

А. ГОЗЕНПУД

ДОСТОЕВСКИЙ

и

музыка



А. ГОЗЕНПУД

ДОСТОЕВСКИЙ

и

музыка



Издательство «МУЗЫКА»

Ленинград • 1971

9-1-2

661-71 Я.

ОТ АВТОРА

Мировая литература насчитывает немало писателей, для которых музыка была мощным и действенным импульсом творчества. Среди них Гофман, Одоевский, Лермонтов, Тургенев, Верлен, Блок, Роллан, Томас Манн и многие другие. Однако кажется, что понятие музыкальность менее всего применимо к творчеству Достоевского. У него на первый взгляд нет или почти нет музыкальных образов и сцен, подобных, скажем, ночной импровизации Лемма в «Дворянском гнезде», не говоря уже о страницах «Жана Кристофа» или «Доктора Фаустуса». Отсюда распространённое представление о том, что музыка в отличие от живописи не занимала большого места в духовной жизни писателя, а значит, и в его творчестве. Между тем это суждение ошибочно.

Творчество Достоевского связано с музыкой неразрывными узами, хотя связь эта не столь отчетлива, как у Тургенева, но от того не менее органична и глубока.

Уже давно отмечена внутренняя близость романов Достоевского к трагедии. С таким же основанием можно сказать, что структура произведений писателя, развитие контрастных тем и образов, их борьба и взаимодействие родственны музыкальной драматургии. Создавая новые формы романа, писатель интуитивно оказался близок к законам музыкального искусства.

Достоевский любил, тонко чувствовал и понимал музыку. И музыкальные впечатления своеобразно сказались на его творчестве, хотя, разумеется, он вовсе не стремился перенести в область романа принципы музыкального жанра, как это позднее сделал в своих «симфониях» Андрей Белый.

Данная книга ставит задачей определить роль музыки в жизни и творчестве Достоевского, а также значение наследия писателя для музыки. На всем протяжении жизни Достоевский испытывал глубокий интерес к театру — музыкальному и драматическому. В работе сделана попытка определить роль и характер театральных впечатлений в формировании художественных замыслов писателя. Однако музыка и театр были только элементами творческого сознания художника, малым миром, и его следует мысленно соотнести с тем огромным и сложным, имя которому Достоевский.

I. ГОДЫ ЮНОСТИ

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

¹ «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 1. М., 1964, стр. 53.

В балаганах разыгрывались пантомимы с участием традиционных персонажей итальянской комедии масок; в них действовали паяцы и клоуны, в том числе знаменитый в свое время Леман;¹ на гуляньях устраивались карусели и катальные горы; специальные подкачельные комики и деды-зазывалы увеселяли толпу. В балаганах играли духовые оркестры, предварявшие представление и сопровождавшие действие. 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 камеди!...
И паяцы нас смешат,
В клетках тигры, львы сидят
И медведи.²

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 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 г., А. Бенуа видел пантомимное представление «с Арлекином, Пьерро (которого публика звала, к моему негодованию, мельником), Кассандром, феями, чертями и проч. и проч.» — А. Бенуа. Предисловие к книге А. В. Лейфферта «Балаганы». П., 1922, стр. 10.

² «Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексева-Яковлева». Предисловие Евг. Кузнецова. Л., 1945, стр. 6.

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

Там целый день разгульный пир;
Там раздаются звуки трубы,
Звенят, гремят литавры, бубны;
Паясы 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 узнал народную песню, бытовой романс, без которых невозможно представить Москву тех лет. 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 будущего писателя, «начиналось пение песен, затем... хороводы».³ Брат Достоевского рассказывает о своем 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

¹ Е. Баратынский. Полн. собр. стих. Л., 1957, стр. 278—279.

² «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 1, стр. 54.

³ Там же, стр. 59.

мелодии, а в конце концов игрались веселые песни, причем дядя иногда подтягивал голосом... И было весело, очень весело».¹

А. С. Долинин высказал предположение, что песня Смердякова «Царская корона», которой он услаждал слух горничной (по словам писателя, это подлинная лакейская песня, которую он слышал 40 лет назад), восходит к репертуару Нечаева. Предположение это правдоподобно. Но едва ли лакейскими или приказчицкими песнями ограничивался репертуар дяди Достоевского. Вспомним героев Островского, которые поверяли гитаре свои раздумья. Да и по словам мемуариста, Нечаев исполнял «серьезные вещи» и «заунывные мелодии».

Театральные впечатления юного Достоевского, хотя и очень скудные, все же оставили заметный след в его сознании, во всяком случае одно из них. О нем речь пойдет далее.

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».² В ранее написанном наброске

¹ «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 1, стр. 49. Существовало множество сборников для гитары, включавших романсы, песни, популярные оперные арии, инструментальные пьесы.

² Там же, стр. 61.

воспоминания 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».¹ 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*)² написана французскими драматургами Ж. Ж. Габриелем и К. Л. М. Рошфором (отцом публициста) и впервые поставлена парижским театром Порт-Сен-Мартен в 1825 году. Спектакль благодаря искусству пантомимиста 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 7-летний 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

¹ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб, 1883, стр. 11.

² Мелодрама Габриеля и Рошфора — свободная переработка одноименной повести, вышедшей без обозначения автора в 1824 г. в Париже. Действие происходит в Бразилии. Португальский натуралист и купец Фернандец выходил ужаленного змеей орангутанга. Благодарный Жоко приносит ему алмазы, найденные в недрах земли, а затем, во время кораблекрушения, спасает ребенка своего хозяина. Один из матросов, увидев Жоко, несущего младенца, убивает обезьяну.

Авторство Р. Зотова, переводчика мелодрамы, установлено М. П. Алексеевым в статье «О драматических опытах Достоевского» — Сб. «Творчество Достоевского». Одесса, 1921. Экземпляр пьесы находится в Ленинградской театральной библиотеке им. Луначарского.

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 К.-М. Вебера, в частности «Прециозы» и «Сильваны».

Самое глубокое и яркое театральное переживание юного Достоевского связано с выступлением П. С. Мочалова в роли шиллеровского 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 несмотря на искажение текста, отсутствие актерского ансамбля, небрежность постановки, Мочалов — Карл Моор донес до зрителей огненную стихию трагедии. Широко известны восторженные оценки Белинского, Лермонтова, Герцена. Кульминацией роли была последняя сцена IV 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,

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. 4. М., 1959, стр. 196.

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».¹

Рецензент «Московского телеграфа» В. Ушаков также выделил в исполнении великого актера 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 упрощает 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!»²

Другой современник, Л. И. Костенецкий писал в «Воспоминаниях из моей студенческой жизни»: «Когда играли «Разбойников» 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. Когда к нему товарищи его, разбойники, вынесли из подземелья башни дряхлого и едва живого старика и он, обращаясь

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

² «Московский телеграф», 1829, ч. 25, стр. 277—278.

к ним, сказал, указывая на старика — «Это отец мой!», то 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. Карл властен противопоставить несправедливости, царящей в мире, лишь другую форму несправедливости, борясь с преступлением совершая новые преступления. Мятёж 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 сына с судьбой.

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 г.), то нельзя не почувствовать, что в ней речь идет не только о пьесе, но также о сценических впечатлениях

¹ «Русский архив», 1887, № 1, стр. 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.

и знакомстве со статьей Белинского, посвященной Мочалову. «Гамлет! Гамлет! Когда я вспоминаю эти бурные, дикие речи, в которых звучит стенание оцепенелого мира, тогда ни грустный ропот, ни укор не сжимают груди моей».¹

Бурные, дикие речи — все 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 сколько должен ее иметь шекспировский Гамлет».² Поэтому, предположение, что Достоевский мог видеть Мочалова в этой лучшей его роли, представляется оправданным.

II. ПЕРВЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ЗАМЫСЛЫ

Переезд Достоевского в Петербург (весна 1837 г.) положил начало новым и разнообразным музыкальным и театральным впечатлениям. По словам доктора А. Е. Ризенкампа, любителя-пианиста и композитора, будущий писатель чаще всего посещал драматический театр и балет, «который он почему-то тогда любил».³ Правда,

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. 1. М., 1928, стр. 46.

² В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1953, стр. 328.

³ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», стр. 49. Среди воспитанников Инженерного

С. Д. Яновский утверждает, что Достоевский не интересовался балетом, но его воспоминания относятся к концу 40-х годов, а свидетельство Ризенкампа к началу. Едва ли Достоевский при его любви к театру пропустил выступления М. Тальони (1837—1842). Упоминание о «Роберте-дьяволе» Мейербера в «Белых ночах» связано со сценой на кладбище, в которой партию восставшей из гроба грешницы Елены с огромным успехом исполняла в Петербурге Тальони.

О знакомстве Достоевского с петербургским балетом начала и середины 40-х годов говорят строки, посвященные злополучному Карлу Федоровичу Мейеру в «Неточке Незвановой», всей душой преданному хореографии. «Балетное искусство он ставил выше всякого искусства на свете», — вспоминает героиня, и на этой почве у него с ее отчимом происходили ярые споры. Бесталанный фигурант, тщетно мечтающий попасть в балетную труппу, «принимался танцевать и, выделявая разные па, кричал нам, чтобы мы ему немедленно сказали, что он такое — артист или нет... останавливался с последним прыжком в позицию, простирая к нам руки и улыбаясь нам, как улыбаются на сцене танцовщики по окончании па».¹

Из опер в 40-х годах Достоевский знал «Ивана Сусанина», «Аскольдову могилу»; в 1843 году слышал «Руслана и Людмилу»; любовь к этому произведению он пронес через всю жизнь. Это чувство он хотел передать своим

училища, обучавшихся в одно время с Достоевским, были и любители музыки. Один из его сверстников, К. Д. Хлебников, вспоминает: «В числе... моих товарищей был Безобразов, сын сенатора, любивший и хорошо понимающий пение; благодаря его стараниям мы иногда имели очень приятное развлечение: домашние, исключительно в своем кругу, вокально-музыкальные вечера». — «Русский архив», 1907, III, стр. 381.

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 2. М., 1956, стр. 95 и 97.

детям, неоднократно приводя их на представление оперы Глинки. По свидетельству дочери писателя Л. Достоевской он «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 огорчить 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».¹

Писатель стремился привить детям любовь к великому искусству, так как считал, что основы эстетического воспитания должны быть заложены в ранней юности. Вспомним цитированные выше строки из его письма о Мочалове.

Начало 40-х годов — пора духовного созревания Достоевского и зарождения первых литературных замыслов. В их формировании немалую роль сыграли музыкальные и театральные впечатления. В 1841—1843 годах Достоевский слышал многих выдающихся представителей музыкального искусства, в том числе скрипача Уле Булля, кларнетиста А. И. Блаза, певца Д. Рубини, познакомился с искусством Ф. Листа. Эти концерты, вызвавшие огромный интерес и оживленную полемику в печати между сторонниками и противниками романтизма, едва ли оставили равнодушным молодого Достоевского — поклонника Шекспира, Шиллера, Гофмана, Гоголя, Вальтера Скотта.

¹ «Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской». М., 1922, стр. 90.

Особенно, думается, его должны были заинтересовать Уле Буль, один из талантливейших последователей Паганини, и, конечно, Лист. В. Ф. Одоевский и Ф. А. Кони оставили свидетельства того, какое глубокое впечатление на современников произвели выступления норвежского скрипача, поражавшего не только виртуозностью, но и задумчивостью, проникновенностью игры.

«Что же такое душа в музыке?» спрашивал Кони, и отвечал: «это способность придавать бесчувственному инструменту жизнь и извлекать из него звуки, которые не только нежат слух, но 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 обладает Уле Буль».¹

О яростных спорах, вызванных выступлениями скрипача среди сторонников классического искусства и адептов романтизма, писал Одоевский: «Знаменитый Буль должен был встретить в нашем музыкальном обществе сильную преграду устарелых мнений». Однако искусство великого скрипача властно подчинило себе слушателей. «Но как могущественно влияние гения! Когда Уле Буль держит в руках скрипку — все покорено ему. Масса людей становится одним человеком».²

Еще больший интерес вызвали в России выступления Ф. Листа в 1842 и 1843 годах. Стихийное, демоническое, по словам современников, изобилующее мощными драматическими контрастами исполнение воспринималось как ярчайшее выражение музыкального романтизма. Молодые

¹ «Литературная газета», 1841, № 56. Содержательный очерк посвящен Уле Буллю в кн.: Л. Н. Раабен. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Л., 1969.

² В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, стр. 157—158.

Стасов и Серов связывали с первым выступлением гениального пианиста начало нового этапа своей духовной жизни. Несомненно, впечатления от исполнительства Уле Булля, Листа, а позднее Эриста (об этом речь пойдет дальше) сказались в «Неточке Незвановой». Демонический образ скрипача отражает не только знакомство с романтической литературой (и это, конечно, тоже), но и реальные музыкальные переживания.

Достоевский бывал на спектаклях Александринского театра. На склоне жизни, отвечая В. В. Самойлову, назвавшему его в письме великим психологом, он писал: «Я слышу мнение это тоже от великого психолога, производившего во мне восторг еще в юности... когда Вы только что начинали Ваш художественный подвиг. Вашим гениальным талантом Вы, конечно и наверно, немало имели влияния на мою душу и ум».¹

Достоевского нельзя подозревать в неискренности. Правда, оценка Самойлова как великого психолога противоречит мнению об этом актере как мастере школы представления, внешнего перевоплощения. По-видимому, речь может идти не о водевилях с переодеваниями, в которых Самойлов демонстрировал виртуозное искусство трансформации, но о ролях психологического плана, близких образам ранних героев Достоевского; таковы Пузыречкин в «Отставном музыканте и княгине» К. Ефимовича или некоторые персонажи водевилей Ф. Кони, Н. Некрасова и др.²

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. 4, стр. 124. На экземпляре «Братьев Карамазовых», подаренном артисту, писатель сделал следующую надпись: «Великому художнику Василию Васильевичу Самойлову в знак глубочайшего уважения и на добрую память от автора». — Институт русской литературы, библиотека, № 89, 4/11.

² См. И. Березарк. В. В. Самойлов. Л., 1948.

Конечно, Достоевский видел и В. Каратыгина. В «Нечточке Незвановой», насыщенной музыкальными и театральными впечатлениями, вскользь упоминаются представления «Гамлета» и неназванной пьесы, в которой участвуют рыцари Вероны, поднимающие картонные кинжалы, восклицая: «Умрем за короля!» В последних словах несомненно звучит насмешка над многочисленными отечественными и переводными мелодрамами, герои которых по любому поводу изливали верноподданнические чувства. Одним из возможных прообразов данной пьесы мог послужить «Король Энцио» Г. Раупаха в переводе В. Зотова. Драма эта с успехом шла в Александринском театре в 1842 году. Роль попавшего в плен короля Энцио, спасенного от гибели верными рыцарями, играл Каратыгин. Но, конечно, Достоевский имел в виду не только определенную пьесу, но дал, как позднее в «Зимних заметках о летних впечатлениях», обобщенный образ группы однотипных драм.

«Нечточка Незванова» свидетельствует о том, что Достоевский хорошо знал петербургскую музыкальную и театральную жизнь не только как зритель и слушатель, но возможно и как завсегдатай кулисы.¹ Быть может, не случайным является тот факт, что и первые творческие замыслы писателя — «Борис Годунов» и «Мария Стюарт» — были драмами. Здесь, конечно, сказались театральные впечатления, а не только воздействие трагедий Пушкина и Шиллера.

Ризенкампф, хорошо знавший молодого Достоевского, упоминает о сильном впечатлении, произведенном на будущего писателя «немецкою трагическою актрисою Лилли Лёве» в роли шиллеровской Марии Стюарт, связывая

¹ Познакомить Достоевского с актерами мог Д. В. Григорович.

с нею замысел не дошедший до нас одноименной пьесы Достоевского. Сообщение Ризенкампа — единственное свидетельство об этом произведении. Однако мы можем уточнить сообщаемые мемуаристом сведения о Лилии Лёве. Она отнюдь не была трагической актрисой, хотя играла и драму; ее дарование всего полнее развернулось в ту пору, когда ее мог видеть Достоевский (1841—1843) в ролях лирических, характерных, в комедии и водевиле. Обладая небольшим, но хорошо обработанным голосом, она успешно выступала в опере («Каменщик» Обера и др.). Лёве, владевшая искусством пантомимы, пленяла петербургских зрителей в ролях немой Фенеллы (опера Обера) и Ольги в пьесе Скриба.¹ Рецензент «Репертуара» писал о выступлении Лёве в комической опере: «Бенефициантка была в своей роли столько мила, сколько она сама мила. Ее нежный голосок не изменил ей ни разу; ее обдуманная игра была грациозна во все продолжение пьесы...»² О появлении Лёве в лидершпиле³ «Венцы в Берлине» рецензент отзывался: «Вероятно, с тех пор, как существует эта пьеса, главная роль в ней, роль молодой вдовы Луизы, не была сыграна с таким совершенством, как ее играла Лилия Лёве. Жизнь, веселость, юмор, чувство, слезы и смех, нега и каприз так перемешаны в этом странном существе, что оно вас очаровывает и увлекает за собою, как пестрый мотылек неопытного мальчика. Это верх искусства! Прибавьте к этому голосок сладкий, как у конопляночки, стройный и гибкий, как

¹ Пьеса эта называется «Иелва, или Русская сирота». Фантастическая Иелва была переименована в России в Ольгу.

² «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 5, стр. 47.

³ Своеобразная разновидность зингшпиля и водевиля, в котором вокальные номера играют роль не меньшую, нежели драматические диалоги.

у соловья, милое, откровенное, двадцатилетнее личико, тоненькую, стройную талию и детскую ножку... и вы до того увлечетесь, что станете хлопать, как безумный, в ладоши и громче всех закричите имя артистки, когда ее вызывают в десятый раз. Одна Асенкова на русской сцене в веселых, резвых ролях давала нам некоторое понятие о Лилии Лёве, неподражаемой в этом роде».¹

Артистическая индивидуальность Лёве действительно была близка Асенковой; немецкая актриса часто выступала в тех же ролях, что и русская. Ф. Кони (автор, вернее переводчик водевиля «Девушка-гусар»)² писал, что он было похоронил свою пьесу «со смертью Асенковой, 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 резвушка... которая светлым голоском своим поет 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. Лилла Лёве решительно такова, и за то публика осыпала ее аплодисментами и венками».³ Талантливой артистке более всего удавались роли кокетливых, капризных, пленительно-лукавых девушек и молодых женщин.

Достоевский мог видеть Л. Лёве в оперных, водевильных, комедийных и драматических ролях (скорее всего во время гастролей Э. Девриента в мае—июне 1842 г.) в пьесах Шекспира, Шиллера, Гуцкова, но только не в «Марии Стюарт». Трагедия Шиллера не входила

¹ «Литературная газета», 1842, № 59, стр. 254.

² «Девушка-гусар», перевод-переделка французского водевиля «Капитан Роланд» Варрена и Деверже.

³ «Литературная газета», 1842, № 39, стр. 805.

в репертуар немецкой сцены той поры, да Лёве и не могла играть в ней ни по свойствам лирико-комедийного дарования, ни по возрасту (ей было 23 года). Для нас, однако, существенна не ошибка памяти Ризенкамппа, а его свидетельство, что под впечатлением выступлений Лёве молодой Достоевский в 1841—1842 годах сочинял драму о шотландской королеве и хотел «обработать эту трагическую тему по-своему, для чего тщательно принялся за подготовительное историческое чтение».¹ Мы, конечно, не знаем, в чем заключалось своеобразие замысла. Но едва ли Достоевский остановился на последнем периоде жизни Марии Стюарт, избранном Шиллером. Соперничество с великим и любимым драматургом едва ли входило в намерения молодого писателя. Скорее всего он мог воссоздать события молодости шотландской королевы — ее взаимоотношения с Дэвидом Риччо — придворным музыкантом (лютнистом) и секретарем, убитым у нее на глазах, и Дарнлеем, столкновение с шотландскими феодалами, заточение в замке Лох-Левен и бегство оттуда. Этот особенно драматический период жизни Марии Стюарт чаще всего разрабатывался в операх и мелодрамах, в частности в очень популярной пьесе Г. Пиксерекура «Замок Лох-Левен», входившей в репертуар Михайловского театра в Петербурге. Да и образ молодой Марии Стюарт, женщины необычайной красоты и очарования, в большей мере отвечал индивидуальности и внешнему облику Лиллы Лёве, нежели трагический образ 45-летней узницы, какой ее запечатлел Шиллер.

В пользу такого предположения говорят и другие факты. Наряду с шиллеровской трактовкой Марии Стюарт Достоевскому была известна и версия, предложенная

¹ «Биография, письма, заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», стр. 41.

Вальтером Скоттом.¹ В романе «Аббат» главной героиней является Мария Стюарт; величие королевы и привлекательность женщины неотразимо действуют на окружающих, ради ее освобождения из замка Лох-Левен люди идут на смерть. Достоевский, страстный поклонник Вальтера Скотта, знал и ценил его роман «Монастырь», сюжетно связанный с «Аббатом». Он писал в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» (1861), вспоминая годы молодости и «мечтательство» той поры, что любил воображать себя «то рыцарем на турнире, то Эдуардом Глянденингом из романа «Монастырь» Вальтера Скотта».² Глянденинг выступает и в «Аббате»; это монах и воин, преданный Марии Стюарт, помогающий ей освободиться из заточения. На некоторых сценах романа Вальтера Скотта сказалось воздействие трагедии Шиллера. Так, образ влюбленного в королеву Джорджа Дугласа, жертвующего жизнью ради ее спасения, явно навеян фигурой Мортимера, бывшего любимым героем Достоевского.

Собирая материал для своей драмы, Достоевский едва ли прошел мимо статьи Филарета Шаля «Мария Стюарт», напечатанной в 1841 году в «Отечественных записках». Статья привлекла внимание Белинского; великий критик указал на внутреннее родство событий жизни шотландской королевы с творчеством Шекспира. «Только в Англии мог явиться такой драматург: кому эта мысль показалась бы странною, тех просим прочесть

¹ В. Скотт посвятил Марии Стюарт ряд страниц в «Рассказах деда» (существует русский перевод 1831 г.). В предисловии к «Аббату» В. Скотт писал, что образ Марии Стюарт привлекателен красотой, умом, трагической участью и атмосферой тайны, ее окружающей. Достоевский, по его словам (письмо к Н. Л. Озмидову 18 августа 1880 г.), «12 лет... прочел всего Вальтера Скотта» (Письма, т. 4, стр. 196).

² Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 13. М.—Л., 1930, стр. 157.

в «Отечественных записках» статью «Мария Стюарт»; этот исторический отрывок представляет все элементы драмы, кроющиеся в английской истории». ¹ Быть может, слова Белинского сыграли свою роль в кристаллизации замысла Достоевского.

Ф. Шаль, создавая портрет Марии Стюарт, во многом опирался на Вальтера Скотта, считая, что в романе «Аббат» дана верная характеристика шотландской королевы. Ф. Шаль видел в ней «рабу страстей своих... слепо стремящуюся к опасности... неукротимую в побуждениях сердца... тщеславную, властолюбивую». По словам биографа, 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 душою властолюбивою, с умом превосходным... При имени ее трепещет сердце». ² Ф. Шаль сблизил образ шотландской королевы с шекспировскими характерами. О Шекспире вспоминали В. Скотт и Белинский. Натура Марии Стюарт, совмещавшая противоречивые черты, как бы предвосхищала некоторые женские образы романов Достоевского. С. Цвейг, ничего не знавший о замысле драмы, характеризуя душевное состояние Марии Стюарт, ожидавшей вести об убийстве ее мужа, писал: «Только Шекспир, только Достоевские способны создавать такие образы, а также их величайшая наставница — Действительность». ³

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954, стр. 318.

