

*АНАТОЛИЙ ЦУКЕР*

# Драматургия Пушкина в русской оперной классике



*Анатолий Цукер*

**Драматургия Пушкина  
в русской оперной классике**

2-е издание



Издательство «КОМПОЗИТОР»  
Москва, 2015

**ББК 85.31**  
**Ц 85**

**Ц 85**

**Цукер А.М. Драматургия Пушкина в русской оперной классике.** — М.: Издательство «КОМПОЗИТОР», 2015.  
Изд. 2-е. — 280 с., илл.

На фоне незавидной судьбы пушкинской драматургии на драматической сцене особенно впечатляющей выглядит их блистательная жизнь в русской опере. Все шесть трагедий Пушкина получили яркое музыкальное воплощение, явились мощным импульсом для русской оперы, инициировав многие ее драматургические, стилевые поиски и эксперименты. Причины этого интересного феномена рассматривает в своей новой книге доктор искусствоведения, профессор А.М. Цукер. В центре внимания автора — вопросы музыкальной концепции пушкинских опер Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Кюи. В книге показано, как драмы Пушкина, подобно «вечным сюжетам», в каждом композиторском решении наполнялись новыми идеями и смыслами, новыми концептуальными поворотами, созвучными времени создания их музыкальных «версий».

Книга адресована музыкантам и любителям музыки, студентам музыкальных вузов и всем интересующимся историей отечественной музыкальной культуры.

**Ц**  $\frac{4905000000-075}{082(02)-15}$  Без объявл.

# Содержание

От автора .....	5
Глава 1.	
«Я бы и для Россини не пошевелился...»	
Пушкин — оперный либреттист .....	8
Глава 2.	
«Откуда ты, прекрасное дитя?»	
«Русалка» Даргомыжского .....	48
Глава 3.	
«Пробую дело небывалое...»	
«Каменный гость» Даргомыжского .....	85
Глава 4.	
«Судьба человеческая, судьба народная»	
«Борис Годунов» Мусоргского .....	108
Глава 5.	
«Какая глубина!	
Какая смелость и какая стройность!»	
«Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова .....	172
Глава 6.	
«Нежного слабей жестокий»	
«Пир во время чумы» Кюи .....	216
Глава 7.	
«Ужасный век, ужасные сердца!»	
«Скупой рыцарь» Рахманинова .....	238
Вместо заключения	
«Он вечно тот же, вечно новый» .....	275





## От автора

Всё развитие русской оперы проходило под мощным облучением гения Пушкина. С его творчеством связано рождение оперных шедевров Глинки и Даргомыжского, Мусоргского и Римского-Корсакова, Чайковского и Рахманинова. Композиторы в поисках совершенной литературной основы обращались к самым разным жанрам: поэмам, повестям, сказкам, роману в стихах и, конечно, драматическим произведениям. Последние занимали в русском оперном наследии особое место. Все без исключения сценические творения поэта получили оперную интерпретацию. При этом, будучи предназначенными для театрального прочтения, они не подвергались (в отличие от чисто поэтических или прозаических сочинений) радикальным преобразованиям, а входили в структуру опер либо в своем неизменном виде, либо в виде ощутимо приближенном к оригиналу. Характерно, что в претворении пушкинской драматургии композиторы ни разу не прибегали к помощи либреттистов. Судя по всему, необходимость в адаптации ее к оперному жанру была минимальной, а то и вовсе отсутствовала. Скорее напротив, драмы поэта силой гениального таланта их автора, его художественной смелости, реформаторской новизны, вырываясь за рамки театральной эстетики своего времени (да и не только своего), сами являлись мощным импульсом для русской оперы, инициировав многие ее *драматургические, стилевые* поиски и эксперименты.

Но, может быть, еще существеннее значение *идейно-художественных концепций* Пушкина, характер их претворения в русской оперной классике. Вопрос этот едва ли не самый сложный и, как это ни покажется странным, малоизу-

ченный. По-видимому, воздействие пушкинских драм было столь велико и значительно, что собственно *композиторские* концепции, своеобразие музыкальной интерпретации, особенно в случае неизменности поэтического текста, в глазах исследователей зачастую отступали в тень как predeterminedные самоценными литературными творениями. А между тем, подобно «вечным сюжетам», пушкинские драмы, даже при максимальном сохранении их первоначального облика, в каждом композиторском решении наполнялись новыми идеями и смыслами, новыми концептуальными поворотами, созвучными времени создания их музыкальных «версий». Творчество Пушкина в этом плане оказывалось грандиозным пророчеством, взглядом, устремленным в будущее и прозревающим в нем неведомые его эпохе коллизии. А каждая его драма появлялась в своем новом оперном «обличье» именно тогда, когда, отвечая вызову времени, она только и могла появиться: «Русалка», с ее социальными мотивами — в период расцвета натуральной школы, «Борис Годунов» — в эпоху грандиозных общественных переворотов, «смуты», вызванной реформами Александра II, «Моцарт и Сальери» — во времена эстетических брожений рубежа веков, «Скупой рыцарь» — в начале XX века, окончательно разрушившего былые «рыцарские» иллюзии и идеалы. Данная книга, рассматривающая пушкинские оперы в той исторической последовательности, в какой они рождались на свет, и представляет собой, прежде всего, попытку осмысления их *музыкальных концепций*, сложного, подчас загадочного диалога поэта и композитора.

О музыкальном претворении пушкинских произведений написано много, даже очень много. Первое обобщающее исследование на эту тему относится еще к самому началу XX века — это большая статья С. Булича «Пушкин и русская музыка», опубликованная в 1900 году<sup>1</sup>. А после нее было создано бесчисленное количество книг, статей, диссертаций,

---

<sup>1</sup> Булич С. Пушкин и русская музыка // Памяти Пушкина. Записки историко-филологического факультета Петербургского университета. Ч. 57. С-Пб., 1900.

соответствующих глав монографий<sup>2</sup>. Но поставленная во главу угла проблема не только далеко не исчерпана, но в свете современных знаний обрела, пожалуй, еще бóльшую остроту и актуальность. Предлагаемый, в чем-то новый, взгляд на пушкинские оперы, в то же время не отменяет других точек зрения, как предшествующих, так и будущих. Художественные концепции великих творений имеют много уровней, каждое аргументированное исследование «послойно» снимает с них информацию, но «дна» мы никогда не достигнем.

---

<sup>2</sup> Не буду перечислять все эти работы — мне предстоит на них сослаться в последующем изложении.

## **«Я бы и для Россини не пошевелился...»**

### **Пушкин — оперный либреттист**

Известно, что Пушкин никогда не писал либретто, никогда в своем творчестве непосредственно не соприкасался с оперным жанром. Высказанное в свое время П. Анненковым предположение, что «Русалку» поэт создавал как либретто для оперы А. Петрова (Есаулова) — этой версии мы еще коснемся, — не получило своего подтверждения, и пушкиноведами решительно отвергается. К самому этому роду деятельности Пушкин относился с известной долей скепсиса, понимая, что либретто не может быть полноценным литературным произведением, а либреттист всегда находится в положении, зависимом от композитора. Именно поэтому Пушкин и писал П. Вяземскому, работавшему над текстом для оперы А. Верстовского: «Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту. Чин чина почитай. Я бы и для Россини не пошевелился»<sup>1</sup>.

Таким образом, определение «Пушкин — оперный либреттист» следует понимать как не более чем своего рода метафору. Однако... Реальный художественный процесс протекал таким образом, что драматические произведения Пушкина, помимо намерений их автора, становились основой выдающихся оперных произведений, можно сказать, совершенны-

---

<sup>1</sup> Пушкин А. Письмо П.А. Вяземскому, 11 ноября 1823 г. // А.С. Пушкин. Мысли о литературе. М., 1988. С. 409.

ми оперными либретто уже не в метафорическом, а вполне в буквальном значении этого понятия, и именно в этом качестве они утверждали себя на русской сцене.

Драматургическое наследие Пушкина сравнительно невелико: в законченном виде это всего пять пьес. Будучи созданными в период творческой зрелости поэта (между 1825-м и началом 30-х годов), все они относятся к числу совершеннейших его творений. В 1825 году была завершена трагедия «Борис Годунов», в 1830 году за короткий период, с промежутком в несколько дней, были написаны четыре «маленькие трагедии»: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». Работа над еще одной драмой — «Русалка» — была приостановлена в 1832 году. Она так и осталась незавершенной (скорее всего, без одной сцены), но как справедливо писал А. Серов, «это никак не дает права назвать поэму (как сделал фельетонист «Спб. ведомостей»...) отрывочными сценами, набросанными Пушкиным (!). Всякий, близко знакомый с его произведениями (а такое знакомство предполагается в каждом образованном русском), знает, что «“Русалка” — ... это одно из образцовых произведений последней пушкинской эпохи»<sup>2</sup>.

С учетом сказанного можно считать, что Пушкин оставил шесть произведений для театра<sup>3</sup>. Их жизнь на русской драматической сцене XIX века нельзя назвать счастливой — она представляет собой цепь сплошных провалов и неудач. При жизни поэта была поставлена только одна «маленькая трагедия» — «Моцарт и Сальери». Она всего дважды прошла на петербургской сцене в 1832 году и, по свидетельству современников, успеха не имела. Последующие постановки этой и других «маленьких трагедий» носили единичный характер, чаще избирались известными актерами для своих бенефисов

---

<sup>2</sup> Серов А. «Русалка». Опера А.С. Даргомыжского // А. Серов. Статьи о музыке. В 7 вып. Вып. 2-6. М., 1986. С. 50.

<sup>3</sup> Остальные драматургические замыслы (исследователи называют их более двадцати) не были реализованы; некоторые сохранились в виде отдельных набросков, самый крупный из которых — фрагмент «Сцены из рыцарских времен».

и как целостное театральное явление серьезного интереса не представляли. Критика зафиксировала лишь один большой успех — спектакль Малого театра 1853 года «Скупой рыцарь» с М. Щепкиным в главной роли. Самой печальной в этом смысле была сценическая история «Пира во время чумы». Первая ее постановка, судя по отзывам в прессе, малоудачная, состоялась аж в 1899 году в дни празднования юбилея поэта, и при этом с сильно сокращенным по цензурным соображениям «Гимном» Вальсингама. «Русалка», вскоре после ее публикации в 1837 году, дважды исполнялась на сцене (в Большом и Александринском театрах) в виде скомпонованного из пушкинского текста «драматического отрывка в стихах», но в дальнейшем, в течение всего XIX столетия, такие попытки, по причине незавершенности пьесы, больше не предпринимались — театры не проявляли к ней ни малейшего интереса. «Борис Годунов» увидел свет рампы только в 1870 году, когда с трагедии был снят цензурный запрет. Постановка на сцене Мариинского театра (силами Александринки), значительно урезанная, оказалась нежизнеспособной. Неудачной была признана и последующая постановка в петербургском Малом театре в 1880 году, давшая дополнительные основания говорить о принципиальной непригодности «Бориса Годунова», и шире — пушкинской драматургии, для сцены.

Все исследователи, писавшие и пишущие сегодня о жизни произведений Пушкина в театре, абсолютно единодушны в констатации несостоятельности их воплощения на русской драматической сцене. «Труды, посвященные театральной истории произведений Пушкина в той части, в которой они касаются “Бориса Годунова”, независимо от желания авторов превращаются в печальную повесть о сценических неудачах»<sup>4</sup>. «Попытки бережного следования за литературным текстом в некоторых режиссерских интерпретациях, как видно из истории русского театра, не привели к удовлетворительным результатам: не сделали спектакли удачными, и следовательно, репер-

---

<sup>4</sup> Левин Ю. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и статьи. Т. 7. Л., 1974. С. 59.

туарными. Читательское восприятие (рецепция режиссеров, актеров, критиков, зрителей), как кажется, вытесняло драматургию Пушкина из театрального пространства, оставляя эти литературные тексты существовать только лишь в литературном поле»<sup>5</sup>. «В силу беспримерной сжатости и исключительной психологической и философской глубины “маленькие трагедии” Пушкина, хотя, как и “Борис Годунов”, они, несомненно, создавались им прежде всего для театра, крайне трудны для сценического воплощения. В этом направлении делались неоднократные попытки, чаще всего, несмотря на блистательную порой игру отдельных исполнителей, малоплодотворные»<sup>6</sup>. «Театральная история не знает сколько-нибудь удовлетворительных решений проблемы театрального воплощения ни “Скупого рыцаря”, ни других “маленьких трагедий” Пушкина... Старый театр не понял всей смелой реформаторской новизны «маленьких трагедий» с их поистине великим художественным совершенством и идейной глубиной их замысла»<sup>7</sup>.

На фоне столь незавидной судьбы пушкинских творений на драматической сцене еще более впечатляющей выглядит их блистательная жизнь в русской опере. Все шесть трагедий Пушкина получили яркое оперное воплощение, включая незавершенную «Русалку», которая появилась на оперной сцене задолго до драматической<sup>8</sup>. Она, кстати, была первой, привлекавшей к себе композиторский интерес. Напомним даты и последовательность появления опер, созданных на основе пушкинской драматургии:

1855 — «Русалка» Даргомыжского;

1869 — «Каменный гость» Даргомыжского, завершён Кюи в 1871 году;

1869, 1872 — «Борис Годунов» (1-я и 2-я редакции) Мусоргского;

---

<sup>5</sup> Денисенко С. Пушкинский текст в театральном дискурсе XIX века. Автореф. дис. ... докт. филологических наук. Тверь, 2008. С. 10

<sup>6</sup> Благоев Д. Творческий путь Пушкина. М., 1957. С. 671.

<sup>7</sup> Дурыйлин С. Пушкин на сцене. М., 1951. С. 122.

<sup>8</sup> В Александрийском театре в 1838 году был поставлен только первый акт — в бенефисе П. Каратыгина.



1897 — «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова;

1900 — «Пир во время чумы» Кюи;

1904 — «Скупой рыцарь» Рахманинова.

При этом мы можем говорить о сочинениях Пушкина не только как о литературном первоисточнике для оперных либретто, но в значительной степени как о самих либретто. Это в полной мере касается опер-«маленьких трагедий»: все они написаны на неизменный или взятый с незначительными изменениями пушкинский текст. Но и в «Русалке», и в «Борисе Годунове» композиторы, не обращаясь к помощи либреттистов, стремились максимально сохранить драматургическую первооснову. Их вмешательство в авторский оригинал напоминает скорее традиционную композиторскую коррекцию готового либретто или сотрудничество (в данном случае заочное) композитора и либреттиста. Даргомыжский в «Русалке» особую бережность к пушкинскому тексту проявлял в диалогах, стараясь в них как можно ближе держаться подлинника. Незначительны отклонения от оригинала и в ряде ариозных, песенно-хоровых эпизодов. А. Серов отмечал как «большую заслугу автора оперы» сохранение им во многих сценах «бесподобно-поэтического текста в полной неприкосновенности»<sup>9</sup>. В случаях необходимых отступлений от оригинала композитор стремился оставаться в рамках пушкинской стилистики, словаря, манеры речи. «Опять тезка! Что делать, не могу шагнуть без него», — писал он в письме Л. Кармалиной<sup>10</sup>. Здесь крылась, на мой взгляд, едва ли не главная причина того, что финальная сцена «Русалки» оказалась столь мелодраматичной и внешне декоративной: Даргомыжский остался без поддержки поэта и вынужден был сам придумывать завершение драмы<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Серов А. «Русалка». Опера А.С. Даргомыжского. Указ. изд. С. 59.

<sup>10</sup> Даргомыжский А. Автобиография, письма, воспоминания современников / под ред. Н. Финдейзена. Пб., 1921. С. 70.

<sup>11</sup> Мнение о неубедительности финала высказывали еще при жизни композитора ряд критиков, в том числе А. Серов. Но сам автор его не разделял. В письме Даргомыжского к Серову читаем: «Я верю вашим впечатлениям, тем более что они одинаковы и с другими стыдящимися и нестыдящимися рецензентами, — но странно, что любимый мой нумер оперы — это

Мусоргский в «Борисе Годунове» так же шел от пушкинской трагедии, причем не только в плане ее идейно-художественной концепции, трактовки образов, основного конфликта, но и в построении сцен, в речевых характеристиках отдельных персонажей и народной массы, в литературной составляющей монологов, диалогов, хоров. Конечно, переработка композитором оригинала была весьма значительной. Она шла, прежде всего, в направлении его сокращения, исключения многих эпизодических действующих лиц, отказа от одних сцен, укрупнения других. И всё же при всех отклонениях от первоисточника либретто оперы в итоге оказалось почти целиком (особенно в первой редакции) основано на пушкинском тексте. Поэтому и здесь «участие» поэта в создании музыкальной драмы может быть уподоблено роли либреттиста. Как справедливо пишет С. Денисенко, «Пушкин выступает уже не просто в роли “великого русского поэта”, а в конкретном качестве театрального автора». Русские композиторы-классики, таким образом, «расширили границы театральной репутации Пушкина в оперном аспекте — создали репутацию Пушкина-либреттиста»<sup>12</sup>.

Но либреттиста особого рода. Как правило, либретто является собой прикладной тип творчества, не предполагающий самостоятельной художественной жизни, а потому и не обладающий совершенством с чисто литературной, поэтической точки зрения. Более того, опера и не требует от него такого совершенства с непреложной неизбежностью — главное, в какой мере оно отвечает музыкально-драматургическим задачам, решаемым композитором. «Либретто» Пушкина — это самоценная литература, которая каким-то удивительным образом отвечала запросам оперы и при этом не приносила ей в жертву свои высочайшие поэтические достоинства. Союз музыки и слова достигает здесь редкого равноправия.

---

все-таки последний финал; впрочем, сам автор в этих случаях — плохой судья» (Даргомыжский А. Указ. изд. С. 44).

<sup>12</sup> Денисенко С. Пушкинский текст в театральном дискурсе XIX века. Указ. дис. С. 10.



А.С. Пушкин (1830).  
Гравюра А. Безлюдного с портрета работы О. Кипренского

Еще важнее, быть может, другое. Освоение русской оперой драматургии Пушкина было обоюдоплодотворным. С одной стороны, оно способствовало богатой и полноценной сценической жизни его драматических произведений, превращая их из «драм для чтения» в сочинения для театра. Знаменательна в этом плане точка зрения *литературоведа* — крупного ученого Н. Арденса: «Сложна и многообразна область музыкально-сценического истолкования Пушкина. Вместе с тем она вправе гордиться крупнейшими достижениями в деле утверждения Пушкина на сцене. И если постановки больших и маленьких трагедий поэта на драматических сценах... не донесли Пушкина до *широкого* зрителя, то оперное искусство сделало на этом пути гораздо больше»<sup>13</sup>.

С другой стороны, драматургия Пушкина стала толчком к созданию композиторами опер нового типа, новых жанровых разновидностей, которых не знала до этого русская, а в ряде случаев и мировая оперная классика. «Русалка» Даргомыжского открыла путь русской психологической музыкальной драме, в которой смело утверждались ранее неизвестные в отечественном музыкальном театре оперные формы. Произведение Пушкина дало композитору замечательный материал для построения больших сцен сквозного дыхания, а богатая, гибкая, индивидуально характерная речь пушкинских персонажей инициировала поиски выразительной музыкальной декламации. Ц. Кюи, который особенно высоко ценил открытия Даргомыжского в этой сфере писал: «В “Русалке”, в ее речитативах, Даргомыжский является великим, вдохновенным декламатором. Каждая фраза текста находит у него соответствующую музыкальную фразу, глубоко прочувствованную, живую, страстную... Даргомыжский в драме признает драматические положения и стремится к музыкальному их выражению; для него речитатив музыкальный, выразительный, мелодический — главная суть дела. Лучшая музыка в “Русалке” заключается в ее речитативах»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Арденс Н. Драматургия и театр А.С. Пушкина. М., 1939. С. 239.

<sup>14</sup> Кюи Ц. «Каменный гость» Пушкина и Даргомыжского // Ц. Кюи. Избранные статьи. Л., 1952. С. 194–195.

«Каменный гость» Даргомыжского в этом отношении вообще стал реформаторским произведением, давшим принципиально новую модель оперы, на которую ориентировались композиторы вплоть до XX столетия. «Декламация в “Каменном госте” — верх совершенства от начала до конца; это — кодекс, который вокальным композиторам следует изучать постоянно и с величайшим тщанием... и к оперному делу в настоящее время иначе относиться нельзя... “Руслан” и “Каменный гость” — исходные точки и вместе с тем базис, основание, на котором опера, по крайней мере, русская опера, в будущем при талантливых деятелях должна получить новое, широкое, роскошное развитие»<sup>15</sup>. Все композиторы, обращавшиеся к «маленьким трагедиям» Пушкина уже в конце XIX — начале XX века, за образец брали в значительной степени именно эту модель, конечно, интерпретируя ее каждый по-своему. Римский-Корсаков, в связи с работой над «Моцартом и Сальери», определяя ее речитативно-ариозный стиль как «новый прием вокального сочинения», писал в свой «Летописи»: «Речитатив лился у меня свободно, впереди всего прочего, подобно мелодии последних романсов. Я чувствовал, что вступаю в какой-то новый период и что овладеваю приемом, который у меня являлся до сих пор как бы случайным или исключительным... Я был доволен; выходило нечто для меня новое и ближе всего подходящее к манере Даргомыжского в “Каменном госте”»<sup>16</sup>.

«Маленькие трагедии» Пушкина в целом своим глубоким и тонким анализом психологии отдельной личности, погружением в мир ее внутренних борений и страстей, концентрированностью действия, краткостью и емкостью в построении сцен и целого явились благодатной основой для возникновения в творчестве русских композиторов (Римского-Корсакова, Кюи, Рахманинова) камерной оперы в ее новом обличье или, по определению Р. Розенберг, «оперы малой формы»<sup>17</sup>. А зна-

<sup>15</sup> Там же. С. 205.

<sup>16</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни, М., 1980. С. 268.

<sup>17</sup> Розенберг Р. Русская опера малой формы конца XIX — начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М., 1961.

чительная роль в «маленьких трагедиях» монологического принципа дала толчок к появлению развернутых оперных моносцен, самая большая из которых — монолог Барона в «Скупом рыцаре» Рахманинова, занимающий целую картину, — явилась прямым прообразом монооперы, жанра получившего развитие в XX столетии.

Наконец, с именем Пушкина связано величайшее открытие, не имевшее прямых аналогов ни в зарубежной, ни в отечественной опере, — рождение народно-исторической музыкальной драмы. Мусоргский, создавая своего «Бориса Годунова», словно отвечал на заданный Пушкиным вопрос: «Отчего же нет у нас народной трагедии?»<sup>18</sup> — и, воплощая художественную идею показа «судьбы человеческой — судьбы народной», поднялся в ее претворении до недостижимых высот музыкального трагизма. Пушкин своему «Борису» придавал особое значение, полагая, что он в состоянии повлиять на «преобразование драматической нашей системы». И в то же время поэт слабо верил в его сценический успех. «...Хотя я вообще был довольно равнодушен к успеху или неудаче своих сочинений, — писал он в набросках предисловия к трагедии, — но признаюсь, неудача “Бориса Годунова” будет мне чувствительна, я в ней почти уверен»<sup>19</sup>. Печальные прогнозы Пушкина подтвердили последующие постановки. И тем не менее желаемое «преобразование сцены» все-таки произошло, только сцены не драматической, а оперной. Намерениям поэта суждено было реализоваться в музыкальном театре Мусоргского.

Чем же объяснить подобную невосприимчивость драматического театра к драматургии Пушкина, а с другой стороны, почему для оперного театра она оказалась столь желанной? В поисках ответов на эти два, казалось бы, разных вопроса приходишь к выводу, что причины здесь во многом общие.

---

<sup>18</sup> Пушкин А. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // А.С. Пушкин. Мысли о литературе. Указ. изд. С. 170.

<sup>19</sup> Пушкин А. Наброски предисловия к «Борису Годунову» // А.С. Пушкин. Мысли о литературе. Указ. изд. С. 136.

Одни и те же особенности больших и маленьких трагедий поэта, которые препятствовали их воплощению на драматической сцене, в полной мере отвечали природе оперы и, более того, представляли для нее ценнейшие достоинства. Остановимся на этих особенностях подробнее.

Уже свыше полутора столетий ведутся споры о так называемой «несценичности» трагедий Пушкина. Начались эти споры еще при жизни поэта, вскоре после появления на свет его драматургического первенца — «Бориса Годунова». П. Катенин, которого Пушкин высоко ценил как авторитетнейшего знатока театра, писал о его трагедии: «Во многих подробностях есть ум без сомнения, но целое не обнято; я уж не говорю в драматическом смысле, оно не драма отнюдь, а кусок истории, разбитый на мелкие куски в разговорах... На театр он нейдет...»<sup>20</sup>. Еще более весомый «вклад» в формирование мнения о драматургии Пушкина, как не предназначенной для сцены внес В. Белинский. Он писал о «Борисе»: «Прежде всего скажем, что “Борис Годунов” Пушкина — совсем не драма, а разве что эпическая поэма в разговорной форме. Действующие лица вообще слабо очеркнутые, только говорят, и местами говорят превосходно; но они не живут, не действуют. Слышите слова, часто исполненные высокой поэзии, но не видите ни страстей, ни борьбы, ни действий»<sup>21</sup>. Критик воспринимал трагедию как изначально предназначенную для чтения, но никак не театрального воплощения. «Гениальные создания русской литературы в трагическом роде написаны не для сцены: “Борис Годунов” едва ли бы произвел на сцене то, что называется эффектом и без чего пьеса падает, а между тем он потребовал бы такого выполнения, какого от нашего театра и желать невозможно. “Борис Годунов” писан для чтения»<sup>22</sup>. Сценические возможности «*маленьких трагедий*» Белинский так же ставил под сомнение: «Мелкие драматические поэмы Пушкина... неудобны для сцены по двум причинам: они слиш-

<sup>20</sup> Катенин П. Воспоминания о Пушкине // Литературное наследство. Т. 16–18. М., 1934. С. 641.

<sup>21</sup> Белинский В. Сочинения Александра Пушкина. М., 1985. С. 428.

<sup>22</sup> Белинский В. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 5. М., 1954. С. 491.

ком еще мудрены и высоки для нашей театральной публики и требовали бы гениального выполнения, о котором нам и мечтать не следует»<sup>23</sup>.

И все-таки в приговоре Белинского слышится некоторая «неокончателность». Критик пишет о невозможности сценической реализации пьес Пушкина именно в современном ему русском театре, который, будучи в плену устаревших классицистских норм, нуждался в радикальных преобразованиях. Таким образом, не исключалась перспектива творчески убедительного прочтения Пушкина обновленным театром будущего. Но наступил XX век, революционно видоизменивший отечественную драматическую сцену, родивший новый — режиссерский — театр. В нем состоялись постановки всех трагедий Пушкина. Но споры о их сценичности, о соответствии или несоответствии условиям, возможностям и требованиям театрального воплощения не стали менее горячими.

Самым последовательным защитником театральности мышления Пушкина был С. Бонди. Он считал, что только на сцене драматургия поэта может обрести полноценную жизнь. «Свои драматические произведения Пушкин писал не для чтения, не как поэмы в диалогической форме, а как театральные пьесы, для постановки на сцене. Он прекрасно знал театр с детства и хорошо различал драмы *чисто литературные*, то есть такие, все содержание которых, идейное и художественное, полностью воспринимается *при чтении*, — и произведения, написанные *для театра*, в которых в расчеты автора входит игра актеров, театральное действие, непосредственно воспринимаемые *зрителем*»<sup>24</sup>. Близкой точки зрения придерживались Н. Арденс<sup>25</sup>, С. Дурылин, считавший рассуждения о «несценичности» сочинений Пушкина не более чем вымыслом, легендой, а утверждения, что он и не предназначал их для сцены, «нелепыми»<sup>26</sup>. А. Гозенпуд полагал, что драмы

---

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Бонди С. Драматические произведения Пушкина // А.С. Пушкин. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 4. М., 1975. С. 480.

<sup>25</sup> Арденс Н. Драматургия и театр А.С. Пушкина. Указ. изд. С. 147.

<sup>26</sup> Дурылин С. Пушкин на сцене. Указ. изд. С. 122.



Пушкина были несценичными только в театре, не знавшем подлинной режиссуры<sup>27</sup>.

Но с неменьшей убежденностью звучали и противоположные точки зрения, постулирующие полную и принципиальную несценичность пушкинской драматургии. Так, Д. Тальников, полагая, что «преобразованию драмы есть границы, за которыми она превращается в отрицание самого жанра, объективных законов его», утверждал: «Особенности пушкинской драматургической поэтики фактически и означают ее несценичность»<sup>28</sup>. Еще более категорично высказался по этому поводу Ю. Левин. Задаваясь вопросом, «можно ли признать сценичной трагедию, требующую для своего раскрытия особого “ключа”, над поисками которого театры безуспешно бьются уже добрую сотню лет?» — он заключает: пушкинская драматургическая система «всё же была лишена достоинства сценичности»<sup>29</sup>. Эту точку зрения повторил уже в 2008 году, в одной из самых последних работ о Пушкине, С. Денисенко<sup>30</sup>.

Наиболее осторожную и компромиссную позицию занял в споре исследователь пушкинской драматургии Б. Городецкий, считающий, что «для окончательного решения вопроса в отрицательном смысле нет достаточных оснований, а для решения в положительном смысле далеко не всё сделано, как со стороны теоретического обоснования проблемы, так и со стороны чисто практического изыскания путей сценической интерпретации пушкинской драматургии»<sup>31</sup>.

Я привожу полемику авторитетных пушкинистов не с целью продолжить неутраченную по сей день дискуссию. Меня больше интересует вопрос, важный с точки зрения темы данной книги: каковы же особенности пушкинской драматургии, которые делают ее, по мнению одних исследователей, несце-

---

<sup>27</sup> Гозенпуд А. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин. Исследования и статьи. Т. 5. Л., 1967.

<sup>28</sup> Тальников Д. Театральная эстетика Белинского. М., 1962. С. 177–180.

<sup>29</sup> Левин Ю. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. Указ. изд. С. 60, 70, 29.

<sup>30</sup> Денисенко С. Пушкинский текст в театральном дискурсе XIX века. Указ. дис.

<sup>31</sup> Городецкий Б. Драматургия Пушкина. М., 1953. С. 19.

ничной, препятствующей жизни на театральных подмостках, а, по мнению других, напротив, составляют специфические свойства индивидуального, свойственного именно Пушкину, понимания сценичности? И еще: сколь активно эти особенности способны функционировать в условиях оперного театра, сколь созвучны они природе музыкальной драмы?

