двух героев. Композитор сжал, сконцентрировал действие повести, сосредоточив внимание на раскрытии душевных состояний Настеньки и Мечтателя, вынеся

за скобки фон. У Достоевского образ «белых ночей» выполняет не только пейзажную функцию, он является участником действия. В опере петербургский пейзаж выступает лишь в лирическом восприятии героя, а так как образ его изначально драматизирован, то это скорее темный, ночной Петербург, а не город белых ночей. В повести больше улыбки и радости, чем в музыке, — если не считать финального просветления. Несомненная удача композитора — образ Настеньки, овеянный дымкой романтики и поэзии.

Среди советских композиторов всего ближе к Достоевскому Д. Д. Шостакович. Но, конечно, родственность или близость не означают тождества. Многое отличает и разделяет Шостаковича и Достоевского — художников разных эпох, и притом художников неповторимо индивидуальных. Мировоззрение композитора формировалось в условиях советской действительности. Система его взглядов и эстетика коренным образом отличаются от мировоззрения и эстетики Достоевского. Можно ли в таком случае говорить о родственности? Думается, что можно. Шостаковичу близки пламенный гуманизм писателя, ненависть к силам, порабащившим человека, любовь и деятельное сострадание к герою, свободные от сентиментальной жалостливости, несравненная сила раскрытия духовного мира человека, беспощадная и мужественная правдивость в изображении жестокого и страшного; злой мир, обрекающий людей на страдание, мир буржуазный, капиталистический, не умер. То, что о нем написано Достоевским, сохраняет гневную и протестующую силу и сегодня.

Шостакович и Достоевский близки друг другу там, где они выступают против извращения нравственной природы человека, против жестокости, подлости и пошлости. Шостакович, как и Достоевский, постигает жизнь в ее противоречиях, в непрестанной борьбе сил добра и зла, утверждая конечное торжество добра. Оба они — художники трагедийные, а трагедия враждебна песимизму. Драматургия произведений Шостаковича строится на контрастах образов возвышенных, окрыленных, выражающих силу и благородство человеческого духа, мечты, ставшей реальностью, и образов зла, бездушного и бесчеловечного автоматизма. Эти образы выступают не в сопоставлении и даже не в противопоставлении, а в непрестанной и неустанной борьбе.

Творчество Шостаковича, как и Достоевского, одухотворено страстной любовью к людям, верой в них. Достоевский так определил художественную задачу, которую он перед собой поставил и осуществил: «При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я, конечно, народен»¹. Думается, что слова Достоевского Шостакович, при всей своей безмерной скромности, имел право применить к себе.

¹ Биография, письма, заметки из записной книжки Достоевского, с. 373.

Стремление найти в человеке человека, сохраняя верность действительности («при полном реализме»), отнюдь не означает всепрощения или оправдания зла. Напротив, Шостакович столь же беспощаден к жестокости, как и Достоевский. Для него зло не абстрактное иррациональное понятие, но явление конкретное, реальное. Это социальное зло — то, что безнравственно, что противоречит жизни. Поэтому борьба со злом — это борьба с силами, находящимися не только вовне, но и внутри человека. Победа над самим собой — это и есть пробуждение человечности в человеке. Создавая образы, олицетворяющие злую, враждебную людям стихию, Шостакович не боялся показать ее грозной и страшной, как, например, в первой части Седьмой симфонии, где тема нашествия вырастает из, казалось бы, поначалу безобидной маршевой песенки, которая, постепенно набирая силу, обнажает свою бесчеловечную чудовищную сущность. Невольно память подкашивает: первое появление мелодии «Ах, мой милый Августин!» в импровизации Лямпина, песенки, которая «свирелеет и переходит в неистовый рев». Но сходство на этом кончается, ибо натиску чудовища в Седьмой симфонии противостоит образ великого народа, защищающего свою Отчизну, и, как ни страшно зло, оно не всеисильно; стихия творения побеждает стихию разрушения.

Шостакович, воплощая в музыке образы темных сил, угрожающих человеку, нередко прибегал к иронии, сарказму, гротеску. И здесь особенно отчетливо выступает его близость к Достоевскому, который также применял родственные приемы. И хотя композитор в своем оперном творчестве («Нос», «Игроки», «Катерина Измайлова») обратился к Гоголю и Лескову, в его музыке, несомненно, многое оказалось близким Достоевскому; и дело не только в том, что слуга Ковалева Иван напевает песенку Смердякова «Непобедимой силой», — ироническая фантазмагория гоголевской повести переведена в иной план; юмор музыки — терпкий, саркастический — и вся злоедающая обстановка действия близки атмосфере, царящей в «Двойнике». Основа музыкального языка оперы — сарказм, издевка, гротеск, призванные разоблачить пошлость и ничтожность обывательского существования, его тупую жестокость.

В мире Ковалева и обретшего самостоятельное существование Носа, квартальных и городских нет места для поэзии и красоты. Здесь вытравлено и убито все человеческое. Лирика, живое человеческое чувство умирают в этой бездушной среде. От Достоевского идут жестокие сцены глумления над человеком (в частности, сцена городских с торговкой бубликами).

Широко применил композитор в опере пародию (и здесь опять-таки он близок Достоевскому), ибо самые персонажи-куклы являются пародией на живых людей. С пародийной целью использованы развернутые оперные формы и симфонические построения, призванные подчеркнуть несоответствие между истинной

сущностью «героев» и тем, чем они хотят казаться, чтобы выразить по контрасту алогизм и нелепость их бытия. Как и Достоевский, Шостакович безжалостен к пошлости. Нельзя найти человека в том, кто лишен человечности. И, напротив, искру человеческую обнаруживает художник в темном царстве, воссозданном им в «Катерине Измайловой». Здесь особенно явственно ощущается влияние Достоевского. Это относится в равной мере к самой Катерине и к противостоящим ей Борису Тимофеевичу, Зиновию Борисовичу и Сергею. Образ Катерины поднят над окружением, а силы зла стали опаснее и страшнее. Катерина Измайлова в опере — образ огромной психологической сложности, неизмеримо более богатый, нежели героиня повести. И эта психологическая многозначность роднит ее с героинями Достоевского, в чьих сердцах «дьявол с богом борется». Катерина в опере способна во имя любви и на подвиг самоотречения, и на убийство. Обстоятельства не оставляют ей выбора. Выросшая и воспитанная в темной и жестокой среде, она борется за счастье, вернее, за то, что считает счастьем, всеми доступными ей средствами. В повести она не испытывает душевных терзаний, хотя является тройной убийцей. В опере Катерину мучит совесть — убитый свекор преследует ее в галлюцинациях. Она не только палач, но и жертва. Вернее, жертва прежде всего.

Шостакович стремился воплотить в опере, по его словам, «судьбу талантливой, умной и выдающейся женщины, гибнущей в кошмарных условиях дореволюционной России»¹. Не для того, чтобы оправдать ее, а с целью объяснить причины ее гибели он старался «придать всему быту, ее окружающему, мрачный сатирический характер». Сочетание в опере трагедии и сатиры также роднит оперу с произведениями Достоевского.

В одной из своих рабочих тетрадей автор «Братьев Карамазовых» записал: «Разве в сатире не должно быть трагизма?.. Трагедия и сатира — две сестры и идут рядом, а имя им обеим, вместе взятым, — *правда*»². Слова эти можно поставить как эпиграф к «Катерине Измайловой».

В последней картине оперы родство с автором «Записок из Мертвого дома» несомненно. О том, что он перечитывал эту великую книгу в пору сочинения оперы, композитор сказал мне во время встречи в 1970 году. Музыка передает с гениальной силой не только жестокость и озлобленность, но и силу народной души (образ старого каторжника), идею нравственного очищения и искупления содеянного зла. Это подлинный трагический катарсис. В русской и мировой музыке нет страниц в такой же мере конгениальных Достоевскому, как последняя картина оперы Шостаковича. Человечности противостоит бесчеловечность, искреннему

¹ Дмитрий Шостакович. — М., 1967, с. 13.

² Лит. наследство, т. 83, с. 608.

порыву сердца — ложь. Для Шостаковича, как и для Достоевского, подлость и пошлость — понятия неотделимые, равно ненавидимые.

Одна из основных сатирических задач, поставленных перед собой композитором, — разоблачение низменной сущности персонажей, противостоящих Катерине. Пошлость и подлость натуры Сергея Шостакович обнажает при помощи намеренного несоответствия между фальшивой и слащавой «галантностью», вернее, «галантерейностью» его «лирических» высказываний и разоблачающим их аккомпанементом. В оркестре слышны то «нежные» переливы арфы и виолончели, то балалаечное треньканье. Когда Сергей говорит о своей чувствительности, в оркестре проходит шарманочная полька. Вкрадчивая и лживая «нежность» Сергея находит выражение в его попытке «подделаться» к Катерине, перенимая ее интонацию (например, «сочувственная» фраза «Нагляделся я на женскую долю» из третьей картины повторяет интонацию Катерины, заступившейся за Аксиныю: «Вот возьму да поколочу»).

Композитор смело применяет для характеристики Сергея нарочито банальные мелодические обороты, словно взятые напрокат из мещанского романса; ведь и чувства его также заимствованы оттуда. Но по мере того как он завоевывает власть и становится хозяином судьбы Катерины, Сергей нагнетает, обнажается истинная сущность его натуры. Иными, но не менее сильными средствами раскрывает Шостакович изуверскую суть самого опасного противника Катерины — Бориса Тимофеевича, злобного, жестокого тирана-сладострастника. Так ненавидеть и с такой мощью казнить зло, подлость умели в русском искусстве только Достоевский, Щедрин и Чехов. Сила ненависти к злу обусловлена у этих гениальных художников слова их страстной любовью к человеку.

Шостаковича и Достоевского роднит чувство причастности ко всему, чем живут люди, боль за их страдания, невозможность быть счастливым, если несчастны другие.

Композитор не только сострадает, он протестует против зла, стремится устранить его.

Симфонии и камерные произведения Шостаковича содержат глубокие раздумья о смысле жизни, о смерти, конгениальные размышлениям героев Достоевского, хотя и отличные от них.

Шостакович избегает в финалах произведений делать окончательный вывод, подводить итог. Он предпочитает ставить вопросы и не давать ответов, хотя и знает их.

Финал у Достоевского — это вступление к будущей книге, которую должен домыслить читатель. Сходны и финалы симфоний Шостаковича — многозначные, но не итоговые. Проблемы жизни как процесса становления, как деяния и борьбы не исчерпываются в пределах симфонического цикла.

Ведь даже воплощая тему смерти (а что может быть окончательнее?), композитор не ставит завершающей точки: творчество — высшее проявление жизни, а значит, победа над смертью или ее преодоление. Отсюда просветленный финал Четырнадцатой симфонии, знаменующий не покорность перед неотвратимым, а утверждение вечного развития и обновления жизни.

Шостакович казнил подлость, пошлость, фальшь, лицемерие как в крупных вокально-симфонических произведениях, так и в сатирических песнях, а ранее в музыке к «Клоу» Маяковского. И примечательно, что одно из последних произведений композитора, развивающих сатирическую линию его творчества, представленную песнями на стихи Саши Черного и на тексты «Крокодила», написано на слова Достоевского.

Во время встречи с композитором летом 1970 года на мой вопрос о его отношении к Достоевскому Шостакович ответил: «Люблю ли я его? Если бы речь шла о Гоголе и Чехове, мне было бы легче. Трудно, мучительно жить с Достоевским, а без него — невозможно. Я подумывал не раз о том, чтобы написать музыку на его текст. Не знаю, удастся ли».

В 1975 году композитор сочинил вокальный цикл «Четыре песни капитана Лебядкина» для баса и фортепиано (ор. 146). Заглавие это не совсем точно, так как слова заключительной песни «Светлая личность» не принадлежат Лебядкину. Петр Верховенский («Бесы»), который приносит губернатору Лембе напечатанную за границей листовку с этим стихотворением, приписывает ее Шатову. Как известно, «Светлая личность» — пародия на стихотворение Огарева «Студент», использующая отдельные обороты оригинала. И, конечно, включение «Светлой личности» в «поэтическое наследие» Лебядкина существенно меняет характер капитана. Стихи Лебядкина образуют особый пародийный цикл внутри романа, до предела насыщенного пародией. Эти вирши стилизованы в духе то псевдолюбовной лирики, то «басни», а то даже псевдогражданской поэзии. Стихи капитана Лебядкина доводят до абсурда пародируемые образцы. Это, если так можно выразиться, гениальное графоманство. Эротическая лирика Лебядкина, гипертрофированная в своем «романтизме», облаченная в нарочито примитивную форму («Послание Елизавете Тушиной»), явно вдохновлена Бенедиктовым (в частности, его «Наездницей»).