² «Отечественные записки», 1841, т. 15, кн. 3, стр. 123.

³ Стефан Цвейг. Собр. соч., т. 4, М., 1963, стр. 198.

III. ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА И КОНЦЕРТЫ

В 1843 году в Петербурге начались спектакли итальянской оперной труппы. Достоевский был увлечен искусством артистов. Он писал брату Михаилу в 1846 году, в пору сочинения «Неточки Незвановой»: «от семи часов вечера хожу в Итальянскую оперу, в галерею, слушать наших несравненных певцов».¹

Герои произведений Достоевского, написанных в эту пору, вспоминают виденные ими итальянские спектакли, напевают мелодии полюбившихся арий. Музыка зачастую позволяет им глубже ощутить душевную связь с другими людьми, открывая то, чего нельзя выразить словами. Так, Неточка Незванова впервые ощущает в себе способность к пению под воздействием игры талантливой пианистки Александры Михайловны. «Она сидела за фортепьяно, импровизируя на тему одного любимейшего ею мотива итальянской музыки. Когда она перешла наконец в чистую мелодию арии, я, увлекшись музыкою, которая проникла мне в сердце, начала робко, вполголоса напевать этот мотив про себя. . . Я все более и более возвышала голос, во мне возбуждалась энергия, страсть, разжигаемая еще более радостным изумлением Александры Михайловны, которое я угадывала в каждом такте ее аккомпанемента. . . Это была одна из тех минут откровения, взаимной симпатии, сближения, которых уже давно не было с нами. . . Мы наудачу раскрыли другую музыку, которая была мне знакомее, и начали новую арию. В этот раз я дрожала от робости. . . Но скоро мой же голос ободрил и поддержал меня».²

¹ Ф. М. Достоевский. Письма. М., 1956, т. 1, стр. 104.

² Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 2, стр. 191—192.

Музыку у Достоевского чаще всего любят люди открытой души или те, в ком не окончательно умерло человеческое. Отрицательные персонажи почти лишены этой способности. Неточка поражена, услышав, как Петр Александрович поет, глядя на свое отражение в зеркале: «Я услышала это пенье (пенье от него, от которого так невозможно было ожидать чего-нибудь подобного)».¹

Сродни этому пению, несовместимому с характером героя, беспечное насвистывание арии самодовольным мужем м-м М** в рассказе «Маленький герой». И наоборот — пение, выражающее чувство радости, счастья, естественно для мечтателя из «Белых ночей». «Я шел и пел, — рассказывает герой «сентиментального романа», — потому что, когда я счастлив, я непременно мурлыкаю что-нибудь про себя, как всякий счастливый человек». Это черта автобиографическая: по словам людей, хорошо знавших Достоевского, радостное, приподнятое душевное состояние у него всегда выражалось в пении. По свидетельству дочери, писатель, находясь в хорошем настроении, обычно пел вполголоса романс Варламова «На заре ты ее не буди».² Ризенкампф упоминает о том, что в 40-х годах Достоевский напевал романс «Прости, прости, небесное создание». По-видимому, речь должна идти о песне П. Федорова. Достоевский рассказывал будущей жене, что, возвратившись после чудовищной инсценировки «казни» в Петропавловскую крепость, он «ходил по своему каземату в Алексеевском равелине и все пел, громко пел, так рад был дарованной жизни».³

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 2, стр. 211. Мысль о том, что музыку любят только люди, в чьих душах властвует гармония, высказал Шекспир.

² „Dostojewski geschiedert von seiner Tochter“. München, 1920, S. 62.

³ А. Г. Достоевская. Воспоминания. М.—Л., 1925, стр. 31.

Для характеристики настроения влюбленного мечтателя в «Белых ночах» Достоевский прибегает к сравнению с музыкой: «Когда я проспунлся, мне казалось, что какой-то музыкальный мотив, давно знакомый, где-то прежде слышанный, забытый и сладостный, теперь все вспоминался мне... Мне показалось, что он всю жизнь проился из души моей».¹

Поэтическая атмосфера «Белых ночей», самое построение «романа» — наплывающие мотивы-воспоминания, оттенки чувств, едва заметные перемены настроений или мгновенные переходы от огорчений к радости, от смеха к слезам, вернее — сочетание улыбки и слез, превращают это пленительное произведение в музыку, запечатленную в слове. Нельзя не пожалеть о том, что никто не пытался доселе средствами музыки, без помощи зрительных образов (как это сделано в фильме Пырьева) передать поэзию «Белых ночей». Есть в этом маленьком романе и непосредственные отзвуки музыкально-театральных впечатлений героев и самого Достоевского.

Один из эпизодов «сентиментального романа» несомненно связан с выступлением Полины Виардо в «Севильском цирюльнике» (1843 или 1844 г.). Мечтатель убеждает Настеньку написать ее возлюбленному:

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

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

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 2, стр. 43.

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

— Rosina! — запели мы оба, я, чуть не обнимая ее от восторга, она, покраснев, как только могла покраснеть, и смеясь сквозь слезы».¹

Почти все современники выделяли как особенно удавшуюся П. Виардо сцену, в которой Розина передает Фигаро заранее приготовленное письмо. «Кто из видевших эту живую, веселую, кокетливую питомицу Бартоло, эту милую, прелестную резвущку, не восхищался ею,— писал один из рецензентов.— Помните: R, o-Ro; s, i-si; n, a — Rosina».² В отзыве Ф. Кони читаем: «А это женское лукавство, смешанное с девственной стыдливостью, когда она упредила мысль записного хитреца Фигаро и уж заранее заготовила любовную записочку, которую он так настойчиво убеждает ее написать. Это чудо, прелесть».³ О том же писали и другие рецензенты.

У Достоевского речь идет именно о П. Виардо. После отъезда великой певицы (1845 г.) «Севильский цирюльник» временно сошел со сцены. В русском оперном театре произведение Россини в ту пору не исполнялось. С выступлением Виардо, вероятно, связано и упоминание в романе о представлении «Цирюльника». Достоевский не был одинок в восхищении итальянской оперой и искусством великой артистки. Его друзья по кружку Петрашевского, в частности Пальм и Плещеев, также восторгались талантом Виардо. Плещеев посвятил ей два стихотворения. Первое навеяно ее выступлением в партии Дездемоны (опера Россини «Отелло»⁴); во втором он запечатлел ее

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 2, стр. 39—40.

² «Санкт-Петербургские ведомости», 5 октября 1843 г.

³ «Литературная газета», 1843, № 43.

⁴ В комментариях к стихотворениям Плещеева («Библиотека поэта». Л., 1964) М. Я. Поляков ошибочно назвал автором «Отелло» Верди. Его опера была написана в 1887 г.

Нормой («жрицей вдохновенной, широколиственным покрытая венком, она являлась мне»), Дездемоной и Розиной (страстной, «как ночь страны ее родной»)¹.

Впечатлениями русского спектакля навеяно одно из фантастических мечтаний (или воспоминаний) героя «Белых ночей»: «Восстание мертвецов в Роберте (помните музыку? Кладбищем пахнет)». Достоевский, как и многие его современники, был увлечен неистовым романтизмом оперы Мейербера.

Об этом же произведении писатель вспомнил в одном из черновых набросков «Подростка».

Высшее увлечение писателя итальянскими спектаклями, по-видимому, относится к 1846—1849 годам. Близко знавший Достоевского доктор С. Д. Яновский писал в воспоминаниях: «В то время он (Достоевский.— А. Г.) любил музыку, вследствие чего, 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 «Нормою», сначала с Джули-Борси, а потом с Гризи; когда же в Петербурге была поставлена опера Мейербера «Гугеноты», то Федор Михайлович положительно от нее был в восторге. Певицу Фреддолини и тенора Сальви недолюбливал, говоря, что первая — кукла с хорошим голосом, а второй ему казался очень уж слащавым и бездушным».²

¹ В примечаниях к цитированному выше изданию сказано, что стихотворение впервые напечатано в книге поэта, вышедшей в 1846 г. Это неверно. Под названием «После оперы» оно опубликовано впервые в «Литературных прибавлениях» к «Нувеллисту», 1845, № 11, стр. 45.

² «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 1, стр. 170—171.

В воспоминаниях Яновского есть хронологические неточности. Достоевский мог услышать Тамберлика в «Вильгельме Телле» (называвшемся по цензурным условиям «Карлом Смелым») только после возвращения из ссылки: знаменитый певец вступил в состав петербургской итальянской труппы в 1850 году.¹ Сомнительно также, чтобы Достоевский слышал «Гугенотов» до 1849 года. Восхищение партией Церлины (вернее, ее исполнением), по видимому, относится к раннему периоду (1844—1845 гг.); П. Виардо создала в этой роли один из своих шедевров. Позднее Церлину пела антипатичная писателю Фреццолини. Любопытен перечень любимых Достоевским опер, составленный мемуаристом. То, что в нем названы «Вильгельм Телль», «Гугеноты», «Норма», произведения, в которых ярко запечатлелась борьба за свободу, знаменательно для вкусов Достоевского-петрашевца. Вспомним, что «Телля» и «Гугенотов» предпочитал и Щедрин. Не менее примечательны сохраненные мемуаристом суждения писателя об исполнителях. Достоевский предпочитал артистов, чье искусство обладало действенным драматизмом, правдой выражения, и не любил представителей чисто виртуозной школы. Его симпатии принадлежали Виардо, Джули-Борси, Гризи, Тамберлику, но не Фреццолини и Сальви — любимцам аристократической аудитории.

В 40-х годах на итальянской сцене в Петербурге были представлены два направления исполнительского искусства — гражданственное, героическое и виртуозно-гедонистическое. Ярчайшей представительницей первого была

¹ В одной из полемических статей 1863 г. Достоевский про-
нически сравнивал А. А. Краевского с артистом: Краевский «сей
Тамберлик русской литературы с своим новым «Голосом» (га-
зетой.—А. Г.), ценящий свой «Голос» чуть не вдвое того, что
дают Тамберлику».—Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч.,
т. 13, стр. 277.

Джиули-Борси, олицетворением второго — Фреццолини. Их выступления разделили зрителей на два враждебных лагеря, каждый из которых добивался победы своей избранницы. Газетные фельетоны 40-х годов хранят упоминания о соперничестве партий. Не прошел мимо забавных сторон этого соперничества и Достоевский. В повести «Чужая жена и муж под кроватью» (объединившей два ранее написанных рассказа) он иронически упомянул о поклонниках Борси и Фреццолини: «Нужно заметить, что в то время процветали две партии, и каждая стояла за свою примадонну. Одни назывались *** зисты, а другие ***нисты. Обе партии до того любили музыку, что капельдинеры... стали опасаться какого-нибудь очень решительного проявления любви ко всему прекрасному и высокому, совмещавшемуся в двух примадоннах».¹

Николаевское правительство, не допускавшее проявлений политической оппозиции, снисходительно разрешало борьбу поклонников обеих артисток, не препятствуя пресловутому «цветобесию», вызванному выступлениями Фреццолини, и лишь запретило водевиль В. Соллогуба, высмеивавший эту нелепую манию.

Фреццолинисты принадлежали преимущественно к кругу аристократии, тогда как поклонники Джиули-Борси представляли более демократическую аудиторию. И характерно, что Достоевский, осмеявший вражду двух «партий», сам принадлежал к «борзистам». Он был в курсе

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 1. стр. 605. Фамилию певицы современники писали Борси и Борзи. Отсюда поклонников ее называли борзистами. Косвенным подтверждением неприязни Достоевского к Фреццолини могут служить письма Плещеева, обращенные к автору «Бедных людей» и Дурову (1849); в них поэт с негодованием пишет об успехе артистки в Москве, попутно награждает ее бранными эпитетами, явно рассчитывая на сочувствие адресатов.

закулисных событий, вплоть до причин отмены отдельных спектаклей, и вместе с друзьями принимал меры к достойной встрече артистки.

В письмах Плещеева (1849 г.) неоднократно упоминается знакомый Достоевского офицер А. Зубов, страстный «борзист» и яростный противник Фреңцголини. Извещая в одном из писем (начало 1847 г.) А. Ю. Порецкого, что ложа на итальянский спектакль приобретена, Достоевский осведомлялся: «А будут ли букеты?» И вслед за этим сообщал о возможности отмены спектакля: «Борси очень нездорова, в лихорадке. . . В дирекции, кажется, приняты меры отложить бенефис».¹

Насмешливый тон, господствующий в повести «Чужая жена», не должен смущать: на представление итальянской оперы попадает злосчастный ревнивец (возможно, что это «Отелло» Россини); он ничего не смыслит в музыке и приходит на спектакль для того, чтобы выследить неверную жену или же «всхрапнуть часок-другой в опере», «оно и приятно и сладко.— Да и примадонна-то тебе,— говаривал он друзьям,— мяукает, словно беленькая кошечка, колыбельную песенку».²

Много лет спустя в очерке, посвященном горестной судьбе одного из рядовых людей 40-х годов, Достоевский дал живую характеристику итальянских оперных спектаклей и зрительного зала. Принадлежность Достоевскому этого произведения («Гражданин», 1873) убедительно обосновал академик В. Виноградов. Мы читаем в этом очерке: «В ту пору, именно в половине 40-х годов, итальянская опера только что успела проникнуть в самую

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

² Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 1, стр. 605. «Примадонна, мяукающая, словно беленькая кошечка» — Фреңцголини, а колыбельная — возможно, «Песня об иве» Дездемоны.

массу петербургской публики; избранные, т. е. люди более или менее достаточные, года за три пред тем не брезгавшие верхами, спустились пониже, 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 со своей 80-копеечной высоты взирали на него с некоторым пренебрежением. Вот раз я увлек туда нашего Родиошу. Сидим. Давали теперь уже давно выброшенную из репертуара чувствительную оперку Беллини «Беатриче ди Тенда». На половине первой выходной арии 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. . На половине, говорю, ее арии слышу — под самым моим ухом что-то слабо пискнуло, как будто подавленный крик слегка раненного человека. Я оглянулся — мой Родиоша закусил нижнюю губу, подбородок дрожит и на ресницах висят слезы». Взволнованный спектаклем Родион «другой раз уже не хотел идти слушать Фреццолини».¹ Это позднее воспоминание Достоевского свидетельствует о силе испытанных некогда впечатлений. Примечательно, что писатель вновь говорит о неприятии искусства Фреццолини, что может служить еще одним аргументом в пользу принадлежности статьи Достоевскому. Справедливо указание, что опера «Беатриче ди Тенда» выпала из репертуара. Успех этой слабой оперы Беллини в 1847 году был связан с выступлением в главной роли Э. Фреццолини.

Писатель отмечал не только увлечение, но и спад интереса к итальянским спектаклям, действительно наме-

¹ В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961, стр. 596.

тившийся в 1845—1846 годах. Мода требовала посещения итальянской оперы. Затем, однако, ее представления потеряли интерес новизны и зрительный зал начал скучать. В фельетоне Достоевского [1847 г.] читаем: «Петербург встает зевая, зевая исполняет обязанности, зевая уходит 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 городкам, весям и селам. Уж всякий познал, что в Петербурге есть опера, и всякий завидует. А между тем, Петербург все-таки немножко скучает и под конец зимы опера ему становится также скучна, как... ну, как, например, последний зимний концерт».¹ В коллективном юмористическом очерке «Как опасно предаваться честолюбивым снам» (1846), написанном Достоевским, Некрасовым и Григоровичем, в главе, принадлежащей Достоевскому, пьяный чиновник пляшет под звуки напеваемой им арии не то из «Сомнамбулы», не то из «Лючии ди Ламмермур». Так писатель юмористически развенчивает петербургскую итальяноманию.²

Но, конечно, оперные спектакли в 40-е годы не были единственным источником эстетических впечатлений Достоевского. Наиболее «музыкальное» его произведение тех лет — «Нечотка Незванова», могло возникнуть потому, что его автор хорошо знал музыкальную и театральную жизнь Петербурга.

Для того чтобы так глубоко изобразить трагедию скрипача Ефимова, помимо интуиции, даже интуиции Достоев-

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 18—19.

² Писатель запомнил мелодии слышанных им произведений. Задумав «Дядюшкин сон», он, по свидетельству А. Е. Врангеля, «распевал какие-то отрывки из опер». Упоминания об операх Доницетти появляются у Достоевского и позднее.

ского, необходимы были реальные впечатления. Наконец, роман был задуман как история становления таланта великой русской певицы Анны Незваповой;¹ по отношению к этой основной теме история Ефимова должна была явиться контрастным прологом. Работа Достоевского прервалась вначале и можно только догадываться об оставшемся неосуществленным замысле. «Неточка Незванова» — результат впечатлений и раздумий писателя, связанных с музыкой и театром.

На протяжении нескольких лет Достоевский слышал выступления крупнейших представителей романтической школы музыкального исполнительства — на концертах Уле Булля, Блаза, Листа, спектаклях с участием Виардо, Рубини, Джули-Борси, Гризи. В «Руслане и Людмиле» и «Иване Сусанине» он слышал Воробьеву-Петрову, Петрова, С. Артемовского. К этим прославленным художникам можно присоединить еще двух, доселе не отмеченных в музыкальной биографии Достоевского, — скрипача Г. Эрнста и, что особенно важно, знаменосца музыкального романтизма Гектора Берлиоза.

В «Петербургской летописи» 1847 года Достоевский писал: «Признаюсь, иногда как будто нападает тоска. Похоже на то, когда бы вы, например, шли в темный вечер домой, бездумно и уныло поглядывая по сторонам, и вдруг слышите музыку. Бал, точно бал! В ярко освещенных окнах мелькают тени, слышится шелест и шарканье, как будто слышен соблазнительный балльный шёпот, 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

¹ Возможно, что роман был задуман как своеобразная параллель «Консуэло» Жорж Санд.

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 Капулетов. Тоска и сомнение грызут и надрыдают сердце, как та тоска, которая лежит в безбрежном долгом напеве русской унылой песни и звучит родным призывающим звуком».¹

Фельетон Достоевского датирован 11 мая 1847 года, а 23 и 30 апреля под управлением Берлиоза в Петербурге состоялось двукратное исполнение его драматической симфонии «Ромео и Джульетта». Ранее Берлиоз дирижировал II и III частями ее — «Одиночество Ромео, звуки бала Капулетти». Достоевский присутствовал на одном из этих концертов, а быть может, не только на одном. Писатель почувствовал запечатленную в музыке печаль Ромео, подчеркнутую весельем бала и песней уходящих гостей. Любовь героев в симфонии Берлиоза обречена, в ней нет упоения и радости. Отсюда чутко отмеченный Достоевским «пронзительно живучий и грустный» мотив, пронизывающий II и III части. Не менее любопытна параллель

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 19—20. Образ прохожего, с особой остротой ощущающего одиночество при звуках музыки, доносящейся из окон ярко освещенного дома, неоднократно встречается у Достоевского, в частности в «Неточке Незвановой». Поздно вечером девочка видит отчима: «Он стоял 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» (Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 2, стр. 86). Этот барский дом, разряженные гости и прежде всего «звуки сладкой музыки, вылетающие из окон», олицетворяют мечту Неточки; осуществившись, она не приносит ей счастья.

между эмоциональным содержанием музыки Берлиоза и грустью, наполняющей русскую протяжную песню.

Несколько как будто случайно брошенных Достоевским фраз свидетельствуют о том, каким он был внимательным и чутким слушателем и как глубоко понимал музыку. Из всего, что написано о Берлиозе в России в 1847 году, строки Достоевского можно сопоставить только с отзывом Одоевского. В рецензии на концерт Берлиоза Одоевский особо выделил «Сцену из «Ромео и Юлии», где меланхолический напев Ромео, повторенный в широких нотах медными инструментами, сливается с блестящими, игривыми фразами бальной музыки в доме Капулетти»...¹ Другим значительным музыкальным впечатлением Достоевского 1847 года было посещение концерта скрипача Эрнста, о котором писатель дважды упоминает в том же фельетоне. Как увидим далее, образ этого, быть может ярчайшего, представителя паганиниевской школы мог подсказать Достоевскому некоторые черты знаменитого виртуоза С-ца, выступающего в «Неточке Незвановой». Но, конечно, реальные впечатления в романе сублимированы, преобразены.

IV. РОМАН О СУДЬБЕ МУЗЫКАНТА

Незавершенный роман Достоевского «Неточка Незванова» впитал разнообразные музыкальные и театральные впечатления писателя. Наряду с концертами знаменитых певцов и инструменталистов, спектаклями

¹ В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие, стр. 224.

итальянской оперы следует назвать и салоны петербургских меломанов, куда Достоевский получил доступ после шумного успеха «Бедных людей» (1845).

Вчера еще безвестный автор теперь интересовал всех. Знакомства с ним помогали. Его наперебой приглашали и 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 значение для него имели встречи с В. Ф. Одоевским.² В 1847 году Достоевский подарил Одоевскому отдельное издание «Бедных людей» с сердечной надписью.

Л. П. Гроссман высказал предположение, что образ благородного филантропа князя Х-ского в «Неточке Незвановой» навеян личностью Одоевского. В данном случае более существенно то, что Одоевский был не только филантропом, но 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 музыкальных вкусов Достоевского.

В доме Одоевского царила музыка. Она звучала и в других аристократических домах, где в ту пору бывал Достоевский: у В. Соллогуба и особенно у его тестя Михаила Виельгорского, чей дом был одним из центров музыкального Петербурга. О посещениях Достоевским салона братьев Виельгорских мы знали только по анекдо-

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

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

тическим и неправдоподобным рассказам Григоровича. Между тем, как можно думать, вечера, проведенные в этом салоне, оставили след в творчестве писателя.¹

Воспоминания Л. Ф. Достоевской, входящие к рассказам отца и матери, содержат подробности, проясняющие зарождение замысла «Неточки Незвановой», и обрисовывают музыкальную атмосферу, которая в ту пору окружала писателя. Рассказ этот остался неизвестным историкам литературы, так как не вошел в сокращенное русское издание записок, а немецкий текст отсутствует в библиотеках Советского Союза.² Мемуаристка пишет, 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 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 нищего, пьяного, самолюбивого, завистливого скрипача, которого граф Виельгорский мог отыскать

¹ См. публикацию «Из записных книжек Д. В. Григоровича». — «Ежемесячные литературные приложения» к «Ниве», 1901, № 11, стр. 393.

² Фотокопию немецкого издания книги Л. Ф. Достоевской любезно предоставил мне С. В. Белов.

(entdeckt haben mochte) на чердаке, выступавшего на одном из его музыкальных вечеров, произвел впечатление на фантазию моего отца и его роман «Неточка Незванова» связан с графом «Виельгорским» (Zum grafen Wielgorski verlegt).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. 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 приезду своим 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. Панаева³ рассказывает, что приезжие знаменитости «сперва играли на его музыкальных вечерах, а потом уже давали публичные концерты». Виельгорский приглашал не только знаменитых виртуозов, но и никому неизвестных, талантливых музыкантов, не делая, по свидетельству Григоровича, различий между лицами, занимавшими положение в обществе, и бедным пианистом. Можно сказать, что все крупные русские или иностранные музыканты выступали в его

¹ "Dostojewski geschildert von seiner Tochter", S. 54.

² «Русский архив», 1901, т. 1, стр. 103.

³ А. Панаева. Воспоминания. М., 1956, стр. 91.

салоне, среди них назовем Берлиоза, Листа, Рубинштейна, Виардо, Рубини, Вьетана, Берио и др.