Первую и главную из таких особенностей, отмечают все пишущие о драматических произведениях Пушкина: это повышенная концентрированность действия, сжатость характеристик персонажей, лаконизм театральных форм. Указанные качества присущи прежде всего «маленьким трагедиям». Пушкин стремится к предельной краткости, компактности в раскрытии сложных психологических коллизий. Сами же эти коллизии по содержательной насыщенности и многомерности, богатству историко-культурных ассоциаций и параллелей, образной емкости и глубине вполне могли бы «потянуть» на полнометражные, многоактные драмы. В монологах Барона и Дон Гуана, Сальери и Вальсингама оживают наполненные драматическими событиями биографии героев, возникает множество действующих лиц. Но все эти события и лица остаются за рамками сценического действия. Пушкин задерживает наше внимание лишь на итоговых его этапах, на высших точках кульминирования и трагических развязках, а всё предшествующее развитие происходит до открытия занавеса. Поэтому история Дон Гуана, полная увлекательных приключений, — самая пространная в «цикле» — занимает всего четыре небольшие сцены. Весьма жуткую биографию Барона, превратившегося из рыцаря в ростовщика, Пушкин укладывает в три сцены. Встреча Моцарта и Сальери, за которой стоит весь их жизненный и композиторский путь, разворачивается на протяжении двух компактных сцен<sup>32</sup>. Нако-

---

<sup>32</sup> Со стремлением Пушкина к максимальной компактности и лаконизму С. Бонди связывает даже то обстоятельство, что автор выбрал в качестве героев «драмы зависти» не вымышленных творцов, а подлинные исторические личности — Моцарта и Сальери. Это освобождало его от необходимости пространных объяснений и длительных мотивировок. «Какая сложная разъяснительная экспозиция понадобилась бы для того, чтобы зрители при появлении на сцене молодого, веселого человека (с вымышленным именем)

нец, трагическое полотно гибели целого города в «Пире во время чумы», содержащее острые психологические поединки, раскрывающее богатейшую гамму эмоционально полярных чувств и состояний героев, поэт сжимает до масштабов одной короткой сцены.

В сравнении с болдинскими сценическими миниатюрами, «Борис Годунов» представляет собой монументальную трагедию с большим количеством участников-персонажей. Кажется бы, в ней действуют иные драматургические законы: здесь не место тотальной лаконичности «маленьких трагедий». Однако и в «Борисе» со всей очевидностью проявляется стремление всё к той же концентрированной компактности и немногословию. Прежде всего, обращает на себя внимание общая структура трагедии. Она делится не на развернутые акты, а на короткие сцены. В их квазиспонтанном чередовании происходит стремительная смена сценических обстоятельств, места и участников действия. Образуется драматургическое целое, сотканное из отдельных фрагментов, многие из которых предельно сжаты, самодостаточны и замкнуты в себе. Если не бояться внешней парадоксальности сравнения, можно сказать, что такое построение чем-то напоминает кинематографический прием кадрового монтажа.

Драматическая сцена к подобным новациям не была готова. Напряженная концентрация и компактность, присущие пушкинской драматургии, сжатость и плотность заключенного в ней содержания, смысловая насыщенность каждого слова, каждой реплики требовали особой постановочной эстетики, специфических приемов исполнения, которые театром еще не были осознаны. Для создания полнокровных образов актерам не хватало сценического времени и драматургического

---

узнали, что это великий музыкант, композитор, одаренный гениальными способностями. Кто-то должен был сообщить об этом — в диалоге или в монолог... А тут входит Моцарт — и всё множество ассоциаций эмоциональных и исторических, связанных с этим именем, сразу возникает в сознании зрителя... То же относится и к имени Сальери, для современников Пушкина столь же знакомому, как и имя Моцарта...» (Бонди С. «Моцарт и Сальери» // С. Бонди. О Пушкине: статьи и исследования. М., 1978. С. 265).

материала. Эскизность, экономность текста представляла непреодолимые трудности для психологического развертывания характеров.

Но все указанные выше качества, перед которыми пасовал русский драматический театр, оказались более чем желанными для оперы. Именно такой литературный материал всегда искали оперные композиторы, расценивая лаконичную немногословность текста как высшее достоинство. А. Серов писал о пушкинской «Русалке», оценивая ее «со стороны требований музыкальной драмы»: *«В немногих строчках, будто слегка очерченных, — неподражаемая полнота и глубина мысли, пластичность, богатство драматизма и чуждое, истинно шекспировское слияние мира действительного с миром фантастическим»*. Эти качества в полной мере, по мысли композитора-критика, отвечали специфике оперного либретто, которое «должно быть так сочинено, чтобы сюжет в главных чертах был постоянно понятен, ясен почти без подмоги слов»<sup>33</sup>. Те же качества подчеркивал Ц. Кюи в «Каменном госте»: *«У Пушкина сюжет выполнен с замечательной силой и сжатостью, никого и ничего лишнего, только одно вводное лицо — Лаура, и то для того, чтоб сразу, одним штрихом, резко охарактеризовать Дон Жуана... Фабула “Каменного гостя”, ее сценическая планировка и бесподобные стихи, которыми он написан, — три составные части каждого либретто, — для оперы не оставляют желать ничего лучшего»*<sup>34</sup>. Развивая эту мысль в статье о «Русалке», Кюи объяснял природу требований, предъявляемых оперой к драме-либретто: *«Длинноты текста особенно чувствительны в музыке, так как текст поется значительно медленнее, чем он читается, и длинноты текста вызывают длинноты и водянистость в музыке. Краткое выражение мысли очень важно в тексте, предназначенном для музыки. А кто же более Пушкина отличался сжатостью формы?»*<sup>35</sup>. Иными словами, пушкин-

<sup>33</sup> Серов А. «Русалка». Опера А.С. Даргомыжского. Указ. изд. С. 47, 50.

<sup>34</sup> Кюи Ц. «Каменный гость» Пушкина и Даргомыжского. Указ. изд. С. 194–195.

<sup>35</sup> Кюи Ц. «Русалка», опера А.С. Даргомыжского // Ц. Кюи. Избранные статьи. Указ. изд. С. 391.

ские драматические произведения в полной мере отвечали выработанным в ходе длительной практики законам оперного либретто.

Один из таких законов — особо экономное отношение к слову. Опытные либреттисты и композиторы, работавшие в оперном жанре, хорошо знали, что «не словом единым» жива опера, что значительная, самая глубинная часть ее художественного содержания выражается невербально. Поэтому они стремились отсекаать в тексте всё лишнее, избыточное, уводящее от основной линии драматургического развития. Кроме того, не нуждалось в словесном выражении и всё то, что могло быть раскрыто музыкальными средствами. В силу этого либретто и отличалось от «литературной» драмы большей сжатостью и концентрированностью. В нем всегда должен был присутствовать необходимый простор для развертывания семантически наполненной, многослойной музыкальной ткани. Конечно, в разные времена, с появлением новых жанров и форм оперной драматургии, принципы построения либретто эволюционировали, но основные законы его функционирования в опере оставались непреложными.

Какое отношение мог иметь Пушкин к этим законам? Как будто бы никакого. Он писал с расчетом на сценическое воплощение своих пьес в *драматическом* театре. Но, осознанно или нет, он имел в виду не современный ему театр, который нередко подвергал весьма едкой критике, а некий гипотетический театр будущего. Не случайно он считал, что для постановки народной трагедии «надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий»<sup>36</sup>. Именно так — как грандиозный сценический эксперимент, предвосхищающий театральные концепции XX века, — воспринимал театр Пушкина В. Мейерхольд. Поэт опережал время, что нередко случается с гениями. Гипотетический театр Пушкина — это театр новых, может быть, условных, сценических форм, смелой актерской и режиссерской интерпрета-

---

<sup>36</sup> Пушкин А. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // А.С. Пушкин. Мысли о литературе. Указ. изд. С. 170.

ции. Драматург оставлял огромное незаполненное поле для такой интерпретации, для рождения сложных ассоциаций, обнаружения тайных значений, лежащих за пределами слова. В ходе постановочной реализации пушкинских пьес должно было происходить, используя выражение Е. Эткинда, «приращение смысла»<sup>37</sup>.

Но такого драматического театра и такой режиссуры в России XIX столетия не существовало. Зато была опера — «один из самых условных видов искусства»<sup>38</sup>, и были гениальные русские композиторы, которые и стали превосходными интерпретаторами пушкинской драматургии, взяв на себя, в числе прочего, и режиссерскую функцию. Разумеется, режиссерскую не в буквальном смысле слова — имеется в виду так называемая «композиторская режиссура». Проблема эта не новая — она была поставлена еще М. Сабининой в связи с прокофьевским оперным театром, который получил в исследовании музыковеда определение: «театр композитора-режиссера»<sup>39</sup>. Думается, однако, что это определение может касаться не только автора «Семена Котко». По большому счету в самой партитуре, определяющей и регламентирующей темпоритм оперного спектакля, подробности интонирования героев-исполнителей, уже содержится момент режиссуры. А у таких блистательных мастеров жанра, обладавших ярко театральным мышлением, как Даргомыжский, Римский-Корсаков, Мусоргский, режиссерское видение спектакля, его визуально-сценографической составляющей, построение диалогов, психологическая разработка характеров персонажей и даже их внешне сценическая обрисовка, были неотъемлемой частью их собственно композиторской работы. Б. Асафьев писал об авторе оперного «Бориса Годунова»: «Мусоргский обладал почти живописным мастерством передачи средствами музыки живого, конкретного человека как явления истории и данного быта... В живописности музыки Мусоргского уже

<sup>37</sup> Эткинд Е. Материя стиха. СПб., 1998. С. 16–38.

<sup>38</sup> Покровский Б. Размышления об опере. М., 1979. С. 25.

<sup>39</sup> Сабина М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М., 1963. С. 266.

налицо сценические зарисовки поступи действующих лиц и всего их внешнего облика. По музыке можно создавать костюмы. В этой «осязаемости» трудно кому-нибудь из русских композиторов соперничать с Мусоргским»<sup>40</sup>.

Музыка, таким образом, вносила в пушкинский текст именно то, на что рассчитывал поэт, когда оставлял для исполнителей-интерпретаторов «бездну пространства» (Гоголь): полнокровность образов, эмоциональную атмосферу действия, смысловую полифоничность. Кроме того, генетически свойственные музыке процессуальность, интегрирующие тенденции способствовали организации целого и его укрупнению. Так, краткие и сжатые, как пружина, сцены пушкинских «маленьких трагедий» обретали динамику развития и сценическую продолжительность, разрастались до масштабов развернутых полотен. В «Борисе Годунове» природой самой музыки, помноженной на драматургический гений Мусоргского, преодолевалась дискретность многочастной и мелкочастной структуры трагедии. В калейдоскопе внешне разрозненных фрагментов обнаруживался их общий глубинный смысл и взаимообусловленность. То, что у Пушкина сжималось до ярких, подобных вспышке, мгновений — у Мусоргского, напротив, выливалась в мощный неудержимый поток, захватывающий отдельные акты и оперу как целое. Несколько кратких реплик трагедии хватало композитору для развертывания протяженных сквозных сцен. Даже емкие и точные пушкинские ремарки подчас становились основанием для построения эпизодов большой драматической силы.

Говоря о предрасположенности драматургии Пушкина к построению на ее основе совершенных оперных либретто, укажу, по меньшей мере, еще на три чрезвычайно существенных фактора.

**Фактор первый.** Рассчитывая на последующую сценическую интерпретацию, Пушкин закладывал в диалоги, монологи своих пьес лексическую и интонационную характеристичность персонажей, их речевую индивидуализацию. Тем

---

<sup>40</sup> Асафьев Б. Избранные труды. Т. 3. М., 1954. С. 148.

самым он давал некий ключ актерам в воплощении того или иного образа, предопределяя его интонационную палитру, характер декламации. Совершенно очевидно, что не менее важным это качество пушкинского текста оказалось и для его *музыкального* прочтения средствами *вокальной декламации*. Ведь именно богатство и многообразие речитативно-декламационного начала, или, по выражению Мусоргского, «мелодии, творимой говором человеческим», составляло стиливую сердцевину всех опер, написанных на текст пушкинских драматических произведений. Композиторы во многом и отталкивались от авторской интонации, которая была для них верным ориентиром и одновременно богатым источником для собственных поисков музыкально-речевой выразительности.

В «Борисе Годунове», например, Пушкин четко дифференцировал интонационно-речевые характеристики всех основных героев, исходя как из субъективных факторов: личных человеческих качеств, психологических особенностей, характера чувствования, так и из факторов объективных, детерминированных принадлежностью к определенному социальному и культурному слою. Прежде всего, ясно различаются персонажи, относящиеся к русскому и польскому образным лагерям. Поляки характеризуются «высокой», аристократически-салонной, речью — в ней много «книжных», эстетизированных оборотов, которые оставляют впечатление иноязычной стилистики. В характеристиках русских образов, будь то царь Борис, бояре, странствующие монахи или нищий, обездоленный Юродивый, отчетливо слышна речь, уходящая своими истоками в русскую патриархальную старину с большим удельным весом архаических фольклорных формул.

В то же время внутри русской группы образов происходит их стиливая, интонационная индивидуализация. Как непохожи друг на друга выдержанная от первого до последнего слова лапидарно-величавая манера речи Годунова, льстиво-лицемерные, вкрадчивые речевые обороты Шуйского, эпически-мерное, близкое языку русских летописей повествование Пимена, острохарактерный, основанный на чередовании прибауток и церковных текстов, говор Варлаама, нервная,



сбивчивая речь Юродивого, сочная бабья болтовня Хозяйки корчмы, крестьянская речевая стихия народных сцен!

Между русским и польским лагерями находится Самозванец, претерпевающий в трагедии сложную эволюцию. Его характеристика от кельи в Чудовом монастыре до замков Вишневецкого и Мнишка построена на интонационно-лексическом лицедействе; его речь представляет своеобразную модуляцию, постепенное вживание в образ царевича Дмитрия, приспособление к новой обстановке, новому высокородному своему положению и, соответственно — новому стилю речи.

Подобная характерность речевых характеристик в трагедии Пушкина вызывает немало аналогий с принципами интонационной персонификации в операх-драмах. Нетрудно заметить, что именно в этом направлении шел Мусоргский, интонационно выстраивая систему образов в «Борисе Годунове».

Может быть, еще наглядней образная индивидуализация через стиль речи проявляется у Пушкина в «маленьких трагедиях». Наглядней в силу малого числа персонажей. В «Моцарте и Сальери» количество действующих лиц вообще доведено до возможного в драме минимума. Два героя вступают в сложный психологический, эстетический, мировоззренческий поединок, самым ярким, внешне осязаемым проявлением которого является речевая характерность.

У Сальери преобладают пространные монологические высказывания. Его речь, наполненная философскими сентенциями, эстетическими декларациями, торжественна и высокопарна, лексика возвышенна и метафорически сгущена. Над всем довлеет железно-неумолимая логика, каждое «положение» подкрепляется весомыми аргументами.

Речь Моцарта, явно не умеющего говорить так красиво и долго, как его друг, напротив, вся состоит из коротких, как бы походя брошенных, реплик. В противовес плотности речевой ткани Сальери, она разрежена, эскизна, наполнена непосредственными впечатлениями на жизненные ситуации («Смешнее отроду ты ничего не слыхивал...»), реакциями на настроение («Ты, Сальери, \ Не в духе нынче. \ Я приду к тебе \ В другое время»), разнообразными, сменяющимися друг

друга эмоциями — от детской веселости до страхов и мрачных предчувствий («Мой *Requiem* меня тревожит», «Мне день и ночь покоя не дает \ Мой черный человек»). Речевая импульсивность и спонтанность подчеркивается обилием многоточий и восклицательных знаков, обладающих яркой эмоциональной выразительностью:

Я шел к тебе,  
Нес кое-что тебе я показать,  
Но, проходя перед трактиром, вдруг  
Услышал скрытку... Нет, мой друг Сальери!  
Смешнее отроду ты ничего  
Не слыхивал... Слепой скрыпач в трактире  
Разыгрывал *voi che sapete*. Чудо!

Столь рельефно воплощенный контраст персонажей, дает много «подсказок» для их сценической, актерской интерпретации и, в определенной степени, направляет руку композитора в музыкальном прочтении драмы (что мы и увидим позже в анализе оперы Римского-Корсакова).

При этом у композитора остается безграничное море возможностей такого прочтения. Оно заложено в богатом арсенале приемов музыкального интонирования, но так же и в особенностях поэтики «маленьких трагедий». Одну такую особенность отметил В. Жирмунский в книге «Теория стиха». Он указал на преимущественную нетождественность в «маленьких трагедиях» смысловой (синтаксической) и метрической организации текста. Если брать за основу не метрическое, а синтаксическое деление, то поэтический текст будет максимально сближаться с прозой. Например, в «Каменном госте»:

«В июле... ночью. Странную приятность я находил в ее печальном взоре и помертвевших губах. Это странно. Ты, кажется, ее не находил красавицей. И точно, мало было в ней истинно прекрасного. Глаза, одни глаза. Да взгляд... такого взгляда уж никогда я не встречал. А голос у нее был тих и слаб — как у больной. Муж у нее был негодяй суровый, узнал я поздно... Бедная Инеза!».

Именно такая, прозаизированная, манера была характерна для некоторых постановок в русском театре рубежа XIX–XX столетий. «Традиционная для конца XIX века реалистическая

театральная декламация делит стихи “по смыслу”, стараясь придать им “естественную”, т. е. прозаически разговорную, интонацию. Крайний пример этой манеры представляет исполнение драм Пушкина в Художественном Театре»<sup>41</sup>.

Применительно к оперному театру это открывало для композиторов возможность гибко балансировать между сухим разговорным речитативом (при опоре на синтаксис) и поэтизированной ариозностью (при опоре на метрику). Первым эту возможность открыл Даргомыжский в «Каменном госте», сочетая самые разные приемы музыкального претворения пушкинского текста, используя весь спектр типов интонирования — от подчеркивания его разговорного звучания до художественно-одухотворенной музыкальной декламации.

**Фактор второй.** Драматические произведения Пушкина, давая богатый материал для вокальной декламации, содержали в себе также и основу для завершенных оперных форм номерного типа с ярко выраженной жанровостью, чем еще больше приближались к оперному либретто. Возможно, причиной тому было то, что Пушкин, подобно другим большим поэтам-драматургам (Шиллеру, Гёте), внимательно присматривался к достижениям музыкального театра. Есть немало свидетельств его увлечения оперой, особенно творениями Моцарта, Россини, Вебера, глубокого почитания оперного первенца Глинки. По-видимому, помимо широкого диапазона музыкальных впечатлений Пушкина, здесь важен был «весь строй психологического, ментального восприятия им музыки, оказавшей свое неоспоримое воздействие на творческий метод поэта... весь присущий ему дар сопереживания и сотворчества, с каким воспринимал он всё слышимое»<sup>42</sup>. Во всяком случае, в его драмах широко и разнообразно оказались представлены такие формы.

В «Борисе Годунове» их диапазон простирается от русских народно-песенных жанров до аристократических образ-

---

<sup>41</sup> Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1925. С. 256.

<sup>42</sup> Левашева О. О симфонизме пушкинского романа // Мир искусств (альманах). Вып. 5. СПб., 2004. С. 8.

цов европейской ренессансной музыки. Здесь и причет Ксении об умершем женихе («Милый мой жених, прекрасный королевич, не мне ты достался, не своей невесте — а темной могилке, на чужой сторонке»), и песня-плач Юродивого («Месяц светит, котенок плачет, Юродивый, вставай, Богу помолися!»), и разухабистая хороводная песня Варлаама «Как во городе было во Казани...». А на другом полюсе — музыка польского бала, прежде всего, конечно, полонез (ремарка Пушкина «Музыка играет польский»), но возможны и другие танцы, а в Сцене у фонтана (объяснение Самозванца и Марины) слышны отзвуки любовных серенад, упоительных канцон и ласкающих пасторалей.

Еще большей музыкальной насыщенностью отличается «Русалка». Это, по-видимому, и дало основания для уже упоминавшегося предположения, активно поддерживаемого П. Анненковым, будто Пушкин первоначально задумывал ее как либретто для оперы. В. Белинский, позже А. Серов, а затем и другие авторы, писавшие о «Русалке», отвергли эту гипотезу как ничем не подтвержденную. Однако С. Булич в работе 1900 года «Пушкин и русская музыка» высказал еще более смелую версию, тоже, впрочем, весьма произвольную, о наличии двух редакций «Русалки»: первоначальной — в виде либретто, предназначенного поэтом для Есаулова, и окончательной — как самостоятельной драмы. Впрочем, и в этой окончательной версии С. Булич видел не просто драму, а драму музыкальную<sup>43</sup>.

И. Жданов в исследовании «“Русалка” Пушкина и “Das Donauweibchen” Генслера»<sup>44</sup>, напечатанном в том же издании, что и статья С. Булича, а позже И. Эйгес в книге «Музыка в жизни и творчестве Пушкина» высказали иную точку зрения: оперно-музыкальный характер «Русалки» объясняется «не тем, что она написана или первоначально была задумана

---

<sup>43</sup> Булич С. Пушкин и русская музыка // Памяти Пушкина. Записки историко-филологического факультета Петербургского университета. Ч. 57. Спб., 1900.

<sup>44</sup> Жданов И. «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера // Памяти Пушкина. Указ. изд.

в качестве оперного либретто, а тем, что она написана Пушкиным на основе чужого либретто одноименной оперы»<sup>45</sup>. Речь идет о широко популярной в России опере, шедшей под названием «Днепровская русалка» венского композитора Ф. Кауэра (с добавлением музыки И. Кавоса и С. Давыдова) на текст пьесы К. Генслера в авторизованном переводе Н. Краснопольского. Пушкин, будучи хорошо знакомым и с оперой, которая многие годы шла в Петербурге, и с отдельно изданным либретто Краснопольского фактически использовал их как источник своей драмы. Поэтому неудивительно, что в ней, вольно или невольно, отразилась эта связь, сохранились многие особенности оперного жанра. Во всяком случае, все сходится на том, что дух оперы — музыкальной драмы витает у Пушкина. По меткому замечанию Н. Берковского, «“Русалка” Пушкина — особое явление: “опера без музыки”»<sup>46</sup>.

Точнее было бы сказать, без реальной, но с подразумеваемой музыкой. Причем этой подразумеваемой музыки много, и она выполняет самые разные функции. С ее помощью Пушкин вносит в драму элемент «волшебности», фантастический колорит. Таковы два хора русалок: *«Веселой толпою с глубокого дна мы ночью всплываем...»* и *«Что, сестрицы? в поле чистом не догнать ли их скорей?»*, которые Белинский, в целом отрицавший «либреттное» происхождение пушкинской «Русалки», тем не менее, считал оперными и сравнивал с хорами из оперы Мейербера «Роберт Дьявол». Музыкальные «номера» или характерные их элементы используются поэтом и в характеристике действующих лиц. Так, в речи Княгини явственно слышны обороты сентиментального бытового романса. Музыкально окрашен и монолог Князя *«Невольно к этим грустным берегам меня влечет неведомая сила»*. Мотивы любви и смерти, печальных воспоминаний об ушедшем счастье вкупе с общим лирико-скорбным настроением — это типичные признаки жанра элегии, широко разрабатываемой во времена Пушкина русской вокальной лирикой.

<sup>45</sup> Эйгес И. Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., 1937. С. 222.

<sup>46</sup> Берковский Н. «Русалка», лирическая трагедия Пушкина // Н. Берковский. Статьи о литературе. М.-Л., 1962. С. 385.

Но, пожалуй, самая характерная с точки зрения музыкально-оперной специфики — большая сцена свадебного пира в княжеском тереме. Надо заметить, ситуация пиршества в русской опере была одной из излюбленных и часто встречающихся. Она открывала возможность широкого использования народно-песенных и танцевальных жанров и в то же время становилась нередко исходным моментом для драматического обострения конфликта, его завязкой, когда в атмосферу праздничного веселья внезапно вторгалась некая омрачающая, инородная сила. Вспомним свадебный пир в «Руслане» Глинки, внезапно обрывающийся похищением Людмилы и сценой оцепенения; два пира — новгородский, земной, и фантастический, подводный — в «Садко» Римского-Корсакова; пирушку Григория Грязного в его же «Царской невесте», дающую толчок последующим драматическим событиям; открывающий оперу «Чародейка» Чайковского нижегородский пир с играми и песнями гостей и Кумы, прерывающийся с появлением свирепого княжича Юрия, или веселое гульбище Галицкого в «Князе Игоре» Бородин, нарушаемое плачем девушек. Тема «Пир в русской опере» могла бы стать предметом отдельного увлекательного исследования.

Именно в такой драматургической функции используют *сцену пира* и Пушкин в «Русалке». Она становится «поводом» для введения народных песен и, по-видимому, игр и плясок. Хотя ремарки, указывающей на это в пушкинском тексте нет, но, учитывая шуточный характер хора «Сватушка», такая ремарка вполне могла бы иметь место. Любопытно, что обозначая действующих лиц в этой сцене, Пушкин пишет не «Девушки» (с ремаркой «поют»), а конкретно указывает: «Хор». Сцена пира — это и источник внезапного, методом резкого контрастирования, обострения конфликта. Сразу следом за хоровой песней «Сватушка» остается звучать «Один голос» (обозначение Пушкина) — мельничихи-утопленницы, исполняющий песню «По камушкам, по желтому песочку». Своим разительно несвадебным содержанием и характером эта протяжная песня омрачает общую обстановку веселья, напоми-

ная о свершившейся трагедии и предвещая драматический разворот событий в дальнейшем.

Характерно, что тема *пира* является своеобразным «лейт-мотивом» драматургии Пушкина. Помимо «Русалки», она проходит через все «маленькие трагедии». В «Каменном госте» это *пир* у Лауры, завершающийся гибелью Дон Карлоса. Поэт и здесь вводит вокальные номера: Лаура исполняет две песни-романса под гитару. Пушкин их, правда, не выписывает, оставляя на волю исполнителей и ограничиваясь ремаркой «Поет», но гораздо важнее сам факт того, что они загодя предусмотрены поэтом в структуре драмы и дают повод для обобщающих сентенций типа: *«Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает; но и любовь мелодия...»*. Мрачное и трагическое *пиршество* составляет основной сюжетный и идейный стержень «Пира во время чумы». Причем центром концепции трагедии оказываются опять-таки музыкальные номера: песня Мери и гимн Вальсингама. Это, безусловно, самые значительные моменты трагедии, ее кульминационные точки, содержащие в себе широкие смысловые обобщения. Своеобразная картина *пира* Барона наедине со своими золотыми сундуками разворачивается в «Скупом рыцаре»:

*Хочу себе сегодня пир устроить:  
Зажгу свечу пред каждым сундуком,  
И все их ототру, и стану сам  
Средь них глядеть на блещущие груди.*

Наконец, в трагедии «Моцарт и Сальери» дается сцена смертного пира, устроенного Сальери в трактире «Золотого льва». Музыка в структуре этой пушкинской пьесы занимает особое место. Оно и понятно: герои ее — композиторы. Музыка — объект их раздумий, сомнений, комментариев, обсуждений. Они ею живут. Но главное — музыка наполняет собой словесную ткань произведения, на равных с ней участвуя в развертывании драмы. Непосредственно по ходу пьесы она звучит трижды. Первый раз, когда Моцарт приводит в дом Сальери слепого скрипача, который фальшиво играет арию из «Дон Жуана». Второй — когда Моцарт в той же сцене исполняет сочиненную намеренно ночью «безделицу». И, нако-

нец, в третий раз, когда Моцарт в трактире «Золотого льва», посреди веселого застолья, знакомит своего друга с неоконченным Реквиемом. Обратим внимание, что все музыкальные «номера» принадлежат исключительно Моцарту, являясь его самораскрытием, помогая глубже и полнее обрисовать его образ, и тем самым восполняя отсутствие в его роли развернутых монологов. Каждый из звучащих музыкальных фрагментов, вызывая у Сальери внезапную острую реакцию (куда более сильную, нежели на словесные реплики Моцарта), провоцирует его на высказывание ключевых с точки зрения концепции произведения сентенций и оценок. Ответом на первый музыкальный «номер» является суждение, содержащее эстетическое кредо Сальери: *«Мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля»*; второй «номер» вызывает исключительно меткую оценку моцартовского стиля: *«Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!»*. Третий «номер» влечет за собой поразительный по своей двусмысленности монолог, содержащий в себе искренний восторг и смертный приговор: *«Эти слезы впервые лью: и больно и приятно, как будто тяжкий совершил я долг, как будто нож целебный мне отсек страдавший член!»*.

Но тремя указанными номерами не исчерпывается музыкальное наполнение трагедии. Она вся пронизана духом моцартовской музыки, отмечена поразительно тонким проникновением в глубины глубин моцартовского стиля. Что было тому причиной: тончайший ли внутренний слух Пушкина, или поэт угадал в композиторе родственную душу? Возможно, был прав Л. Сабанеев, когда писал: «Вкус Пушкина — Моцарт и преимущественно «Дон Жуан»; Моцарт для него — гений музыки, ее олицетворение. И в этом нет случайности: Пушкин сам был один из тех светлых гениев, к которым относится и Моцарт, и Рафаэль, которых появление еще было возможно на рубеже XVIII века в запоздавшей России, но которых потом уже не могло рождаться...»<sup>47</sup>. Важную роль, по-видимому, должно было сыграть и то объединяющее двух художников

---

<sup>47</sup> Мысли о Моцарте. М., 2004. С. 77.



качество, о котором, применительно к каждому из них, пишут едва ли не все исследователи — универсализм; один универсальный гений мог лучше и глубже постичь другого.

Пушкинский Моцарт предваряет исполнение только что созданного сочинения следующим комментарием:

*Представь себе... кого бы?  
Ну, хоть меня — немного помоложе;  
Влюбленного — не слишком, а слегка —  
С красоткой, или с другом — хоть с тобой,  
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,  
Незапный мрак иль что-нибудь такое...*

Обратим внимание на это пушкинское «вдруг». Моцарт в трагедии весь состоит из «вдруг», из внезапных переключений, стремительных поворотов состояний и событий, из неожиданностей: «Ага! увидел ты! А мне хотелось \ Тебя **нежданной** шуткой угостить». Или: «Нес кое-что тебе я показать; \ Но проходя перед трактиром, **вдруг** \ Услышал скрипку...».

В этом проявляют себя не только черты характера героя, но и важнейший принцип моцартовского стиля — ярко выраженная театральность его мышления. Поэтому и момент появления трагического («виденье гробовое») Пушкин дает через типично моцартовский прием вторжения. Этот эффект присутствует во многих оперных сценах композитора, и, разумеется, самый яркий пример — «Дон Жуан» (внезапное появление Командора в первой сцене, а в финальной — его статуи). Но столь же характерно указанное проявление театральности и в инструментальной музыке Моцарта, о чем многократно писали исследователи. Мы не знаем, раскрывая содержание моцартовской пьесы устами автора, имел ли в виду Пушкин какое-то конкретное сочинение композитора? Но типологическую черту моцартовской инструментальной драматургии поэт обозначил абсолютно точно. Подтверждений тому может быть названо множество, например, Фортепианная соната F-dur (KV 332), о которой Г. Аберт писал в почти пушкинских выражениях: «Ее первая часть прямо-таки изобилует контрастными темами, отчасти напоминающими <...> комиче-

скую оперу, отчасти же <...> они с подлинно моцартовской неожиданностью, внезапно, подобно призраку, вырываются из тьмы и надолго омрачают сцену...»<sup>48</sup>.

И здесь мы вплотную подходим к **третьему фактору**, позволяющему трагедиям Пушкина, сохраняя жанровую принадлежность драматической сцене, в то же время без какого-либо насилия становиться основой оперной драматургии. Фактор этот обозначим фундаментальным музыкальным понятием *симфонизм* в том расширительно-универсальном его смысле, какой мы вкладываем в данную дефиницию, когда говорим о *симфонизме композиторского мышления* или об *оперном симфонизме*.