Достоевский ненавидел псевдогражданскую лирику либеральных поэтов, фальшивую по содержанию и убогую по форме; о ней он упомянул в связи с доморощенными вариантами на тему «Песни о рубашке» Т. Гуда. Капитан Лебядкин пополнил ряды стихотворцев этого типа.

Драгоценным орудием обличения и сатиры была басня. Но со смертью Крылова развитие этого жанра временно остановилось, а басни Козьмы Пруткова высмеивали пошлое морализаторство и мещанский практицизм эпигонов. Капитан Лебядкин отдал

дань и басенному жанру, но «глубина» мысли, заложенной в его «Таракане», столь велика, что он сам не в силах разъяснить ее слушателю. Стихи капитана Лебядкина в такой же степени неотделимы от него, как и поэтические творения Козьмы Пруткова от образа директора Пробринной палатки. Поэтому Д. Д. Шостакович нашел единственно верное решение — он «положил на музыку» не только стихи, но и создал образ их творца. Капитан в вокальном цикле, как и в романе, сопровождает лирические излияния прозаическими комментариями.

Композитор контаминирует текст Достоевского. «Любовь капитана Лебядкина» включает все образцы его лирических вдохновений: «Любви пылающей граната», «И порхает звезда на коне», «Письмо, адресованное совершенству девицы Тушиной», а завершает «лирическую тетралогию» четверостишие «В случае, если б она сломала ногу».

В песне «Таракан» увлекшийся собственным творением капитан обращается к пианисту со словами: «Пожалуйста, сначала». А заканчивается песня, как и у Достоевского, «философскими» разъяснениями Лебядкина.

Так как «лирика» капитана Лебядкина представляет собой сниженный вариант «высокой» поэзии, вернее, ее опошление, то композитор использовал в музыке — с той же целью — нарочито обаналенные от частого применения музыкальные приемы. Так, «Любовь капитана Лебядкина» представляет собой вальс с типичными октавными ходами и пародийным применением уменьшенного септаккорда. У капитана в «Бесах» иногда всплывают в памяти то стихи Кукольника, то Фета. Музыкальная память подсказывает Лебядкину обрывки интонаций то «Риголетто» (патетические фразы Монтероне), то романса Чайковского «В молчанье ночи тайной», но, конечно, в соответственно сниженном виде. Не чуждо капитану и стремление к звукоизобразительности (имитация дуновения ветра в слове «порхает»).

«Таракан» — своеобразная детская песенка, мелодической основой которой служит пародийно переведенный в минор «Чижик». Лишь на миг Шостакович, как намек на собственное участие в забаве, вводит характерный для него гармонический ход.

«Бал в пользу гувернантки» по контрасту с «Тараканом» носит все признаки праздничной «кантаты»: унисоны столь торжественно-тяжелы, словно это вечер не в честь бедной девушки, а по крайней мере царицы. А в финале даже звучат «колокола». Вся эта пародийная пышность и величавость носит явно издевательский характер — она прославляет не бедную гувернантку, а «благотетелей», собравших деньги ей на приданое. И снова, как в предыдущей песне, будто «автограф», возникает характерный для композитора пониженный лад.

«Светлая личность», как было сказано выше, не принадлежит к стихотворениям Лебядкина. Но после включения композитором в данный цикл песня приобрела иные черты. Очевидно, капитан

отождествил «светлую личность» с самим собой и, вместо того чтобы воспеть гражданские доблести героя, сообщил ему необычайную тупость. «Светлая личность» как бы стремится вдолбить слушателям представление о величии автора, но добивается обратного эффекта.

Весь цикл, образующий органичное целое, продолжает и развивает традиции, характерные для сатирических произведений композитора. Ему удалось не только передать сарказм Достоевского, но создать образ капитана Лебядкина, претендующего на лавры романтика, пропойцы «с гранатой в груди».

XVI

ЗАРУБЕЖНЫЕ КОМПОЗИТОРЫ И ДОСТОЕВСКИЙ

1.

Рассмотрение данной темы хотелось бы начать с параллели «Достоевский — Вагнер», не раз привлекавшей внимание музыковедов и филологов, хотя немецкий композитор русского писателя не знал.

Переводы его произведений на немецкий и другие языки появились в середине 80-х годов. Достоевский был знаком с сочинениями Вагнера по фрагментам опер в концертном исполнении (1863 год и последующие годы). На сцене он, по-видимому, ни одной музыкальной драмы его не видел и симпатии к творчеству Вагнера не испытывал; об этом свидетельствуют его письма и воспоминания А. Г. Достоевской. Правда, есть краткое положительное упоминание о композиторе в редакционной заметке, опубликованной в «Гражданине» (1873 год) и приписываемой Достоевскому, — «Полная глубоких задач музыка Вагнера»¹. Атрибуция эта, однако, не представляется бесспорной. В заметке дана оценка немецкой политической действительности, противоречащая всему, что Достоевский писал в письмах и что за его подписью публиковалось в «Дневнике писателя». Но даже если этот дипломатичный отзыв («глубокие задачи») действительно принадлежит Достоевскому, он не однозначен. «Задачи» могут быть высокими, а решение их — псудачным. В рабочих тетрадях Достоевского (1876—1877) помимо упоминания об увертюре к «Тангейзеру» есть и такая ироническая запись: «Англичанин кажется скромным? Или немец: в самом деле, вот смиренный-то человек,

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произведений, т. 13, с. 456.

а скромность-то какая! а недовольство-то собой какое, начиная с Бисмарка и Рихарда Вагнера»¹. Несомненно, эта запись связана с известием об открытии в 1876 году торжественных представлений «Кольца нибелунга» в Байрейте и более чем нескромными публичными высказываниями Вагнера. О них сообщала русская печать, в частности «Голос» (корреспонденции Лароша).

Конечно, мы можем только гадать о причинах неприязни Достоевского к Вагнеру, неприязни, в которой писатель отнюдь не был одинок. Возможно, что известную роль сыграла позиция Вагнера во время франко-прусской войны 1870 года. Композитор не ограничился сочинением марша в честь коронации Вильгельма I (а мы знаем, как Достоевский относился к «маршам немецкой славы»), а сочинил и несколько литературных произведений, отнюдь не принесших ему славы, в том числе фарс «Капитуляция», полный грубой издевки над агонией осажденного Парижа, над патристическими чувствами В. Гюго, и стихи, приветствующие вступление прусских войск в столицу Франции. В сущности, отношение Вагнера к политическим событиям 1870 года мало отличалось от поведения некоторых немецких ученых, призывавших «бомбардировать Париж», о чем писал Достоевский. Но, конечно, это только одно из возможных объяснений.

Творчество Вагнера не могло привлечь писателя, так как музыкальные вкусы его воспитывались на произведениях классиков и ранних романтиков, о чем уже было сказано выше. Там, где Вагнер был связан с романтической традицией в операх раннего периода («Риенци», «Летучий голландец», «Лоэнгрин», «Тангейзер»), он, вероятно, мог быть приемлем и для Достоевского. Но творца «музыки будущего», создателя грандиозных концепций «Тристана и Изольды», «Кольца нибелунга» Достоевский с его слуховым опытом принять был не способен. Не случайно в письме к жене от 7/19 августа 1879 года «скучной» музыке Вагнера противопоставляются Бетховен и Моцарт.

При всей определенности отрицательных суждений Достоевского о Вагнере, в идейном содержании творчества обоих художников, казалось бы, есть и черты близости, отмечавшиеся критикой².

Вагнер, в сущности, проделал сходную с Достоевским эволюцию. Приверженец утопического социализма, революционер, которому грозила тюрьма, после долгих лет изгнания он пытался примириться с существующим общественным порядком, оправдать его и, подобно Достоевскому, сделать этого не мог. Он ненавидел капиталистическую действительность и осудил цивилизацию, основанную на всевластии денег. Вагнер, как и Достоевский, показал, как в буржуазном обществе уродуется нравствен-

¹ Лит. наследство, т. 83, с. 570.

² См., например, этюд «Вагнер и Достоевский» в кн. А. Горнфельда «Боевые отклики на мирные темы» (Л., 1924).

ная природа человека и приводит его к гибели. Спасти мир, лежащий в грехе, — по Вагнеру — может только чистый сердцем, простодушный герой¹. Святость и греховность у Вагнера не только антиномия действительности, это борьба добра и зла в сердце человека. Так и у Достоевского. Роднит обоих стремление выразить в образах стихию всеохватывающей страсти, поглощающей волю личности. Однако нельзя не отметить и коренного различия между русским и немецким художниками. Оно не в том, что Вагнер, в отличие от Достоевского, воплощал фантастические и легендарные темы. Ведь и композитор идейно всегда оставался на почве современности. Основное и решающее различие в другом: в центре внимания Достоевского всегда конкретный социальный человек, погруженный в реальную среду; для Вагнера же характерен путь абстракции в обрисовке персонажей и их окружения (единственное исключение — «Нюрнбергские мейстерзингеры»). Вагнера волновали судьбы избранных, а Достоевского — участь самого маленького и ничтожного человека.

Достоевский был художником антибуржуазным и стихийно демократическим. Вагнер — художником элитарным. Правда, он мечтал о том, чтобы весь мир склонился перед величием его дела. Но подобно тому как общиной посвященных является Монсальват в «Парсифале», так и Байреит должен был стать храмом искусства только для достойных войти в него. Ничто не могло быть более чуждым Достоевскому, нежели подобная идея.

Если бы писатель разрабатывал легенду о нибелунгах (допустим на мгновение, что это возможно), он и в жалком карлике Миме разглядел бы человека. Социальный критицизм Вагнера пессимистичен, и власть золота для него — роковая сила, перед которой бессильны и люди и боги. Поэтому он рисует гибель и тех и других. Достоевский верил, что рай человечества не только в прошлом, но и в грядущем (в этом он остался верен заветам утопического социализма). Изображая падших и преступных людей, писатель стремился показать их духовное воскрешение. Герои Вагнера — гиганты, высящиеся над людьми обыкновенными, благоговейно признающими их превосходство.

Действующие лица Достоевского противоположны вагнеровским. Они скорбят и страдают не за самих себя, а за других. Сострадание, сочувствие к чужим бедам и горестям — главная черта любимых персонажей писателя. Герои Вагнера — апостолы высшей власти, и поэтому они лишь снисходят к печалям жалких людишек, лежащих во прахе, и строго карают за обманутое доверие («Лоэнгрин»).

Мощь эмоционального воздействия музыки Вагнера кажется беспредельной, но едва ли его можно назвать великими психоло-

¹ Парсифаль Вагнера — это der reine Gott — чистый (сердцем) безумец. Невольно возникает параллель с князем Мышкиным.

гом. Страсть, скорбь, любовь, страдания выражены в музыке с огромной силой, но эмоция кажется отвлеченной от ее носителя.

По-разному трактуют Достоевский и Вагнер занимающую столь большое место в их творчестве проблему искупления. Вагнеровские «великие грешники» — Моряк-скиталец, Тангейзер — обретают спасение благодаря самоотвержению других. Смерть Елизаветы освобождает душу Тангейзера, так же как Сента своей гибелью «искупает» вину Моряка-скитальца. Неоднократно укazyвалось, будто подобным же образом Соня спасает душу Раскольникова, а Мышкин — душу Настасьи Филипповны. Но подобие здесь внешнее, и за ним таится коренное различие. Соня помогает Раскольникову обрести себя, она разделяет его судьбу, но искупление обретает он сам, пройдя через муки совести и каторгу. Настасья Филипповна приносит в жертву себя, отрекается от любви, чтобы не сделать несчастным любимого. Но она погибает и не спасает его. Ее самопожертвование оказывается напрасным. Герои Вагнера во имя спасения собственной души эгоистически допускают гибель других; герои Достоевского распинают свою душу. У Вагнера существует пезыблемая иерархия ценностей, согласно которой есть люди, обреченные на жертву, и люди, готовые ее принять. У Достоевского все равны перед страданием.

Достоевский стремился создать и создал образ идеального, чистого героя, противопоставив его грешным людям. Мечтал о таком герое и Вагнер. Но он воплотил в музыке легенду о Христе, дав ей счастливое завершение («Парсифаль»). Достоевский же, творец «Легенды о Великом инквизиторе», знал, что у нее не может быть благополучного конца. Христа, вновь пришедшего на землю, угрожают распятъ снова его же слуги. Великий инквизитор изгоняет Христа.