«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 исчадие зла, 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 озлобленному неудачнику противопоставят образы добрых и милосердных бар, усмотреть полемику с повестью Герцена, как это 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. «Благодеяния» мягкосердечных господ оборачиваются для него новыми унижениями и обидами. Одной из причин трагедии Ефимова является его злой, колючий, неуживчивый характер, воспитанный годами унижений. 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 только иллюзию превосходства над другими музыкантами.

Своеобразие замысла Достоевского заключается в том, что он показывает, как в условиях крепостной действи-

тельности даже свободный человек оказывается физически и духовно рабом. Пытаясь завоевать иллюзорную свободу в сфере художественной, Ефимов становится невольником «неподвижной идеи», завладевшей его сознанием. Он тщетно стремится разгадать тайну исполнительского искусства, найти его «философский камень», чтоб утвердить собственное превосходство, растрачивая в бесплодных поисках бесспорный талант, губя 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, сюжетики и образов обоих произведений катастрофу Ефимова и Черткова определяет встреча с гением, открывающая обоим 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».¹ Сходно описывает Гоголь встречу Черткова с картиной великого живописца: «Чистое, непорочное, прекрасное... стояло перед ним произведение художника. Скромно, божественно, невинно и просто, как гений возносилось оно над всем...». Потрясенный увиденным, Чертков, «как безумный выбежал из залы... Вся жизнь его была разбужена в одно мгновенье... С очей его вдруг слетела повязка. Боже! и погубить так безжалостно лучшие годы своей юности, истребить, погасить искру огня, может

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 2, стр. 123.

быть, теплившуюся в груди... И погубить все это, погубить без всякой жалости... Все чувства и весь состав были потрясены до дна, и он узнал ту ужасную муку, которая... является иногда в природе, когда талант слабый силится выказаться в превышающем его размере и не может выказаться».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 выразительнее и ярче, нежели описание того, что творится в душе. Но Достоевский этим не ограничивается — игра Ефимова свидетельствует, пусть отраженно, о мощи таланта другого, гениального скрипача. Лишь после этого, после духовной и физической гибели Ефимова, читателю дано «услышать» и великого музыканта. Сначала предстает 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 над людьми.

И у Ефимова, и у прославленного скрипача музыка говорит не о радости, а о страдании, ибо, по Достоевскому, музыка чаще всего — голос измученной 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 Неточка.

В романе Достоевского есть романтические мотивы. Это скрипка, подаренная Ефимову итальянским капель-

¹ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 3, М., 1938, стр. 111, 114—115.

мейстером, 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 человек,¹ а отражение паганиниевской легенды. Реальному и несчастному Ефимову противостоит символ, потому и краски, какими написан его образ, иные. В то же время в музыке великого скрипача отложились впечатления Достоевского от выступлений Уле Булля и особенно Эрнста, слившиеся с отголосками литературной романтической традиции, идущей от Гофмана, Гейне и Одоевского.² Для того чтобы 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 «Флорентинских ночах» Гейне.

¹ В виде курьеза отметим, что в 1849 г., когда роман Достоевского уже печатался, в Петербурге дал концерт молодой скрипач Спитц.

² 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 у Достоевского с рассказом Одоевского («Бал»). Образ освещенного дома, из которого доносятся звуки музыки («Насмешка мертвеца» Одоевского, откуда взят эпиграф к «Бедным людям»), предвосхищает аналогичные описания в «Петербургской летописи» и «Нечетке Незвановой». Заглавие «Белые ночи» перекликается с «Русскими ночами» — книгой Одоевского, в которой заключены основные его музыкальные новеллы, книгой о русских мечтателях, оказавшей воздействие на формирование эстетических и историософических взглядов Достоевского.

Связь эту можно увидеть из сопоставления текста. Вот портреты обоих скрипачей.

«Я увидела на возвышении высокого худощавого 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 зазвенела сильнее, быстрее и пронзительнее раздавались звуки. Вот послышался как будто чей-то отчаянный вопль, жалобный плач, как будто чья-то мольба вотще раздалась во всей этой толпе и заныла, замолкла в отчаянии... вопли и стоны лились все тоскливее, жалобнее... 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 загремел 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 загремел 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».¹

Музыка здесь звучит как исповедь обнаженного сердца, «как вопль отчаяния и невыносимой» муки. Подстать ей и обстановка — темная каморка, одинокая свеча, труп матери Нечки, прикрытый ворохом тряпья, смертельно напуганная девочка, единственный живой слушатель музыки, которая «была не музыка». С-ц выступает в ярко освещенном зале, перед парядно и богато одетыми слушателями. Но и здесь звукам грозной, трагической и величественной музыки внемлет та же потрясенная испытанным Нечка 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» в восприятии Нечки, вырывается из стилистических норм эпохи. Можно высказать

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 2, стр. 118.

предположение, что таким «прообразом» могла явиться «Элегия» Эрнста, потрясая русских слушателей в исполнении великого скрипача. Но Достоевский «переинтонировал» эту пьесу, усилил ее эмоциональный строй, превратив меланхолию в отчаяние. Но характерно, что русские слушатели, быть может под воздействием слухов о том, что произведение Эрнста возникло как отклик на смерть его жены, слышали в «Элегии» звуки отчаяния и безграничной скорби. Рецензенты писали о «страдании, которым исполнена «Элегия»,¹ о «нении скрипки, раздирающем сердце»,² о «страстных, раздирающих звуках».³ Один из авторов уловил «в... замирающих звуках [«Элегии»] голос отчаяния над охладевшим трупом возлюбленной».⁴

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, 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

¹ «Русский инвалид», 1847, № 55.

² Там же, 1847, № 64.

³ Там же, 1847, № 71.

⁴ Там же, 1847, № 75.

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, Нечочка, 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».¹ Туго натянутая и лопнувшая струна — не только предвестие близкой кончины, но символ жизни несчастной женщины.

Музыка в «Нечочке» выступает как искусство романтическое, таинственное.

В повести «Хозяйка», написанной в 1847 году, в соответствии с общей тональностью произведения, музыка звучит как предчувствие и ожидание несбыточного в реальности счастья, о котором грезит мечтатель 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, пламенея уже несдержимою страстью, 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.

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 2, стр. 216.

Сквозь простой наивный склад песни ему сверкали другие слова, гремевшие всем стремлением, которое наполняло его же грудь».¹

Так, музыка оказывается не только выражением чувств поющего, но ответом на невысказанные и затаенные чувства слушающего, голосом сердца обоих. Это чисто романтическое представление о музыке очень характерно для Достоевского 40-х годов. Позднее, однако, взгляды его изменились.

V. 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, который со второй половины 1848 года явился самостоятельным ответвлением кружка

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 1., стр. 476.

петрашевцев. В показаниях следственной комиссии Пальм, Дуров и другие участники и посетители кружка, естественно, преуменьшали политическое значение собраний, подчеркивая, что вечера были чисто артистическими. Особенно настойчиво поддерживал эту версию Достоевский.

«Скоро наши сходки обратились в литературные вечера, к которым примешивалась и музыка... Вечера эти пребывали чисто литературно-музыкальными, приятельскими, короткими... Я припоминаю, что в начале, когда еще не было вечеров у Дурова, когда они были только в проекте и только рассуждалось об 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. Так слова Момбели, предложившего сблизиться, сплотиться не только не нашли отголоска, но были прерваны и заглушены звуками музыки. По словам Достоевского, «Кашевский и Щелков, вполне равнодушные ко всему, что выходит из их артистического круга, чтобы замять дело, сели за свои инструменты».¹

Достоевский и другие петрашевцы подчеркивали главенство музыкального элемента на этих вечерах. Так,

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

Момбели 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».¹ То же утверждал в показаниях и П. Ф. Львов.

Однако следственная комиссия пришла к выводу, что вечера, начавшиеся как литературно-музыкальные, превратились в политические. 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 3 рубля в месяц. Часть суммы расходовалась на прокат фортепиано.² Среди участников, помимо Ф. и М. Достоевских, братьев Ламанских, Плещеева и др., были два музыканта — пианист Николай Адамович Кашевский и виолончелист Алексей Дмитриевич Щелков. Они были организаторами и основными исполнителями на этих 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».³ Конечно, помимо этих основных исполнителей,

¹ «Дело петрашевцев», т. 1. М.—Л., 1937, стр. 376, 372.

² А. П. Милюков писал в воспоминаниях, что ежемесячные взносы шли на оплату чая, ужина «и взятого напрокат рояля». А. И. Пальм в перечне расходов за март 1849 г. указывает: рояль Кашевского в 1-й вечер — 3 р., фортепиано 1-й месяц — 6 р., переноска фортепиано — 1 р. 20 к., настройщику 2 раза — 1 р. 70 к., всего 11 руб. 90 к. — «Дело петрашевцев», т. III, стр. 258.

³ «Дело петрашевцев», т. III, стр. 269, 273.

выступали и другие — певцы, а также инструменталисты-любители. В автобиографическом романе «Алексей Слободин» Пальм следующим образом характеризует время-препровождение хозяев и гостей, обстановку, господствовавшую в кружке:¹ «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, фельетон 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 — Ф. Булгарин.

«Здесь всегда можно было добыть новую книгу, надевавшую много шума в читающем мире, найти свежий номер любимого журнала, даже всегда открытое фортепиано — что имело значительную долю привлекательности».³ Любопытна характеристика посетителей: «толпа

¹ Конечно, Пальм приглушил политическое содержание дискуссий, но намеки на них остались.

² А. И. Пальм. Алексей Слободин. М., 1931, стр. 294.

³ Там же, стр. 307.

молодежи... студенты, офицеры, учителя, художники, музыканты, медики, юные чиновники... В квартире у наших друзей появлялись иногда весьма известные и виднo-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 заглянуть в скромную холостую квартирку, к людям незначительным... совершенно безвестным... Тут, в этой маленькой квартирке личные интересы ступсывались, исчезали в широких симпатиях к науке и искусству; при этом здесь не было кружковой замкнутости, всегда почти страдающей односторонностью и нетерпимостью».¹

Конечно, «знаменитый композитор, вернувшийся из Андалузии», это Глинка, длительное время проживший в Испании.

Описывая вечер, на котором присутствовал, окруженный группой людей, «бородатый гость с огромным лбом», то есть Петрашевский, Пальм не забыл упомянуть, что «в другой комнате составилсЯ 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. Рубинштейн, знавший Пальма, посещавший собрания Петрашевского, а быть может, и вечера Дурова.³

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

² Там же.

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

У нас нет точных сведений о репертуаре музыкальных вечеров Пальма — Дурова, на которых бывал Достоевский. А. Милюков писал в воспоминаниях: «У нас бывала по вечерам и музыка. Последний вечер наш закончился тем, что один даровитый пианист Кашевский сыграл на рояле увертюру из «Вильгельма Телля» Россини».¹ Пальм в своем романе упоминает о Глинке и Шопене. Эти скудные сведения можно отчасти пополнить.

Одним из наиболее даровитых музыкантов в кружке Петрашевского был Н. А. Кашевский. В. 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 удивительною. Г-н Кашевский любит свое искусство, как истинный художник».² 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. Шаликова узнаем о программах Кашевского, исполнявшихся в Одессе. Это были «увертюра из «Вильгельма Телля», переделанная Листом и достойно великого художника на его инструменте игранная Кашевским. . . Два ноктюрна глубокого мелодиями Шопена, игранные, как было замечено, пламенным ценителем

¹ А. П. Милюков. Литературные встречи и знакомства. СПб., 1890, стр. 184—185.

² «Северная пчела», 1844, № 194.

его... Большая фантазия на отечественную оперу [«Иван Сусанин»], сочиненная и сыгранная нашим концертантом, подает несомненную надежду на особенные успехи его в отечественной музыке».¹

В другом концерте Кашевский исполнял рондо Пиксиса «Три колокольчика» и собственную фантазию на цыганскую песню «Ты не поверишь, как ты мила».² Вероятно, Н. Кашевский играл на вечерах и другие свои произведения, в частности, вальс «Песнь птиц», вызвавший восхищение В. Межевича. Судьба не дала Н. 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 учреждения книжного склада с библиотекой и типографией» С. 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

¹ «Одесский вестник», 1843, № 5.

² Там же, 1843, № 64.

³ «Философские и общественно-политические произведения петрашевцев». М., 1953, стр. 523, 530.

Много внимания общественной роли искусства уделял Петрашевский. В «Карманном словаре иностранных слов» (вып. 2), составленном Петрашевским и 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 неспособно 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, следовательно, 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 умирительного 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 — от мелких до самых больших. «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 (Лючией ди Ламмермур. — А. Г.) не только по Шекспиру, Вольтеру, Шиллеру, Вальтер Скотту, но и по Беллини, Моцарту, Россини». Музыке подвластны и те «громадные феномены, те знамения мировой жизни, в которых человек исчезает, как

атом в бездне 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. Из этой статьи видно, что для Петрашевского музыка не праздная забава, не развлечение, а искусство, с необычайной силой воплощающее темы личные и общественные.

Однако далеко не все петрашевцы рассматривали музыку как искусство, способное отражать большие явления действительности. Некоторые, например С. Дуров, следовали романтическим представлениям о музыке как языке чувства, недоступного разуму. В одном двустии (1846) он писал:

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 эту формулу. Для него музыка была выражением личных чувств и переживаний и вместе с тем чем-то неизмеримо большим и глубоким.

VI. ВСТРЕЧА С ГЛИНКОЙ

Взгляды Достоевского на музыку и искусство в целом эволюционировали, сближаясь с концепцией Петрашевского. Писатель размышлял над природой музыки и ее свойствами. Об этом свидетельствуют хотя и отрывочные,

¹ «Философские и общественно-политические произведения петрашевцев», стр. 328 и сл.

² «Поэты-петрашевцы». Л., 1957, стр. 211.

но всегда содержательные замечания, мелькающие в художественных произведениях и письмах. По Достоевскому, музыка столь глубоко выражала душевные аффекты, что каждый из слушателей мог уловить в ней голос собственных чувств. Писатель словно мимоходом бросил замечание, имеющее неизмеримо более глубокий смысл, нежели характеристика душевного смятения незадачливого героя повести «Чужая жена»: «Говорят, что музыка тем и хороша, что можно настроить музыкальное впечатление под лад всякого ощущения. Радующийся человек найдет в звуках радость, печальный — печаль».¹ 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 же каждого слушателя отбирает в безграничном богатстве музыкальных образов только ей созвучное и близкое. Иначе говоря, субъективна не музыка, а ее восприятие.

Достоевский почти не оставил сколько-нибудь развернутых определений музыкального искусства, но мы можем, даже на основании отрывочных его замечаний, заключить, что для него музыка была могучим средством выражения мыслей и чувств, которые не подвластны слову или пластике.

Одно из самых глубоких эстетических переживаний Достоевского — встреча с Глинкой на вечере у Пальма и Дурова в 1849 году, углубившая и расширившая представления писателя о музыкальном искусстве. Это событие духовной жизни Достоевского можно сравнить с впечатлением от игры Мочалова, но с тем существенным

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 1, стр. 606.

отличием, 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 встречал в молодости».¹

У Достоевского читаем: «Этот романс Вельчанинову удалось слышать в первый раз лет двадцать назад перед этим (повесть написана в 1869 г. — 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 сочинений,² в том числе и 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,

¹ Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. М., 1923, стр. 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» (об этом пойдет речь далее в связи с «Записками из Мертвого дома»), произведения Глюка и Шопена.

по необыкновенную вещицу, 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 каким-то бесстыдным: невозможно было бы выказать такую силу напряжения страстного чувства, не возбудив отвращения, а правда и простодушие спасали все».¹

Эти удивительные строки свидетельствуют 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 правдивым и тонким, не допускающим преувеличений. Этим объясняется замечание, что утрировка, 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

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 4. М., 1956, стр. 538—539. В соответствии с замыслом повести Достоевский трансформировал впечатление, произведенное пением Глинки на одну из слушательниц. Достаточно сопоставить соответствующую страницу «Вечного мужа» с воспоминаниями Ковалевского.

² Достоевский был талантливым актером, а как чтец производил на слушателей неотразимое впечатление. В. Стасов писал о «богатейшей инструментальной *оркестровке*, тонкой, роскошной и сложной, какую мы узнали от великих актеров и великих чтецов, каков был, например, Достоевский. Тот меня просто порази». — В. В. Стасов. Письма к родным, т. 3, ч. 2. М., 1962, стр. 61.

Достоевского эстетически безобразна. Изумительно замечание писателя «правда и простодушие 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 (т. е. переживание) или полное поэтическое ее усвоение. Здесь писатель коснулся чрезвычайно важного момента в искусстве интерпретации — проблемы повторения и воспроизведения однажды прочувствованного.

А. 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 разга, счастливого — если хотите — «оттиска» или «экземпляра» исполнения и *стереотипизирую* 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 нисколько не увлечен, а спокойно повинуюсь только желанию моих слушателей. Каждый раз снова увлекаться... Это было бы невозможно».¹ Это замечание Глинки близко к мысли Достоевского: полное и глубокое поэтическое усвоение страсти. Едва ли писатель читал воспоминания Серова, хотя и это не исключено.² Важно то, что он думал и чувствовал, как автор «Руслана и Людмилы».

Вслед за характеристикой глинкинского исполнения следует описание пения Вельчанинова. Может пока-

¹ А. Н. Серов. Критические статьи, т. 3. СПб., 1895, стр. 1329.

² Он мог беседовать о Глинке с Серовым.

заться, что оно во всем следует великому оригиналу, что Вельчанинов «стереотипизировал» его. На самом деле это не так. Принцип повторности, «репризности» характерен для Достоевского (вспомним приведенный выше 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. Дело не в противопоставлении гения и даровитого любителя, а в коренном различии их подхода к искусству. 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 открыто чувственный характер. По словам Достоевского, Вельчанинову этот романс «когда-то удавался», он «почти усвоил манеру пения Глинки» (подчеркнуто мной). Казалось бы, и теперь романс удался певцу: «Настоящее вдохновение зажглось в его душе и дрогнуло в голосе». Но это вдохновение лишено поэтической чистоты и простодушия, в нем звучит голос чувственности: «все сильней и смелей прорывалось и обнажалось чувство, в последних стихах слышались крики страсти».¹ Так вдохновенный поэтический романс превратился в орудие соблазна. Вельчанинов открыто обращает к Наде последние строки: «Хочу целовать, целовать, целовать», подчеркивая смысл фразы устремленным на нее горящим взглядом.

Не случайно пение Вельчанинова вызывает у слушателей смешанное чувство: у одних — восторг, у других — смущение, недоумение, стыд. Произошло то, о чем

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 4, стр. 539.

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

Разумеется, воспоминание о Глинке и пение Вельча-нинова только эпизод в повести, проблематика которой значительно шире, но это эпизод, существенный для целого.

ВН. «КАМАРИНСКАЯ»

Встреча с Глинкой, описанная в повести, состоялась в канун ареста и ссылки Достоевского (1849), на 10 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 искусством у него 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.² На каторге Достоевский узнал о жизни народа, о его талантливости

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 Записи эти, хранящиеся в рукописном отд. Пушкинского дома, опубликованы Н. К. Пиксановым в приложении к его статье «Достоевский и фольклор». — «Советская этнография», 1934, № 1—2. Укажем несколько примеров использования Достоевским сделанных им записей. Фраза «Натрескался я пирога, как Мартын мыла» (Пиксанов, стр. 172) вложена в уста Фалалея в «Селе Степанчиково»; слова «Да что ты... лимонничаешь? Чего ты... апельсинничаешь?» появляются в «Преступлении и наказании». То же можно сказать и о записях песен.

и о горькой участи едва ли не больше, чем за всю предшествовавшую 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? То-то, кто виноват?»¹

Песня, звучащая на многих страницах «Записок из Мертвого дома», передает не только тоску заключенных и страстную жажду свободы, но выражает несокрушимое здоровье народной души, неумирающий оптимизм.

«По казармам раздавались песни... от них недалеко было до слез. Многие расхаживали с собственными бала-лайками... 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 целось мало. Помню только одну, молодецки простую:

Я вечор млада
Во пиру была.

И здесь я услышал новый вариант этой песни, которого прежде не встречал.² Пелись же большею частью песни так называемые у нас арестантские, впрочем все известные».³

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 3. М., 1956, стр. 701.

² Песня «Я вечор млада» действительно была очень популярна. Ее использовал М. Балакирев в Увертюре на темы трех русских песен.

³ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 3, стр. 533, 544.

Из «заунывных», то есть протяжных песен Достоевский выделил одну «с прекрасным напевом, но с испорченным текстом». Приводимый Достоевским куплет навеян «Прощанием Чайльд-Гарольда», но на русский перевод наложились и иные слова. «Это песня пелась у нас, — пишет Достоевский, — часто, но не хором, а в одиночку. Кто-нибудь в гулевое время выйдет, бывало, на крылечко казармы, сядет, задумается, подопрет щеку рукой и затынет высоким фальцетом. Слушаешь, и как-то душу надрывает. Голоса у нас были порядочные».¹

Протяжные, заунывные песни выражали тоску кааторжного люда по воле. Но обитатели Мертвого дома пели и песни вольные, шуточные и — по терминологии Достоевского — «трактирные», «лакейские».

Наибольший интерес для нашей темы представляет, конечно, давно привлекавшая внимание литературоведов и фольклористов XI глава I части «Записок», посвященная устроенному арестантами спектаклю. Без описания представления «Кедрила-обжоры» и мыслей Достоевского о народной драме не может обойтись, конечно, историк народного театра. Оставив в стороне изученную лучше других драматическую сторону представления,² остановимся на музыкальной, в частности на «Камаринской», исполнявшейся арестантским оркестром. Достоевский сообщает драгоценные подробности и о составе его и о манере исполнителей.

«Вот заиграл оркестр... Сбоку, по нарам, разместилось человек восемь музыкантов: две скрипки... три балалайки... все самодельщина, две гитары и бубен вместо контрабаса. Скрипки только визжали и пилили, гитары

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 3, стр. 535.

² С исчерпывающей полнотой историю «Кедрила» осветил П. Н. Берков к кн. «Русская народная драма XVII—XX вв». М., 1953.

были дрянные, зато балалайки были неслыханные. Проворство переборки струн пальцами решительно равнялось самому ловкому фокусу. Игрались все плясовые мотивы». ¹ Как явствует из дальнейшего, исполнялась «увертюра» на тему «Ах, вы сени, мои сени». «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 слышатся частые, звонкие и однообразные удары, 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, понятие и передача 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». ² 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». ³

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 3, стр. 551.

² Там же.

³ Там же, стр. 558.

Мы помним, что Достоевский познакомился с «Камаринской» в исполнении композитора в 1849 году. Ковалевский писал: «Михаил Иванович окончательно расхотелся: 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, пристукивал каблуками, подпевал, подсвистывал и с поразительною образностью передавал движение и краски инструментов. Когда я услышал впоследствии эту бесподобную по чисто русской забубенности вещь в концерте, то к ней почти ничего не прибавило оркестровое исполнение, даже нечто 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 книги.²

«Камаринская» в передаче арестантского оркестра произвела глубокое впечатление на писателя. Об этом косвенно свидетельствует 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

¹ «М. И. Глинка в воспоминаниях современников», М., 1955, стр. 253.