Исследователями не раз предпринимались попытки осмысления произведений Пушкина сквозь призму музыкальных закономерностей. Как правило, эти попытки шли в двух направлениях. Одно было связано с вписыванием поэзии Пушкина в век романтизма и его эстетику, в русле которых протекал его творческий процесс. «Принадлежность его к этому “золотому веку” поэзии, конечно, неоспорима. При всех своих гениальных реалистических прозрениях, при всей остроте его мудрого, веком Просвещения воспитанного ума он был истинным сыном своей эпохи и никогда не отрекался от нее — критиковал ли он элегический романтизм Жуковского или “безнадежный эгоизм” байроновских концепций»<sup>49</sup>. Как известно, для романтизма было характерно широкое и всеобъемлющее понимание музыкальности. В его художественной и эстетико-философской системе музыка стояла на высшей ступени. На протяжении всего XIX века мы наблюдаем ее невиданную экспансию во все сферы культуры и духовной жизни. Музыка, с точки зрения романтиков, — это и ключ к тайнам человеческой души, и модель вселенной; в музыке средоточие духовного опыта личности и законов мироздания, в ней — единство человека и мира. В русле такой своеобразной *панмузыкальности* романтизма и трактовалась музыкальная природа про-

<sup>48</sup> Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 2. М., 1988. С. 238.

<sup>49</sup> Левашева О. О симфонизме пушкинского романа. Указ. изд. С. 8.

изведений Пушкина. Всё, что в них было связано с погружением в мир человеческих чувств, с диалектикой души, уже отождествлялось с музыкой, которая становилась аллегорией внутреннего мира человека. У Чайковского находим следующее характерное суждение: «Пушкин силою гениального таланта очень часто вырывается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки». Композитор объясняет это тем, что «независимо от сущности того, что он излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то проникающее в самую глубь души»<sup>50</sup>.

Другим направлением поисков музыкальности в сочинениях Пушкина (и шире — в лирической поэзии) было обнаружение в них конкретных музыкальных закономерностей. Причем такие поиски активно предпринимались как литературоведами — Б. Эйхенбаумом<sup>51</sup>, Л. Фейнбергом<sup>52</sup>, Е. Эткин-дом<sup>53</sup>, так и музыковедами — Л. Мазелем<sup>54</sup>, О. Левашевой<sup>55</sup>, Б. Кацом<sup>56</sup> и др. С равной увлеченностью, но с разной мерой корректности и продуктивности они интерполировали различные музыкальные понятия и явления (интонация, лейтмотив, оркестровка, имитация, полифония, репризность, кадансирование и др.) на литературные произведения, исследовали действие в условиях вербального искусства принципов музыкального формообразования. Особенно часто их внимание привлекала сонатная форма как наиболее общелогическая и универсальная. Л. Фейнберг по этому поводу писал: «Сонатная форма принадлежит к группе таких ценнейших эстетических явлений, как, скажем, законы античной трагедии,

<sup>50</sup> Чайковский и Надежда Филаретовна фон Мекк. Переписка. М., 2004. С. 38.

<sup>51</sup> Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922.

<sup>52</sup> Фейнберг Л. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» // Поэзия и музыка. М., 1973.

<sup>53</sup> Эткинд Е. Материя стиха. Указ. изд.

<sup>54</sup> Мазель Л. О чертах сонатной формы в сочинениях Пушкина // Музыкальная академия. 1999. № 2.

<sup>55</sup> Левашева О. О симфонизме пушкинского романа. Указ. изд.

<sup>56</sup> Кац Б. Об аналогах сонатной формы в лирике Пушкина // Музыкальная академия. 1995. № 1.

или три основных архитектурных ордера». Именно поэтому, а также как «результат гениальной интуиции» она, по мысли автора, и могла проникнуть в поэзию Пушкина, хотя сам поэт «никакими знаниями о сонатной форме не обладал»<sup>57</sup>.

Встречается в исследованиях пушкинской поэзии и понятие «симфонизм». К нему обращаются Е. Эткинд (последняя глава его книги «Теория стиха» так и называется: «От словесной имитации к симфонизму»), Л. Мазель (симфоническая структура прослеживается им в поэме «Медный всадник»), О. Левашева, в центре внимания которой роман «Евгений Онегин» в аспекте его конструкции, уподобляемой сонатно-симфоническому циклу.

Скажу сразу, я далек от соблазна искать у Пушкина закономерности музыкального формообразования, приметы сонатного аллегро, симфонического цикла или какой-либо иной музыкальной структуры. Равно как не склонен проводить прямые или опосредованные аналогии, прослеживать влияние музыки на литературный текст, искать их сходства и отличия. И не только потому, что подобные параллели рискованны и, на мой взгляд, мало приближают нас как к объяснению сущности музыкальности, так и к постижению ее проявлений в литературных или театрально-драматических сочинениях. Просто в аспекте темы данной книги меня больше занимает другой круг проблем. Употребляя категорию симфонизма (об этом уже говорилось) в самом расширительном, может быть, даже метафорическом, ее понимании, скорее как способ художественного мышления, нежели как совокупность конкретных форм и приемов, я пытаюсь обнаружить в трагедиях Пушкина импульсы, предрасположенность к ее музыкальному претворению в условиях симфонизированной оперной драматургии. В последующем анализе опер-«маленьких трагедий», в особенности Римского-Корсакова и Рахманинова, нам станет видно, как из «метафорического» пушкинского симфонизма произрастает симфонизм подлинный, реальный и последова-

---

<sup>57</sup> Фейнберг Л. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе». Указ. изд. С. 282, 287.

тельный, как высочайшая логика пушкинских концепций, ее глубинные смыслы дают жизнь семантически наполненному движению музыкальной ткани, динамичной и целеустремленной интонационно-тематической процессуальности.

«В симфонизме мы более охотно прослеживаем то, как протекает в нем художественное мышление, чем то, что этим мышлением познается. Словом, в симфонизме мы ищем больше принципы композиции, чем принципы содержания»<sup>58</sup>. Это меткое и справедливое суждение принадлежит замечательному музыковеду, искусствоведу, глубокому мыслителю Аршаку Абгаровичу Адамяну. В действительности же симфонизм представляет собой неразрывное единство двух противоположных тенденций: интровертной и экстравертной. С одной стороны, он оказывается едва ли не самой погруженной в свои внутренние проблемы организацией музыкальной материи, строящейся по своим имманентно-музыкальным законам, где логика развертывания целого имеет мало прямых аналогов с иными видами художественного творчества, и тем более с явлениями, лежащими за пределами искусства, в реальной жизни. С другой стороны, симфонизм обладает исключительной устремленностью вовне, в окружающий мир, и при всем высочайшем уровне абстрагирования оказывается открытым сфере внемузыкального и, шире, внехудожественного, сложным и противоречивым процессам, происходящим в действительности. В. Задерацкий писал о симфонизме как о «принципе музыкально-образного познания действительности... требующем *семантической конкретности* интонационных процессов»<sup>59</sup>. И в этом плане он является величайшим завоеванием музыки, давшим ей возможность своими собственными средствами постигать динамику окружающего мира, его контрасты, сложные коллизии бытия, иными словами, диалектику жизни. «Симфонизм, — писал А. Адамян, — есть тот прин-

---

<sup>58</sup> Адамян А. Принципы поэтики Шекспира в музыке // А. Адамян. Статьи об искусстве. М., 1961. С. 311.

<sup>59</sup> Задерацкий В. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 108.

цип художественного мышления, который стремится познать действительность как противоречивое единство двух начал: индивидуального и общественного, личного и исторического, единства человека и среды»<sup>60</sup>.

Позволю себе задержаться на этой мысли ученого и последовать за ней дальше, чтобы увидеть, как он подкрепляет данное положение анализом трагедий Шекспира, ставших основой симфонизма Бетховена и Чайковского (пространность цитат объясняется чрезвычайной важностью их для наших последующих размышлений). О «Ромео и Джульетте», в частности, А. Адамян пишет: «В чем трагический смысл “Ромео и Джульетты”? Разве в том, что печально кончилась жизнь молодых людей, готовых самоотверженно и так поэтически любить друг друга?.. В страданиях ли, в слезах, в смерти? Нет, не в этом. Трагедия Ромео и Джульетты не в личной гибели, как ни жестока сама по себе эта гибель, а в том, что в этой гибели скрывалась необходимость, что только такой ценой, ценой гибели личностей, могло себя спасти общество. Воцарение мира в обществе — заключительный эпизод, сообщающий всей печальной повести ее трагический смысл: невозможен порядок, мир, невозможна жизнь общества без гибели личностей... Жестокая смерть, с необходимостью вытекающая из существующих людских отношений, гибель отдельных личностей как условие благополучия общества в целом — вот смысл трагического в “Ромео и Джульетте”».

Или о «Гамлете»: «Не в личном характере Гамлета лежит основание трагедии... Основанием трагедии, в которой центральную роль играет молодой Гамлет, служит то, что ему, этому полному сил человеку, не дано оторвать личное от внеличного, субъективное от исторического, индивидуальное от того, что имеет значение всеобщего. Бывают моменты в жизни человека, когда он перестает принадлежать себе самому, продолжая быть предельно самим собою, — вот что мог бы сказать по своему адресу Гамлет, после того как узнал так много он от отца-тени. Месть стала необходимостью, и он

---

<sup>60</sup> Адамян А. Принципы поэтики Шекспира в музыке. Указ. изд. С. 312.

призван ее осуществить... Но месть, к которой он призывается, особого порядка. В ней, в этой мести, заинтересован не он лично и не отец его, — хотя злодеяние и было совершено прямо против отца, а косвенно против него. За государство, за Данию — вот великое содержание мести... Отец открыл перед ним тайну злодеяния, и в этой тайне он почувствовал события, потрясшие основы целого мира. То, что совершено, это не просто убийство человека человеком, но низвержение космоса в пучину хаоса. Знаменитая цитата: “Век расшатался, — и скверней всего, что я рожден восстановить его!” — имеет смысл, значение которого, конечно, трудно переоценить»<sup>61</sup>.

Итак, суть трагедии Шекспира, а вместе с тем и суть шекспиризирующего симфонизма (И. Соллертинский), во всеобщей взаимосвязи явлений и процессов, в детерминированности индивидуального, личного общественным, внеличным. Но именно такую детерминированность мы и видим в трагедиях Пушкина. Может быть, именно поэтому Шекспир для Пушкина стал мерилom его оценок мировой драматургии. В связи с «Борисом Годуновым» один из самых проницательных исследователей творчества поэта Г. Гуковский писал: «Пушкин преодолел в своей трагедии индивидуализм и метафизичность понимания личности... Ее действия предопределены объективными причинами бытия... Личность подчинена объективному закону истории. Это положение имеет, конечно, общий смысл, выходящий за пределы только данной трагедии... Теперь уже для Пушкина мир и общество не выводятся из представлений о личности как субъективного единства, а, наоборот, личность с ее внутренним миром выводится из конкретных условий исторической действительности»<sup>62</sup>.

Всеобщая взаимосвязь и взаимообусловленность — неотъемлемое свойство «маленьких трагедий» Пушкина, проявляющееся в них в масштабах всех пьес как единого целого и каждой трагедии в отдельности. Если бы гипотетический

<sup>61</sup> Там же. С. 304–305.

<sup>62</sup> Гуковский Г. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 37.

композитор задумал на основе болдинского цикла создать оперную тетралогия, у него было бы достаточно оснований для введения разветвленной лейтмотивной системы вагнеровского типа. Через все трагедии проходят, связывая их единой линией идейно-смыслового развертывания, общие мотивы, темы, образы. Таков уже упоминавшийся мотив пира как символа жизни, ее праздничного приятия, или противостоящая ему тема гибели, смерти, роковой предопределенности. Сквозной является и тема искусства, творчества. Все герои «тетралогии» — художники, творцы, артисты: «импровизатор любовной песни» Дон Жуан и Лаура, Моцарт и Сальери, Вальсингам и даже Барон. Потому что сцена в подвале с ритуальным открыванием сундуков и зажиганием свечей — это тоже спектакль, театр одного актера. И все они, как канатоходцы без лонжи на чудовищной высоте, балансируют между жизнью и смертью.

А сколько перекличек, поэтических ассоциаций — смысловых, ситуационных, даже словесных — возникает между разными частями «цикла». Моцарт, пишущий Реквием, и Вальсингам, по-своему воспевший тему смерти в сочиненном им «Гимн чуме». Моцарт говорит: «Намедни ночью / Бессонница моя меня томила, / И в голову пришли мне две, три мысли. / Сегодня я их набросал». И как будто в такт ему вторит Вальсингам: «...Я написал его / Прошедшей ночью, как расстались мы. / Мне странная нашла охота к рифмам...». А как в резонанс с сальериевской характеристикой Моцарта — «безумца, гуляки праздного» звучит отзыв Барона об Альбере в «Скупом рыцаре» («...Мой наследник! / Безумец, расточитель молодой, / Развратников разгульных собеседник!»). В образе Барона вообще много сближающего его с Сальери. Оба — гении одной порочной страсти: скупости ли, зависти. Оба испытывают душевный подъем в атмосфере мрака и уединенности. Барон: «...Весь день минуты ждал, когда сойду в подвал мой тайный, к верным сундукам. Счастливым день!». Сальери: «...Нередко просидев в безмолвной келье два, три дня, позабыв и сон, и пищу, вкусив восторг и слезы вдохновенья, я жег мой труд...». От обоих веет «могильным



холодом», их постоянно преследуют мысли о смерти. Барон: «...Заимодавец грубый, эта ведьма, от коей меркнет месяц и могилы смущаются и мертвых высылают... О, если б из могилы прийти я мог...». Сальери: «...Хоть мало жизнь люблю, все медлил я. Как жажда смерти мучила меня...».

Отыскивание подобных связей и параллелей — увлекательнейшее занятие. Однако не буду его дальше продолжать — оно может надолго отвлечь нас от основной темы. А основная тема на данном этапе — осознать, как проявляет себя система детерминант, взаимозависимостей внутри отдельных пушкинских пьес, являющихся не гипотетической, а реальной основой последующих композиторских интерпретаций. Остановлюсь на самой «музыкальной» из них — трагедии «Моцарт и Сальери».

Известно, что первоначально Пушкин думал дать ей название «Зависть», от чего он впоследствии отказался. Отказался, думаю, потому, что такое название направляло мысль читателей и исполнителей по неверному пути, — оно ставило в центр трагедии исключительно драму Сальери, а Моцарт оказывался жертвой его преступления, персонажем «второго плана», помогающим с необходимой полнотой раскрыть сложную психологию Сальери. Кстати, во многих исследованиях пьеса Пушкина так и рассматривается, с чем категорически не согласен С. Бонди, считающий, что у Пушкина глубоко и богато разрабатываются две психологические темы: одна связана с образом завистника Сальери, другая — с образом гениального Моцарта<sup>63</sup>.

Действительно Моцарт и Сальери у Пушкина — две равные по своему значению фигуры, раскрытые различными средствами, но с одинаковой степенью глубины. Однако суть дела этим не исчерпывается. Противостояние героев — это конфликт не только двух личностей, характеров, но также и двух мироощущений, двух философий и жизненных укладов, двух типов творца и творческого процесса. Не случайно

---

<sup>63</sup> Бонди С. «Моцарт и Сальери» // С.М. Бонди. О Пушкине. Статьи и исследования. М., 1978.

с «подачи» Пушкина «моцартианство» и «сальеризм» стали широко понимаемыми символами, а их антагонизм ярким выражением диалектической бинарности.

Это качество трагедии, данное как развивающийся единый процесс, по сути и есть проявление ее симфонизма. Оно наполняет собой всё произведение, является его концептуальной доминантой, имея самое широкое и многообразное проявление. Сама фигура Моцарта внутренне бинарна: в ней соединяется высокое, возвышенное (устаами Сальери, он, «как некий херувим, который несколько занес нам песен райских») и земное, понятное и простое. Такой Моцарт мог появиться только в результате глубокого постижения Пушкиным музыки композитора, который создавал «искусство для всех». Этой моцартианской идее в трагедии жестко противостоит эстетический ригоризм Сальери: «Мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля...».

«Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь...» — восторженно заявляет Сальери, но Моцарт тут же приземляет пафос высказанного признания веселой репликой вполне раблезианского толка: «...Ба! право? может быть... Но божество мое проголодалось». Возвышенное и земное моментально сжимаются в один неразрывный узел. Такой Моцарт мог одновременно писать устремленный в недостижимую высь Реквием и потешаться над собственным сочинением в исполнении слепого скрипача. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя», — заключает Сальери, и, пожалуй, трудно точнее определить диалектичность образа, созданного Пушкиным.

Еще одним проявлением указанного свойства трагедии является сочетание в ней полярных антитез: комического и трагического. В сжатом виде они заключены в уже цитированном описании Моцартом сочиненной им пьесы («безделицы»): «Я весел... Вдруг: виденье гробовое, \ Незапный мрак иль что-нибудь такое...». Но эта поляризация захватывает развитие образа Моцарта на протяжении всей трагедии. Она проявляется в соотношении двух ее сцен. В первой в его обрисовке господствует безмятежное веселье, во второй царят настроения мрака, угнетенности, зловещих предчувствий. Как

будто бы контраст даже чрезмерный, если иметь в виду, что, согласно сюжетной линии, между сценами проходит всего один-два часа. Однако этот контраст подготовлен и мотивирован. Ведь трагическое зарождается и прорастает в характеристике Моцарта уже в первой сцене — в недрах комедийного. Именно здесь Моцарт рассказывает о томившей его бессоннице, когда в его ночные раздумья вторгается «незапный мрак», причина которого проясняется во второй сцене: «Мне день и ночь покоя не дает \ Мой черный человек». В трагическую же атмосферу второй сцены, включающую исполняемый Моцартом Реквием, напротив, проникает элемент комического — через упоминание неунывающего весельчака Бомарше, который говаривал: «Как мысли черные к тебе придут, \ Откупори шампанского бутылку \ Иль перечти “Женитьбу Фигаро”». Указанную взаимосвязь на музыковедческом языке можно было бы обозначить как сквозной симфонический процесс взаимодействия двух образно-тематических сфер. Этот процесс захватывает и развитие образа Сальери, выстраивая в единое злоеущее «крешендо» три его монолога, и сложную, имеющую надводную и подводную части, систему отношений героев.

«Симфонизм» пушкинского мышления проявляет себя и в других «маленьких трагедиях». Она слышна даже в их емких, афористически точных названиях: «Пир во время чумы», «Скупой рыцарь». В широком смысле слова сами эти названия «симфоничны», поскольку связывают в некоем единстве два антагонистически противоречивых понятия. Позже, в конкретном анализе опер мы увидим, какой мощный импульс это давало композиторам, сколь обильно питало их мысль в направлении симфонизации музыкальной драмы. Опера, таким образом, реализовала многие качества, потенциально заложенные в драматических произведениях Пушкина, намного опередив в этом отношении драматический театр.

Д. Благой, размышляя о судьбе «маленьких трагедий» и их месте в литературно-художественном процессе, писал о том, что они «не оказали... сколько-нибудь существенного влияния на драматургию того времени, в коей по-прежнему

продолжали преобладать мелодраматические приемы изображения характеров и “физических движений страстей”, над которыми так смеялся сам Пушкин в пору создания своих “драматических опытов”. Мало того, как и все наиболее зрелые и особенно значительные творения Пушкина... “маленькие трагедии” не имели прямого потомства: созданный ими особый жанр “драматических изучений” никакого непосредственного развития в литературе не получил<sup>64</sup>. Возможно, данное суждение — при всей его категоричности — справедливо в отношении драматургии, драматического театра — но только не театра музыкального. Совершенно очевидно, сколь велико было влияние трагедий Пушкина на русскую оперу, которую во многом и можно считать «прямым потомством» пушкинской драматургии.

---

<sup>64</sup> Благой Д. Творческий путь Пушкина. М., 1957. С. 671.

## **«Откуда ты, прекрасное дитя?»**

### **«Русалка» Даргомыжского**

«*«Русалка»* в особенности обнаруживает необыкновенную зрелость таланта Пушкина», — писал о последней драме поэта В. Белинский<sup>1</sup>. Почти такими же словами высказывался о ней А. Серов: «*«Русалка»* — одно из самых зрелых созданий великого поэта»<sup>2</sup>. И тем не менее это, признанное одной из вершин творчества Пушкина, произведение осталось неоконченным. «Откуда ты, прекрасное дитя?» — на повисшем в воздухе вопросе Князя к Русалочке обрывается пушкинский текст, а «дальше — тишина»... И вопросы, теперь уже обращенные к самому автору. Как мыслил Пушкин завершить драму, так внезапно прервавшуюся «на самом интересном месте», был ли у него определенный план ее окончания и если был, то что помешало ему довести его до конца? Поэт словно специально оставляет пьесу открытой, дабы на долгие годы будоражить и подогревать к ней интерес. И действительно многие поколения критиков, литературоведов, театральных деятелей и просто читателей ломали голову над загадкой финала «Русалки».

Наиболее распространенная версия ее окончания, а по мнению В. Белинского, единственно возможная: Русалка мстит Князю и увлекает его на дно реки в свое подводное царство, то

<sup>1</sup> Белинский В. Сочинения Александра Пушкина. М., 1985. С. 491.

<sup>2</sup> Серов А. «Русалка». Опера А.С. Даргомыжского // А. Серов. Статьи о музыке. В 7 вып. Вып. 2-6. М., 1986. С. 50.

есть осуществляет свои намерения, высказанные ею в небольшом монологе предшествующей финалу сцены «Днепровского дна»: «Я каждый день о мщенье помышляю, и ныне, кажется, мой час настал». Но если бы всё было так просто — если бы Пушкин ясно себе представлял подобное завершение, он бы, не останавливаясь, в считанные дни дописал драму. Известно, сколь стремительно были написаны за два года до «Русалки» «маленькие трагедии». Нет, по-видимому, что-то не устраивало его в такой финальной сцене. Ю. Келдыш высказал предположение, что «поэта останавливала слишком близкая аналогия с финалом “Русалки” Генслера — Краснопольского (1-я часть), в которой как современники, так и некоторые другие исследователи, находили источник пушкинского замысла»<sup>3</sup>. Думается, однако, эта причина навряд ли могла стать серьезным препятствием для поэта, тем более что он, скорее всего, сознательно избрал популярную в те годы оперу в качестве некой «модели» для своей драмы. Пушкин любил по-своему обрабатывать чужие сюжеты — достаточно вспомнить трагедию «Пир во время чумы», фабулу и персонажей которой он заимствовал из поэмы Вильсона «Чумной город», или «Каменного гостя», которого писал с явной оглядкой на моцартовского «Дон Жуана». И такие «похожести» ничуть не смущали поэта и не сдерживали его фантазию. Нет, по-видимому, были иные, более глубокие, мотивы, заставившие Пушкина остановиться и не завершать драму развязкой-возмездием, и мы можем по этому поводу лишь строить догадки.

Может быть, образ дочери Мельника — Русалки — в этическом плане был для Пушкина слишком высок, чтобы низводить его до безоглядной, всепоглощающей мести. Или в таком итоге была излишняя прямолинейность и предсказуемость, что снижало трагизм финала. Более того, данное завершение вполне допускало продолжение (додумывание), при котором трагизм вообще снимался: любящий (теперь уже по-настоящему) Князь оказывается в подводном царстве вместе

---

<sup>3</sup> Келдыш Ю. А. С. Даргомыжский // История русской музыки. Т. 6. М., 1989. С. 106.

с Русалкой, которая его «*помнит, любит и ждет*» (именно это она наказывала Русалочке сказать Князю), и в итоге трагедия оборачивается почти что «хэппи-эндом» — соединением влюбленных, пусть даже на дне речном (но ведь это же сказка). Гораздо трагичней было бы оставить Князя на земле одиноким, непрощенным, до конца своих дней страдающим о содеянном, с сознанием погубленной им любви и неутихающими муками совести. И тогда лучшей формой окончания «Русалки» могла бы стать ее (теперь уже преднамеренная) незаконченность, сюжетно-смысловое многоточие.

Кстати, близкое такому предположению толкование дает драме В. Рецеттер в книге «Возвращение пушкинской Русалки»<sup>4</sup> и в поставленном им силами Пушкинского театрального центра спектакле. На основании изучения рукописей режиссер, актер и исследователь делает вывод о том, что «Русалка» вполне завершена, нужно лишь поменять местами последние сцены и закончить трагедию (якобы согласно обнаруженным указаниям Пушкина) напряженной по силе воображения ночной сценой на берегу Днепра безумного Мельника и Князя, охваченного чувством пробудившегося раскаяния, мучительными угрызениями совести («*Старик несчастный! Вид его во мне раскаяния все муки растравил!*»).

Даргомыжский в результате длительной работы над либретто (сохранились четыре его варианта), стремясь, в конечном счете, максимально приблизиться к пушкинскому тексту и оказавшись в последней картине без его поддержки, вынужден был сам присочинить развязку. В качестве таковой он избрал, как казалось, наиболее вытекающую из драмы Пушкина, версию мести Русалки. И все те вопросы, которые ранее были адресованы автору литературной драмы, всплыли вновь теперь уже в связи с оперой. А к ним добавились новые, по сей день остающиеся во многом открытыми.

Казалось бы, опера Даргомыжского изучена вдоль и поперек. Ей была посвящена напечатанная вскоре после премьеры

---

<sup>4</sup> Рецеттер В., Шемякин М. (илл.). Возвращение пушкинской «Русалки». СПб., 1998.



А. Даргомыжский.

А.С. Даргомыжский.  
Автолитография В. Тимма. 1853 год



в виде десяти статей, уже неоднократно упоминавшаяся и цитированная работа А. Серова — выдающееся исследование, не потерявшее и поныне своей актуальности. О «Русалке» писали корифеи отечественного музыкознания: Б. Асафьев — в целом ряде своих статей и фундаментальных работ, М. Пекелис — в трехтомной монографии о Даргомыжском, с высшей степенью обстоятельности рассмотрев оперу, выделив ей добрую половину второго тома, Ю. Келдыш — кратко, но концептуально емко в Шестом томе десяти томной «Истории русской музыки», А. Кандинский — в вузовском учебнике «Истории русской музыки» 1999 года издания, подготовленном Московской консерваторией, А. Гозенпуд — в многочисленных работах, посвященных русскому оперному театру. К работам мэтров в последние годы добавилось диссертационное исследование, целиком посвященное оперному творчеству Даргомыжского (случай более чем редкий) молодого музыковеда Н. Самоходкиной, содержащее немало свежих, интересных идей<sup>5</sup>. И тем не менее ощущение недосказанности остается.

Сколько органичным все-таки является придуманный композитором финал, о котором еще горячий поклонник «Русалки» Даргомыжского — Серов — высказывался не очень лестно. Это мнение впоследствии разделяли многие, писавшие об опере. Как соединяются в одно стилевое, жанровое и концептуальное целое реальный и фантастический планы, а соответственно — психологическая музыкальная драма и романтическая опера-сказка, и образуется ли в итоге это целое? Оно тоже не раз ставилось под сомнение исследователями, которые отмечали неровность стилистики оперы, отсутствие в ней композиционного и жанрового единства.

Определение жанра оперы — это вообще предмет постоянных дискуссий (открытых или завуалированных), в ходе которых высказывались исключаящие друг друга суждения. Разные мнения на этот счет как будто бы примирил А. Кандин-

---

<sup>5</sup> Самоходкина Н. Оперное творчество А.С. Даргомыжского. К проблеме художественного единства. Диссертация (рукопись) и Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2006.

ский, создав некую всё синтезирующую формулировку. В главе о Даргомыжском коллективного учебника «История русской музыки» читаем: «“Русалка” по жанру своему представляет собой сплав реалистической народно-бытовой музыкальной драмы и волшебного-романтической оперы»<sup>6</sup>. Но это определение-«монстр» мало что объясняет. Как могут на равных сплавляться два столь принципиально различных жанра, организованных по диаметрально противоположным законам? На какой территории происходит указанная жанровая диффузия?

Кстати, волшебного-фантастическая сфера в опере сама по себе вызывала немало вопросов. Многие считали ее наиболее уязвимой, слабой стороной оперы. А. Серов писал: «Неудачность происходит, как полагать надобно, оттого, что в фантастическом элементе — композитор не в своей настоящей сфере»<sup>7</sup>. Так ли это? Как будто бы русалочья фантастика действительно уступает в богатстве и многоцветье красок фантастическим образам глинкинского «Руслана» или «Фрейшюца» Вебера, не говоря уже о более поздних образцах сказочности в операх Римского-Корсакова. Но является ли это недостатком оперы, или «волшебность» «Русалки» абсолютно другого рода? И не отвечает ли такая, не подробно прорисованная, а только обозначенная фантастика определенному творческому заданию композитора? Прояснить все указанные вопросы можно только с позиций целостной художественной концепции оперы, которая «по умолчанию» в ней присутствует: ведь «Русалка» — не просто значительное явление русского музыкального театра, а *подлинный оперный шедевр*.

Взяв за основу пушкинскую драму, композитор внес в нее целый ряд изменений, соответствующих его индивидуальным художественным задачам и требованиям оперного жанра, но в главном он остался верен Пушкину — в наследовании концептуальной сущности его сочинения, о которой замечательно точно сказал В. Белинский: «Великий талант только в эпоху

---

<sup>6</sup> Кандинский А. А. С. Даргомыжский // Т. Владышевская, О. Левашева, А. Кандинский. История русской музыки. Вып. 1. М., 1999. С. 521.

<sup>7</sup> Серов А. «Русалка». Опера А. С. Даргомыжского. Указ. изд. С. 127.

полного своего развития может в фантастической сказке высказать столько общечеловеческого, действительного, реального, что, читая ее, думаешь читать совсем не сказку, а высокую трагедию...»<sup>8</sup>. Запомним эти слова: они будут иметь ключевое значение в осмыслении оперы Даргомыжского, которую и целесообразно рассматривать в аспекте *высокой, шекспировского типа, музыкальной трагедии*.

Оперные концепции Даргомыжского рождались не спонтанно. Они были результатом тщательного обдумывания, выстраивания, детальной проработки. Композитор стремился осмыслить логику целого и всех частных вербального и музыкального текстов, все интонационные подробности в соответствии с этим целым. Не случайно работа над «Русалкой» (от рождения замысла до его окончательной реализации) заняла почти полтора десятилетия. М. Пекелис в одной из первых своих статей о Даргомыжском как характерное свойство мышления композитора, его творческого процесса и даже личной и общественной жизни называет *рационалистичность*. Ученый подчеркивает «значительную роль рассудочного начала в его творчестве, высоко развитую область сознания, преимущественно аналитический характер его творческих приемов»<sup>9</sup> — и это наблюдение абсолютно справедливо. Замечу при этом, что аналитичность композитора никоим образом не снижает эмоциональную силу и яркость его музыки, поскольку проявляется прежде всего в глубине исследования *эмоциональной жизни* героев, их душевных переживаний, мира их чувств. Этот мир раскрывается не цельно и обобщенно, а в бесчисленных деталях, изгибах и переходах. Он динамичен и изменчив, а его движения внутренне и внешне мотивированы. Как результат смысловой и конструктивной интеграции указанного многообразия складывается целостная музыкальная концепция. Главный инструмент ее формирования — тончайшая, ювелирная интонационная работа, в которой композитор был непревзойденным мастером.

<sup>8</sup> Белинский В. Сочинения Александра Пушкина. Указ. изд. С. 491.

<sup>9</sup> Пекелис М. Рационалистические черты в жизни и творчестве Даргомыжского // Советская музыка. 1934. № 12. С. 19.