Алеша Карамазов, по мысли Достоевского, должен был закончить свою жизнь как политический преступник, на эшафоте, или умереть в монастыре; князь Мышкин расплачивается безумием за попытку примирить людей. Парсифаль же, отнюдь не думавший ни о слезах детей, ни о страданиях взрослых, становится главой Ордена рыцарей. Он побеждает соблазны и искушения, ибо его заботит соблюдение только духовной чистоты. Алеша и князь Мышкин думают о несчастьях людей, о том, как им помочь, а не о собственном спасении.

Сходство между Вагнером и Достоевским — сходство кажущееся, вернее, лежащее в сфере общей проблематики. Если же имена Вагнера и Достоевского назывались в XX веке рядом, то потому, что оба великих художника, запечатлевшие существенные проблемы современности, в глазах потомков оказались едва ли не самыми крупными представителями искусства, которое век ушедший завещал новому столетию.

Творчество Достоевского с конца XIX века властно вошло в духовную жизнь Европы. Оно оказало могучее воздействие на писателей, художников, композиторов.

Известны слова Г. Малера, обращенные к группе молодых австрийских музыкантов во главе с А. Шёнбергом: «Заставьте этих людей прочесть Достоевского! Это важнее контрапункта». На примере Малера мы вновь убеждаемся в том, что духовная близость одного художника к другому не всегда выражается в том, что он воплощает его образы средствами собственного искусства. Многие оперы и симфонии, написанные на темы Достоевского, связаны с его произведениями лишь по названию. Но Малер действительно нашел в творчестве великого писателя отклик на мучившие его сомнения; духовная неудовлетворенность и искания Достоевского во многом были родственны композитору.

Творчество Достоевского рано вошло в духовный мир музыканта. Бруно Вальтер, характеризуя первые встречи с Малером (1895 год), приводит следующий характерный эпизод: «„Кто прав, Алеша или Иван?“ — спросила меня Эмма, младшая сестра Малера, когда я однажды зашел к ним, и на мой удивленный взгляд объяснила, что речь идет о главе „Братья знакомятся“ из „Братьев Карамазовых“ Достоевского, всецело завладевшей мыслями ее брата; она была уверена, что он и со мной говорил об этом. В самом деле, разговор Ивана и Алеши касается того душевного смятения, которое испытывал и Малер, скорбевший о страданиях человечества, стремившийся со всей силой передать в музыке поиски утешения, поиски возвышенного»¹.

В непрестанных поисках ответа на сложнейшие вопросы жизни, в нравственной бескомпромиссности и максимализме Малер и Достоевский близки друг другу. Оба они художники трагедийные. Но трагедия и безнадежность — понятия несовместимые; как бы ни была мучительна жизнь, как бы ни были страшны ее испытания, человек не может не верить в конечное торжество правды.

Страстный гуманизм, сострадание к несчастным и беззащитным пронизывают творчество обоих художников, роднит их и любовь к детям. И кто знает, не вспоминал ли композитор, создавая «Песни об умерших детях», о смерти Илюшечки. Ненависть к злу находит у обоих художников многообразное выражение. Воплощая образы жестокости и зла, они не ограничиваются противопоставлением темным силам светлых, а развенчивают и разоблачают зло с помощью иронии и гротеска, обнажают его бесчеловечность и низменность. Достоевский и Малер — художники экстагические: эмоциональная стихия у них достигает

¹ Вальтер Б. Тема с вариациями: Воспоминания и размышления. — М., 1969, с. 97.

предела напряженности. Никто до Достоевского в литературе и до Малера в музыке не раскрыл с такой глубиной противоречий человеческой личности, борьбы, которая протекает в ее душе, жажды смятенного сознания обрести гармонию.

Малер, как было сказано, не воплощал образов Достоевского, но, несомненно, трагедийные конфликты и жестокий гротеск его симфоний, скорбь о страдании человеческом, страстная жажда счастья для всех людей, запечатленные в музыке, роднят его с Достоевским. Они оба страстно любили «Фауста» Гёте, и, быть может, мечта Тришатова обрела реализацию именно у Малера в его Восьмой симфонии. Гимн-апофеоз первой части ее родствен финалу задуманной Тришатовым сцены. Это восторженный, ликующий возглас вселенной: «Hossanna!»

А. В. Оссовский в характеристике Г. Малера-дирижера отметил духовную близость его Достоевскому и его героям: «Сатана и бог... ведут борьбу за обладание его душой¹, но кажется, победы ни тому, ни другому не испытать. Стоит за ним некто третий — непокорное и гордое человеческое Я, изведавшее все бездны и неустрашимо взирающее на эту борьбу... В недрах [его души] сшибаются страшные силы, кипит знойная кровь, лишь укрощаемая могучей волей. Это красота Безумия, за сдерживающей земной корой которого чувствуется клокотание подземных адских сил. Это притягательность ужаса, нечто от психологии Достоевского»².

Достоевский был близок и Альбану Бергу, последовавшему завету Малера «прочсть Достоевского». А прочсть — значит принять его в сердце и сознание, возненавидеть жестокость безжалостного мира. Берг читал Достоевского под грохот орудий первой мировой войны, потрясшей Европу и обнажившей язвы старого мира. Хотя Берг и стоял далеко от политики, он увидел, как из праха поверженной кайзеровской Германии поднимает голову зверь милитаризма и нарождающегося фашизма.

Ненависть к силам зла, сострадание к несчастным, униженным и оскорбленным вызвали к жизни «Воццека». Драму забитого, доведенного до отупения муштрой и издевательствами солдата композитор воплотил, как трагедию одного из обитателей Мертвого дома. И разве мир, в котором живет Воцтек, это не Мертвый дом? И так ли отличаются от плац-майора капитан и доктор — палачи Воццека?

Трагедия социального бесправия сливается в опере с трагедией личной (измена жены). Доведенный до отчаяния, обезумевший Воцтек восстает — по мстит он за унижения не своим мучителям, а такой же несчастной жертве, как и он сам. Конечно, характер Воццека, убийство Мари и гибель его не имеют ничего общего с трагедией Рогожина. Все же можно предположить, что

¹ В душе Мити Карамазова «дьявол с богом борется» (XIV, 100).

² Оссовский А. В. Муз.-критич. статьи, с. 243—244.

Берг опирался не только на драму Бюхнера, но помнил о том, какое значение в «Идиоте» имеет тема ножа, неуклонно подводящая к роковому финалу.

Конгениальны Достоевскому сцены убийства Мари и гибели Воццека; но, быть может, композитор всего ближе писателю в заключительной сцене оперы: все знают о смерти Мари, дети кричат об этом, но ребенок Воццека, не понимающий, что значит смерть, продолжает скакать на лошадке. Ужас того, что произошло, обрушится на него позднее, за пределами сценического действия, в реальной жизни.

3.

Новый подъем интереса музыкантов и деятелей театра к Достоевскому относится к 20—30-м годам, а затем к 40-м и 50-м, то есть к периодам, примыкающим к мировым войнам. Это закономерно. В годы огромных социальных потрясений и катаклизмов тяга к Достоевскому неизбежно усиливается.

Первые музыкальные произведения на темы Достоевского созданы в годы господства экспрессионизма в Германии. Не удивительно, что инсценировки и экранизации его романов (особенной популярностью пользовалось «Преступление и наказание») также отмечены приметами экспрессионистской взвинченности. Таким предстал Раскольников в одноименном немецком фильме, поставленном Р. Вине в 1922 году. Романтические экспрессионистские черты отличают и две оркестровые увертюры австрийского композитора Э. Резничека «Раскольников» (первая написана в 1925 году, вторая — в 1929-м), лишь внешне связанные с романом Достоевского. То же произведение великого писателя послужило основой для оперы итальянского композитора Арриго Педролло, поставленной в Милане (1926). Однако эклектическая музыка, в которой мирно уживались вагнеровские и веристские тенденции, не могла передать социально-философской проблематики великого романа.

Закономерным и успешным было обращение к Достоевскому чешских композиторов. Интерес к русской культуре характерен для чешского народа. Произведения великого писателя переводились на чешский и словацкий языки на рубеже XIX—XX веков¹.

О Достоевском писали и спорили писатели, критики, публицисты, общественные деятели. Одни, как Т. Масарик, видели в нем идеолога православия; а представители демократической мысли Ф. Шальда и З. Неедлы ценили в его творчестве гуманизм, протест против социальной несправедливости.

¹ Первое восьмитомное собрание его сочинений начало выходить в Праге в 1892 году и было завершено на пороге нового века. В 20—30-х годах вышло три новых издания его произведений, причем одно в 31 томе. Чешский художник В. Гофман опубликовал в 1917 году большой цикл иллюстраций к его книгам.

Инсценировка «Преступления и наказания» появилась на пражской сцене в 1905 году. Но подлинный расцвет интереса чешских театров к писателю наступил в 1921 году, когда весь мир отмечал столетие со дня его рождения, и после приезда в Прагу группы актеров МХТа во главе с В. И. Качаловым (1921), показавшей спектакль «Братья Карамазовы». На него восторженными рецензиями отзывались М. Майерова, К. Чапек, В. Тилле.

В 1923 году артисты МХТа исполнили в Праге инсценировку «Дядюшкиного сна». К этим произведениям, а также к «Идиоту» обратились и чешские театры. Тогда же зародился замысел оперы О. Иеремиаша «Братья Карамазовы», над которой он работал с 1922 по 1927 год, и оперы чешско-немецкого композитора Я. Краса «Обручение во сне» (по «Дядюшкиному сну»). (Этот талантливый музыкант погиб в фашистском концентрационном лагере.) В 1927 году к теме «Записок из Мертвого дома» обратился Л. Яначек.

Иеремиаш, как и Яначек, был горячим поклонником русской литературы и искусства, в особенности столь близких ему Достоевского и Мусоргского. Под его управлением (Иеремиаш был выдающимся дирижером) состоялось в 1937 году первое исполнение (по радио) авторской редакции «Бориса Годунова»; до этого О. Иеремиаш оркестровал «Детскую» и «Песни и пляски смерти» (1934). Для Иеремиаша подлинным творцом является тот, в ком человек и художник нераздельны. И Достоевский для него был воплощением этого единства. Иеремиаш писал в статье «Нравственность в искусстве» (1935), что «этический смысл произведения раскрывает не тема сама по себе, а ее воплощение, то есть идея автора. Поэтому произведения Достоевского, хотя в них часто речь идет о преступлении, в силу позиции автора утверждают победу человечности, торжество морального начала»¹. По словам Иеремиаша, Достоевский — «поэт, чей взгляд проникает в глубь явлений, обнаруживая новое в, казалось бы, повседневном, открывая глубочайшие корни правды и воплощая ее в совершенной форме. Так возникает художественно и этически высокое произведение, хотя, казалось бы, материал (фабула) не соответствует повседневной морали. Достоевский нашел «искру божью» в величайшем изверге»².

К «Братьям Карамазовым» Иеремиаш обратился под впечатлением романа и одноименного немецкого фильма К. Фрëлиха (1920), в котором главные роли исполняли В. Краус, Э. Яннингс, Ф. Кортнер.

Композитор стремился сохранить верность Достоевскому, хотя понимал невозможность вместить в рамки оперы все идейное и

¹ Цит. по кн.: Hlasová H. O. Jeremiaše «Bratři Karamazovi». — Praha, 1958, с. 79—80.

² Там же, с. 80.

событийное богатство книги. Он сконцентрировал внимание на трагической судьбе Дмитрия Карамазова, подчинив ей все действие, фигуры же Ивана и Алеши оказались отодвинутыми на второй план. Разумеется, это привело к обеднению великого романа. Но ведь сам Достоевский считал, что при переработке эпического повествования в драму (а значит, и в оперу) следует избрать «один какой-нибудь эпизод... или, взяв первоначальную мысль... изменить сюжет».

Спектакль МХТа исполнялся два вечера и то не вместил, несмотря на наличие чтеца, всего идейно-художественного богатства романа. Не случайно новые инсценировки, поставленные на советской сцене, назывались — одна — «Дмитрий Карамазов», другая — «Брат Алеша». Вероятно, Иеремияш избавился бы от многих упреков, если бы привел заглавие оперы в соответствие с ее действительным содержанием.