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

тот же инструментальный ансамбль, — деталь характерная, свидетельствующая о силе испытанного им на картотеке 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 он любил камаринского мужика. . . ему нравилось плясать камаринского единственно потому, что слушать камаринского 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; начиналась музыка, танцы и, под конец, торжественно вступал в свои права и камаринский. 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 забвения самого себя, до истощения последних сил, поощряемый криками и смехом публики; он взвизгивал, кричал, хохотал, хлопал в ладоши; он плясал как 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 камаринском не достиг, наконец, Фомы Фомича».¹

Фома выступает в повести не только как ханжа и лицемер, узурпировавший власть, но и как выразитель охранительных взглядов. В наши задачи не входит всесторонняя характеристика хотя бы только эстетических суждений Фомы Опискина. Это тема особая и чрезвычайно любопытная.² Ограничимся замечанием, что воззрения Опискина на литературу и искусство не только смесь невежества и глупости. Достоевский высмеивал не безобидного и забавного шута, но систему взглядов представителей консервативной «эстетической» критики, в том числе Булгарина и Ростислава. 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 матерый крепостник), забулдыге и пропойце, который «пропил в кабаке полушубок и пьяный побегал по улице». Фома же считает, что литература и искусство должны изображать «облагороженного, так сказать, селянина, а не мужика. Пусть изобразят его, пожалуй, обремененного семейством и сединою... пожалуй, еще голодного, но довольного, не ропшущего, благословляющего свою бедность и равнодушного к золоту богача».³

Крепостник по убеждению, Фома реакционер в искусстве. Поэтому не удивительно, что он, не называя

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 2, стр. 494—495.

² Статья Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь» анализирует другие стороны образа Фомы.

³ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 2, стр. 500—501.

источника, черпает аргументы главным образом из статей «Северной пчелы». Так, рассуждения Фомы о пьяном мужике поразительно напоминают некоторые высказывания Ростислава (Ф. Толстого) по поводу вторгающейся в искусство «грубой» реальности. Негодование критика вызывали и жанровые картины русских художников и даже опера А. Рубинштейна «Фомка-дурачок» с ее сомнительным реализмом. Критика возмутило, что один из героев этого произведения проводит дни 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? где нравственность? Недоумеваю!»² На сходный вопрос и Ростислав отвечал сходно: «Непонятно!» Если Фома возмущается тем, что писатели не создают высоко нравственных, прославляющих добродетель произведений, в то время как народ поет песни, представляющие «апофеозу пьянства», то Ростислав также оплакивает падение вкуса зрителей, толпящихся перед картиной, изображающей «безнравственный притон пьянства» и оставляющих без внимания «изящные произведения вдохновенной кисти».³ Следует заметить, что в финале оперы Рубинштейна Фомка пляшет трепак. Мечты Фомы об «облагороженном» изображении мужика также находят отклик и параллель в писаниях «Северной пчелы».

¹ «Северная пчела», 1853, № 107.

² Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 2, стр. 502—503.

³ «Северная пчела», 1853, № 107.

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 В. Стасова «Михаил Иванович Глинка», напечатанной в «Русском вестнике» за 1857 год (журнале, 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».¹

В «Селе Степанчикове» речь идет не о произведении Глинки, но 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 фольклористами, лежат мотивы, восходящие к Смутному времени. Камаринский мужик не просто пьяница, но бунтовщик, который «не хотел своему барину служить» (по другому варианту — «своей барыне» служить). В. А. Цуккерман справедливо писал, что в глазах

¹ В. В. Стасов. Собр. соч., т. 3. СПб., 1895, стр. 662.

Фомы «неблагоденствие» «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 к народному искусству и благодарной памяти о Глинке.

VIII. МЫСЛИ ОБ ИСКУССТВЕ

Рубеж 50—60-х годов, возвращение Достоевского из ссылки,— новый и переломный этап его жизни. 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, ос-

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

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

пованным на насилии. Свой идеал он искал не в грядущем, а в прошлом, в «почвенности» и патриархальном укладе. Но Достоевский не был бы Достоевским, если бы мог принять и оправдать несправедливость, надругательство над обездоленными и униженными. Он осудил бесчеловечность отношений, основанных на социальном угнетении и всевластии денег. В величайших своих созданиях Достоевский нарисовал страшную и правдивую картину жестокой действительности, хотя, конечно, не сказал о ней всей правды; призывая к покорности и смирению, он отверг единственный путь уничтожения социального зла — революцию.

60-е годы — начало нового расцвета гения Достоевского и пора пристальных раздумий об искусстве и его общественной функции. Писатель выше всего ценил правду и больше всего ненавидел ложь. Через его статьи этой поры проходит мысль о том, что литература, театр, музыка, живопись тем значительнее, чем более правдивы, чем глубже раскрывают явления жизни. Достоевский любил литературу, живопись, музыку за их неповторимость, за свойства, только им присущие. Любую попытку перенесения принципов, характерных для одного вида искусства, на другой писатель трактовал как насилие. Он писал: «Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может быть выраженной в другой, не соответствующей ей форме».¹

Искусство для Достоевского — творческое воссоздание жизни, в котором проявляется индивидуальное отношение художника к изображаемому. Он отвергал рабское копирование, свидетельствующее о безразличии к искусству и действительности.

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. 3. М., 1934, стр. 20.

Среди статей, принадлежность которых Достоевскому окончательно не доказана, большой интерес представляет отзыв о 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. На наш взгляд, принадлежность этой статьи Достоевскому очевидна.¹

Искусство, по мнению автора, не механически точное воспроизведение внешних явлений, а нечто неизмеримо более глубокое. «Точность и верность нужны, элементарно необходимы, но их слишком мало; точность и верность покамест только еще матерьял, из которого потом создается художественное произведение».² 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 музыкаль-

¹ В пользу этого говорят, помимо соображений, в свое время выдвинутых Л. П. Гроссманом, и некоторые другие аргументы. В статье содержатся мысли, близкие к высказанным Достоевским в разных произведениях: погоня за мелкой и поверхностной правдой может привести только к лжи и фальши, т. е. к искажению действительности; ложью и фальшью является и перенесение из одного искусства в другое чуждых ему приемов; мысли об исторической и жанровой живописи, оценки отдельных художников (Перов) и писателей (Дюма-отец), размышления об условности сценического искусства и многие др. Иронические строки, посвященные балету, обладают свойствами, присущими стилистике Достоевского. Отрицательный отзыв о картине Клодта, натуралистически изображающей умирающую от чахотки молодую женщину, быть может, вызван не только эстетическими соображениями, но и тем, что в эту пору болела чахоткой жена писателя Мария Дмитриевна. Совершенно в манере писателя фраза об актере, натуралистически изображающем агонию и умирающем, который «синими пальцами хватает, будто щиплет воздух» (подчеркнуто мной. — А. Г.).

² Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 531.

ном ли произведении непременно виден будет он сам; он отразится невольно, даже против своей воли, выскажется со всеми своими взглядами, своим характером, с степенью своего развития». «Эпического, безучастного спокойствия [художника] в наше время нет и быть не может».¹

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», автор отзывается 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 ноги.² 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 расставлены так точно, как в последней картине балета, когда опускается занавес. На театре группировка исполняется по указанию балетмейстера; дело театральных групп состоит в произведении возможно большего эффекта, без особенно больших хлопот о естественности».³

Сценический эффект, по словам автора статьи, совсем не то, что эффект естественный. «Сценический условен,

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 531, 532.

² Эти строки приводят на память сцену в «Неточке Незвановой», в которой фигурант, после соответствующих па оставался «с последним прыжком в позицию, простирая к нам руки». И в романе и в статье описание носит иронический характер.

³ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 536—537.

он обуславливается потребностями театральных подмостков, и чтобы не говорить о других условиях, вспомним только о том, что актеры не имеют права стать спиной к зрителям и становятся не иначе как лицом, и уж не далее повертываются как в профиль. Через одно это естественность искажается, но зрители так привыкли к условиям сценического эффекта, что мирятся с ним».¹ 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, например в словесности. Чтобы за доказательствами далеко не ходить, вспомним, что иная театральная пьеса, очень хорошая на сцене, в чтении не хороша, и точно также 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 же 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, фэязи и прочее, что следует, составляет эффект совершенно балетный, недостойный чистого художества».²

Отметим кстати, что для Достоевского слово «балетный» было конденсированным выражением лжи и фальши. Высмеивая попытки либеральничавших бар, стремившихся даже одеждой подчеркнуть свою «близость к на-

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 537.

² Там же, стр. 538.

роду», 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 и фальшь «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 (подчеркнуто мною.— А. Г.) приспосаблиется 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. Танцовщица, для сохранения равновесия держится одною рукой за его плечо, а другою, 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 фальконе-товскую руку, опять торжественно и медленно делает над-лежащий круг, при звуках более или менее очарователь-ной музыки».¹

Для Достоевского основная задача искусства — «не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая со всего многоразличия однородных жизнен-ных явлений».² Но это многообразие и вместе с тем един-ство жизни каждое из искусств передает по-своему, сооб-разно внутренней природе и законам, данному искусству свойственным. Достоевский сознавал не только своеобра-зие каждого из искусств, но и различия среди тех, кто воспринимает художественные произведения. Писатель видел, какая социальная пропасть отделяет народ и гос-под, какой разрыв существует между культурой противо-положных классов. Достоевский писал в одной из статей 1862 года: «Если бы вы взяли простого балалайщика 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 выс-шую гармонию звуков, для этого нужно иметь очень раз-витое ухо; на каком основании станете вы требовать от полуразвитого уха совершенного понимания высшей гар-монии»? ³

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 537—538. Ирония этого описания родственна манере Достоевского. В нем идет речь о так наз. «па с веслом».

² Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 11. М., 1929, стр. 83.

³ Там же, т. 13, стр. 248.

Своеобразие музыки интересовало Достоевского; литература, театр, живопись отражали жизнь в образах, доступных каждому, природа музыки менее конкретна, но чувственно не менее, если не более действенна. Если Достоевский ранее склонен был считать музыку только языком чувства¹ и образов, невыразимых 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 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 следовательно, приносящий *положительную* пользу. Наши утилитаристы этого не поймут, но те из них, которые любят музыку, не *бросили*, а занимаются у нас ею по-прежнему».²

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

¹ Едва ли он мог бы согласиться с А. Григорьевым, который писал Н. Страхову в 1861 г.: «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.: А. Григорьев. Воспоминания. М., 1930, стр. 452). Подобный взгляд на музыку, свойственный Достоевскому в 40-х гг., был им изжит к началу 60-х.

² Ф. М. Достоевский. Письма, т. 1, стр. 343.

и тоски. Но неизмеримо более существенна, чем оценка «Призраков»,¹ мысль о том, что язык музыки это и язык, с помощью которого люди общаются друг с другом, и язык души, говорящий о процессах, еще не обретших определенности и пока еще недоступных 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 А. Серовым: «Музыка — ни что иное, как «поэтический язык» особого свойства, язык музыкальный, во многом чрезвычайно схожий с речью словесной».²

Статья Серова «Музыка, музыкальная наука» могла заинтересовать писателя попыткой определить место музыки в ряду других искусств и особенно мыслями о полифонии. «С жизненной, практической стороны одновременное сочетание мелодии одного голоса с мелодиею са-

¹ 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.

² Статья Серова «Курс музыкальной техники» была опубликована в «Музыкальном и театральном вестнике», 1856, № 16, 19, 20—32. Письмо Достоевского к Тургеневу написано в 1863 г., в пору его 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» в 1864 г.

мостоятельно другого голоса, уже «а ргіогі», должно составлять одну из привлекательнейших задач для музыкального воображения. Заметим еще, что здесь богатейшее раздолье для антитез, для контрастов, сопоставлений самых эффе́ктных всякого рода, т. е. для самой жизненной жилки искусства» (подчеркнуто мной.— А. Г.). Способность художника заставить звучать несколько голосов разом, так, чтобы при художественности целого каждый голос не терял бы своей выразительности, своего драматического значения, оставаясь строго верным драматической правде, это самый завлекательный идеал для художника».¹ Слова Серова о полифонии кажутся сказанными о Достоевском, но в ту пору лучшие произведения его еще не были написаны.

Интерес писателя к музыке (вызвавший ироническо-предружелюбный отзыв Лароша²) обусловлен тем, что с начала 60-х годов писатель был окружен музыкальной атмосферой: он сблизился с А. Григорьевым и А. 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», «СПб. ведомостей» и других газет), питали его мысль. Мы знаем, что Достоевский присутствовал на первых представлениях «Юдифи» и «Рогнеды» (либретто второй оперы сохранилось в его библиотеке), и, конечно, не только на этих операх. Достоевский был посетителем музыкальных вечеров Серова. Являясь фактическим редактором журналов «Время» и «Эпоха», издававшихся его

¹ А. Н. Серов. Критические статьи. СПб., 1895, т. 4, стр. 1595.

² Г. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. 2, ч. 1. М., 1922, стр. 56.

братом, он не мог стоять в стороне от художественной, в том числе музыкальной, жизни России. Круг знакомых писателя постепенно расширялся, в него в начале 60-х годов вошли А. Рубинштейн, К. Лядов, К. Вильбоа, П. Сокальский и другие музыканты. В неопубликованном письме, адресованном Достоевскому (2 апреля 1861 г.), 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, сцена в храме из «Эдипа» Мусоргского, Аллегро симфонии Гуссаковского, фантазия для оркестра и хора «Ванька-Танька» Лядова, марш пилигримов из «Гарольда в Италии» Берлиоза. Концерт этот явился 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

¹ Библиотека им. В. И. Ленина. Рукопис. отд., ф. 93. 11.2.33.

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» П. Сокальского («Время, 1862, № 3), А. Григорьева «Русский театр» («Эпоха», 1864, № 1—2), посвященную русскому оперному театру, Серову и проблемам вагнеризма; «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика» А. Серова («Эпоха», 1864, № 6 и 12); «Заметка современного мыслителя о 9 симфонии Бетховена» — перевод статьи Д. Штрауса, сопровождаемой пространным полемическим комментарием Серова («Эпоха», 1864, № 7); заметка Д. Аверкиева о возобновлении «Руслана и Людмилы» («Эпоха», 1864, № 7) и др. Не все статьи отвечали взглядам Достоевского. Таков, в частности, музыкальный раздел фельетона П. Кускова «Некоторые размышления по поводу некоторых вопросов» («Время», 1861, № 2), заключавший нелепые упреки Глинке в иллюстративности (речь шла о таких шедеврах, как трио эпилога «Иван Сусанин» и романс «Я помню чудное мгновенье»). Статья Н. Соловьева «Дети» вызвала возражение редактора. Н. 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

¹ «Эпоха», 1865, № 1, стр. 12.

Значительный интерес представляют опубликованные Достоевским статьи П. Сокальского, А. Григорьева и, конечно, А. 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 быть не может, 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 иностранная 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. По словам критика, Вагнер «живет в вы-

сях 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. Нам придется далее коснуться темы Достоевский — Вагнер. Думается, что точка зрения писателя 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 прийти Достоевскому по душе. Во многом совпадали взгляды Достоевского и Григорьева в оценке актерского творчества: оба одинаково отрицательно относились к Ф. Бурдину и восхищались талантом П. Васильева.

Единственная театральная рецензия Достоевского посвящена выступлению П. Васильева в роли Краснова в драме Островского «Грех да беда на кого не живет». Рецензия, оставшаяся незавершенной и впервые опубликованная после смерти писателя, предназначалась для журнала «Время». В № 2 за 1863 год Григорьев опубликовал статью, финал которой является характеристикой Павла Васильева. Он писал: «Это игра мочаловская, игра, от которой забывается сколько-нибудь нервный зритель» — и в заключение статьи повторил опять: «Это была настоящая игра трагического артиста. Настоящее имя для такой

¹ «Эпоха», 1864, № 1—2, стр. 436.

игры — мочаловская игра».¹ Статья Достоевского подхватывает слова Григорьева: «Мочаловская игра! ведь это уж слишком много сказать. А между тем для меня его (П. Васильева. — А. Г.) игра действительно оказалась чем-то невиданным и неслыханным. Да, я не видал до сих пор в трагедии актера подобного Васильеву».² Вероятно, окончанию и публикации этой рецензии Достоевского помешало закрытие журнала «Время».

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. Несомненно также, что в Москве он бывал на выступлениях Н. Рубинштейна. Писатель, сначала относившийся к деятельности выдающегося музыканта сдержанно, позднее сумел оценить его по достоинству. Он писал своей племяннице С. Ивановой в 1872 году: «Я обожаю Рубинштейна», а в другом письме, обращенном к сестре, но имеющем в виду ее дочь — ученицу Рубинштейна: «я глубоко стал уважать [их] Nicolas. Я сознаюсь искренно, что он много сделал для музыкального русского воспитания».³

¹ «Время», 1863, № 2, стр. 182.

² Рецензия Достоевского («Северный вестник», 1891, № 11, стр. 32—34) не вошла в Собрание сочинений писателя. В основной части процитирована в статье М. П. Алексева. В переводе на немецкий язык опубликована Р. Плетневым; указанием на последнее я обязан С. В. Белову. Достоевский в 60-х гг. часто встречался с Островским, а пьеса «Грех да беда», в которой выступал П. Васильев, была опубликована в журнале «Время».

³ Ф. М. Достоевский. Письма, т. 3. М., 1934, стр. 22, 27. Первоначальная неприязнь писателя к Н. Рубинштейну, быть может обусловленная культом его, созданным истерическими поклонниками, как мы видим, исчезла. Возможно, что известную роль сыграло также воздействие Серова, противопоставившего плодотворную деятельность директора Московской консерватории

Свидетельством того, что Достоевский после возвращения из ссылки посещал спектакли русского оперного театра, являются строки в «Зимних заметках о летних впечатлениях». Писатель отметил, что «балетный» костюм славянофильствующих и либеральных бар весьма похож на тот, «в котором обыкновенно выходят на сцену в русских пародных операх Услады, влюбленные в своих Людмил, носящих кокошники».¹

Имя Усад ведет нас не к музыкальному театру, а к сентиментальной литературе, возможно к «Марьиной роще» Жуковского; да и Людмила в данном случае скорее героиня повести Жуковского «Три пояса», нежели поэмы Пушкина или оперы Глинки. Усад и Людмила — имена условных «славянизированных» персонажей, на место которых можно подставить хотя бы Надежду и Алексея из «Аскольдовой могилы» Верстовского. Но в псевдорусских «балетных» костюмах появлялись в начале 60-х годов не только герои опер Верстовского. Критика единодушно отмечала антиисторизм, обветшалость, убожество и ложь костюмировки в русском оперном театре, призывая к коренным реформам в этой области. Проницательный взгляд Достоевского заметил неправду оперной сцены — лишнее доказательство того, что он посещал спектакли.

Писатель горячо любил театр и невозможность бывать там переживал как лишение. 14 февраля 1875 года он писал жене: «Живу как в аде. В целые две недели ни разу в театр не сходил».² Слова эти многозначительны.

якобы разрушительной практике А. Рубинштейна. В «Гражданине», редактировавшемся Достоевским в 1873 — пач. 1874 г., опубликовано несколько корреспонденций из Москвы, содержащих восторженную оценку деятельности Н. Рубинштейна.

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 4, стр. 71.

² Ф. М. Достоевский. Письма, т. 3, стр. 159.

Музыка звучала в доме писателя: вторая жена его была пианисткой, и наличие в сохранившейся части библиотеки Достоевского «Свадебного марша» Мендельсона и арии из «Стабат матер» Россини свидетельствует о том, что эти пьесы исполнялись Анной Григорьевной.¹

Племянница и племянник Достоевского — Мария и Федор — были отличными пианистами, учениками А. и Н. Рубинштейнов, а московская племянница М. Иванова окончила консерваторию по классу Н. Рубинштейна. В письмах писателя и воспоминаниях о нем часты упоминания об игре М. Ивановой, беседах и спорах с ней Достоевского. Н. фон Фохт писал в воспоминаниях о музыкальной атмосфере дома Ивановых: «Федор Михайлович 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. М. А. была большая поклонница Шопена (как и вообще все женщины), между тем как Федор Михайлович не особенно жаловал музыку польского композитора...² Он превыше всего ставил музыку Моцарта и Бетховена, а из русских композиторов очень любил произведения Глинки и Серова, особенно оперу «Рогнеда».³

В спорах об «Аскольдовой могиле» (несомненно, возникших в связи с «Рогнедой». — А. Г.), которые шли

¹ Достоевский слышал эти пьесы во время своего пребывания в Германии в 1867 г. в исполнении оркестра.

² Первоначально даже Балакирев, ставший пламенным поклонником Шопена, относился к его творчеству отрицательно. Осознание истинного значения музыкального наследия великого композитора наступило позднее.

³ «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 1, стр. 377—378.

между представителями старшего и младшего поколений, Достоевский скорее принимал сторону поклонников оперы. Музицирование 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 Достоевского... сыграл на рояле... немецкий романс на известные стихи из Гейне: «Du hast Diamanten und Perlen». Романс этот очень понравился Федору Михайловичу, и он полюбостовал 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 собиралась ходить по улицам с шарманкой и своими детьми, заставляя последних петь и плясать».¹

¹ «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 1, стр. 378. С. 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 самое прекрасное, артистическое исполнение музыкальное вызовет у них только зевоту; в другой же раз шарманка, визжащая во дворе, умилит их до слез». — С. В. Ковалевская. Воспоминания и письма. М., 1961, стр. 114. С этим утверждением нельзя согласиться. С. Ковалевской, когда она познакомилась с Достоевским, было всего 14 лет, и едва ли могла она 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, по-видимому, заинтересовался им потому, что мелодия отвечала вкусам несчастной Катерины Ивановны. Еще придется коснуться этого романса, когда речь пойдет о «Преступлении и наказании».

Достоевский, страстно любя музыку классическую и романтическую, не остался равнодушным к очарованию итальянской оперы и, по-видимому, сохранил симпатии к ней и в зрелые годы; он побуждал жену приобрести абонемент на спектакли. Обладая от природы хорошим слухом, он, по свидетельству современников, очень верно напевал мелодии запомнившихся арий и романсов. По свидетельству А. Г. Достоевской, «пел он приятным, хотя несколько заглушенным голосом... 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 князя.² Фома

¹ А. Г. Достоевская. Воспоминания, стр. 31 и 63.

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 уста-

Опискин в «Селе Степанчикове» восклицает, подразумевая себя: «А тут, может быть, сам Макиавель или какой-нибудь МеркадANTE... сидит». Дикое сочетание имен политического деятеля XVI века, стяжавшего незаслуженную славу человека, оправдывавшего предательство, и сладкогласного итальянского композитора XIX века, весьма популярного в России, отнюдь не сводится к демонстрации глубины «эрудиции» Фомы, подбирающего имена, начинающиеся с буквы М.¹

Имя МеркадANTE названо не случайно. В 30—40-х годах его произведения ставились на сценах русского и итальянского оперных театров в Петербурге, часто исполнялись в концертах; фортепианные транскрипции его вокальных пьес, сделанные Листом, входили в репертуар домашнего музицирования. Их могли слышать Достоевский и его современники. О МеркадANTE 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 МеркадANTE с Данте.

новить, о каком именно старинном произведении идет речь, еще труднее. Тема эта разрабатывалась во множестве опер, арий, романсов, в том числе Ш. Кателем (опера «Валлас, шотландский менестрель»), П. Лакомом, Дювалем, 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. Произведения эти широко бытовали.

¹ Музыкальная эрудиция Фомы не велика. Помимо МеркадANTE, он вспоминает еще «черный цвет, о котором поется в известном романсе». — Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 2, стр. 609—610.

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

IX. МУЗЫКА В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ»

Музыка, звучащая в романах и повестях Достоевского, не только фон, но и духовная атмосфера, средство передачи мыслей и чувств героев. Она нередко образует контрапункт с их душевным состоянием. Диапазон ее очень широк — от шарманки до музыки оперной и симфонической.

Музыка никогда не выполняет у Достоевского функцию декоративную, она органически входит в изображаемую писателем трудную и горькую жизнь. Музыка неотделима от грязных и темных улиц, каморок, трактиров, погребов, осклизлых от туманов домов, тусклого и серого петербургского неба и прежде всего от душевного состояния персонажей. Музыка эта редко воспринимается как нечто, поднимающееся над жизнью. Правда, иногда возникает в воображении мечтателей, так часто появляющихся на страницах Достоевского, и музыка, с которой связан образ недоступной человеку красоты. Но эта музыка лишь подчеркивает горькое одиночество мечтателя или мечтательницы.