Именно благодаря искусству интонирования «Русалка» Даргомыжского и обрела подлинно трагический облик. Ведь сюжет о девушке из простолюдин, обманутой и брошенной богатым барини и с горя утопившейся, был в XIX веке настолько ходовым, общераспространенным (впрочем, как и русалочьи мотивы), что интонационное следование за его внешнефабульной стороной легко превратило бы «Русалку» в сентиментальную историю в духе «Бедной Лизы» Карамзина. Подобного театрального прочтения на драматической сцене могла не избежать и пьеса Пушкина, от чего ее спас только факт абсолютного игнорирования театрами. Магия музыки Даргомыжского заставила звучать все трагические обертоны, заключенные в скупых и лаконичных пушкинских строках, и добавила немало новых.

Последуем за композитором и постараемся проследить логику музыкального развертывания оперы. При этом я вовсе не предполагаю предложить какое-то исключительно свое понимание произведения, некую «новую концепцию». Моя задача куда скромнее: попытаться еще раз непредвзято «прочитать» глубинный смысл «Русалки» Даргомыжского в подробностях ее интонационно-драматургических процессов.

Еще раз подчеркну: «Русалка» — шедевр, а в шедевре не бывает ничего случайного, второстепенного, не осмысленного с позиций высшей целостности, которая проявляет себя в каждой детали художественного текста. Начну с одной из таких деталей. Напомню, как начинается драма у Пушкина. Мельник как человек много проживший, реалистичный и даже циничный понимает причину редких посещений Князя и, предвидя скорое расставание возлюбленных, советует дочери воспользоваться хоть материальными выгодами их связи. Дочь не хочет этому верить — любящее сердце слепо («Почему же ты думаешь, что бросил он меня?») — и тут же находит всему объяснение:

Он занят; мало ль у него заботы?  
Ведь он не мельник; за него не станет  
Вода работать. Часто он твердит,  
Что всех трудов его труды тяжеле.

В этих словах звучит безграничная любовь и девичья доверчивость. Поэтому лишь заслышав приближающиеся звуки, она радостно восклицает: «*Чу! Я слышу топот его коня... Он, он!*».

У Даргомыжского всё иначе. Он пропускает диалог Мельника и Наташи, и сразу же вслед за буффонной арией отца, представляющей собой вроде бы безобидную болтовню, старческое ворчание-напутствие дочери (хотя, как мы поймем впоследствии, не только), следует реплика Наташи: «*Чу! Я слышу топот его коня... Он! Да, он!* — и далее слова, которых нет у Пушкина: — *Меня предчувствие не может обмануть*».

Это первая фраза Наташи, ее «выходная мини-ария», поэтому к ней приковано особое слушательское внимание, тем более что композитор музыкально подчеркивает ее значительность. О каком предчувствии идет речь? Музыка отвечает на этот вопрос. В словах Наташи, в отличие от аналогичных у Пушкина, нет радости, в них — ожидание беды: беспокойный восходящий ход виолончелей, обрывающийся на *sf*, тремоло струнных, уменьшенные, увеличенные созвучия в ми миноре, и на этом напряженном оркестровом фоне возбужденный мелодический взлет в партии героини и обессиленное ниспадание:

1. *Allegro*

Чу! Я слышу то - пот е - го ко - ня...

Он! Да, он! Меня пред - чув-стви-е не мо-жет об-и - нуть.

Никакая поэзия, даже пушкинская, не в состоянии передать на столь кратчайшем отрезке времени такую динамику эмоциональных подъемов и спадов. Это под силу только музыке.

Почему Наташа *уже* полна трагических предчувствий — ведь в опере еще ничего не произошло? Никакой логикой этого не объяснить, и Даргомыжский — тончайший психолог — это хорошо понимает и замечательно точно передает: его героиня живет в мире чувств, она наделена обостренной восприимчивостью, ей не нужны факты, она слышит сердцем. При этом она не прячет своих чувств и закравшуюся тревогу тут же, не утаивая, высказывает Князю. При первом обращении к любимому вместо приветствия (пусть хотя бы ритуального) из ее уст вырывается фраза, полная горечи и грусти: *«Да, наконец, ты вспомнил обо мне!»*. И тогда, как бы поправляя Наташу в ее «невежливости», соблюдая правила хорошего тона, хитрый и дипломатичный Мельник с наигранным радушием и торжественностью бьет поклон Князю: *«Добро пожаловать, сиятельнейший Князь!»*.

Этот короткий начальный эпизод сразу же, «с первых тактов», расставляет все акценты. Во-первых, он настраивает слушателя на трагические ожидания. Во-вторых, он дает почувствовать, что самым активным, самым действенным персонажем драмы является Наташа: она наиболее динамична и импульсивна, и такой остается на протяжении всего первого акта, то есть до момента своей гибели и превращения в русалку. Ее эмоциональные реакции мгновенны, чувства теснятся в ее груди, сменяя друг друга, и тут же рвутся наружу. В их выражении она абсолютно искренна и раскована. Композитор, наделяя героиню редкой интонационной изменчивостью, мобильностью, лепит богатый и многоплановый образ, передает сложную гамму ее состояний. Здесь — затаенная грусть и бурная радость, страстная любовь и нескрываемое возмущение, душевная растерянность и гневный протест, беспредельное отчаяние и мужественная решимость, горькая ирония и грозная месть. И всё это — Наташа. Казалось бы, в этом шквале самых разных эмоций трудно найти объединяю-

щий их стержень, централизующее начало. И тем не менее по мере самораскрытия образа его эмоционально-смысловая доминанта ясно прорисовывается: это — *бескомпромиссность и свобода чувств*, истинность во всех их проявлениях. И еще — в лирике Наташи кроется огромная сила, готовность вступить в единоборство с любыми преградами.

Таково исполненное патетики и непреклонной решимости ариозо «*Разве я за тобой вослед*», выражающее готовность героини тут же, не задумываясь, идти с Князем на войну и служить ему верным оруженосцем. Вслушаемся в интонационный строй этого ариозо, в его устремленные и пылкие мелодические обороты на фоне взволнованного фигурационного движения в оркестре, и мы услышим в нем предвосхищение будущей арии мести Русалки. Такая Наташа готова на всё, в человеческом ли, в русалочьем ли обличье. Понятно, что и в подводном царстве она становится могучей повелительницей русалок.

Укажу еще на несколько эпизодов, дополняющих интонационную характеристику героини в первом акте, и важных для последующего драматургического развития образа Наташи-Русалки, и не только ее. Они существенны для понимания оперы как целого, поскольку драма Наташи в точном смысле слова в первом действии завершается. Один из таких эпизодов — скорбное ариозо-элегия «*Ах, прошло то время*», несущее в себе традиционную для данного жанра семантику — печаль о безвозвратно ушедшем счастье. В дальнейшем элегическое содержание и тип интонирования будут окрашивать в лирико-трагические тона все образы оперы, а движение в направлении трагической элегии станет одной из основных линий драматургии «Русалки». В русле этой сферы будет полностью развиваться образ Княгини. Ее ариозо во втором действии «*Жалобный этот стон*», ария в третьем «*Дни минувших наслаждений*» и вплоть до ариозо в финале оперы «*Много лет уже в страданиях*» — это разные градации элегического жанра. С указанным ариозо Наташи связана каватина Князя — его главная сольная характеристика, причем не только принадлежностью к элегическому жанру

(ностальгическая тоска по утраченному), но и очевидным интонационным родством:

2. *Andante* Ариозо Наташи

Ах, прош - ло то вре - мя, вре - мя зо - ло - то - е,

3. *Andante* Каватина Князя

Здесь, пом - ню, не - ког - да ме - ня встре - ча - ла

Благодаря этой связи каватина, которую иногда считают не более чем общелирическим номером, на самом деле продолжает и углубляет одну из магистральных линий оперы. Наконец, эпизод в сцене безумия Мельника («Да, стар и шаловлив я стал») — это тоже трагическая элегия, написанная в той же тональности, что и ариозо Наташи — фа минор; в ней звучит тоска одиночества и боль невозполнимой утраты.

Другой, не менее значимый, эпизод в характеристике Наташи — удивительный по своей психологической тонкости «эпизод» ее дуэта с Князем («Постой, тебе сказать хотела...»), где Наташа сообщает ему о том, что должна стать матерью. Мы почти физически ощущаем ее состояние: оркестр с трудом пытается сформулировать мысль героини, делая несколько «попыток», а она сама с трудом подбирает слова — речь несвязна, мысли путаются. Нет, это не неловкость или смущение — это протрация на грани безумия, полувмеченность. Так будут сбивчивы и беспорядочны мысли помешавшегося Мельника.

«Пограничность» состояния уже не будет оставлять Наташу до конца первого действия. И завершающий его эпизод — обращение к царице Днепра — в этом плане своего рода кульминация, после которой следует самоубийство. Не об этом ли говорит ремарка самого Даргомыжского: Наташа «в полном беспамятстве подбегает к авансцене и падает на колени»? Кстати, хотя никто из исследователей не пишет буквально о безумии героини, но по отношению к данной сцене нередко употребляются близкие понятия. А. Серов: «На-



таша в исступлении своем решается на что-то отчаянное»<sup>10</sup>. А. Кандинский: «“Научи, как отомстить за вероломство, за измену”, — молит царицу Днепра обезумевшая от горя дочь Мельника»<sup>11</sup>. Поэтому мне трудно согласиться с приведенной ниже интерпретацией Л. Кириллиной: «Что касается Наташи, русалочье естество живет в ней наряду с женским, и в конце первого акта берет верх. Превращение девушки в русалку происходит, вероятно, не после того, как она бросается в реку, а до того, когда она произносит заклятие: “Днепра царица, умоляю”, и т. д. Музыка этого короткого эпизода, несмотря на быстрый темп и лихорадочную взволнованность, пронизана мистическим холодом; в извивах мелодии есть нечто рыбье или змеиное — душа Наташи уже покрывается скользкой чешуей. Такой же запредельный глубинный холод, наряду с неутоленным страданием, слышится в песне Наташи “По камушкам, по желту песочку”»<sup>12</sup>. Всего этого я попросту не слышу, для меня душа Наташи не «покрывается чешуей» ни в финальном эпизоде первого акта, ни во втором действии — в песне «По камушкам...», ни в дальнейшем, где она действительно становится русалкой. На мой взгляд, Наташа-Русалка нигде в опере (разве что за исключением ее зовов в финале) не теряет своих человеческих качеств. Лиризм, любовь, страсть, нежность и гнев живут в ней. «Холодная и могучая» она лишь на словах, но никак не в музыке. А ее невменяемость, гибель, а затем фантастическое превращение в русалку — во многом явления того же порядка, что и безумие Мельника.

Здесь в пору изложить мое понимание фантастики в опере. Но сначала еще об одном нюансе финального эпизода первого акта. Можно понять, почему именно к Днепру взывает в своей мольбе Наташа. Я уже говорил, что *свобода чувств* (то, чего не могут себе позволить ни Князь, ни Мельник) — суть натуры главной героини оперы. И этой ничем не сдерживаемой свободе в полной мере соответствует обстановка, в которой

<sup>10</sup> Серов А. «Русалка». Опера А.С. Даргомыжского. Указ. изд. С. 101.

<sup>11</sup> Кандинский А. А.С. Даргомыжский. Указ. изд. С. 509.

<sup>12</sup> Кириллина Л. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 69.

происходит действие: все события развиваются не в замкнутом пространстве (скажем, в доме Мельника), а на берегу Днепра, на его необъятных просторах, где могучая река «вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои» (Гоголь). Именно сюда, на свободу из своего «плена» сбегает Князь — «Здесь, помню, некогда меня встречала свободного свободная любовь!». Даргомыжский даже усиливает слово «свободный», повторяя его дважды. У Пушкина было иначе: «Здесь некогда любовь меня встречала, свободная, кипящая любовь».

Поэтому-то к Днепру обращена молитва Наташи, в ее воды она бросается и в них обретает вторую жизнь и поправленную на земле свободу. Подводное царство, в котором вольно плещутся русалки, — это и есть тот мир гармонии и свободной стихии, который из реальной жизни был вытолкнут волей обстоятельств (о них мы поговорим позже) и который героиня оперы вновь находит, или пытается найти, став повелительницей русалок. И Мельник, в безумных фантазиях возомнивший себя вороном, тоже обретает свободу — свободу от алчности, корысти: «с тех пор свободно летаю, с тех пор я вороном стал»<sup>13</sup>. Поэтому-то я и писал, что чудесное превращение Наташи в русалку и безумие Мельника-ворона — суть одно и то же: выход в «другую реальность». Романтическое искусство XIX века выработало многочисленные приемы остранения действительности, показав двоemiрия как граней одной образной системы, и среди этих приемов фантастика и мотив безумия всегда стояли рядом.

А теперь о фантастическом в «Русалке». Завершив первый акт оперы гибелью главной героини, Даргомыжский оказался перед сложным выбором. Сюжет вел в направлении «чудесной оперы», со всеми вытекающими отсюда последствиями: красочной обрисовкой подводного мира, богатой колористичностью, обильной изобразительностью. Но композитор пренебрег этими возможностями. «Не удались Даргомыжскому фантастические сцены — эта сфера была чужда складу его дарования»<sup>14</sup>, — повторил вслед за А. Серовым ту же мысль

<sup>13</sup> «Ворон — птица больших пространств», — читаем в Энциклопедии символов (М., 2007).

<sup>14</sup> Соловцов А. Книга о русской опере. М., 1960. С. 66.

А. Соловцов. Кстати, композитор был знаком с мнением Серова, вел с ним в связи с его статьями переписку, однако на его суждения по поводу фантастических образов в опере никак не отреагировал. Но допустим на мгновение, что он прислушался бы к советам критиков и подробно разработал фантастическую сферу, ввел бы туда оркестровые и гармонические красоты, отделил бы неким двуязычием реальный мир от сказочного, скажем, акцентировав в одном случае ясную диатонику, песенно-вокальную выразительность, а в другом — хроматику, ладовую изощренность, доминирование инструментализма, как это происходит в мифологически-сказочных операх Глинки или Римского-Корсакова. Подобное контрастное сопоставление двух миров неминуемо привело бы к жанровой модуляции из оперы-драмы в эпическую оперу. Такой опасности Даргомыжский счастливо избежал. Вопреки всем поворотам сюжета, он стремился остаться в *пространстве трагедии*. Поэтому, не погружаясь полностью в сферу колористики, композитор лишь отдельными штрихами обозначает область фантастически-инфернального и тут же возвращается в русло трагической реальности. И в целом потустороннее, сверхъестественное в опере — это проекция реального и его продолжение. Скорее всего, по-иному и не могло быть у Даргомыжского с его рациональным, критически-насмешливым, не лишенным здорового скептицизма складом ума.

Собственно говоря, русалочьему миру уделено в опере не так уж много места: помимо сцены и арии «главной» русалки, это хор, открывающий вторую картину третьего действия, да танцы в начале четвертого. Второй хор русалок пушкинской драмы «*Что сестрицы? В поле чистом не догнать ли их скорей?*», который следовал за диалогом Князя и безумного Мельника, несмотря на его высокую поэтичность, Даргомыжский в оперу не включил. Причина, думаю, вполне понятна: композитор не хотел снижать градус напряжения одной из самых драматических сцен введением фантастических образов, не хотел к концу акта покидать область трагического.

Что же касается имеющихся номеров русалочьей сферы, то и в них каких-либо приемов или языковых средств, «спе-

циализирующихся» на раскрытии сказочно-фантастических образов, не наблюдается. Их нет в небольшом танцевальном дивертисменте русалок, который музыкально приближается к куда большей степени к лирико-романтической и жанровой танцевальности «Лебединого озера», нежели балетным «волшебствам» подводного царства оперы «Садко». То же можно сказать и о хоре, о котором А. Серов писал, что он «и по мелодической мысли, и по инструментовке слишком далек от фантастической прелести своей задачи... Это очень жаль, потому что именно от удачной музыки этой сцены (в параллель, например, с «Волчьей долиной» во «Фрейшютце») вся опера выиграла бы чрезвычайно»<sup>15</sup>. Не разделяя сожалений Серова, должен признать, что по сути критик прав. В музыке этого двухчастного хора, в баркарольности его первой части, в легкой скерцозности второй, в прозрачности хоровой фактуры и незатейливости оркестровой действительно ничего фантастического нет. Но Даргомыжский, надо полагать, к этому и стремился. Не могу не обратить внимание на маленькое изменение, внесенное композитором в пушкинский текст. У поэта: «Веселой толпою с глубокого дна...». В опере: «Свободной толпою с глубокого дна...» — и потом еще дважды повторяется эта фраза. Случайность? Навряд ли. Русалки, которые «свободной толпою» резвятся и играют, веселятся и балагурят и которым «любо вольной головою гладь речную разрезать», — это образ светлого, ничем не омраченного, не тронутого людскими пороками, радостного царства детства, света и свободы.

И весь драматизм Наташи-Русалки в том, что, став повелительницей этого царства, она душой осталась в своей земной жизни. Ею владеют те же страсти, обиды и боли. Я не могу согласиться с часто высказываемыми мнениями о том, что после первого акта в опере появляется совершенно новый персонаж, имеющий мало общего с прежней Наташей. Ю. Келдыш так и пишет: «Большая ария в последнем действии принадлежит уже не прежней Наташе, окончившей свой путь как земная «человеческая женщина», а другому существу. Этим

<sup>15</sup> Серов А. «Русалка». Опера А.С. Даргомыжского. Указ. изд. С. 116.



превратившись в безумного старика, интонационно и жанрово вполне узнаваем, и эта узнаваемость позволяет нам прочувствовать всю глубину его перерождения, так и Наташа, став Русалкой, не сделалась «другим существом» — внутренне, душевно она осталась собой, что композитор подчеркивает характером ее интонирования.

Песня «По камушкам» в сюжетном плане — чистейшая мистика: появление утопленницы на свадьбе своего возлюбленного. Но в музыке нет ничего мистического. «Песню грусти», «жалобный стон» услышала в ней Княгиня — и еще угрозу. Действительно это трогательно-печальная песня-романс весьма непроста и богата оттенками. Интонационно она лежит в сфере элегической романсовости, характеризующей Наташу в первом действии. Изумительное в своей выразительной скорби вступительное соло гобоя прямо напоминает аналогичное соло предварявшее ариозо «Ах, прошло то время». И в то же время сочетание в песне безобидной детской сказочки о «двух рыбаках, двух малых плотиках» и затаенного страдания создает эффект горькой иронии, которая в экспрессивной коде-кульминации резко вырывается открытым трагизмом и проклятием:

7.

*accelerando*

Как у нас ве - чор - крас - на де - ви - ца у - то - пи - лась, у - то -

*Allegro*

па - я, ми - ло - го дру - - га про - - кли - на - - ла...

Таким образом, песня «По камушкам» вбирает в себя круг состояний, через которые прошла героиня на протяжении первого действия: от лирической элегичности к трагедии. И драматургически песня оказывается отнюдь не этапом на пути к русалочьей фантастике, как полагают некоторые исследователи. Напротив, она возвращает действие, которое в начале второго акта отклонилось от основного направления в область обрядово-бытовую, обратно в русло драмы.

Далеко не однозначна и ария Русалки в четвертом действии. Инферральность как будто бы заложена в самом ее жанре. Это типичная «ария мести» с присущими ей стремительностью движения, широким диапазоном мелодии, решительными восходящими оборотами-восклицаниями. Однако в ее импульсивной взрывчатости нет, на мой взгляд, того «запредельного глубинного холода», о котором пишет Л. Кириллина, а, напротив, слышатся абсолютно живые чувства, внутренняя борьба неугасающей любви и желания мстить. Причем любовь, судя по всему, доминирует. Наташа-Русалка и сама не знает, чего она больше жаждет — погубить Князя или сделать его навеки своим. У Пушкина намерения героини более определены: *«Я каждый день о мщенье помышляю, и ныне, кажется, мой час настал»*. Даргомыжский дополняет эту фразу следующим текстом, который и становится основой собственно арии мести: *«Давно желанный час настал! Жар мести и любви кипит в крови! О, гордый Князь, навек ты мой»*. За двенадцать лет разлуки героиня так и не смогла ответить себе на мучающий ее вопрос, она пребывает в смятении. Вспомним известный афоризм: «Мсть — это блюдо, которое подают в холодном виде». Но Русалкой владеет не холод, а страсть, которая пылает в ее сердце. А. Серов писал: «Самая ария... очень выразительна и по *пылкому, страстному* и вместе гордому характеру очень подходит к своей патетической задаче»<sup>18</sup>. Эта патетика сродни и по своему эмоциональному строю, и интонационно (я уже об этом писал) ариозо Наташи

---

<sup>18</sup> Серов А. «Русалка». Опера А.С. Даргомыжского. Указ. изд. С. 130.

«Разве я за тобою вслед» из первого действия, где со всей силой звучала безграничность и жертвенность ее любви.

Еще более открыто любовные томления Русалки слышатся в первой части арии-сцены — романсовом ариозо, предваряющем собственно арию мести. Героиня обращается к дочери и произносит слова, которые та должна передать Князю, чтобы заманить его на днепровское дно: «Если ж спросит тебя, вспоминаю ль о нем, скажи, что вечно его я помню, и с прежней страстью его люблю я». Как будто бы здесь проявляется хитрость и коварство Русалки. Но музыка этого светлого, проникновенного романса говорит об обратном: его задушевная, пленительная мелодия буквально дышит любовью, покоряет искренностью чувства.

Даже в кратком упоминании Русалкой отца в разговоре с Русалочкой слышно, насколько смягчилось сердце героини: в ней нет той озлобленности по отношению к Мельнику, которая владела Наташей в конце первого действия; скорее жалость и сочувствие. У Пушкина Русалка, услышав рассказ дочери о Мельнике, с гневом бросает: «Безумный скряга!». У Даргомыжского из уст Русалки вырывается совсем другая фраза: «Старик несчастный!», — которая интонационно окрашивается скорбью и состраданием. Нет, душа Наташи не умерла, не покрылась «скользкой чешуей». Она по-прежнему болит, любит и страдает. Драма продолжается.

А теперь о том, что составляет нерв этой драмы, ее основной конфликт. Т. Угрюмова, в желании вписать произведение Даргомыжского в процесс формирования русской лирической оперы, аргументирует: «В “Русалке” основной конфликт также лежит в области интимных чувств героев, составляющих любовный треугольник: Наташи, Князя и Княгини... В рамках любовного треугольника разворачивается непрерывная психологическая игра с тонкими “модуляциями” состояний, придающая жизненную наполненность стандартной оперной схеме»<sup>19</sup>. В таком толковании «Русалки» всё вызывает возражения: и

---

<sup>19</sup> Угрюмова Т. Роль опер Даргомыжского в формировании русской лирической оперы // Научно-методические записки. Вып. 1. Уфа, 1973. С. 68.



сведение ее конфликта сугубо к области интимных отношений, и выдвигание на первый план стандартного любовного треугольника, и, наконец, определение ее жанрового наклонения как лирической оперы. На мой взгляд, всё обстоит иначе: «Русалка» — не лирическая опера, а музыкальная трагедия (в который раз акцентирую эту мысль) шекспировского типа.

В Первой главе я уже приводил суждение А. Адамяна о том, что у Шекспира трагедия, развиваясь в сфере личного, всегда имела своим основанием общественную среду, внеличные обстоятельства. И так же как в «Ромео и Джульетте» трагический смысл состоял не в гибели героев, как ни печальна она сама по себе, а в том, что эта гибель вытекала из существующих людских отношений, и потому была неотвратима, — в «Русалке» сутью трагедии является не злополучный «треугольник», не интимные отношения героев, а то, что надвигающаяся катастрофа закономерна и неизбежна, поскольку обусловлена она независимыми от героев объективными жестокими обстоятельствами.

Наташа — воплощение искренности и истинности чувств, того же ждет от окружающих ей людей. Даже не ждет, а уверена в чистоте их помыслов. Но реально самые близкие люди полны лукавства, фальши и лицемерия — всего того, что враждебно ее свободной душевной жизни. Притворствуется Князь, пытаясь оттянуть роковое известие о предстоящей свадьбе. Кстати, он так и не произносит его вслух, героиня догадывается сама, дважды, сначала робко, как выдох, а затем с яростью выкрикивая: «Ты женишься?». Затем Князь пытается богатыми подарками для Наташи и ее отца загладить свою вину, читай, откупиться. Хитрит и лицемерит Мельник. В своем корыстолюбии он изображает любовь к Князю. Зная об обреченности его отношений с Наташей, он, тем не менее, потворствует их связи, за что получает немалое материальное вознаграждение, чему искренне радуется.

Против всего этого протестует героиня. Против мира обмана и корысти, в котором она оказалась предана и продана, восстает ее пылкая натура. Поэтому гнев Наташи обращен не только к возлюбленному, но и к отцу, и не только женитьба

Князя вызывает гордое неприятие, но и то, что в их отношения оказались замешаны деньги, богатство. *«Не золотом ли думал купить мою любовь!»* — в исступлении восклицает героиня. А Мельнику она бросает в лицо страшное обвинение: *«Какой ты мне отец?... Тебе отдать велел он это серебро за то, что добр был для него ты, за то что дочь держал не строго... Ну, впрок пойдет тебе моя погибель!»*. И музыкально это один из самых драматически экспрессивных моментов оперы:

8.

*Allegro*

Ка - кой ты мне о - теп?.. Да, бишь, за - бы - ла я: те - бе от - дать ве -

лел он э - то се - реб - ро за то, что добр был для не - го ты, за то что

дочь дер - жал не стро - го... Ну, впрок пой - дет тебе мо - я по ги - бель!

Таким образом, не униженность и горькое смирение перед неизбежностью звучат в словах Наташи, — в них слышится *социальная оскорбленность*. Глубоко прав М. Пекелис, когда пишет: «Героиня “Русалки” — это подлинно противленческий



Л.В. Собинов в роли Князя.  
Москва, Большой театр.  
1902 год

Ф.И. Шаляпин в роли Мельника



женский образ русского искусства середины XIX века, образ, в котором отчетливо выражено бунтарское начало»<sup>20</sup>. И самоубийство Наташи — это тоже форма бунта, единственно ей доступная.

Но важная особенность драматургии оперы состоит еще и в том, что в ней, подобно трагедиям Шекспира, нет только одной правды и, соответственно, одной драмы — драмы главной героини. У каждого героя — своя правда и своя драма. Даргомыжскому оказалась близка шекспировская формула человековедения: все люди многомерны и внутренне противоречивы, а потому в мире нет абсолютно виноватых, не вызывающих сочувствия людей. Эту жизненную разносторонность шекспировских характеров подметил Пушкин: «Лица, созданные Шекспиром, — писал он, — не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные характеры»<sup>21</sup>. Не важно, как Даргомыжский пришел к осознанию этой многомерности: силой собственной интуиции, читая Шекспира и Пушкина, или посещая суды (известный факт его биографии), где он наблюдал человеческие характеры и судьбы в самых экстремальных обстоятельствах. Но, так или иначе, в «Русалке» он воплотил именно такую формулу.

В чем субъективная правда Князя в опере? В жестокой необходимости следовать сословным законам, в их непреодолимости. Он — порождение определенного социума и одновременно его жертва. На свободную, всепоглощающую любовь Наташи он не может ответить таким же чувством. Потому что Князь несвободен. И он честно, с оттенком искренней печали в этом признается: *«Ведь мы не вольны жен себе по сердцу брать»*. Эти слова, как ножом, ранят героиню, западают ей в память, и впоследствии она их с горькой издевкой будет повторять. Но Князь действительно мало повинен в разво-

<sup>20</sup> Пекелис М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 2. М., 1973. С. 219.

<sup>21</sup> Пушкин А. Table-Talk // А. Пушкин. Мысли о литературе. М., 1988. С. 339.

рачивающейся драме. Главная ее причина — внеличная, и она лежит в социальном устройстве общества, враждебного человеческим чувствам, порождающего прагматизм и неравенство. Можем ли мы представить себе обратный ход событий: Князь, пренебрегая всеми условностями, женится на мельничихе и приводит ее в свой богатый терем в качестве законной супруги? Фантастика, почище русалочьей. Впрочем, такой сюжет однажды имел место: в известном предании о князе Петре, женившемся на простолюдинке девице Февронии. Легенда гласит, что их брак вызвал бурный боярский протест и изгнание князя (правда, с последующим его возвращением). Этот союз расценивался как величайший подвиг во имя любви такой степени героизма, что после смерти (разумеется, в один день и час) они были объявлены святыми.

Но Князь в «Русалке» — не святой, и героизм — не главная его черта. Он лиричен, мечтателен, мягок, и в этом нет его особой вины. Он вынужден подчиняться обстоятельствам, обречен задыхаться в своем княжеском *тереме*. Любопытно, что слово «терем» этимологически близко слову «тюрьма»: у них общий корень — *Thurm* (башня). И в том, и в другом случае это поднятое над землей, замкнутое помещение, изолированное, огражденное от внешнего мира. Для Князя терем является таким заточением, олицетворяющим его *несвободу, социальную зависимость*, и лишь время от времени герой вырывается из него на волю — на берег Днепра к своей прекрасной мельничихе. В тереме томится и Княгиня, тоскуя в одиночестве. А. Серов писал: «Вся роль Княгини довольно неблагоприятна в том смысле, что она, за исключением небольшого дуэттино с мужем (B-dur), постоянно грустит и тоскует»<sup>22</sup>. Но, по-видимому, именно в этом и состоит ее главная драматургическая миссия в опере. Как к опасному месту относится к терему и безумный Мельник. Предложение Князя пойти туда жить вызывает у него испуг и волнение, и он отвечает жестким отказом: «В твой терем? В твой терем? Нет, спасибо, спасибо! Заманишь, а там, пожалуй, удавишь ожерельем!».

<sup>22</sup> Серов А. «Русалка». Опера А.С. Даргомыжского. Указ. изд. С. 114.

Характерно и то, что самой канонически-традиционной, имеющей несвойственное опере замкнуто-номерное строение является именно сцена в тереме во втором действии (вплоть до того момента, пока чинность свадебной церемонии не нарушается вторжением песни Наташи). В данном случае можно говорить о концептуальности оперной формы.

Я сознательно заостряю внимание на социальной природе конфликта в опере. Мысль эта совсем не новая. Она не раз звучала в работах М. Пекелиса, А. Гозенпуда, А. Соловцова. Однако в последнее время наметилась очевидная тенденция снижать или вообще нивелировать значение социальной проблематики, и касается это не одного лишь Даргомыжского, но всего русского музыкального (и не только) искусства. На первый план выдвигаются иные проблемы, и в первую очередь религиозно-философские или общеромантические. Я думаю, здесь действует эффект маятника, качнувшегося от доминирующего социологизма советской идеологической доктрины в диаметрально противоположную сторону. Но в итоге одну конъюнктуру сменила другая. А между тем во все времена социальные конфликты были источником бесчисленного количества человеческих драм и личных трагедий, и художники, в их неизбывном стремлении отображать правду жизни, не могли проходить мимо подобных коллизий. Даргомыжский, для которого важнейшей творческой установкой был декларируемый им эстетический тезис: «Хочу правды», — несомненно, принадлежал к числу таких художников.

Вот один из характерных «свежих» примеров. В уже упоминавшейся диссертации Н. Самоходкиной об оперном творчестве Даргомыжского, в целом чрезвычайно серьезном исследовании, автор, полемизируя с М. Пекелисом, определяющим основной конфликт «Русалки» как социальный, и усматривая в этом воздействие «советской политизированной эстетики», пишет: «Сегодня с этим утверждением можно поспорить. По нашему мнению, Даргомыжский и в либретто, и музыкальной характеристике, напротив, пытается сгладить “социальное противоречие” между Князем и Наташей. Композитор, скорее всего, намеренно убирает из его словесного текста реплики

социальной направленности. У Пушкина Князь вообще — характер более выразительный: он жестче, эгоистичнее»<sup>23</sup>.