Отсечение некоторых фабульных нитей привело в опере к переакцентировке и изменениям идеи и структуры: грандиозный социально-философский роман, разрабатывающий сложнейшие проблемы и выводящий действие за пределы дома Карамазовых («Легенда о Великом инквизиторе»), превратился в психологическую драму с уголовным сюжетом.

Книга Достоевского не имеет финала. Иеремияш «дописал» его. Мите удастся убежать, в чем ему помогут Катерина Ивановна и Иван (об этом идет речь и в романе), Митя и Грушенька начнут на свободе новую жизнь, очищенные любовью... Их духовное просветление наступает «мгновенно» в последней картине оперы. Иеремияш явно намеревался приблизить финал к эпилогу «Преступления и наказания», но Митя не Раскольников, а Грушенька не похожа на Соню...

Сочиняя оперу на текст романа, Иеремияш стремился показать образы двух центральных героев — Мити и Грушеньки — в развитии. Во многом это ему удалось, хотя он несколько упростил их сложные и противоречивые характеры. Вернее, накал и стихия их чувств не достигают эмоциональной силы, которой их наделил Достоевский.

Иеремияш не ставил перед собой задачу передать русский колорит действия и национальные черты героев романа. Трагедия Карамазовых трактована как общечеловеческая.

Несомненно, одним из высших завоеваний не только чешской, но и всей мировой музыки является опера Л. Яначека «Из Мертвого дома».

Великий композитор горячо любил Россию, был страстным поклонником русской литературы. Им созданы опера «Катя Кабанова» (по «Грозе» Островского), симфоническая рапсодия «Тарас Бульба», квартет, навеянный «Крейцеровой сонатой» Толстого, и начаты оперы «Анна Каренина» и «Живой труп». Многие роднило Яначека и Достоевского — одухотворенный гуманизм, любовь к униженным и оскорбленным, ненависть к любой форме

насилия и гнета, беспощадная правдивость в изображении мрачных сторон действительности, несравненный дар психологического анализа, умение воссоздать самые тонкие проявления духовной и эмоциональной жизни человека и, наконец, взрывчатый, страстный темперамент.

В борьбе, которая велась в чешской публицистике вокруг Достоевского в те годы, композитор безоговорочно встал на сторону тех, кто видел в писателе сурового судью социальной неправды. Он мог бы повторить слова Ф. Шальды: «Разве не является Достоевский, в конце концов, самым беспощадным критиком старой крепостнической России и тех отношений, которые основаны на лжи и насилии?»¹.

Ф. Шальда превосходно сказал о противоречиях Достоевского: «Воображение этого сердца могло ошибаться и действительно ошибалось в сфере абстракции и политики, но оно никогда не ошибалось, воссоздавая судьбы других человеческих сердец»².

Яначек писал 12 февраля 1927 года М. Броду, что, стремясь выразить в музыке правду, он «приблизился к Достоевскому». «Я нашел в «Мертвом доме» добрую человеческую душу — и у Петрова, и у Баклушина, и у Исаия Фомича»³. Эпиграфом к опере он поставил слова: «В каждом создании — искра божия». Но вера в человечность не равнозначна всепрощению.

В опере, как и в книге, есть персонажи, у которых нет ни капли света и добра. Таков плац-майор. Нужно было страстно любить людей и страстно ненавидеть их палачей, чтоб создать образ такой могучей силы, олицетворяющий бесчеловечность. Любовь к жертвам, ненависть к палачам определили замысел оперы.

Вслед за Достоевским и в согласии с ним Яначек утверждает, что в обществе, в котором царит бесправие, человека толкает на преступление в большинстве случаев не врожденная порочность, а социальная несправедливость. Сострадание к обитателям «Мертвого дома» обусловлено не столько стремлением оправдать их, сколько мыслью о том, что вина за совершенные злодеяния ложится в значительной степени на социальный правопорядок.

Яначек, характеризуя «Записки из Мертвого дома» и их героев, как-то сказал: «Достоевский — это литература! В каждом создании — искра божия. Все они — ужасно хорошие люди. А других поразит удар судьбы, и они обречены страдать. Отбудут наказание, и тогда кажется, что это люди из чистого золота»⁴.

Книгу Достоевского высоко ценил В. И. Ленин. В. Д. Бонч-Бруевич в воспоминаниях привел его слова: «„Записки из Мертвого дома“ являются непревзойденным произведением русской

¹ S a l d a F. Kritické projevy, sv. 10, s. 497.

² S a l d a F. Zapisnik. — Praha, 1930/31, s. 3. 321.

³ Korespondence L. Janáčka s M. Brodem. — Praha, 1953, s. 323.

⁴ R a c e k J. Leoš Janáček. — Olomouc, 1938, s. 69.

и мировой художественной литературы, так замечательно отобразившим не только каторгу, но и «мертвый дом», в котором жил русский народ при царях из дома Романовых»¹. В этих словах раскрыт социальный смысл великой книги Достоевского. Писатель соотносит жизнь в тюрьме с жизнью «на воле» и указывает на то, что некоторые узники нарочно совершали преступления, «чтоб только попасть на каторгу и тем избавиться от несравненно более каторжной жизни на воле» (IV, 43).

Яначек стремился сохранить верность Достоевскому, воспроизвести не только текст, но и самые интонации речи героев, хотя, конечно, должен был многое сжать, сконденсировать. Желая максимально приблизиться к оригиналу, он ввел в чешское либретто, им составленное, многочисленные русизмы.

Перед композитором стояла безмерно сложная задача: «Записки из Мертвого дома» не имеют четкой фабулы. История Горяничкова, от чьего имени ведется повествование, лишь внешне скрепляет события, происходящие между его прибытием и освобождением. В центре книги — характеры и судьбы обитателей Мертвого дома, описание страшного и жестокого «быта», ставшего повседневным. Создавая сценарий оперы, Яначек сознавал невозможность охватить весь событийный материал «Записок», вместить всех героев, дать последовательное изложение событий. Его нет и у Достоевского. Писатель пользуется приемом «наплыва»: воспоминания рассказчика и других обитателей Мертвого дома как бы выхватывают то один, то другой эпизод жизни в тюрьме и на воле. Яначек отобрал несколько сцен из множества эпизодов и построил действие таким образом, чтобы часть давала представление о целом. Уменьшив количество персонажей (у Достоевского их несколько десятков), Яначек «укрупнил» их. Так, Скуратов как бы объединяет фигуры Баклушина и одного безымянного узника. «Приземистому арестанту» приданы черты характера Газина и т. д. Горяничкову переданы некоторые черты ссыльных поляков, а сам он превращен в политического заключенного (у Достоевского, по цензурным причинам, он является уголовным преступником). Но самый разительный пример драматического искусства, с которым Яначек осуществил слияние двух персонажей, — это образ Луки Кузьмича. Но об этом далее.

Основа построения оперы, как и книги, — ретроспекция. События, определившие судьбу действующих лиц, произошли до начала действия; перед зрителями или читателями — эпилог их жизни. Прошлое воскресает в воспоминании-исповеди. Музыкальная драматургия строится на соотношении двух временных пластов — прошлого и настоящего. Рассказчик выступает в двойной роли — повествователя и участника событий. Сила оперы, как и вдохновившего ее литературного первоисточника, не в нагнета-

¹ Бонч-Бруевич В. Д. Воспоминания. — М., 1968, с. 23—24.

нии ужасов или изображении жестокости, а в передаче стремления узников к свободе, веры в торжество правды.

В «Мертвом доме», как ранее в «Кате Кабановой», перед композитором встал вопрос, какими средствами воссоздать русский колорит. Самое простое, отчасти подсказанное Достоевским решение — опора на русскую песню (писатель приводит в книге тексты песен, иногда называет и мелодии) — для Яначека было невозможно. Он должен был бы тогда всю музыку создавать на основе фольклора либо имитировать его, а это для него было принципиально исключено. Яначек избрал единственно возможный для себя путь — сохранить верность чешской национальной традиции; там, где это было возможно, он стремился, не прибегая к цитатам, приблизить мелодию к русской песенности.

Один из ярчайших примеров органического постижения ее природы — главная тема увертюры. Она воплощает образ шири и простора русской земли, того, что находится за стенами Мертвого дома. Тема эта неоднократно появляется в опере, и почти всегда ее проведение сопровождается звук цепей (оков), введенных композитором в оркестр, и, конечно же, не для натуралистического эффекта. Семантика этой темы многозначна: она говорит не только о красоте родной земли, но и о том, что красота отнята у каторжников. Отсюда скорбный характер мелодии.

Едва ли не главенствующее значение в музыкальной драматургии оперы приобретает тема, открывающая первое действие и завершающая его. (Горянчикова, избитого по приказу плацмайора, уводят в казарму.) Она остро диссонантна. Тему эту, родственную мотиву рока в вокальном цикле Яначека «Записки исчезнувшего», принято называть темой судьбы. Думается, что это неточно: Яначек в опере воплощает не таинственную иррациональную, а жестокую и реальную силу, враждебную людям. Тема эта олицетворяет не только гнет, но и порыв узников к свободе (взлет и срыв). Тема является основой скорбного хора узников «Не увидит взор мой той страны, в которой я рожден», она дважды проходит в рассказе Луки (при словах «Так и пропала моя голова» и тогда, когда он описывает убийство майора) и в сцене истязания Горянчикова. Она возникает и в третьем действии (больница), когда обезумевший Скуратов в бреду вспоминает, как он приставил пистолет к виску Луизы. В том же действии тема «неволи» сопровождает в рассказе Шишкова его обращение к Акульке: «Твой конец пришел». Наконец, она проходит в финале оперы, когда Горянчикова освобождают от оков, при словах «золотая свобода».

Тему Мертвого дома можно было трактовать как окончательное крушение, духовный крах, более страшный, нежели физическая смерть. Но Яначек, как и Достоевский, утверждает торжество человеческого духа, стремление вырваться из ада.

Яначек создавал оперу, сопереживая муки и страдания героев. Он писал К. Штессловой: «А эта черная моя опера доставляет

мне немало труда. Я испытываю такое чувство, как если бы, сочиняя ее, спускался по ступенькам все ниже и ниже, на самое дно страданий несчастных людей»¹.

Увертюра к «Мертвому дому» является выражением основных тем оперы — страдания людей и их порыва к свободе.

Яначек строит музыкальную драматургию на контрастах — восход солнца освещает тюремный двор: выход узников сопровождается дробью барабана, звоном кандалов. Большая пантомимная сцена (угрюмое молчание заключенных и часовых) переходит в сцену перебранки двух каторжников. Преобладает настроенное ожидание — ждут появления нового узника, барипа. В этом ожидании и в молчаливой встрече — не сочувствие, а отчужденность. С любопытством следят заключенные за столкновением Горянчикова с плац-майором. По его приказу каторжников гонят на работу. Полный тоски хор свидетельствует о глубине проникновения Яначека в стихию русской протяжной песни. Здесь он конгениален Мусоргскому и Бородину (песня поселян). Постепенно затихающий вдали хор каторжников исполнен щемящей боли и скорби. Часть узников остается на сцене, занятая работами.

Яначек сопоставляет и противопоставляет фигуры «весельчака» (таким он выведен в книге) Скуратова и страстного и сдержанного Луки Кузьмича (речь идет о персонажах оперы, а не книги). Однако композитор позволяет догадаться об истинном характере Скуратова, почувствовать затаенный лиризм его натуры. Проникновенны его воспоминания о Москве и особенно заключительная фраза: «Солгала моя жизнь».

У Достоевского Скуратов запевает шуточную песню:

Погода того немножко,
Ак-кулинин муж на двор...

Яначек, придав образу Скуратова новые черты, переосмыслил и этот проходной эпизод. Упоминание Акулины и ее мужа вызывает болезненную реакцию Луки Кузьмича (в третьем действии из рассказа Шишкова мы узнаем трагедию несчастной Акульки). Быть может, мысль о слиянии фигур Луки Кузьмича и Фильки Морозова родилась у Яначека под воздействием этой песенки. Он строит характеристики героев на противопоставлении их внешнего поведения затаенным чувствам. Скуратов у Достоевского выступает в роли добровольного шута и увеселителя; в опере наигранной веселостью он пытается скрыть тоску, пускается в пляс и в самый разгар танца падает, теряя сознание. О том, что гнетет Скуратова — историю его любви к Луизе, — узнаём во втором акте.

Ярким контрастом монологу Скуратова является драматический рассказ Луки Кузьмича о том, почему он убил майора.

¹ Цит. по кн.: Štedroň B. Leoš Janáček. — Praha, 1976, s. 167.