Музыка возвышенная звучит печальным контрастом неприглядной реальности. Но такова власть и очарование этой музыки, что она, пусть на мгновение, побеждает пошлость, поднимая человека над ней. Романс Зины в «Дядюшкином сне» вызывает восхищение впавшего в детство князя, пение как бы преобразует действительность, в которой чистая и гордая девушка принуждена обольщать несчастного старика.

Чаще всего в произведениях Достоевского звучат шарманка да песни пьяниц в трактирах. В «Бедных людях» шарманщик — единственный представитель «искусства», а в глазах Девушкина он олицетворяет независимую ар-

тистическую 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». ¹ Но этот образ, созданный воображением мечтателя, разбивается вторжением действительности.

Шарманщик в «Бедных людях» — неотъемлемая часть жизни нищего Петербурга; аудиторий, внимающая ему, — мелкий чиновник, «извозчики, девка какая-то, да еще маленькая девочка, все такие запачканные», чахленький мальчик лет десяти в рубашонке и чуть ли не босой. Все же шарманщик в первой повести Достоевского только эпизодическая фигура — персонаж физиологического очерка, воспринятый глазами мечтателя, бедняка, и его образ подчеркивает абсолютную нищету Девушкина.

/ Иной, более глубокой и важной становится функция уличных музыкантов в «Преступлении и наказании». Здесь музыка (если только музыкой можно назвать дребезжание шарманки, звуки ручного органа, голос уличной и трактирной певицы, пьяные песни завсегдатаев погребков и других питейных заведений) не только существенная часть образа нищего Петербурга. Она неотделима от внутренней жизни героев. К людям в трактире, орущим песни, неудержимо тянет одинокого Раскольникова; 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». ²

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 1, стр. 178.

² Там же, т. 5. М., 1957, стр. 23.

Эпизодическая фигура пьяницы предваряет встречу Раскольникова с Мармеладовым и его страшный рассказ, прерываемый репликами хозяина и посетителей «заведения», сопровождающийся шумом пьяных. «Раздались у входа звуки нанятой шарманки и детский надтреснутый семилетний голосок, певший «Хуторок».¹ «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 пение 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 прекрасной,
Ты не бей меня напрасно,—

разливался тоненький голосок певца».²

Раскольникова влечет в трактиры, где много людей, где шум и пьяное веселье. Одиноким, он хочет раствориться в толпе. «В одной харчевне, перед вечером, пели песни: он просидел целый час, слушал 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».³

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

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

² Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 5, стр. 164—165.

³ Там же, стр. 460.

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

Подобно Раскольникову ищет забвения в песне Свидригайлов. В большом зале трактира «при криках отчаянного хора песенников, пили чай купцы, чиновники и множество всякого люда» 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 органчика сиплым контральто какую-то лакейскую песню».¹ Сцена эта предшествует встрече Свидригайлова с Раскольниковым. После решающего объяснения с Дуней Свидригайлов, решивший покончить с собой, 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».²

Обобщающий символический смысл приобретают в романе фигуры шарманщика и уличной певицы. «Не доходя Сенной, на мостовой перед мелочной 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

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 5, стр. 485.

² Там же, стр. 521.

голосом она выпевала романс в ожидании двухкопеечника из лавочки. Раскольников приостановился рядом с двумя-тремя слушателями, послушал, вынул пятак и положил в руку девушки. Та вдруг пресекла пение на самой чувствительной и высокой ноте, точно отрезала, резко крикнула шарманщику «будет» и оба поплелись дальше, к следующей лавочке».¹

Казалось бы, эпизод этот мог найти место и в «Бедных людях». На самом деле перед нами совершенно иной образ. Шарманка в «Преступлении и наказании» введена не для бытового колорита. Достоевский вкладывает в уста своего героя монолог, в котором, отталкиваясь от темы уличных музыкантов, Раскольников говорит о призрачности и нереальности жизни в мрачном и безотрадном городе.

«Любите ли 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, — я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледнозеленые и больные лица, или еще лучше, когда снег мокрый падает совсем прямо без ветру, знаете? А сквозь него фонари с газом блистают».²)

Приведенные «музыкальные» эпизоды обретают трагическое разрешение в сцене безумной Катерины Ивановны, угрожающей невидимым врагам, что она пойдет

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 5, стр. 163.

² Там же, стр. 163.

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

на улицу с шарманкой! Измученная, униженная, доведенная до отчаяния 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». В помутившемся сознании Катерины Ивановны пение и пляска детей должны были одновременно выражать протест против жестокости и оскорблений, служить доказательством того, что и она принадлежит к «благородному семейству», и явиться источником существования. «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. И снова отметим характерную для Достоевского верность деталей; все то, что называет Катерина Ивановна, действительно звучало в быту.

«Ах, да! Что же нам петь-то?.. Леня знает «Хуторок»... Только все «Хуторок» да «Хуторок», и все-то его поют! Мы должны спеть что-нибудь гораздо благороднее!»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 сатирической

¹ Ф. М. Достоевский. Собр., соч., т. 5. стр. 446 и сл. «Хуторок» Е. Климовского на текст А. Кольцова действительно приобрел большую популярность в 60-х гг. благодаря певцу Ф. Никольскому, исполнявшему его в концертах и дивертисментах, затем песня стала непременной частью репертуара домашнего музицирования. К середине 60-х гг. «Хуторок» был затрепан шарманками.

шуточной песней «Мальбрук в поход собрался». Так как в сознании Катерины Ивановны все смешалось, то эта песня из репертуара шарманок кажется ей достойной «детей благородного семейства»: «Это совершенно детская песенка и употребляется во всех аристократических домах, когда убаюкивают детей».

В бреду умирающая Катерина Ивановна пытается припомнить мелодию и слова любимых романсов...

..Du hast Diamanten und Perlen...

Как дальше-то? Вот бы спеть...

А да, вот еще:

В полдненный жар, в долине Дагестана...

Ах, как я любила... Я до обожания любила этот романс, Полечка!.. Знаешь, твой отец... еще женихом пел... О, дни!.. Вот бы, вот бы нам спеть!

Страшным, хриплым, надрывающимся голосом она начала, вскрикивая и задыхаясь на каждом слове, с видом какого-то возрастающего испуга:

В полдненный жар!.. в долине! Дагестана!
С свинцом в груди!..»¹

Названные Катериной Ивановной песни не только характеризуют привычный репертуар той поры, но определяют этапы ее горькой жизни — от детства (шуточные куплеты «Мальбрук»), счастливые дни обручения с Мармеладовым («Пять су» и «В полдненный жар») и первые годы замужества («Гусар»). Горькая судьба умирающей

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 5, стр. 453—454. «Пять су» (Sinq sous) — припев песни «Приданое овернской невесты», музыка Пюже, исполнявшейся в III действии драмы А. Деннери и Г. Лемуана «Божья милость» (1841). «В полдненный жар» — романс Х. Г. Пауффлера.

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. Можно говорить о своеобразной драматургии сцены гибели Мармеладовой, ждущей своего воплощения в звуках.

О музыке, звучащей в «Преступлении и наказании», можно сказать словами Неточки Незвановой: это музыка, которая была не музыкой — сиплые и визгливые, уличные голоса «солистов», отчаянные крики пьяного хора песенников, звуки балалайки и шарманки. 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 слезьми горячими». 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 новой жизни Раскольников. 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».¹

В сознании Раскольникова возникает образ человечества, еще не ставшего оседлым. «Мысль его переходила

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 5, стр. 572.

в грезы, в созерцание». Это видение исчезнувшего золотого века, людей, не знающих пороков современного капиталистического общества (видение это часто будет возникать в произведениях Достоевского и сопровождаться песней), помогает герою обрести себя. Конечно, в общей концепции романа музыка выполняет скромную роль. Но она сопровождает Раскольникова в его хождении по мукам, а в финале знаменует обетование надежды, не связывая ее только с религией.

Х. ЗА РУБЕЖОМ

Достоевский с ненавистью и отвращением относился ко всему, что было отмечено печатью буржуазности, и в частности к буржуазному искусству, защищающему и оправдывающему отношения, основанные на бессердечном чистогане. Мечтавший о поездке за границу писатель после освобождения получил эту возможность. Но его путешествие в Англию и Францию в 1863 году принесло тяжелое разочарование. Из впечатлений этой поездки родились «Зимние заметки о летних впечатлениях» — суровый обличительный приговор буржуазному обществу, нравственным принципом которого является приобретение. В центре заметок — французская буржуазия, забывшая о великом прошлом, 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 платят».¹

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 4, стр. 102.

Достоевский в «Зимних заметках...», сопоставив идеалы, во имя которых совершалась Французская революция (1789—1793), с современной буржуазной действительностью, пришел к справедливому выводу, что великие и прекрасные лозунги — свобода, равенство и братство выродились в пустую фразу. «Что такое *liberté*? Свобода. Какая свобода? Одинаковая свобода всем делать все что угодно в пределах закона. Когда можно делать все 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 все что угодно, а тот, с которым делают все что угодно». Что касается равенства перед законом, то «в том виде, в каком оно теперь прилагается, каждый француз может и должен принять его за личную для себя обиду».¹

Но чем меньше реальных свободы, равенства и братства в буржуазной Франции, тем больше демагогической шумихи, пустого красноречия в Палате депутатов, в судах. Достоевский мастерски пародировал лживые речи адвоката Жюля Фавра и «оппозиционных» депутатов Законодательного корпуса, призванные создать иллюзию свободы слова, свободы, задушенной полицейским режимом Наполеона III.

С глубоким презрением рисует Достоевский мир французской буржуазии и ее искусство — драматургию и театр. Мы не знаем, какие пьесы видел Достоевский в Париже;² вероятно, кое-что ему было знакомо и по спек-

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 4, стр. 105.

² Попытка определить это сделана в статье В. Дороватовской-Любимовой «Французский буржуа». — «Литературный критик», 1936, № 9. Многие соображения автора справедливы, иные неверны. Так, Достоевский не мог во время пребывания в Париже в 1863 г. видеть пьесу Ожье «Нотариус Герен», поставленную год спустя. К тому же образы героев и ситуации этой пьесы не имеют ничего общего с пародией Достоевского.

таклям Михайловского театра в Петербурге. Мимоходом он бросил фразу: «Приказчики французские служат моделью для нашего Михайловского театра». Создавая едкую пародию на французскую драму, возвеличивавшую мнимое бескорыстие буржуа, Достоевский имел в виду не определенное произведение, а общую направленность буржуазного искусства. Вместе с тем в этой пародии угадываются ситуации и образы некоторых французских пьес той поры.

Так, благородный муж и неверная жена (впрочем, изменившая ему только мысленно), которую он прощает и подавляет своей добродетелью,— это персонажи драм Э. Сувестра «Анри Гамелен»¹ и Э. Ожье «Габриэль». Гюстав, отвергающий Сесиль, так как она богата, а он нищий,— персонаж, действующий в десятках французских пьес, в том числе в «Романе бедного молодого человека» О. Фелье и «Мадемуазель де Сейлер» Ж. Сандо (в обоих случаях это переделки одноименных романов). Сатирически обобщенный образ французской драматургии, данный Достоевским в VIII главе «Зимних заметок», озаглавленной «Брибри и мабишь», был так убедителен, что А. Григорьев писал в связи с постановкой на русской сцене комедии В. Сарду «Друзья-приятели» — *Nos intimes*: «Увы! «Брибри и мабишь» Ф. Достоевского не дают тебе покоя во все представление и тебя, наконец, тошнит от добродетели французского брибри».²

Писатель осудил ложь буржуазной драмы, восхваляющей бедняка, гордо и эффектно отвергающего миллион,

¹ Пьесу «Анри Гамелен» Достоевский мог видеть еще в 1843 г. в Петербурге на немецкой сцене, где она исполнялась под названием «Фабрикант» с Л. Лёве и Э. Девриентом. Произведения Сувестра были знакомы Достоевскому, как об этом свидетельствуют воспоминания Ризенкамппа.

² «Эпоха», 1864, № 1.

а затем не менее патетически соглашающегося принять деньги вместе с рукой любящей его девушки.

Неоднократно указывалось, что положение Настасьи Филипповны, бывшей содержанки Тоцкого, нарочито сближено с положением Маргариты Готье в «Даме с камелиями» Дюма-сына. Но это внешнее сближение лишь подчеркивает коренное различие между их судьбами, а косвенно — опровергает сентиментальную мораль французского романа. Не Настасья Филипповна — «дама с камелиями», а Афанасий Иванович Тоцкий, поклонник этой книги, называемой им «бессмертной поэмой», оказывается «господином с камелиями».¹ В «Идиоте» есть и другой пример переосмысления традиционной ситуации буржуазной драмы: пресловутый «миллион», отвергаемый добродетельным бедняком. Настасья Филипповна отказывается от 75 000 Тоцкого и будущего миллиона князя, а 100 000 рублей рогожинских бросает в камин, предлагая Гане Иволгину вытащить пачку 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».² Так стандартная ситуация буржуазной мелодрамы переосмыслена и пересоздана Достоевским в гениальной сцене, ярко раскрывающей и трагедию Настасьи Филипповны, от которой откупаются, которой торгуют, и подлую сущность людишек, готовых во имя денег на любое преступление.

Разоблачая лицемерие буржуазной морали, апологию которой представляли многие пьесы французских драматургов, Достоевский отверг и циничный фарс; с неприязнью относился он и к оперетте.

¹ Так его называет Настасья Филипповна.

² Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 5, стр. 198.

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 острому слову Щедрина, совершенно беспрепятственные в смысле телодвижений.

Внедрение оперетты в репертуар русского драматического театра, создание специальных сцен типа театра буфф, пропагандировавших низкопробный фарс, пренебрежение к большой драматургии воспринимались многими прогрессивными русскими художниками как угроза культуре.

Выдающиеся музыкальные достоинства оперетт Оффенбаха не принимались в расчет. Объясняя успех «Прекрасной Елены», Островский писал в 1869 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 высокую содержательность, 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.

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1929, стр. 75—76.

«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 засорять душу пустячками».¹

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 проституированием культуры. В «Дневнике писателя» (1880 г.) 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 резвости в «местечке Париже», а канканчик в Баль-мобиль, от которого русские люди таяли, даже когда только рассказывали о нем, а миленькая песенка... с грациозным приподнятием юбочки и подергивание задком».²

Враждебное отношение Достоевского к репертуару театра Буфф было обусловлено тем, что он видел в нем проявление аморализма, являющегося оборотной стороной ханжества и лицемерия буржуазной морали. Буржуа умиляющийся и сентиментальный³ и буржуа веселящийся

¹ А. Г. Достоевская. Воспоминания, стр. 64.

² Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 398.

³ Достоевский не выносил сентиментальности и слащавости в жизни и искусстве. В Москве в 1880 г. он побывал в «Эрмитаже». «Шла опера «Paul et Virginia», театр, оркестр, певцы — все недурно, только опера плоха (в Париже выдержала несколько сот представлений)... Не дослушав вышли» (Письма, т. 4, стр. 164). Речь идет об опере В. Массе (Париж, 1876), действительно имевшей большой успех, а не о давно забытом произведении Р. Крейцера (1791), как сказано в комментариях к цитированному изданию писем.

были для писателя одинаково отвратительны. А в годы пребывания за границей (1863, 1867—1871) он хорошо узнал буржуазную действительность и возненавидел ее. Единственной радостью Достоевского в эту пору была музыка, особенно музыка дорогих его сердцу Моцарта и Бетховена. Несмотря на скупость и лаконизм писем Достоевского и дневниковых записей его жены, они непрерываемо свидетельствуют о том, что музыка занимала значительное место в духовной жизни писателя, что он пользовался любой возможностью услышать произведения любимых композиторов. Испытывавший крайнюю нужду Достоевский редко мог посещать дорогие концерты, а в театре иногда принужден был довольствоваться стоячими местами. В Дрездене и Эмсе он не пропускал бесплатных концертов в парке, где играли симфонический и духовой оркестры. Далеко не все в программах и исполнении удовлетворяло писателя. Его письма изобилуют жалобами на пошлый и ничтожный садовый репертуар. Но тем большей была радость Достоевского, когда исполнялись произведения классиков. Конечно, восстановить полностью перечень пьес, слышанных Достоевским в эту пору, нельзя, но можно получить некоторое представление о них на основании дневников А. Г. Достоевской. А это имеет значение не только для биографии писателя. Кое-что из услышанного в 1867—1871 годы, как мы увидим далес, отразилось в «Бесах» и других произведениях.

Анна Григорьевна писала в воспоминаниях, характеризуя пребывание Достоевского в Дрездене (1867 г.): «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 «Фиделио», 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 мемуаристки 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 Гаймона» Бальфе, «Риенци» Вагнера, а также «Серенада» Шуберта и др. Всего более привлекала Достоевского музыка классиков. «Сегодня играли произведения Моцарта «Andante cantabile», «Менуэт», «Allegro», все удивительно хорошо. Федя был в полном восхищении, мы оба очень рады, что нам удалось сегодня послушать такую чудесную музыку». ² Несомненно, речь идет о II, III и IV 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 Штрауса». ³ Возможно, что под Менуэтом следует разуместь III часть

¹ А. Г. Достоевская. Воспоминания, стр. 102—103. Мемуаристка ошибочно назвала произведение Зуппе оперой. Это самостоятельная оркестровая увертюра, 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.

³ «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 2, стр. 104, 107.

Первой симфонии Бетховена. Очередные записи упоминают о «Серенаде» Шуберта, фрагментах «Волшебной флейты», увертюре к «Дон-Жуану» Моцарта, «Эгмонте» Бетховена (увертюра), «Белой даме» Буальдьё (увертюра), «Цампе» Герольда (увертюра), марше из «Риенци» Вагнера, увертюре к «Жидовке» Галеви, вступлении к «Лючии ди Ламмермур» Доницетти, арии из «Стабат матер» Россини и садовой музыки. Судя по записям «Дневника», Достоевский после Бетховена и Моцарта всего более любил «Стабат матер» Россини. По словам Анны Григорьевны, «Федя высоко ставит «Stabat Mater» и всегда с благоговейным чувством слушает этот гимн».¹ 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 грубостью. Он жаловался в письме к жене 10/22 июня 1875 года: «Редко-редко [оркестр] играет что-нибудь интересное, а то все какое-нибудь попури или «марш немецкой славы», какой-нибудь Штраус, Оффенбах и, наконец, даже Ems pastillen-polka [полька «Эмские таблетки»], так что уж и не слушаешь».² Однако

¹ А. Г. Достоевская. Дневник. М., 1923, стр. 192.

² Ф. М. Достоевский. Письма, т. 3, стр. 177. В другом, более позднем письме он писал: «Музыка подлейшая: капельмейстер играет только свои вальсы да какую-нибудь самую безвкусную шушеру» (т. 4, стр. 95).

он не забывает отметить, что время от времени исполняется 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»;¹ 18/30 июля 1875 года 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».²

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. Ведь речь идет о конкретном произведении. Увертюра к «Фиделио» коренным образом отличается от «Леоноры» № 1, № 2 и № 3, пронизанных глубоким драматизмом. В увертюре к «Фиделио» Бетховен дал не драматически-конфликтную, а лирически-светлую разработку тематического материала. Достоевский отметил те стороны музыки Бетховена, которые в восприятии слушателей временно оказались в тени, — одухотворенный лиризм и задушевность. Достоевский потому и назвал Бетховена — автора увертюры к «Фиделио» — певцом любви и тоски любовной, что услышал в теме Флорестана, проходящей в интродукции, а затем повторно в адажио, 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.

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. 3, стр. 187.

² Там же, стр. 231.

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

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

В 1873 — начале 1874 года Достоевский являлся редактором журнала-газеты «Гражданин», на страницах которого в эту пору были опубликованы статьи и заметки, посвященные музыкальным вопросам. Прежде всего необходимо указать на большую, правда незавершенную, работу П. И. Чайковского «Бетховен и его время» (1873, № 7, 8, 11, 12), позднее ни разу не перепечатававшуюся. Возможно, что инициатива приглашения Чайковского исходила от владельца газеты В. П. Мещерского, соученика композитора по Училищу правоведения. Встречались ли Достоевский и Чайковский, мы не знаем. В отделах «Пе-

¹ С. В. Ковалевская. Воспоминания и письма. М., 1961, стр. 115.

тербургская летопись» и «Из текущей жизни» в «Гражданине» встречаются сведения о музыкальных событиях, указания на недопустимое отношение дирекции императорских театров к русским артистам, вынужденным, подобно Лавровской, Меньшиковой и Никольскому, покинуть Мариинскую сцену. Из номера в номер публиковались заметки о развращающем воздействии театра буфф на зрителей и исполнителей. Одна из заметок, протестующая против выступления 10-летней девочки на сцене этого театра с исполнением циничных куплетов (1873, № 17), носит следы авторства Достоевского, как и некоторые другие заметки. Музыкальный материал содержится в корреспонденциях из Москвы, путевых письмах из Вены, в очерке, посвященном преподаванию в немецких университетах. В последней статье, снабженной послесловием редакции, дана отрицательная оценка лекций Л. Ноля о Вагнере. Автор послесловия несколько смягчил отрицательную характеристику Вагнера. Это послесловие принято считать принадлежащим Достоевскому; между тем такой вывод вовсе не бесспорен. Заметка могла быть написана и Мещерским. Мы еще коснемся данного вопроса, когда речь пойдет об отношении Достоевского к Вагнеру. Есть основания считать, что некоторые заметки о театре, напечатанные в «Гражданине», если и не написаны Достоевским, то подверглись его редакторской правке.

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. И. Ф. Стравинский сообщает в «Диалогах» о частых встречах своего отца с писателем. В собрании А. Г. Достоевской среди нескольких автографов музыкантов — М. Глинки, М. Балакирева, Ф. Листа — находится и письмо великого артиста. Не случайно и упо-

минание Направника в «Братьях Карамазовых». Мы не знаем, слышал ли Достоевский «Бориса Годунова» Мусоргского, «Псковитянку» и «Майскую ночь» Римского-Корсакова. Отметим, однако, что цикл статей Н. Страхова, посвященный постановке оперы «Борис Годунов», опубликованный в «Гражданине» за 1874 год, носит подзаголовок — «Письма к редактору — Ф. М. Достоевскому». Едва ли писатель мог пройти мимо опыта музыкального воплощения любимой им трагедии.

XI. ИСТОЧНИКИ «ФРАНКО-ПРУССКОЙ ВОЙНЫ» ЛЯМШИНА

Находясь в 1870—1871 годах, то есть в пору франко-прусской войны, в Германии, Достоевский с горечью писал, что дух ненависти и нетерпимости охватил немецкую интеллигенцию: «Всего боле 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 капральской грубостью».¹ Потрясенный Достоевский увидел в разгуле прусского милита-

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. 2, М., 1930, стр. 308, 325.

ризма и шовинизма, увлекшем и некоторых представителей немецкой культуры, измену великим гуманистическим традициям Гёте, Бетховена и Шиллера.

В 1873 году Достоевский писал в одной из статей, что в Германии «после недавнего торжества над Францией чувство национального собою довольства дошло чуть ли не до пошлости, где даже наука начала отзываться чуть не шовинизмом».¹

Музыка, которую слышал Достоевский во время наездов в Германию, на рубеже 60—70-х и последующих годов, воспринималась им в контексте исторических событий огромной важности, и потому эстетические 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 «Верт» К. Видмана, «Саарбрюкен» К. Партша, «Метц» А. Блюменштенгеля, «Седан» Ф. Абта. К. Цабель в «Военных картинах» для духового оркестра живописал вступление прусской армии в Метц, осаду Парижа. Сочинялись марши, посвященные обстрелу французской столицы. К. Фауст предвкушал грядущую бомбардировку города. Ф. Лангер, Г. Пифке, Г. Куннарт, А. Рекелинг и десятки других славили победоносную Германию.