На мой взгляд, всё обстоит в опере «с точностью до наоборот». Даргомыжский действительно смягчает и облагораживает образ Князя. У Пушкина он не просто жесток, он откровенно циничен. В первой сцене ничто не говорит о его любви к мельничихе, он не медля, почти сходу (*«Зачем мне медлить? Чем скорей, тем лучше»*) «приступает к делу» — говорит о предстоящем расставании. Правда, минуту до этого, отвечая на ее вопрос, любит ли он ее по-прежнему, Князь откровенно лжет: *«По-прежнему, мой ангел, нет, больше прежнего»*. В конце объяснения он с облегчением произносит: *«Ух! конечно — душе как будто легче, я бури ждал, но дело обошлось довольно тихо»*. У Даргомыжского в первом акте Князь глубоко опечален вынужденным расставанием, ему нелегко с ним смириться: *«Нет, не рассеет дум тяжелых, не облегчит кручины сердца веселый хоровод. И совесть мучает. И страх меня берет поведать тайну ей!»*. В сцене свадьбы у Пушкина, услышав голос мельничихи, Князь обеспокоен только неловкостью своего положения: *«Она, пожалуй, готова здесь наделать столько шума, что со стыда не буду знать, куда и спрятаться»*. В опере Даргомыжского песня Наташи вызывает у Князя мучительные угрызения совести: *«Ах, я узнал Наташи голос, я понял жалобный упрек», «Ах, только б в сердце заглушить мне тяжкий совести упрек»*.

Но то, что Князь в опере — не циник, не холодный соблазнитель, что он по-настоящему любит Наташу, что для него расставание с ней это тоже драма, только усиливает социальное звучание «Русалки». Если бы Князь был обыкновенным ловеласом типа Герцога в «Риголетто» (*«Та или эта, я не разбираю, все они...»*) или Дон Жуаном, драма носила бы более личный характер и сводилась бы к тому, что героиня в своей невинной наивности доверилась любвеобильному аристократу. Но источник трагедии не в этом, не в индивидуальных свойствах

---

<sup>23</sup> Самоходкина Н. Оперное творчество А.С. Даргомыжского. К проблеме художественного единства. Указ. дис. С. 58.

характеров персонажей, а в непреодолимости сословных преград, ставших причиной катастрофы всех ее главных героев.

Развитие образа Князя идет в опере по пути углубления в его характеристике черт трагической элегичности. Они слышатся уже в его си-минорном ариозо первого акта «Мой милый друг», в выразительных декламационных репликах с ниспадающими окончаниями фраз, в трогательно щемящих оркестровых секвенциях (диалог скрипок и флейты) на фоне сдержанного оstinatного сопровождения:

9.

Мой ми-лый друг, ты зна-ешь, что на све-те

нет бла-жен-ства проч-но-го...

*срещ.*

*p*

Затем элегичность углубляется в третьем действии, каватине Князя — одной из вершин лирики Даргомыжского, и достигает трагической кульминации в экспрессивном соло: «Ах, сердце рвется»:

10. *Allegro vivace*

Ах, серд-це рвет-ся, ду-ша пол-на стра-да-ний!

*f*



Здесь скорбь, любовь, муки совести, отчаяние сплетаются в музыкальной характеристике героя. Жаль только, что нейтральная обрисовка композитором Князя в финале оперы не позволила эту линию довести до логического конца.

Еще один драматургический круг «Русалки» — драма Мельника, расширяющая трагическое пространство оперы. В отличие от элегической линии развития образа Князя, характеристика Мельника развивается в ином направлении — *трагического гротеска*. Точнее, элегия здесь тоже присутствует (уже упоминавшееся ариозо «*Да, стар и шаловлив я стал*»), но она входит в русло гротескной образности. Мне уже приходилось писать о том, что гротеск, по большому счету, всегда социален<sup>24</sup>. Гротескный алогизм порожден определенными противоречиями самой действительности и — от Рабле и Гойи до Кафки и Берга — он, при всей своей непредсказуемой свободе, фантазийности, неподвластности законам жизнеподобия, всегда наполнен жизненными прообразами и сохраняет сложные ассоциативные связи с объектом отражения, с социумом. Ю. Манн утверждал, что «гротеск возникает как стремление к крайнему обобщению, “подведению итогов” и извлечению некоего смысла, концентрата явления, времени, истории»<sup>25</sup>.

Приведу еще одно общее соображение ученого, касающееся гротеска как художественного приема остранения действительности. Ю. Манн называет два основных пути формирования гротескового конфликта. Один из них — алогизм-завязка. С него начинается действие, он служит отправной точкой всей концепции, толчком к ее стремительному разворачиванию, и лишь впоследствии, по мере движения образов, фабулы, конфликта, исходная алогическая деформация начинает обнаруживать свой скрытый смысл и внутреннюю логику. В качестве наглядного примера — так построена повесть Гоголя «Нос», открывающаяся таинственной пропажей носа у майора Ковалева. Второй путь в чем-то противоположен первому. Он представляет собой последовательное «про-

<sup>24</sup> Цукер А. Особенности музыкального гротеска // А. Цукер. Единый мир музыки. Ростов-н/Д., 2003.

<sup>25</sup> Манн Ю. О гротеске в литературе. М., 1966.

растание» гротескной образности в произведении, как бы постепенный переход от «негротеска» к гротеску.

Именно с таким последовательным огротесковыванием мы и встречаемся в «Русалке» Даргомыжского в музыкальной обрисовке образа Мельника. Поначалу разные грани его характера мирно уживаются в нем, и это понятно: у Мельника есть своя правда. Он — простой крестьянский мужик, но еще он и мелкий собственник, владелец мельницы, а потому должен быть внимательным к своим доходам, уметь жить по принципу: «деньги к деньгам». Этим оправдывается его корыстолюбие и практичность. Дочь — лучшая часть его души, любовь к ней безмерна. Но именно поэтому и ей — самому близкому человеку — он должен внушить, как жить «правильно», как «опутать» Князя, а если ничего не выйдет со свадьбой, «хоть что-нибудь добыть» для себя и для родных. В выходной арии Мельника эти нехитрые сентенции звучат безобидно-комедийно. Однако уже здесь закладывается материал для последующего огротесковывания. Основа арии — танец, а точнее, полька, и эта жанровая простота и даже упрощенность, помимо того что подчеркивает народное происхождение образа, является превосходной основой для последующей гротесковой деформации. Гротеск, как правило, широко опирается на жанровые модели бытовой музыки, апеллируя к простейшим, элементарным ассоциациям — ведь искажение простого, привычного всегда более наглядно. «Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком, — писал К. Станиславский. — Гротеск до наглости определен и ясен»<sup>26</sup>.

Кроме того, в танцевальной характеристичности Мельника есть некая двойственность, внутренняя противоречивость. В ее бодрой жизнерадостности присутствует доля скоморошества, мало вяжущаяся с обликом солидного человека, отца взрослой дочери. Замечательно метко об этом пишет Л. Кириллина: «Так, если вдуматься и вслушаться, то уже в первой арии Мельника, которая воспринимается как зингшпильно-буффонная,

---

<sup>26</sup> Станиславский К. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953. Указ. изд. С. 256.

можно обнаружить и сумасбродную мелодическую калейдоскопичность, и странноватые “вороньи” подскоки — многое, предвещающее перевоплощение Мельника в Ворона (“Стар и шаловлив я стал”, — признается Мельник-Ворон оторопевшему Князю, однако в музыке этого ариозо звучит величавое страдание; “шаловливым”, то есть не по летам эксцентричным, с сумасшедшинкой, был Мельник раньше)»<sup>27</sup>.

Развитие оперы стремительно несет героя от комедии к трагедии. Причем комедийное в нем, сохраняясь еще надолго после арии, начинает всё более резко контрастировать с драматическим ходом событий, образуя с ним разительное несоответствие. И если оно не достигает еще уровня открытого трагического гротеска, то уже является решительным шагом на пути к нему. Такова сцена появления Мельника после ухода Князя. Наташа в отчаянии — она еще не может прийти в себя от страшного удара, а Мельник, не замечая состояния дочери, видя лишь богатые украшения, которыми щедро одарил ее Князь, выражает своя радость в ариозо «Ба, ба, ба, ба! Что я вижу! Что за чудная повязка вся в камнях дорогих!». Ариозо выдержано в характере всё той же облегченно-подпрыгивающей польки, и в нем в числе прочего есть и такой текст: «Ай да князь наш, благодетель! Как его благодарить?». Эти слова после произошедшего, эта веселая танцевальность звучат в ушах Наташи, равно как и у слушателей в зале, чудовищным смысловым диссонансом.

Итогом процесса формирования трагического гротеска является, как известно, обрисовка безумного Мельника-Ворона в третьем акте. Основа музыкальной характеристики здесь та же — жанровость, танцевальность, но соответствующим образом препарированная. Даргомыжский пускает в ход все средства, чтобы раскрыть образ потерявшего рассудок несчастного старика, возомнившего себя вольной птицей: ритмическую нервозность, гармоническую характерность, интонационный излом и причудливость мелодической линии, внезапные то-

---

<sup>27</sup> Кириллина Л. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века. Указ. изд. С. 69.

нальные сдвиги, фактурные контрасты, обильную музыкальную изобразительность. Вот куда композитор направил все краски, всё свое богатое искусство колорита. «Сам великий Глюк не отказался бы от такой *живописности* в музыке», — писал А. Серов. Как после этого говорить, что «фантастическая» музыкальная живопись была чужда складу дарования Даргомыжского?

Но самое замечательное в обрисовке Мельника-Ворона даже не это. А то, что он решен в совершенно шекспировском ключе. Подобно Лиру, величественному и очеловеченному в своем безумии, Мельник, при всей затуманенности его мозга, при всей несвязности мыслей, оказывается выше, достойней и даже разумней того прагматического человека, каким он был до катастрофы. Страдания на самом деле привели не к помрачению, а к просветлению его рассудка; он теперь глубже и вернее понимает и чувствует мир. Ранее пресмыкавшийся перед Князем, сделавший любимую дочь предметом торга, Мельник в своем перерождении возвышается духом, обретает силу протеста и осмеливается восстать против Князя, заявляя ему: *«Я знаю, что ты враг мой!»*. А в уже упоминавшемся ариозо *«Да, стар и шаловлив я стал»* слышится такая просветленность и вместе с тем такая безграничность страдания и трагическая глубина, какую, смею утверждать, вообще не знало до этого русское музыкальное искусство. Последнее появление Мельника в финале оперы уже мало что могло добавить к объемной и масштабной обрисовке этого образа.

Финал вообще мало что добавляет. Создается впечатление, что по традиции собирая в нем всех персонажей, даже эпизодическую Ольгу, два хора (женский — русалок, и мужской — охотников), композитор не знает, что с этим многолюдьем делать. Он уже фактически всё сказал, уже завершил все круги драмы. Поэтому действие в финале: диалог князя с Русалочкой, появление на берегу Днепра Княгини, ее мольбы и упреки, зовы Русалки, Мельник, сталкивающий Князя в воду, — всё это носит сугубо внешний характер, изрядно отдающий оперной ватпукой. Это ощущение еще больше усиливает завершающий

оркестровый (до-мажорный) «апофеоз», сопровождающий, по замыслу автора, бессловесную картину подводного царства и русалок, «влекущих за собой тело Князя к стопам своей царицы». Я в данном случае вполне разделяю мнение А. Серова о том, что «на этот раз вдохновение изменило» композитору, и сцена получилась «холодной и бесцветной»<sup>28</sup>.

Социальная подоплека трагедии в «Русалке» имеет еще одно проявление — это массовые, народно-бытовые сцены. На первый взгляд, участие народа в действии лишено сценической активности, а потому незначительно, — он выполняет чисто фоновую, декоративную роль. Но обращает на себя внимание та настойчивость, с какой композитор вводит массово-хоровое начало во все без исключения четыре акта оперы. Все события развиваются прилюдно, и уже одно это размыкает интимно-камерное пространство драмы, объективирует ее, придает ей внеличностное звучание. Народные сцены снимают с героев и с самой драмы налет исключительности. Кажется, можно взять из народной массы других персонажей, и они станут участниками пусть не таких именно, но не менее трагических событий. Неспроста народ так искренне сострадает Мельнику и Наташе, сокрушается вместе с ними по поводу происходящего, пытается удержать героиню от безумного шага. Хор постоянно напоминает о той социальной среде, из которой вышли герои. Не случайно так явственно ощущаются в опере жанровые, а порою и интонационные связи народных сцен и сольных характеристик. Плясовая стихия хора «Как на горе мы пиво варили» созвучна танцевальной природе партии Мельника. Задумчиво-грустная хоровая песня «Ах ты, сердце» близка интонационно и своим характером ариозо Наташи «Ах, прошло то время», а инструментальное вступление к хору — выразительно-трогательное соло гофоя, прямо превосхищает аналогичное соло, предвещающее песню героини во втором действии «По камушкам». Таким образом, трагедия героев оказывается впаянной в общий поток окружающей жизни и становится его частью.

---

<sup>28</sup> Серов А. «Русалка». Опера А.С. Даргомыжского. Указ. изд. С. 131.

Подобная интерпретация пушкинской драмы, какую представляет собой оперная «Русалка», с ее социально-протестным характером героев, и основного конфликта — выдвижением на первый план персонажей из крестьянской среды, полным сочувствием показом их горестной судьбы, возникла именно тогда, когда она и могла возникнуть — в 50-е годы XIX столетия. Немногим более двух десятилетий отделяют друг от друга произведения Пушкина и Даргомыжского, но это были десятилетия, наполненные глубокими переменами.

Надвигалось главное в истории России XIX века событие, ожидаемое и понимаемое тогда как всенародное освобождение — отмена крепостного права. В преддверии реформы всё более расправляла крылья литературно-художественная жизнь. Русская печать впервые получила возможность открыто говорить о крепостном праве, о котором она безмолвствовала на протяжении столетий. Предметом всё более пристального внимания писателей, художников становилась крестьянская тема, изображение деревенского быта, и прежде всего теневых его сторон. В их показе русская проза и поэзия поднимались до высот трагизма и социального протеста. Утверждалось новое, социально-обличительное, направление русского искусства — критический реализм, представленный в 40–50-е годы так называемой «натуральной школой». Это, изобретенное Ф. Булгариным, уничижительное определение творчества молодых литераторов, группировавшихся вокруг журналов «Отечественные записки» и «Современник», с легкой руки Белинского не только обрело позитивный смысл и получило широкое бытование, но и объединило в некую условную общность писателей и поэтов самых разных мировоззренческих установок — Некрасова и Тургенева, Кольцова и Гончарова, Герцена и Панаева, Салтыкова-Щедрина и Григоровича — под общим девизом «гоголевского направления».

Все они, каждый по-своему, расширяли область русской жизни, получившей право на воплощение в искусстве, сделали объектом художественного отображения самые низшие слои общества, простых мужиков и баб, всех этих крестьян и крестьянок, кузнецов и скотниц, извозчиков и кухарок, лесни-

ков и прачек, которые прежде заслуживали разве что беглого упоминания. Теперь эти «мелкие люди» выступали на первый план, их судьба становилась интересной, в них открывались высокие душевные качества и человеческое достоинство.

Драма мельника и его дочери в «Русалке» Даргомыжского в полной мере вписывалась в эти процессы. Многообразные связи композитора с литературно-художественной средой своего времени хорошо известны — они подробно описаны М. Пекелисом в его монографии, где автор, в частности, пишет: «Передовые общественные и художественно-литературные явления сороковых годов приобрели огромную притягательную силу для Даргомыжского. Мы уже неоднократно отмечали высокую социальную отзывчивость композитора, в различной форме и с разной интенсивностью проявлявшуюся на протяжении всего его творческого пути. Воспитанный с детства в атмосфере литературных интересов, дружески связанный с писательскими кругами, Даргомыжский всегда отличался большой чуткостью к жизни литературы... Интенсивная русская художественно-литературная жизнь середины и второй половины сороковых годов вовлекла в свой круговорот чуткого музыканта, родила в нем потребность творчески откликнуться на запросы новой эпохи»<sup>29</sup>.

Таким откликом и стала, прежде всего, «Русалка». Возможно, в ней и не было той степени социальной остроты, какая ощущалась в поэмах Некрасова или повестях Григоровича. Здесь нужно учитывать специфику того искусства и того жанра, в каком работал Даргомыжский. Обличительные тенденции проявлялись не во всех видах искусства с одинаковой силой. Г. Ларош считал почти что нормой хроническое отставание музыки от литературы. Он писал: «Движение... музыки, хотя параллельно движению литературы, но отдельные фазисы его не совпадают с таковыми же литературы: музыка отстает на одно или два поколения. Вот отчего происходит, что музыка данного периода по своему направлению и характеру

---

<sup>29</sup> Пекелис М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Указ. изд. С. 11.

напоминает не современную ей поэзию, а ту, какая была за полстолетия назад»<sup>30</sup>. Думается всё же, полностью разделить суждение критика нельзя, а к опере Даргомыжского оно вообще мало приложимо. *Во-первых*, потому что, будучи вписанной самим временем в круг явлений художественной жизни 40–50-х годов, «Русалка» вполне соотносилась с современными ей произведениями открыто социальной направленности и как бы отвечивала их светом. Трагедия Даргомыжского всей своей образно-смысловой направленностью располагала к контекстуальному ее восприятию сквозь призму этих явлений. Не случайно Наташа в «Русалке», ее сильная, непримиримая натура, ее самоубийство-протест против лжи и несправедливости, ассоциировалась не раз с образом Катерины в «Грозе» Островского. *Во-вторых же*, совершенно невозможно говорить о каком-либо «отставании» оперы Даргомыжского с точки зрения глубины психологизма в раскрытии драмы ее героев. В этом плане рядом с Даргомыжским (как это ни покажется на первый взгляд неожиданным) может быть названо имя еще одного его великого современника — Достоевского. Причем эта параллель возникает не только в связи с произведениями писателя данного периода (в частности, с романом «Бедные люди»), но в целом с его творчеством. Ведь речь идет не о прямой связи тех или иных сочинений, а о некой внутренней художнической близости двух русских гениев, очень разных, разрабатывавших различные темы и при жизни никак не соприкасавшихся.

Но разве не сближают художников так экспрессивно звучащие в их сочинениях мотивы любви, обреченной на гибель роковыми жизненными обстоятельствами, безумия, оборачивающегося душевным прозрением, терзаний и мук совести, сострадания к «униженным и оскорбленным»? О Достоевском заставляет вспомнить и высочайший дар психологического анализа, каким был наделен Даргомыжский и который так ярко проявился в его «Русалке», стремление композитора по-

---

<sup>30</sup> Ларош Г. П. И. Чайковский как драматический композитор // Г. Ларош. Избранные статьи. Вып. 2. Л., 1975. С. 223.



знать тайны человеческой души, ее тончайших движений, докопаться до глубокой внутренней мотивации действий своих героев. При этом обоих художников интересуют предельные или даже запредельные психические состояния, экстремальные, почти невыносимые в обыденной реальности поступки; оба питают пристрастие к критическим, крайним, катастрофическим ситуациям. Поэтому образный мир их произведений наполнен разительными, доведенными подчас до парадоксального, контрастами комического и трагического, пронзительного лиризма и зловещего гротеска.

Таким образом, «Русалка» Даргомыжского, став для своего времени во многих отношениях уникальным явлением в оперном жанре, вместе с тем оказалась органичным звеном русской художественной культуры, связанным с ней множеством разнообразных нитей. А в области собственно музыкального театра она явилась началом той линии отечественной оперы, которая, будучи оплодотворенной русской психологической прозой, вела к выдающимся творениям — лирико-психологическим трагедиям Чайковского, а позже Прокофьева и Шостаковича.

## **«Пробую дело небывалое...»**

### **«Каменный гость» Даргомыжского**

В июле 1866 года, когда работа над оперой «Каменный гость» была в полном разгаре, А. Даргомыжский писал Л. Кармалиной: «Пробую дело небывалое: пишу музыку на сцены “Каменного гостя” — так, как они есть, не изменяя ни одного слова»<sup>1</sup>. Впоследствии, однако, композитор внес отдельные изменения в текст пушкинской трагедии, точнее, в ее издание под редакцией В. Жуковского 1841 года, с которым он имел дело в работе над оперой. Все эти изменения обстоятельно прослеживаются Л. Суховой<sup>2</sup>. Как известно, в данном издании отсутствовал значительный как по размерам, так и по смысловой нагрузке фрагмент пушкинского текста — объяснение главного героя Донне Анне в последней сцене. Он не попал и в два последующие издания трагедии, предпринимавшиеся при жизни Даргомыжского. Понятно, что и в оперу он не мог быть включен. Указанный монолог сочинен Пушкиным позже, чем основной текст пьесы, и записан на отдельном листе. Обнаружен он был среди бумаг поэта только в начале XX века. На это обстоятельство тоже указывает Л. Сухова со ссылкой на известного пушкиниста Б. Томашевского, изучавшего историю и варианты пушкинского «Каменного гостя». Напомню текст признания Дон Гуана:

---

<sup>1</sup> Даргомыжский А. Автобиография, письма, воспоминания современников. Пб., 1922. С. 119.

<sup>2</sup> Сухова Л. Материалы к истории создания оперы Даргомыжского «Каменный гость» // Пушкин в русской опере. С-Пб., 1998.

*Молва, быть может, не совсем права.  
 На совести усталой много зла,  
 Быть может, тяготеет. Так, разврата  
 Я долго был покорный ученик,  
 Но с той поры, как вас увидел я,  
 Мне кажется, я весь переродился.  
 Вас полюбя, люблю я добродетель  
 И первый раз смиренно перед ней  
 Дрожащие колена преклоняю.*

Совершенно очевидно, сколь велика роль этого монолога в развитии всей драматической коллизии. По мысли исследователя творчества Пушкина Б. Городецкого, в трагедии «он является как бы завершающим моментом, последним звеном... именно здесь с особенной яркостью проступает то новое, что внесено было Пушкиным в первоначальный замысел на последнем этапе работы над трагедией и что определило совершенно новое звучание всего произведения в целом»<sup>3</sup>.

Тот факт, что композитор, работая над претворением «маленькой трагедии», выстраивая музыкально-драматургическую логику произведения, не подозревал о существовании приведенного фрагмента, сыграл весьма существенную роль в формировании целостного облика оперы. И дело, разумеется, не в том, что за счет «сокращения» большого монологического построения (которое, будь оно в опере, могло бы затормозить развитие драмы) достигалась большая концентрированность и динамичность, что за основу взят наиболее действенный принцип диалогичности. Ведь все другие сольные ариозно-монологические эпизоды (а их не так уж мало в опере: монологи Дон Гуана в первой и третьей картинах, монолог Дон Карлоса и ариозо Лауры во второй картине, достаточно пространственные рассуждения Донны Анны о своем погибшем супруге Дон Альваре в четвертой картине) никоим образом не мешали динамизму музыкальной драмы. Мне кажется (конечно, это не более чем предположение), вся концепция оперы могла сложиться по-иному, если бы в период работы над ней в поле зрения композитора попал монолог Дон Гуана. Речь не

<sup>3</sup> Городецкий Б. Драматургия Пушкина. М.-Л., 1958. С. 288.

идет о ее большей полноте, стройности или завершенности. Она могла бы оказаться просто другой.

Как это ни странно, в имеющейся литературе об опере вопросы ее концепции вообще почти не рассматривались, за исключением упоминавшейся в предыдущей главе диссертации Н. Самоходкиной. Авторы в основном интересовали особенности речитативного письма Даргомыжского, те или иные композиционно-драматургические закономерности произведения. По-видимому, само собой разумелось, — это вытекало из творческого задания Даргомыжского оставить неприкосновенным пушкинский текст, — что концепционный замысел оперы был полностью предопределен лежащей в ее основе трагедией, а потому и не нуждался в специальном музыкально-ведческом освещении. В то же время это творческое задание было совсем не однозначным, и более того, весьма противоречивым. Взявшись писать «Каменного гостя», Даргомыжский действительно «пробовал дело небывалое» уже хотя бы потому, что в практике оперного искусства еще никогда не встречалось такого рода либретто, которое бы представляло собой самостоятельный литературный шедевр, отмеченный совершенной драматургией, ярчайшей психологической выписанностью характеров — словом, всем тем, что в опере обычно является прерогативой композитора. Что же в этом случае оставалось на долю музыки?

«Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды»<sup>4</sup>, — так сформулировал композитор один из своих ведущих эстетических и творческих принципов, наиболее последовательной реализацией которого и стала опера «Каменный гость». В ней Даргомыжский достиг уникальной для своего времени детализированности «перевода» разговорной речи на язык «речи в точных интервалах» (Б. Асафьев), гибкости воспроизведения средствами речитатива тончайших изменений эмоциональных состояний героев. И всё же, если бы внимание композитора было сосредоточено только на правдивой пере-

---

<sup>4</sup> Даргомыжский А. Автобиография, письма, воспоминания современников. Указ. изд. С. 57.

даче интонаций человеческой речи, неминуемо возникла бы ситуация, при которой по отношению к литературной основе, содержащей в себе идеи, образы, концепцию, музыка, в ее неуклонном следовании за деталями текста, играла бы не более чем комментирующую, а точнее, иллюстрирующую, роль, то есть оказалась бы в подчиненном, зависимом, положении, отошла бы на второй план. Именно эту опасность увидел в «Каменном госте» один из горячих поклонников оперы Римский-Корсаков, когда много позже писал В. Бельскому: «Довольно „Каменного гостя“! Надо и музыки»<sup>5</sup>. Еще более открыто и прямо ту же мысль высказал Чайковский, подчеркнув, что композитор, «решившись принести музыкальную красоту в жертву ложно понятым условиям правдивости драматического движения, у самого себя отнимает богатые средства музыкальной выразительности»<sup>6</sup>.

Если нам трудно сегодня согласиться с подобной оценкой, если мы видим в «Каменном госте» не просто лабораторию или даже «энциклопедию русского речитатива» (по определению М. Друскина), а одну из вершин отечественной оперы XIX века, то происходит это, прежде всего, потому, что помимо «малой правды» музыкального воспроизведения слова, о которой писал Даргомыжский, в опере есть иная, большая, правда — правда музыкальной концепции. Она-то и потребовала от композитора, сохраняя детальную связь музыки с породившим ее текстом, одновременно подняться над сиюминутной словесной основой, над эмпирическим воспроизведением речи по принципу «слово за словом», и выйти на уровень значительных музыкальных обобщений.

Обычно в исследованиях, посвященных тем или иным образцам речитативной оперы, обобщение связывается с ролью оркестра, с инструментально-симфонической работой, — за вокальной же партией закрепляется конкретизирующая функция. Подобная «специализация», представляющаяся в целом достаточно искусственной, в отношении к «Каменно-

<sup>5</sup> Римский-Корсаков А. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 4. М., 1937. С. 127.

<sup>6</sup> Чайковский П. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 165.

му гостю» просто неприемлема, так как опера не отличается сколько-нибудь развитой симфонической логикой. На это справедливо указывал Б. Асафьев, отмечая, что «без помощи инструментальной симфонической работы над материалом оказалось возможным создать цельное, спаянное сценически произведение»<sup>7</sup>. И детализация, и обобщение в опере лежат в сфере ее вокальной драматургии. В условиях господства речитатива как ведущего выразительного средства это явилось огромным завоеванием композитора.

Даргомыжский не ограничивается каким-то одним типом речитатива, гибко и многопланово сочетая самые разные приемы музыкального претворения литературного текста: от подчеркивания его прозаического, разговорного звучания до музыкально-поэтической, художественно-одухотворенной декламации, от последовательной конкретизации речевых интонаций в мелодии до создания обобщающих музыкальных построений. Важно при этом подчеркнуть, что всё богатое разнообразие методов и средств, типов музыкального интонирования подчинено в опере общему замыслу, образует единую систему, а главное, направлено на воплощение целостной музыкально-художественной концепции, которая пронизывает всё произведение, — от главных, узловых моментов до эпизодов, на первый взгляд, второстепенных, промежуточных. И в любом из них она может быть прослежена.

Обратимся к одному из таких, как будто бы далеких от центрального конфликта оперы, эпизодов — диалогу двух гостей, восхищенных пением Лауры (вторая картина). Прежде всего, отметим тот факт, что Даргомыжский здесь допускает небольшое, но важное изменение, по сравнению с литературным первоисточником. Из трех пушкинских гостей, лишенных каких-либо индивидуальных, характеристических черт, он оставляет только двух, но распределяет полностью сохраненный текст между ними таким образом, что каждый наделяется своей манерой речи. Первый гость пространно рассуждает об искусстве, он — его тонкий ценитель; второй — глуповато-

<sup>7</sup> Асафьев Б. Русская музыка. Л., 1968. С. 18.

ограниченный — лишь бросает отдельные восторженно-банальные реплики типа «О, браво! браво!» или «Какие звуки!». Музыкальное решение также направлено на индивидуализацию персонажей: у первого — поэтически-закругленные фразы, у второго — рубленые, нарочито-примитивные трезвучные ходы. Но главное, что обращает на себя внимание, состоит, пожалуй, даже не в этом, или, во всяком случае, не только в этом. Если допустить, что ведущим для Даргомыжского является путь последовательного омузыкаливания текста средствами сквозного речитирования, то в данном случае композитор нарушает этот принцип в партиях обоих гостей, причем у каждого по-своему. Как известно, в условиях речитатива постоянное обновление словесной речи влечет за собой и непрерывное музыкальное развитие, не предполагающее моментов репризности, интонационных повторов. Вместе с тем, в партии второго гостя развертывание текста отнюдь не вызывают музыкального обновления. Напротив, композитор закрепляет за персонажем единую интонационную формулу, которая, повторяясь почти без изменений, каждый раз с новыми словами, становится своеобразной лейтинтонацией второго гостя:

11.

Allegretto

О бра - во! Бра - во! О бес - по - доб.

Еще более значительны «нарушения» в партии первого гостя. Даргомыжский отходит здесь от основного признака речитатива — силлабичности, вводит внутрислоговые распевы (случай в данной опере крайне редкий), усиливая ариозную закругленность фразы чертами вальсовости, изысканным скопированием:

12.

Allegretto

Музыкальный фрагмент из оперы «Каменный гость» Даргомыжского, номер 12, темп Allegretto. Фрагмент представляет собой вокальную партию с фортепиано. Мелодия вокала строится на широком разрыве, что подчеркивает эмоциональную нагрузку текста. Акомпанемент поддерживает ритм и гармонию, используя широкие интервалы и аккорды.

Из на - слаж - де - ний жиз - ни од -  
 ной люб - ви му - зы - ка у - сту - па - ет;

Только ли стремлением к индивидуализации объясняется подобное решение? Думается, что нет. В конце концов, задача персонифицировать эпизодические действующие лица сама по себе не столь уж существенна. Можно высказать иное предположение: здесь, в этой сцене, заключен важнейший для Даргомыжского идейный мотив двуединства любви и искусства (*«Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает, но и любовь — мелодия...»*), который композитор «высвечивает» широким мелодическим разливом.