Лука Кузьмич переживает прошлое как настоящее. Он видит всех участников, как бы перевоплощаясь то в невинно осужденного старика украинца (незабываема безнадежно-скорбная интонация в словах «Так и пропала моя голова»), то в майора, изображая сцену столкновения с ним и его убийство. Рассказ Луки — пример удивительного искусства лепки характера в действии. Убийство майора предстает как акт справедливого возмездия. Достоевский не раз упоминает о попытках узников расправиться с палачами.

В рассказе Луки раскрывается его сильный и гордый характер, не сломленный каторгой. Большой драматической силой исполнен рассказ о наказании, которому подвергли Луку. Музыка с потрясающей выразительностью рисует картину «шествия на казнь» (траурный марш) и воспоминания о перенесенных муках. Рассказ Луки, завершающийся словами: «Думал, что помру» (у Достоевского: «Тут же помру»), переходит в действие: «трое стражников выводят избитого Петровича [Горянчикова] и уводят его в тюрьму». Мощной и грозной постлюдией завершается первое действие.

Второе действие — единственное в опере — разворачивается за пределами острога. Берег Иртыша. Солнце клонится к закату, озаряя синее небо и далекую степь, юрту, вьющийся над ней дым. Слышен (из-за сцены) голос киргиза. Все это символизирует желанную и недоступную волю. Вероятно, Яначек опирался не только на «Записки из Мертвого дома», но и на эпилог «Преступления и наказания».

Действие открывается оркестровым вступлением и переходит в пантомиму — выход каторжников; их мрачное шествие резко контрастирует видению свободы, так же как звуки пилы, удары по наковальне, звяканье лопат диссонируют с песней, доносящейся из степи. Музыкальный образ каторжного труда близок теме наступления крестоносцев в «Александре Невском» Прокофьева. Контрастны не только вольная киргизская степь и кандалники. Не менее контрастен жестокому миру каторги светлый и нежный образ мальчика Алея — это едва ли не единственный женский голос в «мужской опере» (только на мгновение появляется фигура пришедшей бродяжки-проститутки). К фигуре Алея в музыкальной драматургии можно применить слова Добролюбова «луч света». Алея — символ духовной красоты и человечности, которую ничто не может уничтожить. Сохранив верность Достоевскому в обрисовке характера Алея, Яначек придал судьбе мальчика глубокий драматизм. Раненный пьяным арестантом, он попадает в больницу, где за ним ухаживает Горянчиков. Мальчик остается в остроге один после освобождения своего друга (у Достоевского Алея первым выходит на волю).

О том, какое значение придавал Яначек образу Алея, свидетельствуют слова композитора: «После освобождения Горянчико-

ва и отлета орла Алей в белом больничном халате останется как символ *искры божьей в человеке*¹.

Центральные сцены второго действия — тюремный праздник, рассказ Скуратова о Луизе, арестантский спектакль, нападение приземистого узника на Горянчикова и ранение Алея.

Резко контрастирует с заунывной песней каторжников в первом действии буйный хор арестантов, рубящих мачту на разбиваемой барке. Он дышит мощной силой и радостью предвкушения праздника (пасхи). Доносится отдаленный колокольный звон (из города), ему отвечают малые колокола в крепости. Развертывается своеобразная переключка колоколов, свидетельствующая о том, что Яначек не забыл русских впечатлений (он был в Петербурге и в Москве), и о том, что он внимательно вслушивался в музыку русских композиторов.

Шествие арестантов — одна из удивительных сцен оперы. В музыке марша отчетливо звучит тема неволи, перезвон колоколов возвещает не радость, а лишь короткий роздых перед месяцами и годами каторги. Но возможность забыть о тюрьме радостна. Сцена праздника — поразительное сочетание веселья и грусти. Кульминация праздника — рассказ Скуратова о том, что привело его на каторгу. Задушевной нежностью пронизаны его воспоминания о Луизе и горечью — о людях, их разлучивших.

Незабываема интонация, с которой Скуратов вспоминает о том, как заплакала, предчувствуя разлуку, Луиза. Рассказ Скуратова, как и монолог Луки, — ярчайшая драматическая сцена, участниками которой являются арестанты. Яначек обострил драматизм рассказа реакцией одного из слушателей. Пьяный узник перебивает Скуратова, повторяя с упорством мапьяка: «Он врет, все врет!» Скуратов, не выдержав, хватается пьяницу и под общее одобрение швыряет наземь, продолжая рассказ. У Достоевского слова «Все-то врет» произносит совсем по другому поводу арестант Булкин и эпизод носит жанровый характер. Яначек, перенеся фразу в сцену исповеди Скуратова, придал ей драматический смысл.

Хор и пляс узников переходят в спектакль, разыгрываемый арестантами. Одиннадцатая глава книги Достоевского «Представление» — одна из ярчайших страниц книги.

Яначек уделил большое внимание сцене тюремного спектакля. На экземпляре русского издания «Записок» им подчеркнуто и отчеркнуто все, что относится к обстановке, ходу представления, музыке, поведению зрителей. Но в опере Яначек отказался от буквального следования указаниям писателя. У Достоевского спектакль включал водевиль П. Григорьева 2-го «Филатка и Мирошка — соперники», интермедию «Кедрил-обжора», пантомиму о Мельнике и Мельничихе и ряд музыкальных номеров

¹ Цит. по кн.: Firkušný L. Odkaz Leoše Janáčka české opere. — Brno, 1939, s. 59.

(увертюру на темы песни «Ах вы сени, мои сени» и «Камаринской»), исполнявшихся «оркестром», в состав которого входили две скрипки, три балалайки, две гитары, бубен. Достоевский так подробно описал характер песен и манеру исполнения, что композитору ничего не стоило бы сочинить музыку, следуя писателю. Однако Яначек не сделал этого. Он принципиально отвергал использование подлинных народно-песенных интонаций и не хотел, сочиняя музыку для «театрального спектакля», дать аранжировку указанных Достоевским песен («Ах вы сени, мои сени» и «Камаринской») и поручить их скрипкам, балалайкам, гитарам, бубну. Это был бы фольклорный дивертисмент.

Задолго до этого Яначек обработал для оркестра мелодию «Камаринской». Но мог ли он использовать ее в опере или вступить в соревнование с Глинкой? Разумеется, нет! Стилль музыки Яначека исключал такую возможность.

«Кедрил-обжора», как пронизательно указал Достоевский, — «что-то вроде Дон-Жуана». Яначек, исходя из этого, развил сценарий, использовав ряд мотивов, характерных для легенды о севильском обольстителе.

Пантомиму о Мельнике и Мельничихе Яначек трактовал как «кукольное представление», быть может, не без оглядки на «Петрушку» Стравинского.

Подлинный праздник в тюрьме невозможен. Веселье узников переходит в разгул. С неистовой силой прорывается ненависть к «барину». Жертовой нападения пьяного арестанта оказывается Алей. Часовые загоняют узников в казармы. Последнее действие разворачивается в тюремной больнице. Часто встречающееся в музыковедческих работах сопоставление его со сценой в казарме в «Воццеке» не представляется убедительным. Общее — гнетущая, мрачная атмосфера и то, что оба композитора рисуют тяжелый сон солдат и арестантов с помощью стонущих интонаций оркестра и хора, в обоих случаях интонирующего без слов. Для Берга определяющей является тема мира, убивающего человека. «Воцтек» — грозное обвинение этому миру и трагедия, лишенная просветления. Идея, тема, музыкальный язык оперы Яначека противоположны «Воццеку».

В оркестровом вступлении к третьему действию воссоздана обстановка тюрьмы: как бы предвосхищая выход из нее, возникают тема свободы (*allegro*) и торжественно ликующее фанфарное заключение (*maestoso*).

Поднимается занавес. Мечется в горячке Алей, и стонет умирающий от чахотки Лука Кузьмич. Шапкин, иронизируя над собой и теми, кто отправил его на каторгу, рассказывает о своей судьбе. В его монологе, перебиваемом репликами слушателей, удивительно найдено сочетание надрыва и насмешки, столь близкое Достоевскому и Мусоргскому.

Раздается вопль галлюцинирующего Скуратова. Наступает тишина. Больные засыпают. Только теплится свеча в руке стари-

ка на печи, тоскующего по детям, которых ему не суждено увидеть. Оркестровый ноктюрн воплощает образ свободы, грезящийся узникам во сне. В полутьме Шишков начинает рассказывать Черевину о трагедии своей жизни. Он страстно любил и любит замученную им Акульку.

О том, как Яначек трактовал его монолог, он рассказал в письме К. Штессловой: «Есть там один роман печальный о красавице Акульке. Ах, какой роман! Тот, кто лишил Акульку жизни, рассказывает, убитый горем, как все случилось. Как он ее любил! Он об этом рассказывает ночью, шепотом. Кругом тяжелобольные лежат. И вот такую исповедь слышать!

Слышать, чтоб поняли, — все происходит ночью.

Слышать — что он рассказывает по секрету.

Слышать — что вокруг тяжело дышат больные.

Слышать и чувствовать его страшную муку во время рассказа»¹.

Закончив третий акт, Яначек признался К. Штессловой в письме, что, сочиняя, он был до глубины потрясен и взволнован историей гибели Акульки. Яначек превращает рассказ в действие: под властью музыки оживают те, кто участвовал в трагедии. Это Акулька, которую любил и оклеветал Филька, и Шишков, женившийся на опозоренной девушке и, любя ее, убивший из ревности.

Шишков начинает рассказ сдержанно и будто бы спокойно. Когда он впервые называет имя Акульки, Черевин перебивает его, спрашивая: «Это твоя-то, жена-то?» Сразу же в оркестре возникает ее пленительная тема, и только после паузы Шишков с трудом произносит: «Погоди, не перебивай!» Злостью и ненавистью окрашены воспоминания о Фильке. Яначек рисует образ Фильки в двойном освещении: таким, как его воспринимает Шишков, и каким он был в действительности, постепенно раскрывая сложность его стихийной — и в любви и в ненависти — натуры.

В больнице — оба соперника, любившие Акульку и виновные в ее гибели (о том, что умирающий Лука — это Филька, Шишков еще не знает). В центре его рассказа — Акулина. Ее светлый и чистый лик царит над всей сценой — она, замученная, побеждает тех, кто ее убил.

Постепенно в действие (рассказ Шишкова и есть действие) вовлекаются другие — помимо Луки (Фильки), старик, Алей, арестанты; их вздохи и стоны являются неосознанным, а затем и прямым откликом на рассказ Шишкова. Услышав, как Шишков истязал Акульку, старик — его слова звучат подобно приговору — гневно восклицает: «Подлец! Собачье мясо!» Негодование охватывает и проснувшихся узников. Рассказ вступает в последнюю стадию: Филька, призванный в солдаты, кается перед

¹ Цит. по кн.: S e d a J. Leoš Janáček. — Praha, 1961, s. 338.

Акулькой, что оклеветал ее. Пленительна чисто русская задушевная интонация ее ответа: «Прости и ты меня, добрый молодец». В этой проникновенной мелодии раскрывается прекрасная и чистая душа. И на ее голос откликается другая, столь же чистая душа — Алей, быть может в это мгновение вспоминающий любимую сестру.

Шишков рассказывает, что он решил убить Акульку. И в это время переживает муки агонии Лука Кузьмич, то есть Филька. Наступает последний акт драмы. Сцену гибели Акулины Яначек решает как утверждение ее духовной силы в величавом и торжественном *maestoso*. В то мгновение, когда Шишков заканчивает рассказ, раздается голос старика: «Человек погиб». Его слова относятся и к смерти Луки, скончавшегося в это мгновение, и к погибшей Акулине, и к Мертвому дому.

Часовые и врач направляются к трупу, остальные окружают их. Один из заключенных закрывает мертвому глаза. Старик кладет ему на грудь деревянный крестик. Шишков не отрывает глаз от мертвого и узнает в нем Фильку. Из его груди вырывается иступленный вопль, на который откликаются остальные арестанты. И снова глашатаем народной совести является старик. Крестя мертвого, он произносит: «И его мать родила».

Последняя картина оперы — эпилог. Горянчиков выходит на свободу, с тоской расставаясь с Алеем.

Яначек ввел в первое действие и финал оперы сцены с орлом. Узники ухаживают за раненой птицей. В их глазах она является символом свободы. «Птица вольная, суровая, не приучишь к острогу». Горькой пронией окрашены слова одного из узников: «Знать, он не так, как мы».