Эти и им подобные сочинения 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

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 235.

хоры, похожие на рев, оркестр».¹ О том же сообщал он С. Ивановой из Дрездена 6/18 января 1871 года: «Театры подлейшие и везде немецкие гимны Фатерланду».² Некоторые «гимны» или 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 арии «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 Лямпина «Франко-прусская война», построенную на контрапунктическом сочетании мелодий «Марсельезы» и «Ах, мой милый Августин».³

Каковы источники этой гениальной пародии?

В русской публицистике и сатире начала 70-х годов победа Пруссии над Францией нередко рисовалась на основе антитезы тяжеловесно-добродетельного немецкого

¹ Одно из таких «произведений» имел в виду Достоевский в цитированном выше письме, упоминая о «марше немецкой славы».

² Ф. М. Достоевский. Письма, т. 2, стр. 316.

³ Лямпин — одна из наиболее антипатичных фигур в галерее уродов, изображенных в «Бесах». Это пошляк, циник и подлец. В его и его друзей исполнении «Марсельеза» могла звучать только карикатурно. Летописец событий, происходящих в романе, пишет: «Лямпин (маленький почтамтский чиновник)... мастер на фортепиано, садился играть, а в антрактах представлял свинью, грозу, роды с первым криком ребенка... Если уж очень подпевали, — а это случалось, хотя и не часто, — то приходили в восторг и даже раз хором, под аккомпанемент Лямпина, пропели «Марсельезу», только не знаю, хорошо ли вышло». — Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 7. М., 1957, стр. 37.

танца и французского опереточного канкана. В. Буренин в одном из стихотворных откликов на франко-прусскую войну (1870 г.) вложил в уста Мольтке и Бисмарка, стоящих перед стенами Парижа, следующие мысли:

Нет, гросфатер абсолютный,
Что от неба людям дан,—
Он смирит канкан беспутный,
Революции канкан.¹

Но если Буренин высмеивал попытки утвердить «абсолютный гросфатер», то иные немецкие поэты и музыканты трактовали тему со всей серьезностью. Иногда в их произведениях окарикатуривалась «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. Жихарев рассказывает в «Записках», как артисты французского театра в Москве (следуя установившейся традиции) ставили в 1805 году старую комическую оперу Далейрака «Любовник-статуя», введя сцену, в которой под звуки «Марсельезы» поднимали, словно в храм славы, простофилю.

Позднее Оффенбах построил в «Орфее в аду» на мелодии и ритме революционной песни карикатурную сцену неудавшегося восстания богов против Юпитера,

¹ «Поэты „Искры“», т. 2. Л., 1955, стр. 752.

сменяющуюся веселой пляской. Текст куплетов также пародировал слова «Марсельезы». Но это только одна сторона вопроса. Фантазия Лямшина в равной мере беспощадна и по отношению 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 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 Эрве до Оффенбаха характерно развенчание освещенных традицией явлений жизни и искусства. Образы мифологические и исторические, литературные, музыкальные, Орфей и Эвридика, Вильгельм Телль, Хильперик, Женеви́ева Брантская, 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 не подходящих 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 произведения К. Прутова, на многие произведения Щедрина, на «Искру» Курочкина. Музыкальная пародия была могучим орудием 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, но 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. 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 гротфатером, который, однако, вытесняет вальс. В «Марше Давидсбюндлеров», завершающем «Карнавал», образы филистеров, противостоящие дерзким смельчакам, обрисованы с помощью того же гротфатера, 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 бытовым танцем, переняла его черты. По-иному, величаво «гимнически» трактована «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». Далее попури 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 лихие звуки «Камаринской», всегда строго согласованные с настроением пьесы, в состав которой они вторгались».¹

¹ М. П. Мусоргский. Статьи и материалы. М., 1932, стр. 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 юмористического картиною, чем «Рак». Н. Кампанейский свидетельствует, что Мусоргский «был за фортепиано неподражаемый юмористический рассказчик. Помню некоторые уморительные картинки, например, как молодая дяконица играла с чувством на расстроенном фортепиано... «Молитву девы». Эти и другие, не сохранившиеся записи музыкальных пародий Мусоргского — прообразы знаменитых «Парафраз» Бородина, Римского-Корсакова, Кюи, Лядова.

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 подобные музыкальные импровизации. Достоевский в шутку пел под окном гувернантки в доме Ивановых романс «Я здесь, Инезилья» Глинки или Даргомыжского. Участвовал он в театрализованных пародиях (представление «Гамлета», например). Таким образом, «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, но, 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.

М. С. Альтман в статье «Из арсенала имен и прототипов литературных героев Достоевского» (сб. «Достоевский и его время») посвятил специальный раздел вопросу о прообразе Лямшина.¹ Он пишет: «Мы можем с большой вероятностью, почти достоверностью, указать источник, откуда Достоевский мог почерпнуть свой рассказ об импровизации Лямшина». Прообразом ее, по предположению исследователя, являются музыкальные шутки пианиста Шарля (Карла) Леви, о котором рассказывает В. Соллогуб в воспоминаниях: «Однажды в доме одного из самых ярких польских патриотов [в 1863 г.], его попросили что-нибудь сыграть. Он сел за фортепиано и с обычным своим талантом исполнил две шопеновские вещи;

¹ Благодаря любезности автора я получил возможность ознакомиться с его этюдом до выхода из печати, за что приношу ему глубокую благодарность.

потом грянул «Еще Польша не сгинела», но то время, что левой рукой он «валял» куплеты «К отчизне», правой на высоких нотах он отчетливо наигрывал одну из любимейших и задушевных русских песен. Паны расходились».¹ Далее В. 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 схожее между собою, чуть ли не родственное».²

Предположение М. С. Альтмана вполне правдоподобно, и все же пародии Леви, если Достоевский их слышал или узнал о них от Соллогуба, связаны с Фантазией Лямпина только внешне. Используя музыкальную шутку Леви или другого пианиста (а мы видели, что Леви был не одинок), писатель создал сатиру, исполненную огромного социально-исторического смысла.

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 Францией.³ Противопоставляя две контрастные темы — торжественную мелодию «Правь, Британия!» и шуточную песню «Мальбрук в поход собрался», композитор утверждает победу гимнической. Во II 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 батюш-

¹ В. А. Соллогуб. Воспоминания. М., 1931, стр. 419.

² Там же, стр. 420.

³ В Петербурге симфония исполнялась 6 марта 1848 г. в концерте Филармонического общества и в концерте дирекции императорских театров 2 апреля 1861 г.

киных», 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» 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 свирепым.¹

Именно в этом двойном видоизменении обеих тем заключен смысл фортепианной пьесы. Но поразительная пронизательность 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» героику, заставляя ее подчиниться своему ритму. Достоевский замечает, что уже при первом проведении «Марсельеза» звучит не только грозно, но и напыщенно. Что это значит? Конечно, речь идет не о возвышенной и благородной

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, трещал «Августин», наигрываемый на дребезжащих фортепианах старшей хозяйской дочкой, белокурой немочкой в локонах, очень похожей на белую мышку. Вальс припымался с удовольствием». — Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 3, стр. 11.

мелодии Руже де Лилия, но о перерождении великих идеалов, которые мелодия выражала в годы революции 1789—1793 годов, в реакционные в царствование Наполеона III и период третьей республики (вспомним «Зимние заметки о летних впечатлениях»). Героическая песня утратила тогда свое величие.¹ Э. Ганслик, посетивший Париж в 1876 году, отметил, что «Марсельеза» в ту пору во Франции звучала вполне респектабельно и мирно, и только слова напоминали о героической борьбе. Достоевский хотел сказать, что «Мой милый Августин» потому так легко и победил, что «Марсельеза» перестала быть «Марсельезой». Писатель, ненавидевший прусскую военщину, с не меньшим отвращением относился и к режиму Наполеона III. Хотя он писал в 1870 году, что Франция очерствела и измельчала, но не утратил веры в возможность ее национального обновления. Но «Бесы» сочинялись после Седана и капитуляции. Говоря о напыщенных звуках «Марсельезы», Достоевский имел в виду и похвальбу 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 прусакам... ни одного камня французских крепостей». Эти призывы также получили отражение в фортепианной Фантазии Лямшина. Обращусь к ней.

«Вдруг, вместе с мастерски варьированными тактами гимна [«Марсельезы»], где-то сбоку, внизу, в уголку, но

¹ Наполеон III запретил исполнение «Марсельезы». Во время франко-прусской войны, особенно после поражений, вынужденный апеллировать к патриотическим чувствам народа, он смягчил запрет.

очень близко, слышались гаденькие звуки «Mein lieber Augustin». «Марсельеза» не замечает их, «Марсельеза» на высшей точке упоения своим величием, но «Augustin» укрепляется, «Augustin» все нахальнее, и вот такты «Augustin'a» как-то неожиданно начинают совпадать с тактами «Марсельезы». Та начинает как бы сердиться; она замечает, наконец, «Augustin'a», 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 глупеет: она уже не скрывает, что раздражена и обижена; это вопли негодования, это слезы и клятвы с простертыми к провидению руками: «Pas un pousse 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, слышится опять «qu'un sang impur», но тотчас же перескочит в гаденький вальс. Она смиряется совершенно: это Жюль Фавр, рыдающий на груди Бисмарка и отдающий все, все... 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.¹

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 7, стр. 340. 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 Жюля Фавра, произнесенную 6 сентября 1870 г., когда значительная часть французской территории уже была захвачена.

ХИ. ОПЕРНЫЙ ЗАМЫСЕЛ ТРИШАТОВА

Если «Франко-прусская война» — блестящий образец зловещего музыкального гротеска, своеобразно предвосхищающего опыты композиторов более поздней эпохи, то не менее интересным замыслом, но уже музыкальной трагедии надо признать рассказ Тришатова 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». Высказано было предположение (едва ли обоснованное),¹ что замысел Тришатова 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 Тришатова 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 Тришатова 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 Тришатов следующим образом излагает свой замысел: «Если б

¹ Е. А. Бобров. Ф. М. Достоевский и Франц Шуберт.— «Русский филологический вестник». 1907, т. VII, № 1, стр. 185.

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».¹

Этот черновой набросок чрезвычайно интересен. Он не только устанавливает знакомство Достоевского с оперой Гуно, но и позволяет догадаться о ее оценке. По мнению Тришатова, музыка «Фауста» хороша, но в ней отсутствует необходимый средневековый колорит, ярко выступающий в «Роберте-дьяволе».² Примечательно, что, указывая на искусство Мейербера в воссоздании эпохи и места действия, Достоевский применил то же слово, каким Мечтатель в «Белых ночах» 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 «Беседы 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».³ Таким образом суждения

¹ Опубликовано Л. П. Гроссманом в сб. «Творчество Достоевского». Одесса, 1921, стр. 27. В «Литературном наследстве», т. 77, напечатаны черновики «Подростка», но строки эти не вошли.

² Серов, с чьим музыкальным вкусом Достоевский считался, признавал сцену в соборе неудачей Гуно, который не смог воспользоваться материалом: «Слезы раскаянья Гретхен во время богослужения в церкви (чужное поле для музыки в драме Гёте — угрызения совести, одновременно с потрясающими звуками рекемиа! и тут г. Гуно умудрился *ничего* не сделать в своей партитуре)». — А. Н. Серов. Критические статьи, т. 4, стр. 1578.

³ И. П. Эккерман. Разговоры с Гёте. М., 1934, стр. 423.

автора трагедии и музыкальные вкусы Достоевского совпали.

В окончательной редакции романа упоминания о Гуно и Мейербере опущены. Вот каким предстает перед читателем замысел Тришатов: «Готический собор, внутренность, 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...»¹ 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 все сильнее, все страстнее, стремительнее, ноты выше: в них слезы, тоска, безустанная, безвыходная, и, наконец, отчаяние: «Нет прощения, Гретхен, нет здесь тебе прощения!» Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики, — знаете, когда судорога от слез в груди, а песня сатаны все не умолкает, все глубже вонзается в душу, как острое, все выше — и вдруг обрывается почти криком: «Конец всему, проклятье!» 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

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 8. М., 1958, стр. 482.

нотой обморок!» На этом обрывается картина в церкви у Гёте. У Достоевского же здесь начинается новая сцена. «Смятение. Ее поднимают, несут — и тут вдруг громовой хор. Это — как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий что-нибудь вроде нашего *Дори — но — си — ма — чин — ми* —, так, чтобы все *потряслось* на основаниях, и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас «Hossanna!» — как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес».¹

Достоевский не только вышел за рамки сцены, созданной Гёте (возможно, что крик сатаны: «проклятье» 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 — голос совести, звучащий в душе Гретхен.

Достоевский мог знать отзыв Одоевского о музыке к «Фаусту» Радзивилла. Кое-что здесь предвосхищает замысел Тришатова: «Маргарита беседует со своей совестью, олицетворенной 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».²

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 8. стр. 482—483.

² В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие, стр. 135—136. Статья напечатана в «Литературных прибавлениях» к «Русскому инвалиду», 1837, № 12. Достоевский мог услышать о музыке Радзивилла непосредственно от Одоевского.

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, 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 в.), чьи произведения («Молитву», «Если слезами», «Сжался») Достоевский слышал, и отголоски православного обихода. Упомянутое Тришатовым «До — ри — но — си — ма — чин — ми» («Несомый на копьях») — традиционное торжественно-ликующее заключение «Херувимской». Но в творческом воображении Достоевского — Тришатова католическая зауспокойная и православная «Херувимская» преобразуются. Это музыка не культовая или театральная, а музыка, как бы охватывающая своими ликующими звучаниями небеса и землю. Не случайно Достоевский был любимым писателем Малера. Симфония «тысячи участников», вдохновленная II частью «Фауста» Гёте, по содержанию близка к финалу задуманной Тришатовым сцены.

9 марта 1875 года, в разгар работы над «Подростком», Достоевский кратко наметил тему оставшегося

неосуществленным произведением о музыканте: «Композитор. Великий музыкант приговорен судом дать оперу. Дал Pastoral. Леди, вы меня любили и Странник. Эффект».¹

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 «Бал-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 Стелловскому и судившийся с ним, хорошо был знаком с бесправным положением художника. Особого внимания заслуживает упоминание о Pastorale, возможно указывающее на Шестую симфонию Бетховена. Так как запись сюжета о «великом композиторе» находится в тетради, содержащей материалы по «Подростку», можно высказать предположение, что она связана с образом Тришатова, а тему музыкальной Pastorale можно соотнести со сном Версикова о «золотом веке» человечества, навеянным картиной Клода Лоррена «Адис и Галатей».

¹ ЦГАЛИ, ф. 212.1.11, зап. 82, стр. 181. Запись сюжета находится в правой части страницы и обведена чертой, отделяющей ее от набросков тем девяти «Странных сказок» (сумасшедшего), носящих фантастический и сатирический характер: «Перемена голов», «Чудеса в России», «Чудеса в Париже», «Унгерн-Штернберг», «Стрела и нос Наполеона III», «Le grand Orient», «Распятие в наше время четыре мученика», а также Сказка о дуэли с Краевским.

Запись эта будет опубликована в Полн. собр. соч. Ф. М. Достоевского, т. 13, готовящемся к изданию Институтом русской литературы АН СССР.

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 наполнялись их песнями и веселыми криками, великий избыток непечатых сил уходил в любовь и простодушную радость. Солнце обливало их теплом и светом, радуясь на своих прекрасных детей... Чудный сон, высокое заблуждение человечества!»¹ Музыкальным эквивалентом этой картины и является Шестая симфония Бетховена. Нельзя не пожалеть о том, что замысел рассказа или повести о великом композиторе, которого суд понуждает сочинять оперу, создающего или мечтающего написать *Pastorale*, остался неосуществленным.

«Леди, вы меня любили» — парафраз начала арии Лионеля из оперы Ф. Флотова «Марта», пользовавшейся большой популярностью в России. Упоминание о Страннике возможно связано с образом Макара Долгорукова в «Подростке».

Музыки Достоевский касался и в последних произведениях, в частности в «Братьях Карамазовых». Это музыка «карамазовская»: звуки трактирного органа; пош-

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 8, стр. 514. В «Подростке» одного из персонажей, носящего имя Ламберт, преследуют приводящие 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». Акад. М. П. Алексеев установил, что этот возглас является цитатой из песни, исполнявшейся в августе 1864 г. в Париже актером Александром Леграном и получившей широкое распространение. Благодаря любезности М. П. Алексеева я имел возможность ознакомиться с рукописи с его статьей «Об одном эпиграфе Достоевского», печатающейся в сборнике МГУ, посвященном памяти проф. А. Н. Соколова.

лые песни под гитару, исполняемые лакейским тепором Смердякова с лакейским вывертом; разгульные песни девок в Мокром под аккомпанемент скрипок и цимбал. Как намек на иную, возвышенную музыку («идеал Мадонны», противопоставленный «идеалу Содома») 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 лесам, 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 страдание в песнях своих».¹

Так изменение характера песен отражает скорбный путь, по которому веками, по мысли Достоевского,

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 10. М., 1958, стр. 433, 434, 438. Песни радости блаженных детей Золотого века вспоминает Версилов, рассказывая сыну свой сон.— Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 8, стр. 514.

двигалось человечество, изгнанное из рая и обреченное на муки и страдания. Несомненна внутренняя связь рассказа «Сон смешного человека» с легендой о Великом инквизиторе, связь на основе инверсии. Здесь детские песни радости поют не безгрешные обитатели Эдема, а люди, добровольно отречьшиеся 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 слабосильных существ». Отныне у людей нет собственных желаний; повинаясь 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».¹ 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, но порабощение и угнетение людей в капиталистическом обществе и тем самым подсказал вывод о неизбежности восстания против сатанинской доктрины, которую Великий инквизитор пытался воплотить в реальность. Поэтому и «невинные детские песни радости» для Достоевского звучат песнями

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 9. М., 1958, стр. 325.

скорби и отчаяния обманутых людей. Услышать же песни революции он был бессилен.

Достоевский через образы музыки раскрывал свои заветные темы — муку и страдание униженного и оскорбленного человека, временную победу жестокости и пошлости над красотой, путь через страдание к радости, 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.

ХІІІ. ЗВУКОВОЙ МИР ДОСТОЕВСКОГО

Исследователи творчества Достоевского неоднократно указывали на то, что структура и 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, излучинами и превращениями которого композитор приводит нас к восприятию и психологическому переживанию целого произведения как некоего единства».¹

¹ Вяч. Иванов. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916, стр. 20.

О музыкальном построении романов Достоевского писал и Мельхиор де Вогюе в кн. «Русский роман». См. Л. П. Гросс-

Мысль о Достоевском как создателе полифонического романа убедительно обосновал М. Бахтин. Независимо от него и по-иному трактовал эту проблему А. Альшванг, сопоставив романы Достоевского с русской симфонией, прежде всего с симфониями Чайковского. Многие положения талантливы, но, к сожалению, оставшейся незавершенной работы «Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом» представляются убедительными — использование писателем метода симфонического нарастания, непрерывный ввод новых героев, постоянное обострение ситуаций, чередование крещендо — пиано, построение, ведущее к взрыву на кульминации, когда наступает трагическое разрешение.¹

Симфонизм и полифоничность 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 I глава «Записок из подполья», будучи напечатана в журнале «без остальных двух (главных), теряет весь свой сок». «Ты понимаешь, что такое переход в 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 проницательно указал Л. Гроссман) имеет неизме-

м а н. Достоевский-художник. — Сб. «Творчество Достоевского». М., 1949, стр. 341.

¹ А. Альшванг. Избранные статьи, т. 1. М., 1964, стр. 77—78 и др.

² Ф. М. Достоевский. Письма, т. 1, стр. 365. В фельетоне 1847 г. писатель сравнил такой как будто не значащий разговор с настройкой инструментов в оркестре.

римо 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 непрерывно 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 сроднить 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, сопереживаем с ними их жизнь. В романах Достоевского не случайно так велика роль чисто слуховых факторов. Звуки внешнего мира не только сопутствуют событиям, но нередко приобретают характер своеобразных сигналов, предвещающих наступление 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.

Вспомним роль колокольчика (сцена убийства) в «Преступлении и наказании». Притаившись у двери Алены

Ивановны, Раскольников не сразу решается позвонить; после того, как он это сделает, у него уже не будет возможности отступления. Но вот решение принято. Он звонит «тихо», затем «погромче», прислушиваясь к каждому шороху в квартире, угадывая или чувствуя, что по другую сторону двери притаилась, также прислушиваясь, старуха. Раскольников звонит в третий раз, «тихо, солидно, и без всякого нетерпения».¹ После убийства он не может уйти. Кто-то останавливается у двери. Раскольников «притаился не дыша... Незванный гость был тоже у дверей. Они стояли теперь друг против друга, как давеча он со старухой, когда дверь разделяла их, а он прислушивался». Следует звуковая «реприза». «Гость схватился за колокольчик и крепко позвонил»... «Как только звякнул жестяной звук колокольчика, ему (Раскольникову.— А. Г.) как будто почудилось, что в комнате пошевелились. Незнакомец звякнул еще раз... И снова, остервенясь, он раз десять сразу, из всей силы, дернул в колокольчик». В заключение он «пошевелил еще раз тихонько звонком».²

Отныне звук колокольчика в сознании Раскольникова неотделим от убийства старухи. С ним связано и воспоминание о смертном страхе, им испытанном. И чтобы вновь его пережить, Раскольников возвращается на место преступления. Он «вышел в сени, взялся за колокольчик и дернул. Тот же колокольчик, тот же жестяной звук! Он дернул второй, третий раз; он вслушивался и припомнил. Прежнее мучительно-страшное, безобразное ощущение начинало все ярче и живее припоминаться ему, он вздрагивал с каждым ударом и ему все приятнее и приятнее становилось».³

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 5, стр. 81.

² Там же, стр. 88, 89.

³ Там же, стр. 180—181.

Колокольчик оказывается последней психологической уликой для следователя. Порфирий, отлично понимающий все, что творится в душе убийцы, замечает: «Мало было ему, что муку вынес, когда за дверью сидел, 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».¹

Если в «Преступлении и наказании» звук колокольчика выполняет функцию психологического лейтмотива, то в «Идиоте» он предвещает поворот действия. В зависимости от того, кто приходит, меняется самый звук. «За дверьми кто-то старается изо всех сил позвонить в колокольчик, но... он только чуть-чуть вздрагивал, а звука не было».²

Так в доме Иволгиных появилась Настасья Филипповна. Вслед за этим «раздался чрезвычайно громкий удар колокольчика из передней... Предвещался визит необыкновенный». Действительно, во главе ватаги собутыльников вламывается Рогожин. Стало «чрезвычайно шумно и людно... Казалось, что со двора вошло несколько человек и все еще продолжают входить. Несколько голосов говорило и вскрикивало разом».³ Появление Настасьи Филипповны, встреченной молчанием присутствующих, контрастирует с шумным приходом Рогожина. Достоевский подчеркивает музыкально-театральный характер его выхода. Рогожин был «во главе толпы... Остальные же составляли только хор».⁴ Вся последующая сцена и строится как большой оперный ансамбль, в котором реплики солистов сопровождаются «внезапным взрывом нескольких

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 5, стр. 475.

² Там же, т. 6. М., 1957, стр. 117.

³ Там же, стр. 129.