На основе этой небольшой поэтической фразы (не важно, что она принадлежит эпизодическому персонажу, гораздо существеннее, что в ней сконцентрировано идейное кредо оперы) Даргомыжский создает своеобразное микроариозо, которое по своей функции приближается к арии-монологу в традиционной опере, являясь зоной обобщения. А мелодически ограниченные, лишенные развития лейтинтонационные повторы в партии второго гостя, контрастируя широкой кантиленности этого микроариозо, в еще большей мере оттеняют и подчеркивают его значимость.

Прослеживая логику музыкального развертывания в «Каменном госте», обнаруживаешь, что тема любви и искусства, а



точнее — вольной, не знающей запретов и ограничений, любви и столь же свободного искусства, страсти и творческого вдохновения в их двуединстве, последовательно проводится композитором как основа идейно-художественной концепции оперы.

В решении образа главного героя в трагедии Пушкина есть интересный поворот, отличающий ее от всех предшествующих истолкований легенды и чрезвычайно существенный для Даргомыжского: впервые Дон Гуан предстает поэтом — поэтом любви, на его стихи Лаура поет любовные романсы, герой называет себя «импровизатором любовной песни» (равно в искусстве и в жизни), сам он «петь готов» от любви. Эти и другие подобные реплики в речи героя композитор чутко фиксирует и, так же как в сцене с гостями, выделяет их, вплавляя в прозаический речитатив островки мелодизированной ариозности.

Даргомыжский, вслед за Пушкиным, подчеркивает художественно-артистический склад натуры Дон Жуана. В отличие от других персонажей, главный герой не наделяется каким-либо сугубо индивидуальным, присущим лишь ему, строем интонирования или жанровой характеристикой. Но зато никому из героев не свойственна такая гибкость речи, такая быстрота реакции на окружающее, такое разнообразие стремительно сменяющих друг друга типов интонирования, — оно-то, это разнообразие, и является здесь главным средством индивидуализации. Дон Жуан буквально вживается в каждый рождаемый его богатым воображением образ, с актерской непринужденностью разыгрывает каждую произносимую им фразу, постоянно перевоплощаясь в предмет своего повествования. То он — геркулес-Командор (широкие интонационные ходы на фоне «могучих» аккордов *ff*), то тщедушный Дон Альвар, каким покойник был на самом деле (фраза «став на цыпочки, не мог бы руку до своего он носа дотянуть» с живописной рельефностью омузыкаливается ползущим хроматическим восхождением), то смиренный монах-отшельник, в обличье которого Дон Жуан скрывается в монастыре (плавное, ритмически ровное типа песнопения движение мелодии на фоне хорального сопровождения):

13.

Ка-ким он здесь пред-став-лен ис-по-ли-ном! Ка-ки-е пле-чи!

14.

здесь, став на шы-поч-ки не мог бы ру-ку до сво-е-го он но-су до-тя-нуть.

15.

*Piu mosso*

Я не-до-сто-ин у-час-ти та-кой.

И еще одна черта, подчеркивающая, что Дон Жуан — художник, актер, поэт: эстетизация его речи. Композитор акцентирует моменты поэтического текста, отмеченные возвышенностью лексики, пышной словесной риторикой, концентрируя на этих участках целый комплекс самых ярких для него интонационных, ладогармонических выразительных средств. Например, текст:

*Счастлив, чей хладный мрамор  
Согрет ее дыханием небесным  
И окроплен любви ее слезами...*

получает музыкальное претворение в изысканно хроматизированной мелодической линии, богато альтерированной гармонии, в поэтической, вопреки синтаксису словесных фраз, метроритмической организации:

16.

*accelerando* *Un poco piu mosso*

Счаст - лив, чей хлад - ный мра - мор

со - гре - ет её ды - ха - ни - ем не - бес - ным

Приведенный фрагмент является частью любовного монолога-признания героя Донне Анне, и это характерно: наиболее эстетически богатой речь героя становится там, где он выступает как поэт любви, «импровизатор любовной песни». Одна из таких «импровизаций» — монолог об Инезе в первой картине оперы. Особенно ярко контрастирует он с репликами о ней же Лепорелло, представляющими собой нарочито прозаическое речитирование с характерными для него краткими ударными фразами, ломаностью мелодической линии, ритмической «произвольностью», идущей от текста, от его синтаксиса. В партии Дон Жуана, напротив, всё поэтизируется, всё возвышает его монолог над «музыкальной прозой», с ее последовательно детализирующим отражением текста: и широко распевный, обобщенно-ариозный тип мелодии с преобладанием плавного движения, и изысканная, тонко хроматизированная оркестровая вязь, и единая оstinatная формула

сопровождения, обобщающая эмоциональное состояние героя, и, наконец, — это особенно показательно в условиях речитативной оперы с ее непрерывным сквозным развитием — явно выраженные моменты репризности, придающие ариозо черты завершенной формы:

17. *Un poco meno mosso*



Но, пожалуй, самая романтически приподнятая, патетически страстная «песнь любви» Дон Жуана — ариозо «Когда б я был безумец» в третьей картине оперы. Любопытно, что любовному признанию героя Донне Анне предшествует эпизод вживания его в новую роль, своего рода репетиция предстоящего объяснения. Композитор выписывает его с изумительной изобретательностью, точным видением сценической ситуации: свободно чередуя различные типы декламации, он ясно дифференцирует в речи героя момент «игры» и комментариев, «режиссерских» реплик (взгляд со стороны). Сцена репетиции проливает определенный свет на последующие монологические объяснения Дон Жуана, в том числе на его ариозо «Когда б я был безумец», которое воспринимается теперь не только как порыв большого и искреннего чувства, но и как произведение искусства, как новый опус Дон Жуана — поэта и актера. «Проникновенность и серьезность его [ариозо] свидетельствует об искренности и силе чувства, охватившего героя, — пишет М. Гейлиг, — первоначальная «игра» сменилась истинной страстью»<sup>8</sup>. Такое толкование меня не вполне убеждает: игра и страсть вовсе не противопоставлены здесь — они неразрывны, являя собой две стороны одной ме-

<sup>8</sup> Гейлиг М. Некоторые особенности драматургии «Каменного гостя» Даргомыжского // Вопросы оперной драматургии. М., 1975. С. 160.

дали. В каждый момент Дон Жуан искренен в своем чувстве и точно так же в каждый момент он художник, творец, равно находящийся во власти вдохновения и страсти.

У Лауры во второй картине оперы есть слова, на основе которых Даргомыжский строит еще одно экспрессивное в своем мелодическом разливе (на фоне поющей оркестровой фактуры) микроаризо, подчеркивая, таким образом, их значение в общей концепции произведения:

*Я вольно предавалась вдохновенью,  
Слова лились, как будто их рождала  
Не память робкая, но сердце...*

Здесь охарактеризован стиль игры и самого Дон Жуана — не умозрительно-рациональный, а эмоционально-непосредственный, игры «не памятью, но сердцем», основанной на вживании в создаваемый образ, полном растворении в нем, когда увлекаая своих слушательниц (Донна Анна одна из них) поэтическими импровизациями, герой в такой же мере увлекается и сам.

Лаура в этом плане — ответ Дон Жуана, близка ему по духу. Актриса, «жрица» искусства и наслаждения, столь же свободная гордая и независимая, она выписана композитором яркими, жизнерадостными красками. Вся в атмосфере жанровости, Лаура вдохновенно поет романсы, сочиненные Дон Жуаном<sup>9</sup>; ее постоянно сопровождают ритмы хоты, вальса, которые проникают даже в партию «угрюмого гостя» Дон Карлоса, когда тот обращается к Лауре. Поэтичность ее облика раскрывается в удивительно тонком по колориту, исполненном покоя и неги, написанном с поистине импрессионистической красочностью, ариозо «Как небо тихо». Здесь та же, что у Дон Жуана, эстетизация речи, то же богатство используемых композитором выразительных приемов, тот же возвышенный тон повествования. И эта близость в решении двух образов, двух родственных натур, поклоняющихся еди-

---

<sup>9</sup> Известно предположение, что Пушкин хотел в качестве одного из романсов, исполняемых Лаурой, включить свое стихотворение «Я здесь, Инезилья», написанное вполне в донжуановском ключе. Даргомыжский удачно осуществил это намерение.

ним богам — любви и искусству, — усиливает и уточняет концепционную направленность оперы, выводит данную тему за рамки индивидуальной коллизии, придает ей значение определенной жизненной позиции, основой которой является свобода личной морали, раскрепощенность чувств, атмосфера земной красоты, искусства, радости бытия.

И как антитеза этому, как сила контрдействия в опере возникает иной, полярный, образный мир: в нем царят средневековый фанатизм, кладбищенский мрак, жестокость и смерть. Именно так даны образы Командора, монаха, Дон Карлоса, о котором в связи с трагедией Пушкина В. Белинский писал, что «к старости из него был бы готов отличный инквизитор, который с полным убеждением и спокойной совестью жег бы еретиков»<sup>10</sup>. В подобном плане решен, вплоть до последней картины, и образ Донны Анны, богомолки, чья жизнь проходит в посещениях монастыря, молениях и слезах над гробом Командора.

Способы обрисовки, формы обобщения этой образной линии у Даргомыжского принципиально отличны от сферы Дон Жуана — Лауры. Там — гибкие, свободные ариозные и микроариозные построения, возникающие в потоке подвижного, изменчивого речитирования, здесь — замкнутые лейтинтоновые характеристики, не подвергающиеся сколько-нибудь существенному развитию. (Напомню, что в своем концентрированном виде оба эти принципа были представлены в сцене гостей, где так же служили главным средством контрастирования.) Устойчивость, статика этих лейтобразований (хоральность — у Монаха и Донны Анны, тритоновость и опора на целотонную гамму — у Командора, движение по звукам уменьшенного трезвучия или септаккорда — у Дон Карлоса), своего рода тем-символов олицетворяет застылость чувств, чуждость всему живому.

Жизнь, любовь, искусство, бьющая через край молодая энергия — с одной стороны, и смерть, аскетизм, догма — с другой, — два эти мира на протяжении всей оперы пере-

---

<sup>10</sup> Белинский В. Сочинения Александра Пушкина. М., 1985. С. 494.

секаются, сталкиваются, образуя единое и стройное драматургическое целое. Первая картина — царство смерти: кладбище, гробница Командора, появление его безутешной вдовы и монаха-отшельника. Открывающее картину небольшое оркестровое вступление создает своей статикой, гармонической устойчивостью, ритмической остинатностью настроение покоя и умиротворенности:

18.



Эта тема, как рефрен проходящая через всю первую картину, придающая ей черты рондальности, несет в себе не только характеристику места действия, сценической ситуации, но содержит доминантный образ первой картины, связанный со сферой контрдействия. И в эту обстановку тишины и покоя, нарушая, взрывая ее изнутри, вторгаются жизнь, веселье в облике скрывающихся в монастыре Дон Жуана и Лепорелло, с их неумемной энергией, стремительной речевой динамикой, танцевальной жанровостью.

Вторая картина (сцена у Лауры) — напротив, царство жизни. Ее также пронизывает тема-рефрен (еще одна характерная для оперы Даргомыжского форма обобщения): появляясь впервые во вступлении к картине, она затем обрамляет вторую песню Лауры, предваряет объяснение Лауры с Дон Карлосом, возникает в момент появления Дон Жуана. Но характер этой доминантной темы-образа в корне иной — это энергичная, темпераментная, ритмически упругая хота:

19.



И в целом вторая картина — прямая противоположность первой. Вторгающимся началом, нарушающим атмосферу молодого веселья, праздничности, здесь оказывается сфера контрдействия: Дон Карлос, с его внезапной вспышкой ярости при упоминании одного только имени Дон Жуана, его мрачные размышления о губительной власти старости, предвестницы смерти, наконец, сама смерть — сцена убийства Дон Карлоса. И всё же во второй картине безраздельно господствуют жизнь, молодость, любовь, отвергающие смерть с пренебрежительным равнодушием. Так, реакцией на пессимистические рассуждения Дон Карлоса является ариозо Лауры, поспевающей красоте жизни. Показательна в этом смысле и сцена любовного свидания над трупом только что убитого Дон Карлоса, и безразлично-спокойное отношение Дон Жуана и Лауры к смерти. Характерно, что поэтические фразы в их речи, связанные с мотивом смерти, Даргомыжский не акцентирует — дает их подчеркнуто бытово и приземленно. В партии Лауры, например, слова сожаления по поводу убийства Дон Карлоса звучат так же прозаически бесстрастно, как фраза «Подайте мне гитару».

Две последующие картины — еще один круг в развитии того же конфликта, только данного на более высоком динамическом уровне. Третья картина вновь возвращает действие в мир отрешенности от жизни и земных усад (опять монастырь, кладбище, гробница). Главным представителем этой сферы здесь является Донна Анна. Но, как и в первой картине, только еще ярче и энергичнее сюда врываются жизнь и сильные страсти — звучит пленительное в своей лирической вдохновенности любовное признание Дон Жуана, включающее в себя три относительно самостоятельных ариозо, идущих на едином эмоциональном крешендо. Наконец, в четвертой картине опять господствуют жизнь и любовь (лирическая сцена Дон Жуана и Донны Анны), но с вторжением статуи Командора внезапно открывается неумолимое лицо смерти. Дон Жуан бросает ей свой последний вызов. Его взволнованный, огромного эмоционального накала возглас, завершающий оперу, «О, Донна Анна», обращенный к женщине, зву-



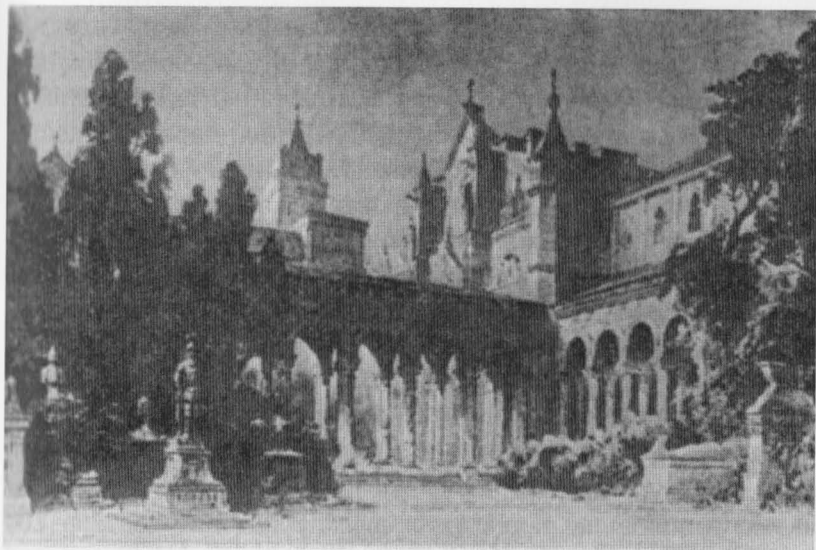
чит как протест против средневековых запретов, жестокости и насилия.

В связи с этой сценой у Пушкина Белинский в свое время высказал предположение, что любовь к Донне Анне — первая «истинная страсть» Дон Жуана. Такая интерпретация неминуемо указывала на перерождение главного героя, а это, в свою очередь, влекло за собой момент морализации в оценке его поступков. И действительно у Белинского читаем: «Его [Дон Гуана] одностороннее стремление не могло не обратиться в безнравственную крайность, потому что для удовлетворения ее он должен был губить женщин по их положению в обществе, — и он сделал себе из этого ремесло. Оскорбление не условной, но истинно нравственной идеи всегда влечет за собой наказание, разумеется, нравственное же»<sup>11</sup>. Еще более открыто мысль о перерождении Дон Гуана, «облагороженного, воскрешенного Донной Анной», прозвучала в статье академика Нестора Котляревского о «Каменном госте» Пушкина<sup>12</sup>.

Впоследствии такая точка зрения стала встречаться достаточно часто в литературе о пушкинском «Каменном госте». Весомым подкрепляющим ее аргументом и служил, как правило, тот самый, не попавший в первые издания трагедии, монолог, в котором содержалось признание самого героя о его перерождении под влиянием встречи с Донной Анной. Так, Анна Ахматова в своем увлекательном литературоведческом эссе о «Каменном госте» прямо пишет о том, что Дон Гуан «действительно переродился во время свидания с Донной Анной, и вся трагедия в том и заключается, что в этот миг он любил и был счастлив, а вместо спасения, на шаг от которого он находился, пришла гибель». И далее: «Но что всего существеннее, так это то, что и в легенде, и во всех ее литературных обработках статуя является усовещать Дон Жуана, чтобы он раскаялся в грехах. В трагедии Пушкина это бы не имело смысла, потому что Гуан безо всякого принуждения сам только что покался», в подтверждение чего Ахматова приводит

<sup>11</sup> Белинский В. Сочинения Александра Пушкина. Указ. изд. С. 498.

<sup>12</sup> Пушкин А. Собр. соч. Пг., 1915. Т. 3. С. 146.



Эскиз декорации II действия. Постановка 1872 года.  
Художник М. Шишков



Первые исполнители: Дон Жуан — Ф.Ф. Комиссаржевский,  
Лепорелло — О.А. Петров, Донна Анна — Ю.Ф. Платонова

строки из монолога: «Вас люблю, люблю я добродетель...»<sup>13</sup>. Б. Городецкий в уже упоминавшемся фундаментальном исследовании драматургии Пушкина пишет непосредственно о монологе, что он создает «образ Дон Гуана, перерождающегося под влиянием любви к Донне Анне», что «противоречит всей мировой традиции в истолковании характера героя»<sup>14</sup>.

Версия о перерождении Дон Жуана, о развитии его образа от легкого, бездумного наслаждения жизнью к сильным, глубоким, а главное, истинным чувствам — по аналогии с трагедией — проникла и в музыковедческие исследования. Эту идею достаточно последовательно проводит в цитированной выше статье М. Гейлиг. По мысли автора, вторая картина первого акта оперы — «это образ прежней веселой и бурной жизни Дон Жуана», в то время как «во втором и третьем актах, важнейших разделах оперы, происходит постепенное перерождение Дон Жуана»<sup>15</sup>.

Вряд ли правомерно, однако, напрямую переносить литературоведческие истолкования «Каменного гостя» на оперу Даргомыжского. Ее музыкальное решение не дает оснований для такой интерпретации. Истинность чувств Дон Жуана ясно ощущается уже в первой картине (монолог об Инезе), мотив игры и артистизма не исчезает и в последней. И если любовные признания героя Донне Анне звучат более страстно, с большей силой эмоций, нежели в размышлениях о «бедной Инезе», то это объясняется лишь тем, что они отражают сегодняшнее, только что родившееся, живое чувство (надо полагать, и Инезе в свое время Дон Жуан объяснялся столь же пылко), в то время как в монологе первой картины это воспоминание о давно прошедших событиях, окрашенное элегическим настроением.

Более того, перерождение Дон Жуана, если бы таковое имело место в опере, нарушило бы всю ее концепционную

<sup>13</sup> Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. Стихи и проза. Л., 1976. С. 539.

<sup>14</sup> Городецкий Б. Драматургия Пушкина. Указ. изд. С. 289.

<sup>15</sup> Гейлиг М. Некоторые особенности драматургии «Каменного гостя» Даргомыжского. Указ. изд. С. 156, 159.

логику, поскольку тем самым был бы если не осужден, то поставлен под сомнение весь строй чувств, образ мыслей главного героя, которые композитор воспекает в опере.

Не Дон Жуан, перерождаясь, приближается к миру Донны Анны (это было бы равносильно духовной капитуляции героя), а, напротив, Донна Анна, преображаясь, воскресая к жизни после долгого сна и оцепенения, в каком находилась вся ее богатая, глубоко эмоциональная натура, идет навстречу миру Дон Жуана. К этому направлено музыкальное развитие ее образа прежде всего в последней картине оперы, где на смену эмоциональной сдержанности, строгой выровненности мелодической линии приходит интонационная пластичность, гибкость, лиризуется весь строй ее музыкальной речи, утончается, хроматизируется оркестровая фактура, и в целом происходит сближение ее характеристики с ариозно-экспрессивной манерой высказывания, присущей Дон Жуану в минуты наивысших взлетов его вдохновения и страсти. И в этой эволюции образа Донны Анны — еще одно проявление концепционной логики оперы, еще одно свидетельство победы свободного чувства над запретами и аскетизмом.

Случайна ли подобная концепция в творчестве Даргомыжского? На первый взгляд, опера «Каменный гость», далекая от социальной проблематики «Русалки», сатирических и драматических песен Даргомыжского, представляет собой решение чисто психологической коллизии, взятой в ее «вечном», отвлеченном от злободневности, значении. Однако, если рассматривать последнюю оперу Даргомыжского в контексте его предшествующих идейно-художественных исканий, как одно из проявлений его достаточно единого и цельного отношения к действительности, если ввести ее в социальную и художественную атмосферу того времени, станет очевидным, что «Каменный гость» является продолжением тех идейных мотивов, которые заявили о себе еще в ранний период творчества композитора и несли на себе печать большой современной темы.

Впервые — еще весьма опосредованно — эта тема зазвучала в романах Даргомыжского 30–40-х годов. Значение

их в творчестве композитора точно определил М. Пекелис, подчеркнув, что «в них ранее, чем в других музыкальных жанрах, проявилась и широта его художественных идей, и близость к передовым идеям своего времени, и многосторонность связей, и напряженность исканий собственных путей»<sup>16</sup>. Именно здесь, пусть еще не всегда в художественно совершенной форме, проявилось стремление композитора воспеть радость и полноту жизни, кипение щедро расточающих себя молодых сил, не ведающих запретов. Показательно обращение Даргомыжского в ранних романсах (таких, как «Скрой меня, бурная ночь», «Юноша и дева» и др.) к антологическим мотивам и образам. В этом, безусловно, сказалось воздействие русской поэзии того времени. Возродившийся в ней интерес к эллинистической тематике в большой мере был обусловлен стремлением раскрыть красоту свободной, гармоничной, не искаженной уродливыми общественными условиями человеческой личности, взятой в эстетическом аспекте. «В антологических стихотворениях, — пишет Л. Лотман, — звучал голос человека, любящего и живо чувствующего природу, энтузиаста свободы и искусства»<sup>17</sup>. Поэзии этой не чужда была известная отрешенность, бесстрастность, элегическая изнеженность, но не эти ее качества привлекли Даргомыжского. Источником вдохновения стали для него мотивы «Ветреной младости», чувственного наслаждения, не знающей стеснения страсти, то есть те эмоциональные тона, в которые впоследствии будут окрашены образы Дон Жуана и Лауры. Не случайно, по-видимому, и то, что в воссоздании античного духа композитор обратился не к созерцательной антологической лирике молодых поэтов 40-х годов — Майкова, Фета, Щербины, — а к сочной, полнокровной поэзии Пушкина и его современников — поэтов пушкинского круга — Дельвига, Языкова, в творчестве которых вакхические мотивы беспечной радости любви и вина нередко прямо или косвенно сочетались с

<sup>16</sup> Пекелис М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 1. М., 1966. С. 235.

<sup>17</sup> История русской поэзии. Л., 1969. Т. 2. С. 125.

польнолюбивыми настроениями, с воспеванием света, разума, личной свободы:

*Я люблю вечерний пир,  
Где Веселье председатель,  
А свобода, мой кумир,  
За столом законодатель.*

Пушкин. «Веселый пир»

А прославление «земных усад», «нежных дев», «густого вина» оборачивалось пламенным дифирамбом в честь искусства, «бессмертного солнца ума», провозглашением победы светлого вольного разума над мраком и тьмой. И если в раннем романсовом творчестве Даргомыжского подобные мотивы только намечены, то обращение композитора к «Вакхической песне» Пушкина и создание на ее основе одного из лучших романсов 40-х годов обозначает их с полной ясностью.

Но, пожалуй, еще более знаменательной в этом отношении стала далекая по времени написания, несравнимая по художественным достоинствам, но достаточно близкая по идейной направленности предтеча «Каменного гостя» кантата (переработанная впоследствии в оперу-балет) «Торжество Вакха» — первое крупное произведение Даргомыжского, написанное на неизменный пушкинский текст. Здесь, вслед за Пушкиным, под мощным облучением его поэтических образов сплелись многие важнейшие мотивы, которые затем станут основой концепции последней оперы Даргомыжского: тема пылкой и бесстрашной молодости, символом которой является «вечно юный» Вакх; образы восторженного и дерзкого любовного наслаждения и вольного искусства, дух которого слышится и в общем эллинистическом строе произведения, и в живописно-картинных изображениях «шумных хороводов», «волшебных плясок», и в звуках гимнов «в честь Вакха, муз и красоты». Наконец, «Торжество Вакха» — это и светлый, ликующий апофеоз свободе:

*В их круге светлая свобода  
Прияла праздничный венок.*

В «Торжестве Вакха» данная тема была дана преимущественно в эстетическом плане (хотя и в таком виде в 1852 году на оперу-балет Даргомыжского был наложен цензурный запрет). В созданной в 40-е годы балладе «Свадьба» она обрела известный оппозиционный оттенок. В этом романтическом гимне вольному, прекрасному в своей стихийной силе чувству любви слышался идеал личной независимости (необходимо помнить ту конкретную социальную обстановку, в которой провозглашался этот идеал), эмансипация от ханжества и лицемерия, от оков официальной морали. И не случайно баллада «Свадьба» получила наибольшую популярность в 60–70-е годы (особенно в народнических кругах), когда мотивы личной свободы и независимости наполнялись глубоким гражданственным содержанием. В русской литературе этого периода они становились нередко материалом для осмысления больших социальных вопросов, влекли за собой решение проблем общественного звучания, ибо, как утверждал Н. Чернышевский в романе «Что делать?», если глубокие свободные личные чувства имеют «свойство расширяться на всех людей», то это значит, что они будут «столь же глубокими и свободными в отношении к жизни общественной».

Проблема эта занимала в 60-е годы и Даргомыжского. Об этом свидетельствуют отдельные высказывания композитора в его письмах. Идея свободно чувствующей и мыслящей личности, по-видимому, должна была стать одной из центральных в начатом Даргомыжском романе «Исповедь либерала». Во всяком случае, в единственном сохранившемся фрагменте романа мы находим такие слова, идущие от лица главного героя: «Как либерал я стою за правду и искренность, то есть за свободу мыслей, свободу чувств, свободу их выражать и высказывать»<sup>18</sup>.

Думается, в этом контексте и следует осмысливать концепцию «Каменного гостя». Конечно, было бы наивной вульгаризацией искать в самой художественной ткани оперы

---

<sup>18</sup> Даргомыжский А. Автобиография, письма, воспоминания современников. Указ. изд. С. 181.

какие-либо социальные мотивы. Речь идет о другом: «Каменный гость» является частью единой образной системы, общей для всего творчества Даргомыжского, куда как часть целого входят и произведения с открытой социальной тематикой. Казалось бы, где видимая связь между «Каменным гостем» и, скажем, «Червяком» или «Титулярным советником», что сближает эти столь разные в жанровом, образном, тематическом отношениях сочинения? Однако связь есть: указанные произведения являют собой две стороны единой сути. В своих сатирических песнях-сценах композитор с беспощадной правдой показал всю уродливость чувств человека, лишенного свободы, приниженного и забитого, раба, живущего в условиях, где попирается, втоптывается в грязь человеческое достоинство; в «Каменном госте», напротив, он воспел красоту раскрепощенной личности. Именно эта тема свободы чувств, мыслей, личной морали, обогащенная эстетическим мотивом вольного вдохновения, искусства, зазвучала в опере ярко, смело и темпераментно, сообщив «маленькой трагедии» Даргомыжского большую философскую глубину.



## **«Судьба человеческая, судьба народная»**

### **«Борис Годунов» Мусоргского**

В сентябре 1825 года, за два месяца до завершения «Бориса Годунова», в письме П. Вяземскому, на его вопрос о плане создаваемой трагедии, Пушкин ответил: «Ты хочешь плана? Возьми конец десятого и весь одиннадцатый том [«Истории государства Российского» Н. Карамзина], вот тебе и план»<sup>1</sup>. Впоследствии на титульном листе произведения поэт написал: «Драгоценной для россиян памяти НИКОЛАЯ МИХАЙЛОВИЧА КАРАМЗИНА сей труд, гением его вдохновенный, с благоговением и благодарностию посвящает А. Пушкин». Этим посвящением, многочисленными высказываниями о прямом влиянии Карамзина на замысел сочинения, требованием, перед его прочтением непременно «пробежать последний том Карамзина»<sup>2</sup>, Пушкин в какой-то мере сам дал повод рассматривать трагедию чуть ли не как ритмизованную, переведенную в драматическую форму «версию» выдающегося исторического исследования. Эта мысль о «несамостоятельности» пушкинского творения с охотой была подхвачена критикой, причем как враждебной, так и дружеской. «В сей пиесе нет ничего целого, — писал Ф. Булгарин: это отдельные сцены, или, лучше сказать, отрывки из X и XI тома «Истории Госу-

---

<sup>1</sup> Пушкин А. Письмо П.А. Вяземскому 13 и 15 сентября 1825 // А. Пушкин. Мысли о литературе. М., 1988. С. 444.

<sup>2</sup> Пушкин А. Наброски Предисловия к «Борису Годунову» // А. Пушкин. Мысли о литературе. Указ. изд. С. 600.

дирства Российского», сочинения Карамзина, переделанные в разговоры и сцены. Характеры, происшествия, мнения, всё основано на сочинении Карамзина, всё оттуда позаимствовано. Автору комедии принадлежит только рассказ, расположение действия на сцены»<sup>3</sup>. Близка болгаринской в этом плане и точка зрения В. Белинского: «Пушкин рабски во всем последовал Карамзину, — и из его драмы вышло что-то похожее на мелодраму, а Годунов его вышел мелодраматическим злодеем, которого мучит совесть и который в своем злодействе нашел себе кару. Мысль нравственная и почтенная, но уже до того избитая, что таланту ничего нельзя из нее сделать!»<sup>4</sup>. Мнение о полной зависимости Пушкина от Карамзина стало общим местом в критике «Бориса Годунова» на протяжении всего XIX века.

Вместе с тем, еще при жизни поэта, пусть весьма робко, но пробивалась мысль о существенных отличиях их исторических концепций, о самобытности и самостоятельности пушкинской трагедии. Одним из первых ее высказал В. Вeneвитинов (статья была опубликована в 1831 году в посмертном издании его сочинений). Автор писал: «Труд г. Карамзина был для г. Пушкина богатым источником драгоценных материалов. Кто из друзей литературы не заинтересуется тем, как эти два гения, точно из соревнования, рисуют нам одну и ту же картину, но в различных рамках, и каждый со своей точки зрения»<sup>5</sup>. Сегодня навряд ли кому-нибудь придет в голову упрекать трагедию Пушкина во «вторичности». Очевидно, что «История» Карамзина была для поэта, главным образом, богатейшим собранием фактического материала, на основе которого он строил совершенно оригинальную систему взглядов, что многие проблемы историко-философского,

---

<sup>3</sup> Булгарин Ф. Замечания на Комедию о царе Борисе и Гришке Отрепьеве // А. Пушкин. Борис Годунов. [С комментариями и приложениями]. СПб., 1999. С. 486.

<sup>4</sup> Белинский В. Сочинения Александра Пушкина. М., 1985. С. 431.

<sup>5</sup> Вeneвитинов В. Разбор отрывка из трагедии г. Пушкина, напечатанного в «Московском вестнике» // А. Пушкин. Борис Годунов. Указ. изд. С. 523.