На полях книги Достоевского Яначек сделал пометку, относящуюся к эпизоду, когда орла, с еще не зажившим крылом, сбрасывают с вала в степь: «В конец оперы». В опере эта сцена действительно перенесена в финал и обретает иной смысл: орел, освобожденный из клетки, улетает, и узники с восхищением и завистью следят за его полетом. У Достоевского, после того как орла сбрасывают с вала, следует: «Чего стоять-то? Марш!» — закричали конвойные, и все молча поплелись на работу» (IV, 194). В опере, после того как орел выпущен на свободу и с Горянчикова сняты кандалы, следует оклик конвойных «Марш!» и ропот загоняемых в казармы узников.

Горянчиков вышел на свободу, улетел орел, но заключенные по-прежнему в тюрьме, хозяином их судьбы, как и ранее, остается плац-майор (у Достоевского он отстранен).

Яначек отказывается от торжественного финала, и его решение близко к тому, которое нашел Мусоргский для «Бориса Годунова». Поэтому ликующее, праздничное завершение, описанное после смерти автора О. Хлубной и Б. Бакалой, противоречит замыслу композитора, сохранившего и здесь высокую верность Достоевскому.

После окончания второй мировой войны интерес к творчеству Достоевского на Западе усилился. Появились фильмы, инсценировки, оперы, балеты, произведения симфонические, ораториальные: пантомима-балет Х. В. Хенце «Идиот» (1952), балет В. Лютца «Раскольников» (1964), драматическая оратория Б. Блахера «Великий инквизитор» (1948), сцена для сопрано, кларнета и симфонического оркестра Г. Клебе «Раскольников» (1964), вокальная симфония чешского композитора В. Соммера на тексты Достоевского, Кафки и Павезе. Далеко не все эти произведения выдержали испытание временем. Передать образное содержание великих романов многим композиторам было не под силу.

Более интересными, хотя во многом спорными, оказались два оперных воплощения «Преступления и наказания». Речь идет о «Раскольнике» швейцарского композитора Гекриха Зутермейстера (Стокгольм, 1948) и одноименной опере венгерского музыканта Эмилия Петровича (Будапешт, 1969). Оба произведения, несходные по характеру и построению, сосредоточены на раскрытии душевной трагедии главных героев. Это монодрама Раскольникова. Но все же у Зутермейстера темы и образы романа представлены несколько шире.

Стремясь передать внутренний мир героя, композитор отказался от использования традиционных оперных форм и создал произведение, в котором речитатив и речь, лишенная музыкального сопровождения, сочетаются с самостоятельными симфоническими картинками, как бы подводящими итог действию. За пределами оперы Зутермейстера оказались многие персонажи — Дуня, Свидригайлов, Порфирий и другие. Мармеладовы превратились в квартирохозяев Раскольникова. Но, уплотняя фабулу и сокращая количество действующих лиц, композитор и его либреттист П. Зутермейстер (брат музыканта), очевидно для передачи «русского» колорита, ввели сцену на Сенном рынке, где медведь под звуки большой флейты и пение хозяина пляшет на потеху толпы. Из расположенного поблизости увеселительного парка доносятся звуки модного американского танца. Ростовщица, к которой обращалась Соня, советует несчастной поискать себе покровителя среди богачей.

Раскольников в опере убивает ростовщицу не только потому, что хочет доказать право «переступить через кровь», но и потому, что она виновна в страданиях Сони, толкая ее на путь порока. Введение подобного мотива не является изобретением либреттиста. Он использован в большинстве старых зарубежных инсценировок романа, начиная с французской П. Жиннети и Ю. Ле-Ру (1888), продолжая немецкой Э. Цабеля и Э. Коппеля (1890). Конечно, подобная «мотивация» искажает философскую и социальную проблематику романа, подменяя ее вульгарной, мелодраматической.

К чести Зутермейстера нужно сказать, что, в отличие от предшественников, он не придал решающего значения в развитии действия речам ростовщицы. Зутермейстер ставит задачу показать раздвоение личности Раскольникова. Сделано это следующим образом. Рядом с Раскольниковым (тенор) действует его второе Я (баритон), внушающее несчастному идею утвердить свою личность, совершив преступление. В сущности, второе Я Раскольникова, обещающее ему власть, богатство, величие, оканчивается банальной вариацией на тему оперного Мефистофеля. Борьба с этим демоном (Раскольникову помогает Соня, чья религиозность приобретает в опере самодовлеющее значение, — для этого введена сцена в церкви) и составляет основу музыкальной драмы. Второе Я внушает Раскольникову, преследуемому муками совести (хор женских голосов), мысль покончить с собой. Но он, найдя в Соне и в религии поддержку, побеждает искусителя. Второе Я замолкает. В музыке и сценическом действии герой Достоевского — современный истерический буржуазный интеллигент. Это перевод образов книги на язык экспрессионизма.

«Раскольников» Э. Петровича построен в форме монодрамы главного героя; все действие и персонажи выступают лишь как элементы его сознания. Симфонизм романа сведен к гигантскому монологу Раскольникова, иллюстрируемому сценическими событиями.

Музыкально-театральная драматургия оперы близка к кинематографической. Сменяя друг друга, мелькают кадры, иллюстрирующие драму героя. В опере использованы приемы додекафонной техники, электронной музыки, голос героя звучит и в живой передаче, и в записи на магнитофон, что должно передать контрапункт его душевной жизни, противоречия его сознания. Конечно, композитор помнил о том, что «Преступление и наказание» — роман социально-философский, но основное внимание все же сосредоточил на раскрытии переживаний Раскольникова, как бы выключив его из сферы социальной.

Произведение Петровича — своеобразный эксперимент, но музыкальная драматургия оперы не передает богатства содержания великой книги. Это относится и к веристской мелодраме итальянского композитора Лучиана Шайи «Идиот» (Рим, 1970), в которой трагедия Настасьи Филипповны, Мышкина и Рогожина сведена к «любовному треугольнику».

Весьма интересны опыты композитора Р. Росселини, автора балета «Зимняя сказка» («Мальчик у Христа на елке»), оперы «Легенда о возвращении» и музыки к постановке «Преступления и наказания».

Одним из своеобразных «прочтений» Достоевского является фильм Л. Висконти с музыкой Н. Рота «Белые ночи» (1957). Хотя действие повести перенесено из России в Италию, из XIX в XX век, а характеристики героев изменены (образ возлюбленного героини развенчан и почти пародиен), драма двух основ-

ных персонажей — Марио (Мечтателя) и Натальи (Настеньки) — раскрыта с необычной силой и правдивостью. Это образы Достоевского, соотнесенные с его позднейшими зрелыми созданиями. Мечты Марио и Натальи о счастье изначально обречены на крушение¹.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Творчество Достоевского оказало мощное воздействие на искусство. И, быть может, всего сильнее влияние это сказалось на театре. Это естественно. Книги Достоевского до предела насыщены напряженными драматическими конфликтами, борьбой страстей и характеров. Не случайно произведения писателя называют романами-драмами и романами-трагедиями. Совершенно закономерно русский и мировой театр начиная с 90-х годов стремится воссоздать их образы.

Несмотря на несовершенство многих переработок, обеднявших оригинал, великим актерам удавалось донести до зрителей живое дыхание Достоевского, его могучую и страстную силу. Образы Достоевского воплощали крупнейшие актеры России — М. Н. Ермолова, В. Ф. Комиссаржевская, М. Г. Савина, М. В. Дальский, П. Н. Орленев, К. Н. Яковлев, актеры Московского Художественного театра и другие.

Для многих исполнителей встреча с Достоевским была не случайным эпизодом их биографии, а важнейшим событием жизни, в значительной мере определившим их творческий путь.

К. С. Станиславский, вспоминая годы артистической молодости, следующими словами характеризовал значение постановки «Села Степанчикова и его обитателей» (в этом спектакле, названном «Фома», он выступал как автор инсценировки, режиссер и исполнитель роли полковника Ростанева): «Роль дядюшки и вся пьеса «Село Степанчиково» имели для меня как артиста совершенно исключительное по важности значение — и вот почему: в репертуаре артиста, среди большого количества сыгранных им ролей, попадаетея несколько таких, которые давно уже сами собой слагались в его человеческой природе... Роль и образ созданы органически — самой природой... Такою ролью для меня явился дядюшка в «Селе Степанчикове». Какое счастье хоть раз в жизни испытать то, что должен чувствовать и делать на сцене подлинный творец!» Станиславский вспоминает далее о том, что «знаменитый писатель-беллетрист Дмитрий Васильевич Григорович, товарищ и сверстник Достоевского и Тургенева, прибежал за кулисы крича, что после «Ревизора» сцена не видела таких ярких, красочных образов. Гений Достоевского захватил его»².

¹ Из других музыкальных произведений на темы Достоевского можно назвать оперу В. Букки «Крокодил» (Флоренция, 1970).

² Станиславский К. С. Собр. соч. — М., 1954, т. 1, с. 138—139.

Образы Раскольникова и Мити Карамазова были спутниками творческой жизни П. Н. Орленева, а одной из высших артистических побед В. И. Качалова стала роль Ивана Карамазова. Ведя «диалог» с чертом, он раскрывал борьбу света и тьмы в сознании своего героя. И. М. Москвин с равной художественной силой воплотил страдания униженного и оскорбленного штабс-капитана Снегирева и наглость приживала и невежды Фомы Опискина.

В роли Дмитрия Карамазова с необычайной яркостью раскрылся мощный трагический талант Л. М. Леонидова. Не меньшее значение имели образы Достоевского для М. А. Чехова, Н. П. Хмелева и других великих актеров. Конгениальное сценическое истолкование Достоевского углубляло представление читателей-зрителей о творчестве великого писателя и обогащало творчество актеров и режиссеров.

В работе над Достоевским Вл. И. Немирович-Данченко осуществлял поиски русской трагедии, прокладывая новые, неведомые дотоле пути в сценическом искусстве. Завоевания Станиславского, Немировича-Данченко и других великих мастеров получили закономерное продолжение в творчестве их преемников и последователей.

Русский оперный театр длительное время с Достоевским не встречался, но это не значит, что уроки великого писателя прошли для него бесследно. Ранее уже говорилось о соприкосновении, «отталкивании» Мусоргского, Серова, Чайковского, Римского-Корсакова от Достоевского. С неменьшим правом можно говорить о том, что и русские оперные артисты испытали его воздействие. Это относится к Ф. И. Стравинскому — Еремке («Вражья сила» Серова), Стравинскому — Скуле («Князь Игорь» Бородина) и особенно к Стравинскому — Мамырову («Чародейка» Чайковского).

Но, может быть, страстный гуманизм Достоевского, его любовь к униженным и ненависть к злу ближе всех оказались И. В. Ершову. Гениальный артист был безжалостно правдив в изображении Гришки Кутерьмы. Передавая с потрясающей трагической силой муки совести «великого грешника», он оказался в сфере притяжения идеи Достоевского о том, что самая страшная кара за преступление совершается в душе преступника. Ершову-художнику были близки душевное напряжение, первая экалтация, даже иступленность героев Достоевского.

Несомненно, внимательным читателем «Преступления и наказания» был и Ф. И. Шалапин. Мы знаем, что Достоевский преклонялся перед «Борисом Годуновым» Пушкина. В молодости он написал не дошедшую до нас драму на ту же тему. Литературоведы неоднократно сопоставляли замысел романа о Раскольнике и пушкинский образ преступного царя.

Тема мук совести заняла большее место в опере Мусоргского, нежели в трагедии, и получила конгениальное выражение в передаче Шалапина. Артист связал воедино нежную любовь Бориса

к своим детям и угрызения совести из-за убийства царевича Дмитрия. Душа шалыпинского Бориса смертельно ранена не только потому, что его герой пришел к власти через преступление, но и потому, что жертвой злодеяния стал ребенок. «Дитя окровавленное» преследует убийцу, доводит его до безумия и гибели. Здесь Шалыпин гениально воплотил мысль Ивана Карамазова о невозможности построить счастье на страданиях и муках ребенка.

Шалыпин, наследник высших завоеваний русской культуры, опирался в своем творчестве и на открытия Достоевского в области психологии. Метод писателя, раскрывшего борьбу антагонистических сил в человеческой душе, был применен Шалыпиным во многих работах.

Так, артист с необычайной проникновенностью раскрывал, например, пробуждение отцовских чувств в душе Ивана Грозного («Псковитянка» Римского-Корсакова). Сложным и глубоким в передаче Шалыпина был внутренний мир Сальери, в душе которого «дьявол с богом борется».