⁴ Там же, стр. 130.

голосов». Сходный характер носит и следующее появление Рогожина в доме Настасьи Филипповны: «Раздался вдруг звонкий сильный удар колокольчика, точь в точь, как в Ганечкину квартиру».¹

Звук дверного колокольчика переходит в финале в звон колокольцев тройки, увозящей Настасью Филипповну. «Звонкие три удара в колокольчик», прозвучавшие не то наяву, не то во сне Вельчанинова, предваряют решающую встречу его с Труссоким («Вечный муж»). Драматическое столкновение обоих прерывает «необыкновенный удар в дверной колокольчик», предваряющий поворотный момент в жизни Труссокого.

Звуки внешнего мира в романах Достоевского обладают эмоциональной окраской, отвечающей психологическому состоянию героев. Звон колокола может быть сильным, мощным, тревожным и «тоненьким, гаденьким и как-то неожиданно частым». «Колокол ударял твердо и определенно по одному разу в две или даже три секунды, но это был не набат, а какой-то приятный, плавный звон».

Реальный звук зачастую приобретает у Достоевского и символический характер. Версилкову в его вещем сне («Подросток») видится «заходящее солнце последнего дня европейского человечества! Тогда-то особенно слышался над Европой как бы звон похоронного колокола».²

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 произведения и духовным строем слушателя не всегда зиждется на прямом соответствии.

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 6, стр. 180.

² Там же, т. 8, стр. 514.

Так, тонко чувствующая Катя в «Униженных и оскорбленных» ищет в звуках Бетховена ответа на бушевавшие 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».¹ 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 Версиров («Подросток»). Под звуки трактирного органа размышляет и Иван Карамазов, хотя, казалось бы, им обоим более пристало слушать Бетховена или Баха. Сложен и глубок внутренний мир героев Достоевского, и музыка образует 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 сиплый органчик». Версиров поясняет: «Я люблю иногда от скуки. . . от ужасной душевной скуки. . . заходить в разные вот эти клоаки. Эта обстановка, эта заикающаяся ария из «Лючии». . . эти крики из бильярдной, — все это до того пошло и прозаично, что граничит почти с фантастическим».² Душевная усталость, надломленность Версирова могут найти хотя бы некоторое разрешение не в концертном зале, не в величественной музыке, исполняемой оркестром, а в убогой обстановке трактира, в звуках хриплой «машины», играющей предсмертную арию Эдгара из «Лючии». «Заикающейся» она названа из-за обилия пауз. Мелодии «Лючии»,

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 3, стр. 258—259.

² Там же, т. 8, стр. 301.

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 «Лючию», — говорит он.¹ 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 «Лючию»! А может, после «Лючии» пойдёт и убьёт Бьоринга».² Так троекратное упоминание «заикающейся» арии становится средством косвенной характеристики состояния героя. Думается, что Достоевский назвал 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 Алешей. 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 пиано к форте и обратно. Охваченный страшными мыслями Раскольников бродит по безлюдным и молчаливым улицам. «Ничто

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 8, стр. 331.

² Там же, стр. 358. Отметим попутно, что Достоевский любил механические инструменты. Он купил ручной органчик и под его звуки танцевал с женой и детьми кадрили, вальс и мазурку. — А. Г. Достоевская. Воспоминания, стр. 193.

не отзывалось ниоткуда; все 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». ¹ Но этот шум не был зна́ком жизни — толпа окружила Мармеладова, раздавленного коляской.

У Достоевского напряженная и зловеющая тишина чаще всего означает преддверие катастрофы. Сцена в Мокром («Братья Карамазовы») разворачивается на фоне пьяных песен. Реальное и воображаемое причудливо смешивается и 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 внезапно мертвая тишина». ²

На контрастах шума и тишины, нарастания и спада звучности строятся драматические сцены; и тишина, предвещающая взрыв, и следующая за ним пауза столь же действенны, как возбужденная речь противников.

Многие действенные эпизоды в романах Достоевского построены по принципу сложной музыкально-театральной драматургии, сочетающей сольные, ансамблевые и

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 5, стр. 183.

² Там же, т. 9, стр. 550. Самый ритм, пастойчивый повтор: «звенит колокольчик», «колокольчик звенел», «перестал звенеть колокольчик» — придает фразе музыкальный характер.

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 трупa Настасьи Филипповны. Таковы и ключевые сцены «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых».

Речь, конечно, может идти не о влиянии на Достоевского современной ему оперы, а о сознательном или бессознательном использовании принципов реалистической оперной драматургии, раскрывающей духовный мир человека в единстве с окружающим миром.

Действенность романов Достоевского давно привлекла внимание драматического театра. Но, как всегда бывает с инсценировкой (на что указал сам Достоевский), роман оказывается обедненным. Только музыка властна восполнить утраченное, ибо она воссоздает духовную атмосферу действия, его внутреннюю сущность, без которой книги Достоевского, перенесенные на подмостки, теряют глубину. И не случайно к творчеству Достоевского обращались многие музыканты, прежде всего авторы опер и балетов. Правда, нужно сразу оговориться, далеко не все произведения, вдохновленные гениальным художником, достойны его имени. Это произошло потому, что композиторы, более всех родственные Достоевскому, — Мусоргский и Шостакович, не пытались воплотить его образы.

XIV. ДОСТОЕВСКИЙ И РУССКАЯ МУЗЫКА

Пути русской музыки и Достоевского соприкасались не часто. Значительно больше откликов вызвало наследие писателя в музыке зарубежной.

Чем же объяснить, что русская музыка как бы прошла мимо Достоевского? В. Каратыгин, автор интересного этюда на интересующую нас тему, писал: «Эпохе Достоевского задача создать в музыке нечто параллельное основному тону его сочинений, его стремительности и иступленности была не по плечу». В этих словах заключена только частица истины. Современной Достоевскому русской музыке, хотя бы в лице Мусоргского и Чайковского, подобная задача была вполне «по плечу». Если же композиторы не пытались обратиться к произведениям писателя непосредственно, то, по-видимому, потому, что для музыки той эпохи — оперной или программной — привычнее было передавать образы романтические, образы прошлого либо современную проблематику в исторических одеждах. Ведь не только сложный Достоевский, но и Тургенев или Толстой, казалось бы неизмеримо более «легкие» для воплощения в опере их произведений, также не получили отражения у композиторов той поры. Сама мысль о возможности написать оперу на основе современного романа казалась многим нелепой. А. Чебышев-Дмитриев в рецензии на «Каменного гостя» Даргомыжского (1873) писал, что в поисках антимузыкальных тем русские композиторы скоро дойдут до того, что напишут оперу на сюжет «Войны и мира» Л. Толстого! Ведь многие сочли диким намерение Чайковского сочинить оперу на сюжет «Евгения Онегина».

Верным представляется соображение В. Каратыгина, что 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».¹

¹ В. Г. Каратыгин. Избранные статьи. Л., 1965, стр. 259.

В чем же заключалась причина?

Проблематика, конфликты, самая среда, в которой разворачивались события произведений Достоевского, вступали в разительное противоречие с оперной традицией. Отодвинуть же действие в прошлое, перенести его из современного Петербурга в другую эпоху (спасительный прием, часто применявшийся в музыкальном театре) было немыслимо: герои Достоевского невозможны вне современности.

К тому же в глазах части современников Достоевский был выразителем реакционных идей, причем не Достоевский — автор «Бесов», но и «Преступления и наказания», в котором некоторые критики усмотрели клевету на представителей демократической интеллигенции. Решающую роль в оценке Достоевского играло не объективное содержание его творчества, не грозное осуждение социальной несправедливости и жестокости капиталистического мира, а система политических взглядов, им исповедуемых. Достоевский — сотрудник «Русского вестника» заслонял Достоевского — гениального художника, и это, разумеется, также могло помешать обращению композиторов к его творчеству.

Но все же это не значит, что русские музыканты равнодушно прошли мимо его гениальных открытий в области социальной и психологической и не испытали никаких импульсов от его творчества.

Разрабатывая темы, казалось бы далекие от проблематики Достоевского, музыканты вольно или невольно соотносили их с произведениями писателя. Разумеется, это не было подражанием, но своеобразным параллельным движением.

Мы знаем, что с Достоевским был связан дружбой Серов. Уже упоминалось о симпатии писателя к «Юдифи» и «Рогнеде». Думается, что его могла заинтересовать и

«Вражья сила».¹ Образ Еремки, подсказанный пьесой Островского, развит и переосмыслен композитором, возможно, не без воздействия Достоевского. Под личиной балагура и шута Еремки таится темная и страшная душа «убийцы», до краев налитая ненавистью к людям. Но нравственное уродство Еремки воспитано жизнью, унижениями, жестокостью. Ерник и шут, словно наслаждающийся самоуничтожением, Еремка холопствует до тех пор, пока не поработит жертву.

Несомненна родственность (не исключаяющая различий) талантов Достоевского и Мусоргского. В. Каратыгин и И. Лапшин первыми указали на нее. В. Каратыгин писал: «Почему Мусоргский любил вести музыкальные беседы об униженных и оскорбленных, забитых, страдающих, больных, юродивых, преступниках, умирающих и еще о детях? Он знал, 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 натуры. 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».²

Действительно, многое, казалось бы, позволяет сблизить Достоевского и Мусоргского. Прежде всего необычайная зоркость и чуткость к страданию, глубокое проникновение

¹ Когда умер Серов и состоялась премьера «Вражьей силы» (1871), Достоевского не было в Петербурге, но опера неоднократно возобновлялась позднее.

² В. Г. Каратыгин. Избранные статьи, стр. 261.

в тайники человеческой природы, необычайная эмоциональная сила творчества, поднимающая изображение обыденной жизни до уровня трагедии и раскрывающая безысходный трагизм повседневности. И все же речь может идти не об идейной близости (здесь они стояли на позициях, далеких друг от друга), но о том, что оба художника с равной мощью показали и мир насилия и мир обездоленных. Но Мусоргский запечатлел и стихийный протест народных масс против невыносимого гнета, Достоевский же, осудив жестокость, царящую в окружающем мире, словно испугался конечных выводов.

Мусоргский, как и Достоевский, передал и страдание униженного и порожденную им страсть к глумлению и унижению другого, жестокость и в то же время способность униженного подняться над собственным страданием. Конечно, Мусоргский шел путем, независимым от Достоевского. Но, изображая невыносимые муки совести Бориса Годунова, он как бы создавал и художественную аналогию переживаниям Раскольниковца, хотя, разумеется, между обоими персонажами, да и оперой и романом нет сходства.

Глумление детей над юродивым и плач юродивого — быть может, моменты наибольшего сближения композитора с писателем. В Марфе («Хованщина») есть черты, роднящие ее с грешными и чистыми, способными на величайший подвиг самопожертвования и самоотречения героинями Достоевского. Одна из самых драгоценных сторон могучего таланта Мусоргского — его юмор, сатирический и пародийный дар — также сближает его с Достоевским.

Свойственное Мусоргскому стремление к «перевоплощению», к театральным маскам (вспомним его письма) снова заставляет назвать Достоевского и некоторых юродствующих его героев. Бесспорно, что в последние годы

жизни Мусоргский, измученный неудачами и бедами, избражая мрачные стороны действительности в тонах сгущенного психологизма (циклы «Без солнца», «Песни и пляски смерти»), всего ближе подошел к Достоевскому. Вероятно, не случаен и импровизированный Мусоргским на вечере памяти Достоевского траурный марш. Они выступали на одних и тех же литературно-музыкальных концертах. Правда, имя Достоевского, внесенное Мусоргским в автобиографии в число знакомых писателей, вычеркнуто им. Но самое появление этого имени свидетельствует о том, что сознание композитора обращалось к великому художнику.

Изображение патологических и болезненных характеров в литературе и искусстве второй половины XIX века критика привыкла связывать с именем Достоевского. Так, например, Г. Ларош, в отзыве на «Псковитянку» Римского-Корсакова указал, что музыкальный портрет Грозного скорее напоминает персонажей «Преступления и наказания». Парадоксальное замечание вызвано психологической двойственностью фигуры царя Ивана, сочетанием противоречивых качеств — болезненной подозрительности, жестокости, лицемерия и нежности к дочери.

Можно говорить о известном родстве между героями писателя и Римского-Корсакова применительно к «Сказанию о невидимом граде Китеже». Хотя Римский-Корсаков не испытывал тяги к Достоевскому, образ Кутерьмы был задуман и композитором и либреттистом не без оглядки на героев великого романиста. Есть в этом музыкальном образе трагический надрыв, сознание отверженности и стремление выместить на беззащитной Февронии свои обиды и унижения. Кутерьма совершил тягчайшее преступление. И сознание содеянного гложет, терзает его, муки совести, испытываемые предателем, свидетельствуют о том, что в нем сохранилась искра человеческая. В Кутерьме

есть не только наглость и бесстыдство пропойцы, ненависть к душевной чистоте, ему непонятной, но и сознание безмерности совершенного им предательства, способность в муках совести искупить содеянное. Есть черты, роднящие Февронию с героинями Достоевского. Она владеет драгоценной способностью пробудить в павшем раскаяние. Могут возразить, что эти мотивы заданы либретто В. И. Бельского. Но ведь мы знаем, что ни одна подробность в сценарии и тексте не была введена в оперу без согласия и одобрения композитора.

Среди членов Могучей кучки наибольший интерес к писателю проявлял Ц. Кюи, хотя творчество этого изящного лирика и романтика по духу очень далеко от Достоевского. Однако пристальный интерес к душевному миру человека, свойственный Кюи, объясняет многое в его любви к творчеству автора «Братьев Карамазовых». Кюи, правда, предпочитал обращаться к романтическим и даже мелодраматическим фабулам, редко избирая темы и сюжеты, связанные с русской действительностью. И все же некоторые импульсы, идущие от Достоевского-писателя, книги которого он не только читал, но перечитывал, явно ощущаются в музыке «изящного миниатюриста». Напряженный, страстный драматизм характеров Вильяма Ратклифа и Тизбы («Анджело»), лихорадочная возбужденность атмосферы действия невольно напоминают обстановку романов Достоевского. Электрический ток, пронизывающий чувства и страсти героев, идет не от мелодраматических ситуаций этих опер, а обусловлен всем строем музыки. И не напрасно Мусоргский восхищался тем, что ходульный Ратклиф из юношеской драмы Гейне властью музыки превращен в живого человека.

Часто рядом с Достоевским называется Чайковский. Разумеется, и эта аналогия условна. Композитор ценил гений писателя (сохранились его отзывы о «Братьях Ка-

рамазовых»: «Как всегда, минутами явятся почти гениальные эпизоды, какие-то непостижимые откровения художественного анализа»), но все же ему были ближе и роднее Толстой и Тургенев. Чайковский словно страшился Достоевского. Воздействие его было мощно и мучительно. Поэтому, восхищаясь талантом художника, Чайковский все же внутренне сопротивлялся его влиянию как некоему насилию. Он писал брату Модесту Ильичу в 1883 году: «Достоевский гениальный, но антипатичный писатель. Чем больше читаю, тем больше он тяготит меня».¹

Конечно, творческие индивидуальности Достоевского и Чайковского, как и их эстетические взгляды решительно несходны. Но Чайковский, с трепетной нежностью передавший поэзию любви, поднявшийся до трагических высот в воплощении противоречия между нравственной красотой человека и жестокостью жизни, как бы соприкоснулся с Достоевским в симфониях и в опере «Пиковая дама». Не случайно и Достоевского так занимала фигура пушкинского Германа, которого он назвал «колоссальным созданием». Конечно, трагедия Германа у Чайковского не похожа на трагедию Раскольникова, но есть нечто родственное между тем, как показывает композитор нарастание безумия героя, которым овладевает «неподвижная идея» — жажда обогащения, и тем, как «неподвижная идея» овладевает сознанием Раскольникова или Долгорукого в «Подростке», вытесняя все другие.

В русской музыке очень немного непосредственных отражений творчества Достоевского, и притом они не равноценны. Чисто внешними узами связана опера В. Ребикова «Елка» (1902) с рассказом Достоевского «Мальчик

¹ П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. М., 1955, стр. 272.

у Христа на елке». Маленький рассказ стал основой одноактной оперы в трех картинах, а герой рассказа превратился, по-видимому, по сценическим мотивам, в девочку.¹ Есть в «Елке» слащавые образы традиционного рождественского типа. Однако музыка Ребикова не лишена выразительности, хотя и грешит сентиментальностью и мелодраматизмом.

Самым значительным воплощением образов Достоевского в русской музыке, несомненно, остается «Игрок» С. С. Прокофьева (опера, написанная в 1915—1916 гг., была позднее (1927) подвергнута переработке). Впервые на советской сцене опера поставлена в театре «Ванемуйне» (Тарту, Эстонская ССР) 26 сентября 1970 года. До этого исполнялась на концертной эстраде, по радио и легла в основу телефильма.

Несмотря на то, что в «Игроке» композитор отказался от использования развернутых оперных форм и преимущественно пользовался мелодическим речитативом, выразительность его музыкальной речи необычайно глубока. С поразительной меткостью и остротой Прокофьев охарактеризовал героев, их душевное состояние, передал атмосферу азарта, овладевающего человеком и убивающего в нем все живое. Сцены объяснений Полины с Алексеем в игорном доме, все эпизоды с «бабуленькой» принадлежат к лучшим страницам оперы. Несомненно, что, создавая «Игрока», композитор помнил о «Пиковой даме» Чайковского, подобно тому, как и Достоевский думал о повести Пушкина. Прокофьев создал некую антитезу Чайковскому.² Прекрасный образ «бабуленьки» представляет

¹ Тема рассказа сближена в опере с сюжетом сказки Андерсена «Девочка со спичками».

² Финал оперы (страсть игрока побеждает любовь), несомненно, полемизирует с заключением «Пиковой дамы». В мире купли и продажи любовь обречена.

своеобразную антагонистическую параллель фигуре Графини в опере Чайковского.

Многое в области характерности и выразительности предвосхищает страницы «Войны и мира». Неверны ставшие традиционными суждения о «Игроке» как произведении, отражающем кризисные тенденции. Опера эта иными, нежели «Пиковая дама», средствами показывает, как в обществе, основанном на денежном расчете, искажаются человеческие чувства. «Игрок» писался в предреволюционные годы, и ощущение краха старого мира, его обреченности выразилось в музыке с той же силой, с какой воплощено в постановке «Маскарада» В. Мейерхольдом. Не случайно великий режиссер так упорно пытался найти сценическое воплощение оперы Прокофьева.

Несомненными музыкальными достоинствами обладает опера В. М. Богданова-Березовского «Настасья Филипповна», ждущая постановки. В центре музыкальной драматургии — трагическая судьба прекрасной русской женщины. Композитор (он же либреттист) стремился сохранить верность Достоевскому в развитии действия, в речевой характеристике героев, в раскрытии их внутреннего мира.

Можно упомянуть о замысле оперы Н. Мясковского «Идиот», возникшем одновременно с «Игроком» Прокофьева, замысле, так и не получившем воплощения; о фортепианной сюите С. Халатова «Из русской литературы», одна из частей которой связана с Достоевским.

Рассмотрение музыки к инсценировкам романов Достоевского в драматическом театре и кино не входит в нашу задачу. Чаще всего это музыка, выполняющая служебную функцию и лишенная самостоятельной художественной ценности. Одно из немногих исключений — музыка Д. Б. Кабалевского к фильму «Петербургская ночь», талантливая, ярко эмоциональная. К сожалению,

сценарий фильма далеко отошел от литературного прообраза «Нечистики Незвановой»: характеры героев, их взаимоотношения в такой мере видоизменены, что от Достоевского мало что осталось. Композитору, однако, удалось передать ощущение безысходного драматизма судьбы героев.

Малое число музыкальных произведений на темы Достоевского в советской музыке отчасти объясняется тем, что длительное время творчество этого сложного и противоречивого художника определялось однозначно, лишь как реакционное. Это было столь же неверно, как и попытки «улучшить» и «выпрямить» Достоевского, делавшиеся некоторыми литературоведами. Но, конечно, это не единственная причина. Найти музыкальные образы, адекватные Достоевскому, чрезвычайно трудно.

Среди советских композиторов есть художник, чей талант родственен Достоевскому. Это Шостакович. Но, конечно, родственность или близость не означает тождества. Многое отличает и разделяет Шостаковича и Достоевского, художников разных эпох, и притом 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 хотя бы о известной родственности? Думается, что можно. Шостаковичу близки пламенный гуманизм писателя, ненависть к силам, порабащившим человека, любовь и сострадание, свободные от сентиментальной жалостливости, беспощадная правдивость в изображении жестокого и страшного, несравненный дар психологического анализа.

Злой мир, обрекающий людей на страдания, не умер. То, что написано Достоевским о буржуазном обществе, сохранило свою гневную силу и сегодня.

Шостакович и Достоевский близки друг другу, конечно, не там, где речь идет об утверждении положительного идеала, а там, где они выступают против извращения нравственной природы человека, против жестокости, подлости и пошлости. Шостакович, как и Достоевский, постигает жизнь в противоречиях, в противопоставлении добра и зла. Ему особенно близка сфера трагедии.

Драматургия произведений Шостаковича строится на борьбе образов светлых, возвышенных, окрыленных, выражающих силу и благородство человеческого духа, мечту, ставшую реальностью, а также образов зла, бездушного и бесчеловечного автоматизма. Чаще всего для воплощения образов второго типа он прибегает к гротеску, сгущению красок.

Именно здесь выступает особенно отчетливо родственность саркастических или насмешливо-иронических образов Шостаковича и Достоевского. Подобно тому, как в музыке композитора разносторонне и бесконечно богато воплощены темы расцвета жизни, устремления в будущее, лирика размышлений и раздумий, — необычайно выразительны образы жестокие и злые, угрожающие и отдельному человеку и существованию человечества (тема нашествия в I части Седьмой симфонии).

Среди произведений Шостаковича нет ни одного, непосредственно воплощающего образы Достоевского. Однако и в «Носе», и прежде всего в «Катерине Измайловой» отчетливо слышны темы, созвучные автору «Преступления и наказания».

Ироническая фантасмагория гоголевской повести переведена в первой опере композитора в иной план: юмор здесь терпкий и злой, атмосфера зловещая. Основа музыкального языка оперы — пародия, издевка, гротеск, призванные разоблачить пошлость и ничтожность обывательского существования и вместе с тем его бессмысленную,

тупую жестокость. В мире Ковалева, Носа, квартального и городских нет места для поэзии и красоты. Здесь вытравлено и убито все человеческое. Лирика, попадая в эту среду, задыхается и умирает, как человек без воздуха. Мир персонажей оперы близок Достоевскому и Сухово-Кобылину («Смерть Тарелкина»). У Шостаковича слуга Ковалева Иван напевает песенку Смердякова «Непобедимой силой». От Достоевского идут жестокие сцены глумления над человеком (в частности, сцена городских и торговки бубликами).

Еще явственнее ощущается веяние Достоевского во второй опере. Фабула и характеры действующих лиц повести Лескова переосмыслены. Это относится в равной мере к самой Катерине и к противостоящим ей образам — Бориса Тимофеевича, Зиновия Борисовича и Сергея. Образ Катерины поднят над окружением, а силы зла стали опаснее. Катерина Измайлова в опере — образ огромной психологической сложности, неизмеримо более богатый, чем в повести. Именно эта психологическая многозначность роднит ее с героями и героинями Достоевского, в чьих сердцах, по слову Дмитрия Карамазова, «дьявол с богом борется». Катерина в опере Шостаковича способна во имя любви и на подвиг самоотречения и на преступление. Обстоятельства не оставляют ей выбора.