социального, психологического характера он решал в ключе, весьма далеком от первоисточника. Эти отличия касались многого, начиная с самой трактовки основного персонажа трагедии — царя Бориса и как государственного деятеля, и как личности. Если бы Пушкин принял карамзинскую оценку Годунова, одно имя которого, по мнению историка, «в течение столетий было и будет произносимо с омерзением, во славу нравственного неуклонного правосудия»<sup>6</sup>, он, скорее всего, не написал бы свою трагедию или, во всяком случае, не сделал бы Бориса ее главным героем.

О понимании фигуры Годунова историком и поэтом я еще буду говорить в связи с оперой Мусоргского. Сейчас же акцентирую другое: будь концепция сочинения Пушкина не более чем «повторением» карамзинской, трагедия не испытала бы на себе столь жесткого цензурного преследования. Поэт это предвидел: в знаменитом письме П. Вяземскому, где он с радостью сообщил: «Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай да Пушкин, ай да сукин сын!, — он написал еще следующее: — Цензура его [«Бориса Годунова»] не пропустит. Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый. Хотя она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!»<sup>7</sup>. Думается, понятно, о каких «ушах» идет речь. Пушкин вывел в трагедии образ, малозначимый у Карамзина: за дерзким обвинением, которое бросает Юродивый «царю Ироду», стоит народ, с его местами глухой, а чаще открытой враждебностью по отношению к Борису и «борисовым щенкам». У Карамзина народ — инертная и безмолвная масса. У Пушкина даже когда «народ безмолвствует», в этом безмолвии слышится страшная сила.

Впервые не только в русской, но и в западноевропейской драматургии народ появляется на сцене в качестве централь-

---

<sup>6</sup> Карамзин Н. История государства Российского. Т. 11. Кн. 3. М., 1989. С. 106.

<sup>7</sup> Пушкин А. Письмо П.А. Вяземскому около 7 ноября 1825 г. // А. Пушкин. Мысли о литературе. Указ. изд. С. 445, 446.

ного «персонажа» драмы, поэт помещает его в самые узловые ее моменты. Но дело обстоит еще глубже и значительней. Народ у Пушкина — главное действующее лицо не только трагедии, но и самой истории: он вершит судьбы страны, в нем живет мятежный дух, стихийный и разрушительный, способный потрясти основы власти, от его мнения зависит успех или поражение царствующих особ. Думаю, не случайно эту мысль Пушкин впрямую озвучил в трагедии устами своего однофамильца — перешедшего на сторону Самозванца боярина Пушкина (и в этом тоже, на мой взгляд, просматриваются все те же «уши»): «Я сам скажу, что войско наше дряннь... Перед тобой не стану я лукавить, \ Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов? Не войском, нет, не польскою помощью, \ *А мнением, да! мнением народным*». Позже, в своих заметках о драме (1830), Пушкин с присущей ему афористичностью, сформулировал свой взгляд на роль народа в трагедии как ее главный драматургический принцип: «*Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ, судьба человеческая, судьба народная*»<sup>8</sup>.

Судя по всему, цензура оказалась более прозорливой, нежели литературные критики. Она разглядела основные отличия Пушкина от Карамзина, и в то время как «История государства Российского» издавалась, по тем временам огромными тиражами, на трагедию «Борис Годунов» был наложен жесточайший запрет, который действовал официально вплоть до 1866 года, а фактически гораздо дольше. Во всяком случае, когда в 1870 году была осуществлена первая постановка трагедии на сцене Мариинского театра, из нее были изъяты три центральные массовые сцены, включая, разумеется, и «Лобное место» — картину народного мятежа<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Пушкин А. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // А. Пушкин. Мысли о литературе. Указ. изд. С. 171.

<sup>9</sup> С. Дурьлин в книге «Пушкин на сцене» (М., 1951) приводит сведения о том, что даже в 1899 году для постановок «Бориса» к 100-летию юбилею поэта был подготовлен цензурированный вариант, в котором ряд сцен были полностью исключены или сильно сокращены.

В том же 1870 году в тот же Мариинский театр была представлена на рассмотрение партитура оперы Мусоргского «Борис Годунов» и, как известно, дирекцией императорских театров была отвергнута. Среди официальных мотивов отказа одним из главных значилось слишком большое количество хоров (читай: народных сцен). Правда, Мусоргский весьма своеобразно отреагировал на это замечание оперного комитета, заменив Сцену у собора Василия Блаженного еще более развернутой и масштабной сценой народного бунта под Кромами, но об этом позже. Цензурные мытарства оперы подробно описал Г. Хубов в своей монографии о композиторе<sup>10</sup>. Но в какой-то мере мы должны быть благодарны дирекции императорских театров, побудившей композитора к созданию второй редакции оперы, с ее изумительным Польским актом, обновленной Сценой в царском тереме (второе действие) и, конечно, гениальной Сценой под Кромами. Сцена у Василия Блаженного, ставшая жертвой этой переделки, к счастью, тоже не исчезла и, будучи найденной в рукописи и опубликованной П. Ламмом в сводном, объединившем обе версии, издании (на него я и буду в дальнейшем опираться), органично заняла свое место в театральных постановках. А Шостакович своей оркестровой редакцией закрепил обе сцены («Василия Блаженного» и «Кромы») как продолжающие одна другую — в рамках единой партитуры.

Сцена под Кромами не сразу у Мусоргского заняла место финальной. В. Антипов приводит шесть вариантов второй редакции, принадлежавших композитору, с различной компоновкой картин<sup>11</sup>, из которых видно, что только в двух последних определилось место «Кром» как итога произведения. Во всех предыдущих, как и в первой редакции, оно завершалось сценой смерти Бориса. Надо ли говорить, сколь принципиальным было это, по-видимому, трудное для композитора решение (к нему мы еще тоже вернемся)? Оно опре-

---

<sup>10</sup> Хубов Г. Мусоргский. М., 1969.

<sup>11</sup> Антипов В. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам // Наследие М.П. Мусоргского. М., 1989. С. 71–75.



М.П. Мусоргский. 1874 год

делило смысловые, концептуальные акценты произведения. С появлением «Кром» народно-массовые сцены выстроились в единую драматургическую линию, прочерченную через всё произведение от Пролога к финалу. Причем из трех ведущих сквозных линий (Борис, Отрепьев — Самозванец и народ) эта оказалась самой протяженной. Даже в сравнении с трагедией Пушкина, она приобрела больший драматургический вес за счет укрупнения массовых сцен, придания им монолитности и законченности и, конечно, благодаря динамике музыкального развития, многоярусности хорового письма. Таким образом, формула «судьба человеческая, судьба народная» стала и для Мусоргского центральной художественной задачей. Он решал ее в соответствии со своей композиторской индивидуальностью, спецификой музыкально-оперного искусства, но в целом *по-пушкински*. Задачу эту Мусоргский сформулировал позже, в связи с работой над «Хованщиной», жанр которой определил как народную музыкальную драму. Но и это определение, и приведенные ниже слова композитора в равной мере могут быть отнесены и к «Борису Годунову»: «Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковыряние в этих малоизведанных странах и завоевание их — вот настоящее призвание художника»<sup>12</sup>.

Близок Пушкину оказался Мусоргский и в характере исторического мышления. Вслед за поэтом он определил принцип своего художнического отношения к истории как «прошедшее в настоящем». Под этим композитор понимал не систему аллюзий или аллегорий, не исторический «маскарад», часто встречавшийся в романтической опере, когда современные герои рядились в одежды персонажей прошедших веков. Чужда была Мусоргскому и модернизация далекого прошлого, подстановка под события «давно минувших дней» современных образов и проблем. Данный принцип, так же как у Пушкина, означал художественное отображение тех исторических явлений и процессов, которые содержали в себе предпосылки будущего общественного развития, в которых

<sup>12</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. Т. 1. М., 1971. С. 141.

обнаруживались корни социальных конфликтов современной России. Факты истории были важны своими далеко идущими последствиями, в них лежали объяснения многих коллизий настоящего и даже будущего.

Вместе с тем, принцип «прошедшее в настоящем», методологически близкий историзму Пушкина, явился и причиной глубоких различий трагедии и оперы. Оно и понятно: если «прошедшее» для поэта и композитора было по сути единым: они осмысливали общие для обеих эпохи, опираясь при этом на одни и те же источники — «Историю» Карамзина, старинные летописи, — то *«настоящее» разительно отличалось*. Свыше четырех десятилетий отделило оперу Мусоргского от ее литературного первоисточника, десятилетий, наполненных грандиозными общественными сдвигами и потрясениями, среди которых — Декабрьское восстание на Сенатской площади, поражение в Крымской войне, трагический конец николаевского режима, реформы Александра II с отменой крепостного права. И народная жизнь уже была иной, и взгляды на нее существенно изменились.

Обратимся к фактам. Реформа Александра II, имевшая огромное историческое значение, в то же время в одном из ключевых вопросов — вопросе о земле — носила, как известно, половинчатый характер. Неудовлетворенность его решением вызвала волну крестьянских волнений прокатившихся по всей России. Только в год опубликования указа (он был обнародован 19 февраля 1961 года) было зафиксировано более тысячи выступлений, подчас весьма мощных. В иных губерниях в акциях протеста участвовали поголовно крестьяне целых уездов. Громким эхом отозвалось по всей стране безднинское восстание, объединившее десятки тысяч вчерашних крепостных и завершившееся кровавой расправой, учиненной брошенными на подавление бунта карательными отрядами. Возглавивший восстание крестьянин Антон Петров был арестован и расстрелян. Как ответ на жестокость власти в стране начались широкие студенческие движения. На демонстрации-панихиде по Антону Петрову и погибшим повстанцам выступил известный ученый-историк Афанасий Щапов, который



в своей пылкой и страстной речи, вскоре разошедшейся в списках, выразил уверенность, что кровавая жертва в селе Бездна «воззовет народ к восстанию и свободе».

Этот последний из фактов более чем знаменателен: он показывает, насколько изменилось со времен Пушкина отношение демократической интеллигенции к «бессмысленным и беспощадным» крестьянским бунтам. А. Шапов — человек глубоко религиозный, окончивший Казанскую духовную академию и читавший в ней лекции, отнюдь не был радикалом-революционером. В своих взглядах на ход русской истории он скорее придерживался славянофильских взглядов. Они отчетливо проявились в его исследовании русского старообрядческого раскола, кстати, высоко ценимом Н. Костомаровым, состоявшим в близком знакомстве с Мусоргским. Революционные настроения, проявившиеся у Шапова в 60-е годы, были отражением глубоких социальных потрясений и показателем того, как пошатнулись в это время под воздействием новых реалий традиционно славянофильские представления о народе. Задержусь на этом несколько подробнее: к Мусоргскому и его «Борису Годунову» это будет иметь самой прямой отношение.

Ведь композитор в «Борисе» впервые в музыкальной практике поднял проблему народа во всей ее социально-нравственной сложности, проблему, которая во второй половине XIX столетия была краеугольным камнем русской общественной мысли: философов, историков, публицистов, художников. Вне ее решения невозможно было ставить никакие иные вопросы, в том числе и главный: о путях будущего развития России. О том, что думами о народе «полна теперь вся Россия», что они «отодвинули далеко назад все остальные вопросы», — писал Н. Добролюбов<sup>13</sup>. Та же мысль звучала и у его идейного оппонента Ф. Достоевского: «Вопрос о народе и о взгляде на него, о понимании его теперь у нас самый важный вопрос, в котором заключается всё наше будущее, даже самый практический вопрос наш теперь»<sup>14</sup>. И идеологи рево-

<sup>13</sup> Добролюбов Н. Собр. соч. В 9 томах. Т. 2. М.-Л., 1962. С. 219.

<sup>14</sup> Достоевский Ф. Дневник писателя. М.-Л., 1929. С. 185.

люционного просветительства, и представители «самобытных» теорий видели в народе главный субъект истории и, исходя из этого, определяли роль народа и личности в историческом процессе. Сравним:

Н. Добролюбов: «История занимается людьми даже и великими только потому, что они имели важное значение для народа или для человечества. Следовательно, главная задача истории великого человека состоит в том, чтобы показать, как умел он воспользоваться теми средствами, какие предоставлялись ему в его время; как выразились в нем те элементы живого развития, какие он мог найти в своем народе»<sup>15</sup>.

К. Аксаков: «Простой народ есть основание всего общественного здания страны. И источник вещественного благосостояния, и источник внутренней силы и жизни, и, наконец, мысль всей страны пребывает в простом народе. Отдельные личности, возникая над ним, могут на поприще личной деятельности, личного сознания служить с разных сторон делу просвещения и человеческого преуспеяния; но только тогда могут они что-нибудь сделать, когда коренятся в простом народе, когда между личностями и простым народом есть непрерывная живая связь и взаимное понимание»<sup>16</sup>.

Подобная близость вполне объяснима: между взглядами представителей различных направлений русской общественной мысли не было непроходимой демаркационной линии. Решительная и жесткая борьба, которую вели по кардинальным социально-политическим проблемам революционеры-демократы и славянофилы, или народники и почвенники, не исключала единомыслия между ними по целому ряду вопросов. Развитие идеи народности, неприятие крепостничества и любых форм угнетения, вера в крестьянскую общину как прототип будущего искомого идеала — всё это было теми пунктами, где соприкасались позиции представителей различных идеологических направлений. Без этого трудно понять слова Чернышевского: «Читатели, зная наш образ мыслей, не

<sup>15</sup> Добролюбов Н. Полное собрание сочинений. Т. 3. М., 1936. С. 120.

<sup>16</sup> Цит. по кн.: Венгеров С. Собрание сочинений. Т. 3. СПб., 1912. С. 66.

могут, конечно, предположить в нас особого расположения к тем примесям славянофильской системы, которые находятся в противоречии и с идеями, выработанными нашей наукой, и с характером нашего племени. Но мы повторяем, что выше этих заблуждений есть в славянофильстве элементы здоровые, верные, заслуживающие сочувствия»<sup>17</sup>; или следующее высказывание Герцена: «У нас была одна любовь, но не одинакая. У них и у нас запало с ранних лет... чувство безграничной, охватывающей все существование любви к русскому народу... И мы, как Янус или двуглавый орел, смотрели в разные стороны, в то время как сердце билось одно»<sup>18</sup>.

Поэтому, когда мы отмечаем, что Мусоргский воплотил народ как «великую личность», как вершителя судеб царствующих или рвущихся на царство личностей, как главное мерило их действий, — это, само по себе, еще не дает оснований усматривать в концепции «Бориса» проявление приверженности к тому или иному направлению общественной мысли, как это часто делалось. Тем более что приведенная выше близость — лишь «общая деталь» различных историко-социологических «механизмов». В дни завершения Сцены под Кромами композитор писал В. Стасову: «Пока народ не может проверить воочию, что из него *стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или то с ним состряпалось — там же!* Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лих упивается и пуще стонет: *там же!*»<sup>19</sup>. Как будто бы эти слова напрямую перекликаются с мыслью, высказанной Н. Чернышевским: «Когда люди дойдут до мысли: “ни от кого другого не могу я ждать пользы для своих дел”, — они непременно и скоро сделают вывод, что им самим надобно взяться за ведение своих дел»<sup>20</sup>. С другой стороны, в суждении композитора можно усмотреть и славянофильскую окраску. Именно славя-

<sup>17</sup> Чернышевский Н. Избр. философ. соч. С. 2. С. 766.

<sup>18</sup> Герцен А. Собрание сочинений. В 30 томах. Т. 15. М., 1956. С. 9–10.

<sup>19</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. Указ. изд. С. 132.

<sup>20</sup> Чернышевский Н. Избранные философские сочинения. Т. 3. М., 1951. С. 494.

нофилам представлялось, будто народ в XIX веке находится «там же», что и в XVII, поскольку его внутренние духовные свойства являются общими для всех времен; именно славянофилы, акцентируя в крестьянстве патриархальное смирение, считали его способным лишь на страдания и стоны.

Народ у славянофилов — сильный, но наивный «большой ребенок». Всякое глумление над этим чистым и простодушным «существом», причинение ему страданий аморально, но и попытки подстрекательства его к бунту кощунственны и обречены. Бунтарство чуждо народу, противоречит его внутренним духовным качествам. Поэтому национальная история может носить только мирный характер, исключая социальные перевороты с участием масс, и опираться на исконно православные ценности народа-богоносителя: смирение, терпение, святость, соборность, общинный образ жизни, сакрализацию высшей власти — «земского царя», триединство Бога, Царя и Отечества. Такова в самом общем плане модель социального идеала славянофилов, которая подвергалась в 60-е годы непримиримой критике радикально настроенного революционного просветительства.

Идею патерналистского правления (царь — отец народа, а, соответственно, народ — его послушные дети) «шестидесятники» не разделяли. Народ не может пребывать в состоянии вечного детства, он должен сам решать свою судьбу. Современные события были тому убедительным подтверждением. Нарастание волны крестьянского протеста вселяло светлую уверенность, что при соответствующей организации отдельные крестьянские выступления перерастут во всероссийское восстание. С целью такой организации было образовано общество «Земля и воля»; ту же функцию выполняли знаменитые прокламации Чернышевского «Барским крестьянам», Шелгунова — «К молодому поколению». Они призывали народ взяться за топор как единственное средство достижения действительной свободы. Революция становилась вопросом дня. «Чтобы при теперешнем положении дел, — писал Писарев, — не желать революции, надо быть или совершенно ограниченным, или совершенно подкупленным в пользу царствующего

зла»<sup>21</sup>. Это была, как мы знаем, тоже социальная утопия, потерпевшая, как и все утопии, крах. Но она способствовала выдвижению на авансцену общественной мысли темы народного протеста, бунтарства, и приданию ей особой художественной привлекательности.

Если с позиций вышесказанного мы обратимся к опере Мусоргского, к решению в ней народных образов, то без труда обнаружим немало точек соприкосновения и со славянофильскими идеями, и с шестидесятилетними представлениями. И это не просто случайные совпадения. Это — результат огромной интеллектуальной работы композитора. Народ показан в «Борисе» во всей его реальной противоречивости. Он то и дело впадает из одной крайности в другую. С равным воодушевлением он молится и бунтует, проявляет безошибочное нравственное чутье и жестоко ошибается; наивная доверчивость и беспомощность оборачивается грозной, во многом непредсказуемой силой. Подобное воплощение образа народа как сложного социального организма на конкретно-историческом материале не имело аналогов в музыкальном, да и не только в музыкальном искусстве. Оно было бы немыслимо без активного вслушивания композитора в сложнейшую «партитуру» философских, религиозных, социально-политических настроений его эпохи.

Круг общения и чтения композитора был достаточно широк — об этом свидетельствуют его письма, Автобиографическая записка, в которой Мусоргский писал: «Постоянные беседы и завязавшиеся прочные связи с обширным кругом русских ученых и литераторов... особенно возбудили мозговую деятельность молодого композитора и дали ей серьезное, строго научное направление». В рукописи Записки есть вариант продолжения этой фразы: «Результатом этого сближения было обширное философское, естественно-историческое самообразование композитора»<sup>22</sup>. Во время жизни в «коммуне» Мусоргский активно общался с радикально настроенной сту-

<sup>21</sup> Писарев Д. Сочинения. В 4 томах. Т. 2. М., 1955. С. 125.

<sup>22</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. Указ. изд. С. 268.

денческой молодежи. Он был знаком с трудами И. Худякова и А. Щапова, его связывали прочные личные связи с лучшими представителями исторической мысли того времени — К. Кавелиным и Н. Костомаровым, он «зачитывался» С. Соловьевым, дружил с И. Горбуновым и С. Максимовым, близкими в свое время «молодой редакции» славянофильского «Москвитянина». Словом, Мусоргский был в курсе того, что думали, писали, говорили о народе, о его прошлом и настоящем, многие мыслители, писатели, историки, публицисты.

Поэтому естественно, что взгляды композитора нередко корреспондировали с теми или иными идеями, выдвигаемыми на разных флангах общественной мысли. Но отношения с ними — корректируемые непосредственными наблюдениями жизни, собственными представлениями о народе, незаурядной художественной интуицией, могучим интеллектом и социальной чуткостью — были не прямыми, сложными и зачастую внутренне полемичными. Говорить о его полной солидаризации с какими-либо «готовыми моделями» — будь то последовательно православная, религиозно-философская концепция или концепция политизированная, в духе революционного просветительства<sup>23</sup> — было бы, на мой взгляд, серьезной методологической ошибкой. Я заостряю на этом внимание, потому что такие попытки долгое время были характерны для нашего музыкознания, да и сегодня они нередко предпринимаются. Отличается только их идеологическая ориентированность.

Мусоргский был величайшим мыслителем, наделенным незаурядным социально-аналитическим даром. Этот дар составлял душу, сердцевину его творческого метода. Исходя из собственного анализа жизни русского общества, его различных слоев, из размышлений над историческим прошлым страны, над ее духовными основами и традициями, компо-

---

<sup>23</sup> Как это имело место, в частности, в монографии Г. Хубова «Мусоргский». Так, автор, в частности, писал о «Борисе Годунове»: «Острую социально-историческую антитезу — народ и царь — Мусоргский решал в духе революционной идеологии шестидесятых годов (под несомненным воздействием учения Чернышевского о крестьянской революции)» (Указ. изд. С. 422).

зитор формировал собственную, достаточно целостную, и при этом постоянно развивающуюся, систему взглядов. Его исторические концепции отличались от многих современных ему теорий тем, что представляли собой суровое, беспощадное исследование жизни, а не проекцию идеалов на действительность. «Отвлечение в идеал собственной задачи... — писал Мусоргский, — еще не должно и не может умиротворить бунтующего, пытливого духа истинного художника»<sup>24</sup>. Такой подход позволил композитору увидеть и претворить черты сложного, мятежного периода русской истории и современной жизни, связав их единой нитью преемственности, отобразить противоречия народного сознания и психологии, не поддавшись самым красивым и благородным социальным утопиям. И если бы был создан многотомный труд, посвященный истории развития взглядов на народ в России, то в нем непременно должна была бы быть глава, названная «Мусоргский». В этой главе следовало бы изложить по-своему цельное и своеобразное представление композитора о народе, о его прошлом и настоящем, его оригинальную систему взглядов, которую можно было бы воссоздать частично на основе высказываний Мусоргского, но прежде всего на основе его творений. И среди них «Борис Годунов» (разумеется, наряду с «Хованщиной») занял бы главное место.

Не случайно первая постановка «Бориса» в 1874 году стала предметом бурных дискуссий, далеко выходявших за рамки собственно музыкальных вопросов. И даже там, где споры шли как будто бы о музыке, их настоящей темой была жизнь. Премьера оперы вызвала громкий резонанс не только в стане музыкантов. Она привлекла внимание крупных литературных критиков и публицистов, представителей разных, даже враждебных, направлений общественной мысли того времени, таких, как идеолог народничества Н. Михайловский и лидер почвенничества (иначе — позднего славянофильства) Н. Струков. Оба они были достаточно далеки от того, что происходило в среде современных им музыкантов. Во всяком случае, ни

---

<sup>24</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. Указ. изд. С. 177.

до, ни после «Бориса» к музыке в своих публикациях они не обращались. Тем более показательно, что опера Мусоргского вызвала их неподдельный и, конечно же, далеко не чисто музыкальный интерес, вдохновив одного на опубликование заметок в журнале «Отечественные записки», а второго на написание трех писем-статей, напечатанных в газете «Гражданин», редактором которой в то время был Ф. Достоевский. «Борис Годунов» попал, таким образом, в орбиту острейшей литературной полемики, а она, как известно, была в те годы одной из основных форм борьбы различных социальных тенденций и течений. Для Мусоргского этот факт обладал особой значимостью. Композитор всегда мечтал, чтобы музыка в отражении жизни достигала остроты и актуальности литературы, изобразительных искусств. Вспомним, какое ликование вызвал у композитора цензурный запрет «Семинариста», ставший для его автора знаком того, что наконец-то и «музыканты становятся членами человеческих обществ»<sup>25</sup>. «Отчего, скажите, когда я слышу беседу юных художников-живописцев или скульпторов... — писал Мусоргский Стасову, — я могу следить за складом их мозгов, за их мыслями, целями и редко слышу о технике разве в случае необходимости? ... Отчего, не говорите, когда я слушаю нашу музыкальную братию, я редко слышу живую мысль, а всё больше школьную скамью — технику и музыкальные вокабулы? Разве музыкальное искусство потому только и юно, что его работают недоросли? ... Отчего наши музыканты чаще о технике толкуют, чем о целях и задачах исторических... Границы искусства в сторону — я им верю только очень относительно, потому что границы искусства в религии художника равняются застою»<sup>26</sup>.

Но вернемся к упомянутым выше статьям-рецензиям на «Бориса Годунова»: они представляют определенный интерес. Н. Михайловский восторженно приветствовал новую оперу: «Какое, однако, удивительное явление пропустил я, прикованный к литературе... — писал он. — Я слышал о новой “ре-

<sup>25</sup> Там же. С. 119.

<sup>26</sup> Там же. С. 136, 137.



альной” русской музыкальной школе и почитывал критические статьи о ней... не подозревая что один из представителей новой школы сделал такой, действительно, важный шаг»<sup>27</sup>. Искреннее удивление вызвала опера и у Н. Страхова («я до сих пор еще не пришел в себя от изумления»), но удивление, смешанное с полным неприятием и возмущением по поводу искажения композитором крестьянской жизни и даже глумления над русским народом: «Фон оперы составляет народ, — писал он, — этот народ выставлен грубым, пьяным, угнетенным и озлобленным... вместе с тем совершенно глупым, суеверным, бессмысленным, ни к чему не способным»<sup>28</sup>. Из приведенных суждений не следует, разумеется, делать далеко идущий вывод о большей близости «Бориса» идеям народничества. Хотя в отечественном музыкознании 20–30-х годов (в статьях Б. Асафьева, Ю. Келдыша, И. Когана) в композиторе пытались видеть «типичного семидесятника, убежденного народника»<sup>29</sup>. «Если он чем и отличался от литературного народничества, — писал И. Коган, — то специфическими особенностями того искусства, которому он служил»<sup>30</sup>. Но вывод о том, что изображение Мусоргским народа в опере вступало в очевидное несоответствие с почвенническими представлениями, напрашивается сам собой. Кстати, написанные в форме писем, статьи Страхова «адресованы» редактору газеты, то есть Достоевскому, который не считал нужным как-то их откомментировать, тем самым молчаливо согласившись с ними. Не будет большим допущением предположить, что оперную концепцию Мусоргского Достоевский тоже не принял (или не принял бы, если бы был с ней знаком — это нам неизвестно)<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. М., 1963. С. 377.

<sup>28</sup> Там же. С. 385–386.

<sup>29</sup> Позже такое толкование плавно «смодулировало» к более «идейно выдержанной» революционно-демократической интерпретации.

<sup>30</sup> Коган И. Социальный портрет Мусоргского // Мусоргский. «Борис Годунов». Статьи и исследования. М., 1930. С. 3.

<sup>31</sup> Это ни в коей мере не исключает духовной, творческой близости Мусоргского и Достоевского, о чем часто и убедительно пишут музыковеды, сравнивая, в частности, «Бориса Годунова», и особенно драму совести Бориса, с романами писателя «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы» (М. Сабинаина, Г. Головинский, И. Степанова, Э. Фрид, А. Гозенпуд).

Еще более любопытно другое: оценку Н. Страхова спустя почти сто лет повторил Ю. Тюлин в статье, посвященной Сцене под Кромами. Вот как характеризует музыковед показ Мусоргским народа в «Кромах»: «Это не крестьянское восстание, а анархический бунт горожан, точнее говоря, разнузданный разгул городской черни, которая при активном участии бродяг (упоминаемых Мусоргским и в ремарке) долго и зверски издевается над своей жертвой, проявляя самые низкие человеческие инстинкты... В картине "Под Кромами" "народ" показан наизнанку, как бесчеловечно жестокий, слепо идущий на поводу у захватчиков власти к новому порабощению»<sup>32</sup>. Резюме автора более чем категорично и заключается в необходимости изъятия Сцены под Кромами при постановках «Бориса Годунова» на сцене.

Статья вызвала жаркую дискуссию, в ходе которой музыковеды (Э. Фрид, Б. Ярустовский, А. Кандинский) высказали много веских и убедительных аргументов, опровергающих позицию Ю. Тюлина. И можно было бы забыть споры сорокалетней давности, если бы полемика вокруг Мусоргского в открытой или скрытой форме не продолжалась и сегодня. Уже после дискуссии о «Кромах» вышел в свет целый ряд фундаментальных монографий, исследующих оперное творчество композитора (С. Шлифштейна, Э. Фрид, Р. Ширинян, М. Сабининой и Г. Головинского), солидные сборники: «Наследие М.П. Мусоргского» (М., 1989), «М.П. Мусоргский и музыка XX века» (М., 1990), не говоря уже о бесчисленном количестве статей и диссертаций. И тем не менее создается впечатление, что количество загадок, которое задает творчество композитора, от этого не только не уменьшается, а как будто бы с каждым новым исследованием множится. Замечательно метко высказался по этому поводу Г. Свиридов: «Тайна гения — тем более такого, как Мусоргский, — вроде бы вовсе не желает оставаться тайной. Напротив, она благородно и бесхитростно раскрывает себя навстречу людям, страстно жаждет быть понятой,

---

<sup>32</sup> Сцена «Под Кромами» в драматургии «Бориса Годунова» // Советская музыка. 1970. № 3. С. 94, 96.

жаждет поднять каждого до понимания ее художественных обобщений и сообщить ему способность проникновения в сокровенные глубины человеческой души... Однако поднимаясь вместе с музыкой Мусоргского вверх по ступеням духовного совершенствования, его слушатель вдруг обнаруживает в казалось бы хорошо уже известной музыке новые неведомые и в чем-то непостижимые миры, и тайна гения вновь принимает обличие тайны, скрытой за семью печатями»<sup>33</sup>.

Поэтому так трудно писать о Мусоргском, так трудно изучать его творчество. Каждый добытый результат исследования, каждое, как будто бы, вполне аргументированное положение рискует в своей определенности оказаться упрощением. Слишком сложен и многозначен образный мир его музыки. Видимое и невидимое в нем вступают в полные противоречий отношения, иногда доходящие до уровня несовместимости, образуют контрастную или даже конфликтную полифонию (разумеется, не в узкомузыкальном значении этого понятия). Каждая сцена, образ, сюжетный поворот, каждая малая «единица» художественного текста множественны и имеют глубинное подводное течение, скрытые смыслы. Но множественны не только образы — объекты художественного отражения, множественна их нравственная оценка. Композитор никого не судит, никому не выносит приговор, не обвиняет и не оправдывает. Он ищет истину, пробиваясь к ней умом и сердцем. Но не потому ли исследователи его творчества в поисках ясных и четких формулировок (как и положено исследователям) испытывали такое «сопротивление материала», что эта истина до конца не была ясна самому композитору, постоянно меняла свои очертания, была зыбкой и неопределенной, а сам творческий процесс представлял собой неуклонный, но не имеющий окончательного решения поиск. В итоге многие произведения так и оставались незавершенными, другие (камерно-вокальные, опера) появлялись в разных вариантах, вполне равноценных и по своему самодостаточных (в этой связи принятое в музыковедении определение редакций «Бориса Годунова» как «пред-

---

<sup>33</sup> Свиридов Г. О Мусоргском // Наследие М.П. Мусоргского. М., 1989. С. 6.