На протяжении всей своей артистической жизни Шалыпин работал над Мефистофелем в опере «Фауст» Гуно, углубляя и совершенствуя свое сценическое создание. Несомненно, сцена в церкви была приближена артистом к трактовке Достоевского, подчеркивавшего, что здесь звучит не только голос дьявола, но и голос совести Маргариты.

Как и Достоевский, Шалыпин стремился создать образ «абсолютно благородного человека» и достиг этого, победив несовершенный музыкальный материал оперы Массне «Дон-Кихот» и приблизившись к гениальному роману Сервантеса.

Шалыпин умел, подобно Достоевскому, с равной силой и глубиной передать греховность и святость, устремление ввысь и падение человека. Великий артист не был учеником Достоевского, он изучал его, так же как изучал искусство великих русских живописцев, доказав, что можно не соглашаться и даже спорить с Достоевским, но нельзя игнорировать его великий художественный опыт.

Создание новых художественных ценностей, движение вперед в искусстве возможно только на основе освоения высших достижений прошлого, сохранивших непреходящую ценность. Творчество Достоевского является драгоценной частью этого великого и вечно живого наследия русской культуры.

- Абаза Ю. Ф. — 117
 Абаринова А. И. — 96
 Абт Ф. — 136
 Аверкнев Д. В. — 38, 90, 92, 95
 Авсеенко В. Г. — 75
 Адап А. — 78
 Александр II — 23, 29
 Алексеев М. П. — 7, 15, 53, 94, 146
 Алексеев-Яковлев А. Я. — 5
 Аллан Л.-Р. — 43, 49
 Альбони М. — 24
 Альбрехт — 45
 Альтман М. С. — 136, 137
 Альтшуллер А. Я. — 4
 Альшванг А. А. — 149, 162
 Ангри Э. — 25
 Андерсен Х. К. — 141
 Андреев-Бурлак В. Н. — 154
 Андреевна Е. И. — 17, 18, 20
 Араго Э. — 50
 Аристов Н. Я. — 179
 Асафьев Б. В. 163, 165, 166, 171, 172, 174
 Асенкова В. Н. — 34, 35, 44, 63, 64

 Бакала Б. — 212
 Балакирев М. А. — 89, 113, 117
 Баласогло А. П. — 68
 Балф М. У. — 115
 Баратынский Е. А. — 5, 6
 Баренбойм Л. А. — 67
 Барьер Т. — 108
 Бах И. С. — 12, 69, 151
 Бахтин М. М. — 3, 149
 Бевиньяни Э. — 168
 Бегичев В. П. — 168
 Белинский В. Г. — 8—10, 23, 37—41, 48, 49, 54, 64—66, 167
 Беллини В. — 12, 22, 24, 27, 28, 30, 32, 68
 Белов С. В. — 4, 94, 95
 Бельский В. И. — 182
 Бельчиков Н. Ф. — 65
 Бенедиктов В. Г. — 193
 Бенуа А. Н. — 5, 185
 Берг А. — 200—201, 210
 Березарк И. Б. — 38
 Берно Ш.-О. — 55

 Берков П. Н. — 71
 Берлиоз Г. — 10, 12—16, 54, 55, 89
 Берман — 16
 Бернард М. И. — 114
 Бетховен Л. ван — 12, 54, 113, 115—117, 127, 135, 140, 146, 147, 150, 151, 159, 170, 196
 Бирх-Пфейфер Ш. — 44
 Бисмарк О. — 138, 142
 Блаз А.-Ж. — 16
 Блахер Б. — 213
 Блум К. — 44
 Блюменштенгель А. — 136
 Бобров Е. А. — 143
 Богданов-Березовский В. М. — 188
 Бозио А. — 23
 Бомарше П.-О. — 50, 63, 156
 Бонч-Бруевич В. Д. — 204—205
 Бородин А. П. — 140
 Боткин В. П. — 28
 Брессан Ж.-П. — 43, 50
 Брод М. — 204
 Брюллов К. П. — 68
 Брянский А. М. — 36, 155
 Брянский Я. Г. — 34
 Буальдьё Ф.-А. — 116
 Букки В. — 215
 Булгарин Ф. В. — 32, 66, 81, 82
 Буль У. — 11, 12, 57
 Бурдин Ф. А. — 91, 95
 Буренин В. П. — 138
 Буцко Ю. М. — 188—189
 Бялый Г. А. — 4

 Вагнер Р. — 90, 91, 115, 116, 127, 195—198
 Вайдман П. Е. — 169
 Вальтер Б. — 199
 Варрен Ш. — 44
 Васильев П. В. — 34, 91, 93, 94, 96
 Вебер К. М. — 8, 12, 16, 69
 Вейнберг П. И. — 36
 Веллингтон А. У. — 140
 Венгеров С. А. — 153, 154
 Верди Дж. — 22, 27, 32, 115, 127, 128, 146, 156, 194
 Верне — 43, 49
 Верни Е. К. — 166

- Вернон П. — 50
 Верстовский А. Н. — 21
 Визардо-Гарсиа П. — 10, 22—25, 27, 31, 55, 66, 138, 139
 Видман К. — 136
 Виельгорский Матв. Ю. — 54
 Виельгорский Мих. Ю. — 54, 121
 Вильбоа К. П. — 89
 Вильгельм I — 142
 Вине Р. — 201
 Виноградов В. В. — 26
 Висконти Л. — 214
 Вогюе М. де — 148, 161
 Вольтер Ф.-М.-А. — 63, 69
 Вольф А. И. — 24
 Воротников А. В. — 75
 Вьетан А. — 55

 Габриель Ж.-Ж. — 7
 Гаврилова Н. А. — 4
 Гайдн Й. — 114, 127
 Галеви Л.-Ф. — 12, 116
 Ганслик Э. — 141
 Гейне Г. — 57, 58, 113, 183
 Герольд Л.-Ж.-Ф. — 115, 116
 Герцен А. И. — 8, 10, 55, 108, 137
 Гёте И. В. — 51, 135, 143, 144, 145, 200
 Гласова Е. — 202
 Глинка М. И. — 10, 12, 16, 19—22, 50, 54, 67—72, 80, 82, 90, 93, 113, 117, 127, 140, 170, 210
 Глюк К. В. — 70, 138
 Гоголь Н. В. — 10, 38, 50, 56, 57, 64, 65, 68, 75, 81, 91, 153, 156, 158, 190
 Гольдони К. — 44
 Гольтей К. — 44
 Гончаров И. А. — 10, 157, 161
 Горбунов И. Ф. — 52, 76—78, 169
 Горнфельд А. Г. — 196
 Горман В. — 201
 Гофман Э. Т. А. — 15, 57, 78
 Градовский А. Д. — 168
 Грибоедов А. С. — 52, 153
 Григорович Д. В. — 18, 23, 31, 54, 55, 154, 215
 Григорьев А. А. — 18, 19, 26, 87—95, 101
 Григорьев П. Г. — 34, 40, 42, 43, 74, 209
 Григорьев П. И. — 25, 34, 41, 42
 Гризи Дж. — 22, 26, 27
 Гроссман Л. П. — 54, 56, 70, 92, 148, 149
 Гуаско К. — 34
 Гуд Т. — 193
 Гуно Ш. — 143, 217
 Гуссаковский А. С. — 89

 Гюго В. — 15, 50, 158
 Давыдов В. Л. — 161
 Давыдов В. Н. — 155
 Дайон М. — 114
 Далейрак Н.-М. — 138
 Далматов В. П. — 155, 215
 Даль В. И. — 18
 Дальский М. В. — 21, 215
 Данте Алигьери — 115
 Даргомыжский А. С. — 16, 68, 89, 127, 156
 Деверже — 44
 Дебриент Г.-Э. — 46
 Дебриент Э.-Ф. — 46
 Девьен — 114
 Делиб Л. — 78
 Деннери А.-Ф. — 122
 Денойе Ш. — 63, 103
 Держановский В. В. — 185
 Дешан Ж. — 43, 49
 Джиули-Борси Т. — 10, 22, 24, 26—31, 34
 Диккенс Ч. — 42
 Дилакторская О. Г. — 63
 Дмитриев-Свечин Н. Д. — 59
 Доберваль Ж. — 64
 Добролюбов Н. А. — 208
 Долинин А. С. — 6, 37, 75
 Доницетти Г. — 12, 22—24, 27, 32, 46, 116, 151
 Дороватовская-Любимова В. С. — 98
 Достоевская А. Г. — 70, 114—117, 151, 154, 195
 Достоевская Л. Ф. — 19, 54, 55
 Достоевская М. М. — 112
 Достоевский А. М. — 5—7
 Достоевский М. А. — 5
 Достоевский М. М. — 39, 51, 149
 Достоевский Ф. М., племянник писателя — 112
 Дружинин А. В. — 52
 Дуров С. Ф. — 64—67, 69, 70
 Дюверье Ш. — 44
 Дюканж В. — 35
 Дюма А., отец — 49, 50
 Дюма А., сын — 99, 101, 102, 106, 107, 109, 156
 Дюменель — 43
 Дюпети Д.-Ш. — 215
 Дюр Н. О. — 34
 Дягилев С. П. — 185

 Ермолова М. Н. — 215
 Ершов И. В. — 216
 Ефимович К. Д. — 38

 Жинисти П. — 213
 Жихарев С. П. — 138
 Жуковский В. А. — 21

Зотов В. Р. — 35
 Зотов Р. М. — 7, 32
 Зуппе Ф. — 115
 Зуттермейстер Г. — 213—214
 Зуттермейстер П. — 213

 Иванов А. П. — 21
 Иванов Вяч. И. — 148
 Иванова М. А. — 113, 139
 Иванова С. А. — 91, 136
 Иеремпаш О. — 202—203
 Иогансон Х. П. — 17

 Кавелин К. Д. — 23
 Каменский Д. И. — 28
 Канн-Новикова Е. И. — 67
 Каратыгин В. А. — 10, 34, 35, 40
 Каратыгин В. Г. — 156, 169, 171
 Каратыгин П. А. — 34, 40—42
 Карепин П. А. — 51
 Кастелан Дж. — 31
 Катель Ш. — 114
 Кафка Ф. — 213
 Качалов В. И. — 202, 216
 Кашиевский Н. А. — 65—68
 Квинси Т. де — 15
 Кирпотин В. Я. — 179
 Клебе Г. — 213
 Клейст Г. — 44
 Климентова М. Н. — 117, 166, 168
 Климовский Е. — 118
 Ковалевская С. В. — 113, 117
 Ковалевский П. М. — 70, 79
 «Козьма Прутков» — 117, 139, 193, 194
 Кок П. де — 42
 Кольцов А. В. — 121
 Комарова В. Д. — 140, 169
 Комиссаржевская В. Ф. — 215
 Компанейский Н. И. — 140
 Кондратьев Г. П. — 96
 Кони А. Ф. — 155
 Кони Ф. А. — 11, 25, 28, 37, 44
 Кошпель Э. — 213
 Коровкин Н. А. — 37
 Кортнер Ф. — 202
 Костенецкий Л. И. — 8
 Костомаров Н. И. — 178
 Коцебу А. — 44
 Красвский А. А. — 146
 Крас Я. — 202
 Краус В. — 202
 Крафт Р. — 184
 Крейцер Р. — 112
 Кропоткин П. А. — 23
 Кругликов С. Н. — 157
 Кузнецов Е. М. — 5
 Куннарт Г. — 136
 Кунст — 43

Курочкин В. С. — 139
 Кусков П. А. — 90
 Кюн Ц. А. — 50, 88, 89, 93, 140, 183—184

 Лавровская Е. А. — 117
 Лаком П. — 114
 Ламанский В. И. — 66
 Ламанский Е. И. — 66
 Лангер Ф. — 136
 Лапшин И. И. — 169, 171
 Ларош Г. А. — 88, 93, 156, 158, 159, 161, 167, 173, 181, 184
 Лёве Л. — 43, 44—46, 64
 Леви Ш. — 136, 137
 Легран А. — 146
 Лейферт А. В. — 5
 Леман — 5
 Лемуан Г. — 122
 Ленин В. И. — 173, 204—205
 Ленский Д. Т. — 41, 77
 Леонидов Л. М. — 216
 Леопова Д. М. — 52, 117, 154, 169
 Лермонтов М. Ю. — 8, 10, 23
 Лернер Н. О. — 167
 Ле Ру Ю. — 213
 Лесков Н. С. — 55, 190
 Лист Ф. — 10—12, 20, 55, 68, 117, 127
 Лихачев Д. С. — 4
 Лобанов-Ростовский А. А. — 48
 Львов П. Ф. — 65
 Лютц В. — 213
 Лядов А. К. — 140
 Лядов К. Н. — 89