Выросшая и воспитанная в среде темной, она борется за свое счастье, вернее за то, что считает счастьем, всеми доступными ей средствами. Иных средств борьбы, кроме преступления, она в этом мире не знает. Путь к счастью становится путем гибели. Катерина Лескова не испытывает угрызений, хотя является тройной убийцей. . . Катерину Шостаковича мучит совесть — убитый свекр преследует ее в галлюцинациях. Несчастье Катерины в том, что судьба послала ей в спутники не Мышкина и не Митю, а Сергея — духовного брата Смердякова.

О Достоевском напоминают в опере не только эпизоды надругательства над человеческим достоинством, но прежде всего общая атмосфера действия, проникнутая безысходностью, предчувствием неотвратимой катастрофы, и, конечно, последняя картина. Быть может, рисуя мир каторжников, композитор в наибольшей мере приблизился к Достоевскому («Записки из Мертвого дома»). Музыка передает не только жестокость и озлобленность, но силу народной души (образ Старого каторжанина), идею нравственного очищения и искупления содеянного зла. Это подлинный трагический катарсис оперы. В русской и мировой музыке нет страниц, в такой мере конгениальных Достоевскому, как последняя картина оперы Шостаковича.

ХV. ЗАРУБЕЖНЫЕ КОМПОЗИТОРЫ И ДОСТОЕВСКИЙ

История соприкосновения западноевропейской музыки с творчеством Достоевского еще не написана. Между тем она небезлюбопытна. Хотелось бы начать с параллели Достоевский — Вагнер, не раз привлекавшей музыковедов и филологов, в том числе отечественных. Несмотря на всю эффектность подобного сближения, оно представляется искусственным. В сущности, между ними больше различий, нежели сходства. Вагнер Достоевского не знал. Первые переводы произведений русского писателя на немецкий и другие языки, зарождение известности Достоевского за рубежом относятся к середине 80-х годов. Достоевский был знаком с сочинениями автора «Тристана» по фрагментам опер в концертном исполнении

(1863 г. и последующие). На сцене он, по-видимому, ни одной музыкальной драмы композитора не видел, хотя и мог присутствовать на постановках некоторых из них. Симпатии к творчеству Вагнера он не испытывал; об этом свидетельствуют его письма и воспоминания А. Г. Достоевской. Один из последних отзывов (1879 г.) носит совершенно уничтожающий характер. Правда, есть и краткое положительное упоминание о композиторе в редакционной заметке, опубликованной в «Гражданине» (1873 г.) и приписываемой Достоевскому, — «Полная глубоких задач музыка Вагнера». Атрибуция эта не представляется бесспорной. В ней содержится оценка немецкой политической действительности, противоречащая не только тому, что Достоевский писал в письмах, но и тому, что за его подписью публиковалось в «Дневнике писателя». Но даже если этот дипломатический отзыв («глубокие задачи») действительно принадлежит Достоевскому, он не снимает отрицательной оценки, данной в письме. Наконец, ведь «задачи» могут быть высокими, а решение их неудачным.

Конечно, мы можем только гадать о причинах неприязни Достоевского к музыке великого его современника, неприязни, в которой писатель был отнюдь не одинок. Возможно, что некоторую роль сыграла политическая позиция Вагнера в 1870 году. Композитор не ограничился маршем, посвященным коронации Вильгельма I (а мы знаем, как Достоевский относился к «маршам немецкой славы»), но сочинил и несколько литературных произведений, отнюдь не принесших ему славы, — фарс «Капитуляция», полный грубой издевки над агонией осажденного Парижа, над патриотическими чувствами В. Гюго и других французов; стихотворение на вступление прусских войск в столицу Франции открыто шовинистического характера. Вагнер мстил французам за провал

«Тангейзера» в Париже (1861 г.). Мы знаем, как болезненно воспринял Достоевский разгул германского национализма, в котором участвовали представители немецкой культуры и науки. Но, конечно, это только один из возможных мотивов.

Музыка Вагнера не могла привлечь писателя, потому что вкусы его воспитывались на творчестве классиков и романтиков — Моцарта, Бетховена, Глинки, Мендельсона, итальянских композиторов и Мейербера. Там, где Вагнер был связан с романтической традицией и продолжал ее, — в произведениях раннего периода («Риенци», «Летучий голландец», «Лоэнгрин», «Тангейзер»), он 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 упомянутом выше письме к жене от 7/19 августа 1879 года «скучной» музыке Вагнера противопоставляются Бетховен и Моцарт.

И все же при всей определенности отрицательных суждений Достоевского о Вагнере в идейном содержании творчества обоих художников, казалось бы, есть и черты близости, не раз отмечавшиеся критикой.¹

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 владычестве денег, власть которых ему казалась

¹ См., например, этюд «Вагнер и Достоевский» в кн.: А. Горнфельд. Боевые отклики на мирные темы. Л., 1924.

безграничной. Вагнер, как и Достоевский, показал, как в буржуазном обществе уродуется и искажается нравственная природа человека, приводя его к гибели. Подобно Достоевскому, он стремился найти решение всех вопросов в религии, искуплении и жертвенности. Спасти мир, лежащий в грехе, — по Вагнеру — может только герой, чистый сердцем. Святость и греховность у Вагнера не только антиномия действительности, это борьба добра и зла в сердце человека. Так и у Достоевского. Роднит обоих художников стремление выразить в образах стихию всеохватывающей страсти, поглощающей волю личности. Однако нельзя не отметить и коренного различия между русским и немецким художником. Оно не в том, что Вагнер, в отличие от Достоевского, воплощал фантастические и легендарные темы и образы. В сущности, и композитор 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 характерен путь абстракции в обрисовке персонажей и их окружения. Вагнера волновали судьбы избранных, судьбы героев, а Достоевского — участь самого маленького и ничтожного человека.

Достоевский был художником антибуржуазным и стихийно демократическим. Вагнер — художником элитарным, творящим для избранных. Правда, он мечтал о том, чтобы мир склонился перед величием его дела. Подобно тому, как общиной посвященных является Монсальват в «Парсифале», и Байрейт должен был стать храмом искусства только для достойных войти в него.

Ничто не могло быть для Достоевского более чуждым, нежели подобная идея.

Если бы Достоевский разрабатывал легенду о нибелунгах (допустим на мгновение, что это возможно),

он и в жалком карлике Миме разглядел бы человеческие черты. Социальный критицизм Вагнера пессимистичен и проклятие золота для него — роковая сила, перед которой бессильны и люди и боги. Поэтому он рисует гибель богов и гибель людей. Достоевский верил, что «золотой век» человечества не только в прошлом, но что ему суждено наступить и в грядущем (в этом он остался верен заветам утопического социализма). Изображая падших и преступных людей, писатель стремился показать их духовное воскрешение. При всей исключительности изображаемых им характеров и ситуаций они никогда не становятся гиперболическими, сверхгероическими, театрально приподнятыми. А Вагнер — это прежде всего театр. Герои Вагнера — гиганты, высящиеся над людьми, благоговейно признающими их духовное и физическое превосходство. В этом смысле действующие лица произведений Достоевского противоположны вагнеровским. Они скорбят и страдают не за самих себя, но 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 людей, лежащих во прахе, и строго карают их за обманутое доверие (Лоэнгрин).

Мощь эмоционального выражения музыки Вагнера кажется почти безграничной, но едва ли его можно, подобно Достоевскому, назвать великим психологом. Страсть, скорбь, любовь, страдание выражены в музыке с огромной обобщающей силой, но эмоция кажется отвлеченной от своего 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 Елисаветы освобождает душу

Тангейзера, подобно тому как Сента своей гибелью «искупает» вину Моряка-скитальца. Неоднократно указывалось, что будто бы подобным же образом Соня спасает душу Раскольникову, а Мышкин — душу Настасьи Филипповны. Но подобие здесь чисто 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 сама себя приносит в жертву, отрекается от любви, чтобы не сделать несчастным любимого. Но она и сама погибает и не спасает его. Ее самопожертвование оказывается напрасным. Герои Вагнера во имя спасения собственной души эгоистически допускают гибель других; герои Достоевского, если и принимают чужую жертву, сами распинают свою душу. У Вагнера существует незыблемая иерархия ценностей, согласно которой есть люди, обреченные на жертву, и люди, готовые ее принять. У Достоевского все равны перед страданием и мукой.

Достоевский стремился создать образ идеального и чистого героя, противопоставив его грешным людям. Но это должен быть человек, а не абстракция. И Достоевский создал его. Мечтал о таком герое и Вагнер. Но Вагнер лишь воплотил в музыке легенду о Христе, дав ей счастливое завершение («Парсифаль»). Достоевский же, автор легенды о Великом инквизиторе, знал, что у этой легенды не может быть благополучного конца. Христа, вторично пришедшего на землю, угрожают распять снова, на этот раз его же слуги. В заключение Великий инквизитор изгоняет Христа.

Алеша Карамазов, по мысли Достоевского, должен был закончить свою жизнь как политический преступник, на эшафоте; 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, могущественным владыкой. Ему удастся преодолеть соблазны и искушения, ибо его заботит только сохранение собственной чистоты. Алеша и князь Мышкин думают о несчастьях людей, а не о собственном спасении.

Сходство между Вагнером и Достоевским — сходство кажущееся, вернее, лежащее в сфере общей для обоих проблематики. Если же Вагнер и Достоевский назывались критиками XX века рядом, то лишь потому, что оба великих художника, запечатлевших многие существенные проблемы действительности, в глазах потомков оказались едва ли не самыми крупными представителями искусства, которое век ушедший завещал новому столетию.

Глубокий и негаснущий интерес к творчеству Достоевского на протяжении всей жизни проявлял Г. Малер, чье гуманистическое и трагическое восприятие расколотого и движущегося к катастрофе мира действительно обнаруживает черты известной родственности с мировоззрением великого писателя.

Творчество Достоевского с конца XIX века властно вошло в духовную жизнь Европы. Достоевский наряду с Толстым и Чеховым стал на Западе одним из самых влиятельных русских писателей. После того как французская и немецкая сцена в 80—90-х годах открыла потенциальную драматургическую силу романов Достоевского, интерес театров к наследию автора «Преступления и наказания» все усиливается. На сюжеты и темы Достоевского на Западе написано немало симфонических и ораториальных произведений, но все же преобладает Достоевский — вдохновитель опер и балетов.

Особый подъем интереса к творчеству писателя у музыкантов относится к 20 — началу 30-х и 40—50-м годам XX века, то есть к периодам, непосредственно примыкаю-

щим к первой и второй мировым войнам. Это закономерно. В годы огромных социальных потрясений и катаклизмов тяга к Достоевскому неизбежно усиливается. Достоевский в музыкальных воплощениях 20-х и 40-х годов — это разный Достоевский, но чаще всего это художник трагический.

Первые произведения на темы Достоевского созданы в годы владычества экспрессионизма в Германии. Не удивительно, что инсценировки и экранизации его романов (особенной популярностью пользовалось «Преступление и наказание») также отмечены приметами экспрессионистской взвинченности, погружения в сферу бессознательного. Таким предстал Раскольников в одноименном немецком фильме, поставленном Р. Вине в 1922 году. Экспрессионистские черты отмечают и две увертюры для симфонического оркестра «Раскольников» (первая написана в 1925, вторая — в 1929 г.) австрийского композитора Э. фон Резничека, лишь внешним образом связанные с романом Достоевского. Это же произведение великого писателя, чаще других привлекавшее внимание музыкантов, послужило основой для оперы итальянского композитора Арриго Педролло, с успехом поставленной в Милане (1926). Однако эклектическая музыка, в которой мирно уживались вагнеровские и веристские тенденции, не могла передать социально-философской проблематики великого романа.

Более значительными оказались произведения чешских композиторов. Интерес к России и ее культуре был всегда характерен для Чехии. Знакомство с творчеством Достоевского, если не считать журнальных статей, началось здесь с середины 80-х годов, когда один за другим появлялись переводы его произведений, вызвавшие страстную дискуссию. Споры о Достоевском, которые вели защитники и враги реализма, представители противополож-

ных политических групп, в значительной мере отражали полемику о писателе на его родине. В начале XX века возникли первые инсценировки романов Достоевского, а после гастролей в Праге в начале 20-х годов группы артистов Московского Художественного театра число этих инсценировок увеличилось. В 1922 году ставятся «Идиот», «Село Степанчиково», «Дядюшкин сон», «Преступление и наказание», «Бесы» и др.

Не случайно почти одновременно к произведениям Достоевского обращаются и композиторы. Л. Яначек и О. Еремиаш были знатоками и горячими поклонниками творчества русских писателей. Яначек воплотил в музыке образы Гоголя, Толстого, Островского, а Еремиаш создал произведение («Песнь советской девушки»), посвященное Великой Октябрьской социалистической революции. Его опера «Братья Карамазовы», создававшаяся в 1922—1927 годах и впервые поставленная в 1928 году, — одно из значительных произведений чешской музыки; в нем образы Достоевского получили своеобразное воплощение. Конечно, произведение это не могло вместить всех событий романа. Композитор и принимавший первоначально участие в создании либретто Ярослав Мария сосредоточили внимание на образах Мити и Грушеньки, оттеснив на задний план фигуры Ивана и особенно Алеши.

Центральная тема оперы — очищение души в огне страданий. Любовь Мити и Грушеньки духовно облагораживает и нравственно поднимает обоих. Подлинный идейный и музыкально-драматургический центр произведения — II акт, сцена в Мокром, где герои на грани катастрофы, постигающей Митю, впервые и навсегда обретают друг друга. Тоска по иной, чистой жизни, наполняющая душу Грушеньки, находит выражение в ее монологе. Подлинный текст Достоевского здесь, как и во всей опере, сжат, сконденсирован применительно к требованиям

музыкальной драматургии. В монологе звучит страстная вера обновления через труд — «Хочу трудиться. Землю пахать. Я землю вот этими руками скрести хочу». Тема, характеризующая тягу Грушеньки к светлой жизни и одновременно являющаяся темой ее любви к Мите, выполняет важную роль в музыкальной драматургии оперы. Эта же музыкальная тема является основой финала оперы (в тюремной больнице). Она знаменует надежду Грушеньки и Мити на новую жизнь.

Это не традиционный счастливый оперный финал, а стремление композитора противопоставить душевной и страшной атмосфере карамазовского дома светлое жизнеутверждающее начало. Музыка Еремиаша глубоко эмоциональна. Композитор не пользуется системой законченных музыкальных номеров, а создает развитые драматические сцены, кульминациями которых являются монологи и диалоги. Центральные и наиболее удавшиеся композитору сцены — исповедь Мити, финал I действия, когда он выбегает из кабинета отца, его объяснение с Грушенькой в сцене в Мокром, суд и финал. Несомненно удался автору и образ старика Карамазова. Однако существенным недостатком оперы является отсутствие русского национального колорита. Композитор, по его словам, стремился к передаче общечеловеческого содержания гениального романа. Но общечеловеческое в «Братьях Карамазовых» Достоевского неотделимо от национального.

Ближе к Достоевскому вторая чешская опера — «Из Мертвого дома» Яначка (1927—1928). Великий композитор, глубоко связанный с русской культурой, в своем творчестве был последователем Мусоргского. Задача, вставшая перед ним, была безмерно трудна. В «Записках из Мертвого дома» отсутствует связный сюжет. Между тем оперное произведение не может существовать без опоры на фабулу. Яначек построил действие оперы не на внешних

событиях, а на раскрытии судьбы нового узника, прибывающего в острог, — Александра Петровича Горянчикова, которого он сделал политическим заключенным (Достоевский по цензурным условиям превратил его в убийцу из ревности), его столкновении с жестокой политической системой, олицетворенной в образе плац-майора, встречах с другими каторжниками, охарактеризованными — в соответствии с замыслом Достоевского — с глубоким сочувствием и симпатией.

Яначек-композитор и Яначек-либретист мастерски сочетал эпическое и действенное начала в опере. Рассказ Шишкова о том, как он убил из ревности свою жену, а ее мнимый любовник Филька, спасая, обретает действенный финал: в умершем в больнице каторжнике Шишков узнает своего врага. Эта сцена получила в музыке потрясающее воплощение.

Центральная тема оперы — порыв узников к свободе. Образ раненого орла (в финале узники выпускают его на свободу, и он сопровождает выходящего из тюрьмы Горянчикова) символизирует этот порыв. Музыка Яначка — суровая, аскетическая — исполнена высокого драматизма и мужественного лиризма, правдиво воссоздает смысл и содержание книги Достоевского. В ней нет никаких примет оперной «красивости». Но, конечно, это Достоевский, прочитанный и истолкованный чешским художником. Поэтому для русского слушателя многое может показаться в музыке непривычным. Так, Яначек, даже когда он обращается к текстам русских народных песен — их поют арестанты, не воспроизводит подлинных напевов, а создает музыку самостоятельно, вне опоры на фольклор. Правда, подобным же образом поступил и Прокофьев в «Семене Котко», когда вместо ставшей народной сочинил новую мелодию на слова шевченковского «Заповіта». Но Прокофьеву и не нужны были фольклорные цитаты,

настолько органичен и самобытен национальный колорит его музыки.

В опере Яначка нет развернутых и законченных номеров и основным средством выражения является речитатив, гибко передающий интонации речи.

Высокий гуманизм, пронизывающий музыку, любовь к обездоленным (композитор поставил эпиграфом к опере слова: «В каждом человеке есть искра божия»), драматизм и правда выражения ставят оперу «Из Мертвого дома», вместе с «Игроком» Прокофьева, на одно из первых мест в ряду музыкальных воплощений Достоевского.

Менее значительной оказалась опера «Обручение во сне» (по Дядюшкиному сну), пост. в 1933 г.) немецкого композитора И. Краса, жившего в Праге.

После окончания второй мировой войны интерес к творчеству Достоевского на Западе усилился. Появились фильмы, инсценировки, оперы, балеты, произведения симфонические, ораториальные: балет «Зимний рассказ» («Мальчик у Христа на елке») Р. Росселлини (1947), пантомима-балет Х. П. Хенце «Идиот» (1952), балет Лютце «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 для многих композиторов было не под силу.

Более интересными, хотя во многом спорными оказались два оперных воплощения «Преступления и наказания». Речь идет о «Раскольнике» швейцарского композитора Генриха Зутермейстера (Стокгольм, 1948) и одноименной опере венгерского композитора Эмиля Петровича (Будапешт, 1969). Оба произведения, несходные

по характеру и построению, сосредоточены на раскрытии душевной трагедии главного героя. Это монодрама Раскольников. Но все же у Зутермейстера темы и образы романа представлены несколько шире, нежели у венгерского композитора.

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 картинами, как бы подводящими итог действию. За пределами оперы Зутермейстера оказались многие персонажи — Дуня, Свидригайлов, Порфирий и др. Мармеладовы превратились в квартирохозяев Раскольников. 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. Жинисти 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 задачей показать раздвоение личности Раскольников. 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, оказывается 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, находя в Соне и в религии поддержку, побеждает искушения. 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 все персонажи выступают лишь как элементы его сознания. Симфонизм и многоголосие романа сведены 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, ком-

позитор помнил о том, что «Преступление и наказание» — роман социально-философский, но основное внимание все же сосредоточил на раскрытии переживаний Раскольникова, на его внутреннем мире, как бы выключив его из сферы социальной.

Несомненно, произведение Петровича — любопытный и своеобразный эксперимент, но все же музыкальная драматургия произведения не передает всего богатства и многообразия гениальной книги. Еще в большей степени это можно сказать о веристской мелодраме современного итальянского композитора Лучиано Шайи «Идиот» (Рим, 1970), в которой трагедия Настасьи Филипповны, Мышкина, Рогожина утратила социальный смысл и заменилась историей «любовного треугольника».¹

Воплощение образов Достоевского в музыке требует глубокого проникновения во внутренний мир его героев, отражения социальной и психологической проблематики в неразрывном единстве с национальным колоритом. Задачу эту могут решить в первую очередь, конечно, композиторы его родины — советские музыканты.

¹ Итал. композитор В. Букки написал гротескную оперу «Крокодил», поставленную впервые 8 мая 1970 г. во Флоренции. Нельзя не поразиться странному выбору темы. Менее всего эта повесть Достоевского поддается музыкально-сценическому воплощению. До этого Букки написал камерную оперу по мотивам чеховского «Романа с контрабасом».

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Творчество Достоевского оказало мощное воздействие на искусство. И, быть может, всего сильнее влияние это проявилось на театре. Это естественно. Книги Достоевского до предела насыщены напряженными драматическими конфликтами, борьбой страстей и характеров. Основную роль в развитии действия играет диалог, а не описание. 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 др.

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 сущности... Роль и образ созданы органически — самой природой... Такою ролью явился для меня 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 в экстазе за кулисы крича, что после «Ревизора» сцена не видала таких ярких, красочных образов. Гений Достоевского захватил его».

Образы Раскольников 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 протестующего 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 и Немировича-Данченко и других великих мастеров получили закономерное продолжение в творчестве их преемников и последователей.

Русский оперный театр непосредственно 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, быть может, 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, нервная экзальтация, даже «исступленность», героев Достоевского.

Несомненно, внимательным читателем «Преступления и наказания» был и Шаляпин. 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 Раскольникове и пушкинский образ преступного царя.

Тема мук совести заняла большее место в опере Мусоргского, нежели в трагедии, и получила конгениальное выражение в передаче Шаляпина. Артист связал воедино нежную любовь Бориса к своим детям и угрызения совести из-за убийства царевича Дмитрия. Душа шаляпинского Бориса смертельно ранена не только потому, что его герой пришел к власти через преступление, но потому, что жертвой злодеяния пал ребенок. «Дитя окровавленное» преследует убийцу, доводит его до безумия и гибели. Здесь Шаляпин гениально воплотил мысль Ивана Карамзова о невозможности построить счастье на страданиях и муках ребенка.

Шаляпин — 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 Шаляпиным 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 Шаляпина был внутренний мир Сальери, в душе которого «дьявол с богом борется».

На протяжении всей своей артистической жизни Шаляпин 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.

Подобно Достоевскому, Шаляпин стремился создать образ «абсолютно благородного человека» и достиг этого, победив несовершенный музыкальный материал оперы

Массне «Дон Кихот» и приблизившись к гениальному роману Сервантеса.

Шаляпин 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.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
I. Годы юности	6
II. Первые творческие замыслы	14
III. Итальянская опера и концерты	25
IV. Роман о судьбе музыканта	37
V. Музыка у петрашевцев	49
VI. Встреча с Глинкой	57
VII. «Камаринская»	63
VIII. Мысли об искусстве	72
IX. Музыка в «Преступлении и наказании»	92
X. За рубежом	100
XI. Источники «Франко-прусской войны» Лямшина	112
XII. Оперный замысел Тришатова	124
XIII. Звуковой мир Достоевского	133
XIV. Достоевский и русская музыка	142
XV. Зарубежные композиторы и Достоевский	155
Вместо послесловия	170

Абрам Акимович Гозенпуд
ДОСТОЕВСКИЙ И МУЗЫКА

Редактор И. В. Голубовский. Техн. редактор А. Б. Этина
Художник И. Ф. Третьякова. Корректор С. Н. Мурашева

Сдано в набор 30/X-1970 г. Подписано к печати 17/IV-1971 г.
М-09217. Формат 70×108¹/₃₂. Бумага типогр. № 2. Печ. л.
5,5 (7,7). Уч.-изд. л. 7,47. Тираж 10000 экз. Заказ № 2370
Цена 50 к. Издательство «Музыка», Ленинградское отделение.
Ленинград, Д-11, Инженерная ул., 9. Ленинградская
типография № 4 Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР. Социалистическая, 14.

А

Б

В

Г

Д

Е

Ж

З

И

Й

К

Л

М

Н

О

П

Р

С

50 к.