 Мазурье — 7
 Майерова М. — 202
 Майков А. Н. — 14, 31, 178
 Макиавелли Н. — 114, 115
 Малер Г. — 199—200
 Манн Т. — 59
 Марио М. — 22
 Мартынов А. Е. — 10, 34—37, 40
 Массарик Т. — 201
 Массе В. — 112
 Маяковский В. В. — 193
 Межевич В. С. — 67, 68
 Мей Л. А. — 184
 Мейер Л. — 43, 49, 50, 52, 63, 64
 Мейербер Д. — 12, 15, 18, 19, 22, 26, 27, 91, 143, 144, 170
 Мекк Н. Ф. — 160, 161
 Мельников И. А. — 117
 Мендельсон-Бартольди Ф. — 115, 170
 Мерик Г. де — 23
 Мерике Э. — 138
 Мериме П. — 158
 Меркаданте Д.-С.-Р. — 46, 114, 115

- Мерле Э. — 114
 Мерль Ж.-Т. — 42
 Мерти Э. — 16
 Мещерский А. В. — 55
 Мещерский В. П. — 159
 Милуков А. П. — 65, 67
 Михайловский Н. К. — 174
 Мольер Ж.-Б. — 41, 75
 Мольте Г. — 138
 Момбеля И. А. — 65
 Мондидье — 49
 Мондидье Мальвина — 43, 49
 Мондидье Мила — 43, 49
 Морето А. — 44
 Москвин И. М. — 216
 Моцарт В. А. — 12, 26, 54, 68, 113, 115, 116, 127, 144, 156, 170, 196
 Мочалов П. С. — 8—10, 23, 35, 70
 Мошелес И. — 12
 Мусоргский М. П. — 89, 93, 95, 117, 139, 140, 156, 159, 169—177, 180, 183, 184, 216
 Мюссе А. де — 49, 133
 Мяковский Н. Я. — 185—186

 Навроцкий С. Н. — 40
 Наполеон I — 122, 138
 Наполеон III — 98, 111, 138, 142
 Направник Э. Ф. — 180
 Невский В. — 40
 Неелы Э. — 201
 Некрасов Н. А. — 23, 30, 54, 122, 140, 174
 Немирович-Данченко Вл. И. — 216
 Нечаев М. Ф. — 6
 Нечаева В. С. — 33, 95, 179
 Нидермейер Л. — 46
 Николай I — 43
 Никольский Ф. К. — 121
 Нильский А. А. — 53

 Обер Л.-Ф.-М. — 16, 17, 19, 44, 45
 Оболенская В. Д. — 153
 Огарев Н. П. — 193
 Одоевский В. Ф. — 11, 13, 21, 54, 57, 68, 128, 145
 Ожье Э. — 49, 99, 100, 104—106, 108
 Омер Ж.-Л. — 64
 Орленев П. Н. — 155, 215, 216
 Оссовский А. В. — 163, 200
 Островский А. Н. — 6, 10, 93, 95, 96, 111, 114, 156, 157, 203
 Оффенбах Ж. — 78, 104, 111, 134, 136, 138

 Павезе Ч. — 213
 Павлов Н. Ф. — 55
 Паганини Н. — 58
 Пальм А. И. — 38, 64—67, 70
 Панаева А. В. — 117
 Панаева А. Я. — 55
 Партш К. — 136
 Пауфлер Х. Г. — 122
 Педролло А. — 201
 Перро Ж. — 17, 86
 Перро Ш. — 62
 Петр I — 178—180
 Петрашевский М. В. — 68
 Петров О. А. — 10, 20, 29, 39, 40
 Петрова А. Я. — 10, 20
 Петрович Э. — 213—214
 Пиксерекур Г. — 47
 Пиксис И. П. — 68
 Писемский А. Ф. — 81, 161
 Пифке Г. — 136
 Пичини Л. А. — 46
 Плавт Тит Макций — 41
 Плестнев Р. В. — 94, 95
 Плецевев А. Н. — 28, 30, 33, 34
 По Э. — 42
 Победоносцев К. П. — 179
 Полоцкий Я. П. — 154
 Понсар Ф. — 99
 Порецкий А. Ю. — 30
 Потехин А. А. — 154
 Правдин О. А. — 154, 155
 Прокофьев С. С. — 185—188
 Прянишников И. П. — 117
 Пушкин А. С. — 16, 37, 52, 68, 138, 153, 156, 157, 159, 164, 166—168, 174, 175, 216
 Пюже Л. — 122

 Радзивилл А. Г. — 145
 Раупах Г. — 35
 Радек Й. — 204
 Ребиков В. И. — 155
 Резничек Э. — 201
 Рекелинг А. — 136
 Ризенкамф А. Е. — 10, 16, 20, 34, 43, 46
 Римский-Корсаков А. Н. — 176
 Римский-Корсаков Н. А. — 140, 156, 180—183, 216, 217
 Росселини Р. — 214
 Россини Дж. — 12, 22, 24, 30, 63, 64, 67, 69, 114—116, 180
 Ростислав — см. Толстой Ф. М.
 Рота Н. — 214
 Рошфор К.-Л.-М. — 7
 Рубини Д. — 10, 22, 25, 31, 55, 66, 151
 Рубинштейн А. Г. — 55, 67, 82, 89, 91, 117, 127, 140
 Рубинштейн Н. Г. — 91, 113, 168
 Руже де Лиль К. — 141

 Савина М. Г. — 34, 52, 154, 155
 Садовский П. М. — 10, 74
 Сазонов Н. Ф. — 155

- Салтыков М. Е. (Щедрин Н.)— 22,
26, 111, 139, 141, 154, 192
Сальви Л.— 25, 26, 31, 34
Самойлов В. В.— 10, 34, 37, 38, 40,
41, 52, 78, 86, 133
Санд Ж.— 100
Сандо Ж.— 102
Сапиенца А. А.— 21
Сарду В.— 101
Сариотти М. И.— 97
Серов А. Н.— 11, 19—21, 70, 87—93,
95—97, 113, 127, 156, 170, 216
Скотт В.— 47, 64, 69, 158
Скриб Э.— 40, 42, 44, 45, 50
Скюдо П.— 114
Словацкий Ю.— 46
Смирнов В. В.— 4
Смирнова Т. П.— 17, 20
Сокальский П. П.— 89, 90
Соколов А. Н.— 146
Соколов Н. С.— 41
Соловьев Вс. С.— 174
Соловьев Н. И.— 90
Соллогуб В. А.— 54, 136
Соммер В.— 213
Спитц Л.— 57
Станиславский К. С.— 215
Стасов В. В.— 11, 12, 17, 21, 49, 82,
88, 93, 153, 154, 159, 183
Стелловский Ф. Т.— 146
Стигелли Г.— 114
Стравинский И. Ф.— 79, 184, 185
Стравинский Ф. И.— 97, 117, 155,
216
Страделла А.— 144, 145
Страхов Н. Н.— 39, 87, 92, 170
Субботин П. И.— 179
Сувестр Э.— 44, 45, 100
Суворин А. С.— 53, 184
Сулье Ф.— 50
Сю Э.— 50
- Таландые А.— 137
Тальони М.— 10, 17, 18, 21
Тамберлик Э.— 26, 27, 31
Тамбурина А.— 25, 31, 66
Тассо Т.— 63
Тетар — 43, 49
Тибу Л.— 108
Тилле В.— 74, 202
Титюс А.— 20
Токаржевский III.— 74
Толстая С. А.— 117
Толстой А. К.— 38, 117, 153
Толстой Л. Н.— 156, 157, 160, 161,
181, 184, 188, 203
Толстой Ф. М. (Ростислав)— 81, 82
Тургенев И. С.— 10, 27, 87, 88, 133,
154—157, 160, 161
- Ушаков А. Г.— 153
Ушаков В. А.— 8
- Фавр Ж.— 98, 142
Фауст К.— 136
Феваль П.— 50
Фейе О.— 50, 102, 133
Фет А. А.— 194
Филиппов Т. И.— 169
Фильд Д.— 12
Фиркушны Л.— 209
Флотов Ф.— 146, 147
Фокин М. М.— 62
Фольвейлер К.— 20
Фонвизин Д. И.— 52
Фонтан А.-М.— 38
Фохт Н. фон — 21, 113
Франке Г.— 44
Фрёлих К.— 202
Фрецолини Э.— 24, 26, 28—31, 64
- Хенце Х. В.— 213
Хлубна О.— 212
Хмелев Н. П.— 216
Хмельницкий Н. И.— 40
Ходотов Н. Н.— 155
- Цабель К.— 136
Цабель Э.— 213
Цвейг С.— 48
Цуккерман В. А.— 83
Цытович Т. Э.— 4
- Чайковский А. И.— 160, 168, 169
Чайковский М. И.— 160
Чайковский П. И.— 141, 156—169,
170, 184, 194, 216
Чапек К.— 202
Черный Сама — 193
Чернышевский Н. Г.— 23, 88
Чехов А. П.— 160, 192
Чехов М. А.— 216
Чечотт В. А.— 165
- Шайя Л.— 214
Шаликов П. А.— 68
Шаль Ф.— 47, 48
Шальда Ф.— 3, 4, 201, 202, 204
Шаляпин Ф. И.— 97, 216—217
Шаховской А. А.— 78
Шекспир У.— 9, 44, 62, 69
Шеллер А. И.— 21
Шестакова Л. И.— 117
Шёнберг А.— 199
Шиллер Ф.— 8, 9, 43, 44, 46, 47, 64,
69, 126, 135, 147
Шлефохт О. Т.— 17, 18, 20
Шопен Ф.— 12, 67, 68, 70, 113, 138
Шостакович Д. Д.— 3, 189—195
Шпажинская Ю. П.— 161

Шпрингер — 7
Шрейфогель И.— 44
Штакеншнейдер Е. А.— 117
Штедронь Б.— 207
Штёсслова К. — 206, 211
Штраус Д. Ф.— 90
Штраус И.— 112
Шуберт А. И.— 35, 42, 52
Шуберт Ф.— 12, 116, 143
Шуман Р.— 139, 140, 143
Щапов А. П.— 178, 179
Щелков А. Д.— 65
Щепкин М. С.— 10, 37—39
Эккерман И. П.— 144

Эльмар К.— 115
Эльслер Ф.— 21
Эльстер Д.— 7
Энгельс Ф.— 173
Эрве Ф.— 139
Эрнест П.— 43, 49
Эрнст Г.— 11, 12, 16, 17, 57, 59

Юркевич П. И.— 134, 135

Яковлев К. Н.— 215
Яначек Л.— 202—212
Яннингс Э. — 202
Яновский С. Д.— 17, 26, 30
Ястребцев В. В.— 180

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия	4
I. Годы юности	5
II. Музыкальные и театральные впечатления Достоевского 40-х годов	10
III. Роман о судьбе музыканта	53
IV. Музыка у петрашевцев	64
V. Встреча с Глинкой	69
VI. Народный театр и «Камаринская»	72
VII. Мысли об искусстве	83
VIII. За рубежом	97
IX. Музыкальные впечатления Достоевского 60—70-х годов	112
X. Музыка в произведениях Достоевского	118
XI. Источники «Франко-прусской войны» Лямшина	135
XII. Оперный замысел Тришатова	143
XIII. Звуковой мир Достоевского	148
XIV. Театр и Достоевский	152
XV. Достоевский и русские композиторы	155
XVI. Зарубежные композиторы и Достоевский	195
Вместо послесловия	215
Указатель имен	218

Абрам Акимович Гозенпуд

ДОСТОЕВСКИЙ И МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Исследование

Редактор *И. В. Белецкий*
Художник *И. Н. Кошаровский*

Технический редактор *Т. И. Кий*
Корректор *С. В. Петрова*

ИБ № 1734. Сдано в набор 24.11.80. Подписано к печати 29.07.81. М-33176. Формат 60×90/16. Бум. тип. № 2. Обыкновенная гарнитура. Высокая печать. Печ. л. 14. Уч.-изд. л. 15,958 + вкл. = 16,3. Тираж 10000 экз. Заказ № 895. Цена 1 р. 20 к. Ленинградское отделение Всесоюзного издательства «Советский композитор». 190000, ул. Герцена, 45. Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгения Соколовой Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский пр., 29.

А. Гозеншуд



ДОСТОПОВНОЇ

и музыкально-
театральное искусство



1р.20к.

С