варительной» и «окончательной» представляется не вполне корректным). Впрочем, и в законченных произведениях зачастую финалы оставляли ощущение открытости и незавершенности, «тихого многоточия», уходящего в неизвестность. Разве не таков финал «Бориса Годунова», как в первой, так и во второй редакции? Композитор в своем пытливом, ищущем творчестве как будто всё время ставил эксперимент, смысл которого состоял не в однозначности ответа, а в глубине и смелости постановки вопроса.

Вот почему любая интерпретация произведений композитора, и «Бориса Годунова» в особенности, в каком-то одном ключе, выдвижение на первый план какого-либо одного аспекта как главного, определяющего — будь то социально-политический, исторический, религиозный, психологический, нравственный — представляется сильным упрощением. Нет, они равно важны все, образуя сложный комплекс противоречий и проблем. Эта множественность усугубляется еще одним обстоятельством, составляющим дополнительную сложность постижения и сильно отличающим Мусоргского от Пушкина.

В статье о «Марфе Посаднице» поэт подчеркивал, что дело драматурга «воскресить минувший век во всей его истине», а не высказывать «тайное или явное пристрастие» автора, его «образ мнений»<sup>34</sup>. Еще раньше, в письме к Н. Раевскому он упрекал Байрона за то, что тот «распределил между своими героями отдельные черты собственного характера; одному он придал свою гордость, другому — свою ненависть, третьему — свою тоску и т. д., и таким путем из одного цельного характера, мрачного и энергичного, создал несколько ничтожных — это вовсе не трагедия»<sup>35</sup>. Сам же Пушкин в отображении событий и образов трагедии стремился к максимальной объективности, избегая проникновения личности автора в ткань произведения.

---

<sup>34</sup> Пушкин А. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // А. Пушкин. Мысли о литературе. Указ. изд. С. 171.

<sup>35</sup> Пушкин А.А. Письмо Н.Н. Раевскому-сыну (черновое). Вторая половина июля (после 19-го) 1825 г. // А. Пушкин. Борис Годунов. Указ. изд. С. 457.

И для Мусоргского «воскрешение минувшего века во всей его истине» было главной целью оперы, но пропуская его через свое сердце, он невольно вносил частицу себя, своей души, своего трагического мироощущения в каждый отображаемый им образ. Мы находим приметы личности автора и в самом Борисе, с его рефлексией и тотальным чувством одиночества, которое часто и болезненно переживал сам композитор (вспомним его, наверное, самое автобиографическое произведение — цикл «Без солнца», написанный вскоре после «Бориса Годунова»); и в Пимене, с его безграничной честностью, повышенным чувством нравственности; и в Варлааме, в широте и мощи его художественно одаренной натуры, уступающей лишь власти Бахуса; и в Юродивом, причем не только потому, что в его предсказаниях слышится голос автора, но еще и потому, что Мусоргский в реальной жизни любил рядиться в образ блаженного, и его не раз награждали прозвищем «юродивый». Удивительно, каким образом композитору удалось совместить слышание и отображение истории во всей ее конкретике и звучащий «автопортрет» — и тем не менее это так. Присущая Мусоргскому объективность в воссоздании исторических событий наполнялась личным композиторским темпераментом, живой, сиюминутной экспрессией — и в этом было еще одно из проявлений принципа *«прошедшее в настоящем»*, существенно изменившее, в сравнении с Пушкиным, жанрово-драматургический профиль произведения.

Как известно, поэт взял в качестве модели для своего «Бориса» шекспировские исторические хроники. «Не смущаемый никаким иным влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов», — писал он<sup>36</sup>. С этим была связана и дробная структура произведения, и множественность действующих лиц, и разветвленность фабулы, но еще и определенная дистанцированность от объекта изображения, историческая и психологическая. У Мусоргского временная дистанция разру-

---

<sup>36</sup> Пушкин А. Наброски предисловия к «Борису Годунову». Указ. изд. С. 137.

нилась: эпоха, ее персонажи, народ предстали не со стороны, а словно изнутри, композитор «перевел» сочинение Пушкина в иную эмоциональную атмосферу, в иную эстетическую реальность, окрасив субъективной трагической «интонацией» и достигнув эффекта «здесь и сейчас». Очень образно определил ощущение человека, воспринимающего оперу Мусоргского, С. Слонимский: «Из народной гущи вырываются и исчезают в ней неожиданные персонажи и компании. Толпа на глазах растет или рассеивается, вспыхивают раздоры, подогреваемые новостями, слухами и пересудами. Чувствуешь себя не в зрительном зале или за чтением нот, а в сегодняшней живой толпе, на улице среди разбушевавшихся группировочек»<sup>37</sup>. Правда, такое видение, вступает в явное противоречие с хорошо известными словами Мусоргского, которые он предполагал поместить на титульном листе клавираусцуга оперы «Борис Годунов»: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере»<sup>38</sup>. Но думается, глубоко права М. Сабина, когда писала по поводу этого «эпиграфа»: «Звучный его [Мусоргского] лозунговый тезис запечатлел скорее святое для него идеально-абстрактное понятие народ, нежели реальное содержание того образа народа, который действует в опере»<sup>39</sup>.

С. Слонимский назвал выше цитированную статью «Трагедия разобщенности людей». Этим определением он точно охарактеризовал тип отношений всех участников действия оперы, всех со всеми. Их ничто не может объединить: ни цель, ни «единая идея», ни вера. Тем более что каждый из образов и сам по себе внутренне конфликтен, раздираем противоречиями, в том числе и «великая личность» — народ. Исследователи не раз отмечали как смелое новаторское завоевание Мусоргского его дифференциацию народной массы, дробление хорового монолита, выделение из него отдельных персон-

---

<sup>37</sup> Слонимский С. Трагедия разобщенности людей // Советская музыка. 1989. № 3. С. 20.

<sup>38</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. Указ. изд. С. 326.

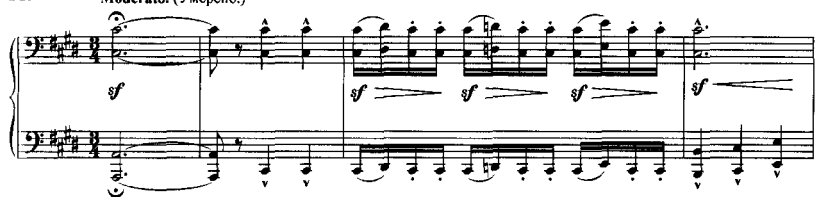
<sup>39</sup> Головинский Г., Сабина М. Модест Петрович Мусоргский. М., 1998. С. 356.

фицированных групп, построение целых сцен на их диалогических переключках. Действительно такая обрисовка народа несла в себе много нового и необычного. Я лишь подчеркнул бы, что подобная дробность, «разорванность» была для композитора не просто драматургическим приемом: в ней крылась определенная концептуальная задача показать народную массу разноголосой, многоликой и разобщенной. Там же, где народ объединяется в единую целостность, перед лицом силы или ведомый некоей идеей, эта целостность мало похожа на идеал соборности, а идею трудно назвать «великой».

Развитие народных образов начинается в опере сразу с поднятия занавеса, а если быть точным, даже раньше — с краткого оркестрового вступления, емкого и многозначного, как и всё у Мусоргского. У Пушкина было по-иному. Трагедия открывалась диалогом Воротынского и Шуйского, в ходе которого зритель-читатель узнавал многое из того, о чем пойдет речь в дальнейшем: о совершенном Годуновым ужасном злодействе, о том, что его совесть тревожит кровь невинного младенца, о поездке Шуйского в Углич, о коварстве и жестокости Бориса («зять палача и сам в душе палач»), о всенародных просьбах («народ еще повоет да поплачет») Годунова на царство, о том, что его нежелание принять венец — не более чем хитрость и лицемерие. Подобная сцена фактически выполняла функцию характерного для исторических хроник пролога, где в повествовательной форме предварялись основные коллизии произведения. У Мусоргского две картины Пролога — это не описание событий, а сами события, данные в остроконфликтном, драматическом ключе. И началом всему, динамичным импульсом является оркестровое вступление. Возникая из тишины, тема, близкая народным протяжным песням, стремительно обрывает контрастными подголосками, — один из них, мотив плача-причета, становится основой непрерывно пульсирующего остигатного фона, — растет, ширится, обретает всё больший размах, в кульминации на *ff* выливается в мощное унисонное движение всего оркестра, символизирующее огромную силу народной стихии, но вдруг внезапно обрывается и стихает. Фактически здесь в сжатом виде

заложена динамическая шкала развития народно-массовых образов в масштабах всей оперы.

Композитор «зашифровал» во вступлении еще один чрезвычайно значимый момент. Упомянутый мотив плача оказывается своего рода «темой-оборотнем» — он, модифицируясь, но сохраняя свой интонационный облик, превращается в жестко-механистический лейтмотив пристава:

20. *Andante. Умеренно.*21. *Moderato. (Умеренно.)*

Эта тема, имеющая как будто бы конкретно-изобразительное значение (ремарка Мусоргского: «пристав грозит дубинкой»), в то же время несет в себе куда более широкое обобщение. Ведь пристав — первый, появляющийся в опере представитель власти, это ее инструмент насилия, принуждения, что и символизирует в данном случае указанная тема. Понятна в этом контексте и взаимосвязь лейтмотива «насилия» с мотивом народного плача: она отражает их прямую причинно-следственную зависимость. По сути, вся первая картина Пролога, воссоздающая грандиозную «инсценировку» просьб Бориса на царство, является актом насилия и обмана. Позже в «Курсе русской истории» В. Ключевский так опишет этот шитый белыми нитками исторический «спектакль»: «По всем частям Москвы и по всем городам разосланы были агенты, даже монахи из разных монастырей, подбивавшие народ просить Бориса на царство “всемирно”... Под угрозой тяжелого штрафа за сопротивление полиция сгоняла народ к Новодеви-



чьему монастырю челом бить и просить у постригшейся царицы ее брата на царство. Многочисленные пристава наблюдали, чтобы это народное челобитие приносилось с великим воплем и слезами, и многие, не имея слез наготове, мазали себе глаза слюнами, чтобы отклонить от себя палки пристава»<sup>40</sup>.

Понятно, что выдающийся историк пользовался многочисленными источниками и материалами, но при чтении этих строк возникает ощущение, будто они «списаны» с оперы Мусоргского. У композитора в Прологе есть все указанные участники инспирированного избрания: и пристав с дубинкой, и божьи люди-агитаторы, и народное челобитие с воем и плачем (хор «На кого ты нас покидаешь»). Причем трудно сказать, чего больше в этом плаче: притворства или искренности — ведь он, будучи воем из-под палки, отражает изначальный трагизм отношений народа и власти. Всё в этих отношениях противоречиво, всё вывернуто наизнанку. Народ — сила, глас народа — глас Божий. Это понимают все, а потому заигрывают с ним: и Самозванец, и Шуйский, и сам Борис. Неспроста восшествие на престол он обставляет как исполнение воли толпы. Борису необходима поддержка народа для упрочения своего сомнительного положения царя-выскочки, для борьбы с «боярами крамольными», с дворцовыми интригами, и, что не менее важно, с голосом собственной совести. В минуты мучительных душевных приступов как центральный «аргумент», как главное оправдание звучат в его устах слова о народной воле, о народном избрании: *«Чур, чур, дитя!... Народ... Не я... Воля народа!... чур, дитя»*. И только один участник событий не догадывается о мощи и влиятельности народного мнения — это сам народ. Поэтому, начиная с Пролога и заканчивая Кромами, он оказывается объектом чьих-то манипуляций. Поэтому же в Прологе народ по-преимуществу *коленопреклоненно плачет и молится*. Конечно, к этому располагает обстановка действия — Новодевичий монастырь. Да и в целом молитва, церковная или околоцерковная музыка в опере, как справедливо пишет М. Сабина, — это «живой, бытующий

---

<sup>40</sup> Ключевский В. Сочинения. В 8 томах. Т. 3. М., 1957. С. 26.

слой национальных культурно-исторических традиций... органически необходимая составная часть многоликой, тонко дифференцированной характеристики народной массы»<sup>41</sup>. Но попадая в обстановку разъедающих эту характеристику противоречий, и данный музыкальный пласт начинает вести себя неоднозначно, обнаруживая некую изнанку, разные, подчас далекие от исходной семантики смыслы. Так, духовная песня калик перехожих, возвышенно-отрешенная, а по мере их приближения наполняемая религиозным экстазом, фактически является не чем иным, как агитацией просить Годунова на царство, призывом воспеть славу «творцу на земли», более того, первым славлением Бориса, впрямую предваряющим хор «Слава» в сцене венчания во второй картине Пролога. Есть своя изнанка и в благостных молитвенных интонациях, звучащих в среднем разделе хора «На кого ты нас покидаешь» на словах «Царя на Руси хотим поставить»:

22. *Listesso tempo.* (Прежняя скорость.)

Приведенная фраза — часть диалога группы мужиков и Митюхи: *«Митюх, а Митюх, чего орем? — Вона! Почем я знаю. — Царя на Руси хотим поставить!»*. В этом контексте, думается, понятно, сколь едкую иронию вкладывает Мусоргский в молитвенно звучащее слово «хотим». Если толпа чего-либо и хочет в этой сцене, то только под угрозами дубинки Пристава.

Но композитор знает — и эту линию он развернет в опере, — что народная сила слишком велика, чтобы всё время пребывать на коленях<sup>42</sup>. Она непременно поднимется с колен,

<sup>41</sup> Сабинина М. Мусоргский и мы // Советская музыка. 1989. № 3. С. 11.

<sup>42</sup> Характерна композиторская ремарка (известно, что ремарки у Мусоргского не только конкретизировали сценическую ситуацию, но зачастую имели и концептуальный смысл): «Народ лениво опускается на колени».

на это со всей определенностью композитору указывало время, когда писалась опера. Уже в хоре «На кого ты нас покидаешь» слышится не только мольба, но и требование — в активных, звучащих на фортиссимо квартовых оборотах «Смилуйся!». Не случайно они почти «дословно» отзовутся позже в «Сцене у собора Василия Блаженного» грозными возгласами «Хлеба!»:

23.

Музыкальный фрагмент, обозначенный номером 23. Он состоит из четырех голосовых партий (верхние четыре стaves) и фортепиано (нижние две staves). Все партии играют в 4/4 такте. Голосные партии имеют следующие тексты: первая и третья партии поют «Сми - - - - луй - ся!», вторая и четвертая партии поют «Сми - - - - луй - ся!». Музыкальные партии имеют динамические markings: *sf* (сфорцандо) и *cresc.* (криандо). В фортепиано партии видны аккорды и мелодические линии, сопровождающие голоса.

24.

Музыкальный фрагмент, обозначенный номером 24. Он состоит из четырех голосовых партий (верхние четыре staves) и фортепиано (нижние две staves). Все партии играют в 4/4 такте. Голосные партии имеют следующие тексты: первая и третья партии поют «Хле - - ба! Хле - - ба! Дай го - лод - - - ным!», вторая и четвертая партии поют «Хле - ба го - лод - - - ным!». Музыкальные партии имеют динамические markings: *sf* (сфорцандо). В фортепиано партии видны аккорды и мелодические линии, сопровождающие голоса.

Еще ярче скрытая в народе сила разворачивается в среднем разделе хора «На кого ты нас покидаешь». Она ощущается во всём: в пренебрежительно-безразличном отношении толпы к избранию нового царя, в комедийной перебранке, явно не соответствующей важности момента, в живой, непринужденно-свободной переключке народных групп, в стихийной необузданности сцены, в ее стремительном развертывании на фоне активного оstinato оркестра, в тональной динамике. Но кульминационной точкой первой картины Пролога, является в этом смысле завершающая сцена — после ухода святых паломников. Эта сцена была исключена Мусоргским во второй редакции, возможно, по цензурным соображениям, но она естественно вписывается в нее. Призыв божьих людей попадает в толпу, но получает в ней комедийную «разработку». Митюха пытается повторить слова калик, но, не понимая их туманного смысла, путается и забывает. Ему подсказывают голоса из толпы, но и там нет ясного понимания происходящего: «Грядите к царю во сретенье. — Царю? — Какому царю? — Как какому? А Борису...». Заметим, эта сцена полностью сочинена композитором — у Пушкина ее не было. Своим недвусмысленно ироническим характером (ведь обсуждается избрание нового царя!) она выходит за рамки непринужденного веселья, юмора и находится на грани вызова, открытой крамолы. Появляется снова пристав, и народное оживление моментально стихает, пружина сжимается, но она — это ясно чувствуется — еще развернется. Завершает первую картину фраза, доносящаяся из толпы: «Вона, за делом собирали! А нам то что? Велят завывать, завоем и в Кремле». Это «завоем и в Кремле» будет затем окрашивать соответствующим светом сцену коронации Бориса, приоткрывая второй план, внутреннюю конфликтность сей торжественной церемонии.

В пушкинской трагедии сцена венчания на царство отсутствует. Карамзин же рисует совершенно идиллическую картину отношений народа и Бориса в момент его восшествия на престол: «Народ благоговел в безмолвии; но когда Царь, осененный десницею Первосвященника, в порыве живого чувства, как бы забыв устав церковный, среди Литургии воззвал

громогласно: «Отче, великий партриях Иов! Бог мне свидетель, что в моем Царстве не будет ни сирого, ни бедного, — и, тряся верх своей рубашки, примолвил: — отдам и сию последнюю народу», — тогда единодушный восторг прервал священнодействие: слышны были только клики умиления и благодарности в храме; бояре славословили Монарха, народ плакал... Одним словом, никакое Царское венчание в России не действовало сильнее Борисова на воображение и чувство людей»<sup>43</sup>.

У Мусоргского вся величественная помпезность сцены венчания — это лишь внешняя оболочка, за которой ощущается атмосфера «насильственного праздника». Слух улавливает ее с первых тактов — со знаменитого колокольного звона, в котором сквозь парадную торжественность проступает надтреснутость, сумрачность и тревожность (цепь неразрешаемых диссонансов, наложение септаккордов в тритоновом соотношении), особенно ощущаемая в авторской оркестровке. Замечательно образно написал об этом А. Парин: «Мусоргский своей “неумелой” оркестровкой вчитывает даже в парадные перезвоны психологический нюанс тревоги с оттенком неврастеничности; так и кажется, что сквозь коронационную истерику показной экстаз прорываются звоны того набата, который рыдал по убиенному царевичу, ныне язвящему угрызениями совести сердце Царя»<sup>44</sup>.

Но если набат по убиенному царевичу мы можем только вообразить, то с другим, вполне реальным, набатом, звучащим в опере, возникают явные ассоциации — с погребальным звоном в сцене смерти Бориса. У Пушкина в предсмертном монологе Годунов сравнивает царский голос с колокольным звоном, который «должен лишь вещать велику скорбь или великий праздник». В Прологе оперы колокола по форме вещают «великий праздник», а по сути — «велику скорбь». Так же как и следующее за звоном славление Бориса — подневольный гимн царю. Народ, который только что (в первой

<sup>43</sup> Карамзин Н. История государства Российского. Указ. изд. С. 14.

<sup>44</sup> Парин А. Хожение в невидимый град. М., 1999. С. 60.

картине) был полон жизни, динамики, замер здесь в зловещей статуарности, с фальшивым ликованием голосит казенную «Славу», а в сознании звучит «Велят завывать, завоем и в Кремле». Нет, это все-таки «велика скорбь». Скорбь и враждебность, но данные по-мусоргски, как противоречие видимого и невидимого.

Интересно, что все славления — а их пять в опере: помимо венчания Бориса, это славильный гимн калик перехожих, глумливое величание мальчишками Юродивого, издевательское славление боярина Хрущева в Кромах, там же величание Самозванца, — несут в себе «изнаночный», далекий от славильного ликования, в сущности, трагический, смысл. В Прологе это сокрытое противоречие, эту сгущенную атмосферу улавливает сам Борис и озвучивает во внутреннем, неслышимом для окружающих, монологе «Скорбит душа, какой-то страх невольный». У Пушкина в первом монологе Бориса этих слов нет, да они там были бы и неуместны. Ведь в трагедии монолог произносится в камерной обстановке Кремлевской палаты перед патриархом, Шуйским и Воротынским, а не на площади перед грозно застывшей народной массой. У Мусоргского же скорбное начало монолога Бориса внешне создает яркий контраст ко всей окружающей праздничной церемонии, а по сути — это две стороны одной медали.

Таким образом, уже в Прологе (в двух его картинах) ясно обозначен разрыв между народом и властью, их чудовищное, непримиримое отчуждение. Далее этот антагонизм только усиливается. Правда, вплоть до Сцены у собора Василия Блаженного народ, если иметь в виду не отдельных его представителей, а массу, на сцене не появляется, но его голос, его волнение, его ненависть к Борису слышатся постоянно: из уст Пимена — воплощения народной совести («Владыкою себе царевийцу нарекли»), Отрепьева («И не уйдешь ты от суда людского»), Шуйского в его известии о появлении Самозванца («к нему толпу, быть может, привлечет царевича воскреснувшее имя»), наконец, самого Бориса в его мыслях наедине с собой («виной всех зол меня нарекают, клянут на площадях имя Бориса»). У «Василия Блаженного» вся эта накапливаю-

щаяся энергия выливается в большую трехволновую хоровую фреску, построенную по характерному для народных сцен Мусоргского плану: две первые волны идут по нарастающей и приводят к ярким и мощным кульминациям, а третья представляет собой стремительный динамический спад.

Первая волна — это хоровой диалог, обсуждающий появление живого царевича Димитрия, которому в соборе «безбожники» пропели «вечную память», а он «уж под Кромы подошел» и «идет с полками на Москву». Постепенно разрозненные группы объединяются в монолитную массу «под знаком» лейтмотива Самозванца и в кульминации воодушевленно и угрожающе скандируют: «...на смерть Борису и борисовым щенкам». Огромная стихийная сила звучит в этом скандировании, отсюда один шаг до сцены бунта под Кромами — там тоже народ будет в экстазе восклицать «Смерть Борису!» и с упованием ждать восшествия «на престол царей православных» Димитрия. Слушая этот эпизод, даже трудно себе представить, что «Кромы» в момент создания первой редакции оперы не существовали и даже не предполагались, что народная лавина в ней так и не выльется наружу, а Самозванец вообще больше не появится. Но заменив во второй редакции «Василия Блаженного» на «Кромы», Мусоргский тоже не мог просто вычеркнуть из своего сознания гениальную картину и забыть ее. Композитор, может быть, помимо своих намерений продолжил в Сцене под Кромами все основные линии Сцены у собора Василия Блаженного и довел их до логического конца. Одна из таких линий — мотив народного заблуждения и самообмана, начинающийся у «Василия Блаженного» и трагически завершившийся в «Кромах». Казалось бы, вера в живого царевича противоречит обвинениям Бориса в убийстве невинного младенца, которое от лица народа бросает Борису Юродивый, называя его царем Иродом. Либо царевич жив — и тогда страшное обвинение снимается с Бориса, либо он мертв, но тогда народ приветствует и поддерживает авантюриста и проходимца. Это противоречие придумал не Мусоргский и не Пушкин — оно было подсказано самой историей. Но композитор увидел в нем одно из проявлений

народной психологии. Ненависть к Годунову и идеал высшей моральной чистоты, воплощенной в массовом сознании в образе младенца-мученика, развязали в народе невиданную в своей мощи силу. *Но эта сила лишена разума, а потому она страшна.* Много позже великий мыслитель и гуманист XX века Томас Манн скажет: «Есть силы, более огромные, чем знание и разум, — это невежество и безумие». Мусоргский пришел к этой мысли намного раньше.

Вторая волна начинается сценой Юродивого с мальчишками, из его плачущих интонаций вырастает хор «Кормилец-батюшка». Он динамически разрастается и приводит к кульминации, даже превышающей по своему размаху и экспрессии кульминацию первой волны — воплям «Хлеба!» в мощном tutti хора и оркестра. Рост коллективного гнева доведен до высочайшей точки, и кажется, учитывая быструю воспламеняемость народной стихии, здесь не миновать взрыву. Тем более что появился главный антагонист толпы — Борис. Но лишь один Юродивый вступает в диалог с государем (третья волна). Конечно, он выражает здесь мнение народа, но та смелость, с какой он бросает в лицо царю обвинение, вполне объяснима его безнаказанностью. «Эта духовная нищета в лице юродивого, — пишет В. Ключевский, — являлась ходячей мирской совестью... и пользовалась в обществе большими правами, полной свободой слова; сильные мира сего, вельможи и цари, сам Грозный, терпеливо выслушивали смелые или бранчливые речи блаженного уличного бродяги, не смея дотронуться до него пальцем»<sup>45</sup>. Толпа же, которая только что во весь голос предрекала «смерть Борису», участия в столкновении не принимает, смиренно молчит, более того, согласно ремарке Мусоргского, «в ужасе расходится, оглядываясь на свиту Бориса».

Такое видение народа в конце 60-х годов, когда массовое движение в России шло на убыль, не дав видимых результатов, было характерно даже для радикального шестидесятиничества. В годы работы Мусоргского над «Борисом Годуновым»

<sup>45</sup> Ключевский В. Сочинения. В 8 томах. Т. 3. Указ. изд. С. 19.





Эскиз декорации  
2-й картины Пролога.  
Постановка 1874 года.  
Художник М. Шишков



Первый исполнитель  
партии Бориса —  
И. Мельников

Чернышевский, находившийся тогда на каторге, писал роман «Пролог», в котором создал картины русской жизни, прямо перекликающиеся с народными сценами «Бориса». Приведем отрывок из романа, дающий основания для такой аналогии. Как и в «Борисе», в «Прологе» показано моментальное превращение силы народной в беспомощность и покорность. «Идет по улице... толпа пьяных бурлаков: шум, гам, крик, удалые песни, разбойничьи песни. Чужой подумал бы: "Город в опасности, — вот, вот, бросятся грабить лавки и дома, разнесут всё по щепочкам". Немножко растворяется дверь будки, оттуда просовывается заспанное старческое лицо с седыми, наполовину вылинявшими усами, раскрывается беззубый рот и не то кричит, не то стонет дряхлым хрипом: "Скоты, чего разорались? Вот, я вас!". Удалая ватага притихла, передний за заднего хоронится, еще бы такой окрик, и разбежались бы удалые молодцы, величавшие себя "не ворами, не разбойничками, Стеньки Разина работничками", обещавшие, что как они "веслом махнут", то и "Москвой тряхнут", — разбежались бы, куда глаза глядят, куда ноги понесут, крикни еще раз инвалид в дверь будки; но старый будочник знает, что перед богом грех был бы слишком пугать молодых молодцов: лбы себе перебьют, ноги переломают, навек бедные искалечатся... И затворяется в будке, а ватага удалых молодцов, Стеньки Разина бывших работничков, скромно идет дальше, перешептываясь, что будочник, на счастье им, видно, добрый человек»<sup>46</sup>. Разница в «интонации»: у Чернышевского звучит ирония и скрытое осуждение, у Мусоргского — боль и сочувствие.

Но композитор все-таки идет дальше: он ставит эксперимент, показывая взбунтовавшуюся народную стихию — в Сцене под Кромами. Эта сцена не раз становилась предметом жарких споров, начавшихся еще при жизни композитора, сразу после первой постановки оперы, а потом неоднократно вспыхивавших вновь. Всё подвергалось в ней сомнениям: жестокость показанной в ней толпы, степень правдивости ее

---

<sup>46</sup> Чернышевский Н. Полное собрание сочинений. Т. 13. М., 1949. С. 196.

изображения, даже принадлежность участников бунта к народу. Основанием для этого, помимо текста и музыки оперы, были авторские ремарки, в которых ворвавшаяся на сцену толпа называлась *бродягами*; слова композитора в его письме В. Стасову: «Обдумывается бродяжная: (новость и новость) из новостей новость — ужасно приятно»<sup>47</sup>; воспоминания А. Голенищева-Кутузова (достоверность которых многими оспаривается), где приведено высказывание композитора, о том, что он «налгал на русский народ», что «издевательства народа над боярином — это неправда, это нерусская черта. Рассвирепевший народ убивает и казнит, но не издевается над своей жертвой»<sup>48</sup>. Заметим, что в этих воспоминаниях, в отличие от ремарок и письма к Стасову, взбунтовавшаяся толпа называется не бродягами, а народом. Впрочем, М. Рахманова, а позже М. Сабина у убедительно доказали, что бродяги не были «“разнузданной чернью”», но более того — окружались пиететом как едва ли не лучшие люди народа, его мученики, его надежда»<sup>49</sup>, и что само слово «бродяги» в то время «употреблялось вовсе вне брезгливо-уничижительного оттенка. Оно охватывало пеструю массу деклассированной городской бедноты, кабацкой голи и беглых крепостных крестьян, уцелевших в годы кровавых репрессий Ивана Грозного»<sup>50</sup>.

Не буду открывать новую дискуссию вокруг данной сцены (в свое время я уже высказывался на эту тему<sup>51</sup>), добавлю только, что если бы Мусоргский был настолько недоволен Сценой под Кромами, он бы изъясил ее, хотя бы при публикации клавира (СПб.: В. Бессель и К<sup>0</sup>), тем более что «Кромы» были написаны в 1872 году, а ноты издавались только в 1874-м. Ограничусь попыткой разобраться в причинах

<sup>47</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. Указ изд. С. 125.

<sup>48</sup> Голенищев-Кутузов А. Воспоминания // Музыкальное наследство. Вып. 1. М., 1935. С. 20.

<sup>49</sup> Рахманова М. Мусоргский и его время // Советская музыка. 1980. № 9. С. 105

<sup>50</sup> Головинский Г., Сабина М. Модест Петрович Мусоргский. Указ. изд. С. 355.

<sup>51</sup> Цукер А. Народ покорный и народ бунтующий // Советская музыка. 1972. № 3.

неутихающей полемичности последней картины «Бориса». Они видятся в своеобразной, но, как мне кажется, вполне объяснимой *двойственности* Сцены под Кромами, осложняющей ее восприятие как завершения единой целостной концепции «Бориса». Напомню хорошо известные факты. Мусоргский начал работать над «Борисом Годуновым» осенью 1868 года. В мае 1869 года сочинение было закончено в clavире, а в декабре — в партитуре. Идея же «Кром» относится к осени 1871 года: первое упоминание об этой сцене находим в письме Мусоргского к Стасову от 11 сентября; завершены «Кромы» в партитуре 23 июня 1872 года. А несколькими месяцами ранее — весной 1872 года Стасов подал Мусоргскому мысль сочинить оперу на сюжет из эпохи стрелецких бунтов. 16–22 июня композитор пишет знаменитое письмо Стасову, которое нередко называют манифестом «Хованщины».

Таким образом, создание сцены «Под Кромами» почти совпадает по времени с началом работы над «Хованщиной». Многие взгляды и мысли Мусоргского, уже отличавшиеся от тех, что владели им в период рождения первой версии «Бориса», и ждущие своего воплощения в новой опере, неосознанно проецировались на «Кромы». Картина эта явилась как бы промежуточным звеном на пути от «Бориса» к «Хованщине»: логически развивая основную концепционную линию первой оперы, она в то же время привнесла в нее новые черты, прямо предвосхищающие вторую. Не случайно даже структурно «Кромы», с одной стороны, построены по модели «Василия Блаженного» (три волны, из которых две первые идут на динамическом и смысловом крешендо, а третья — на диминуэндо), а с другой — имеют композиционную общность со сценой «Стрелецкой слободы» в «Хованщине». Первый этап народного волнения (в «Кромах» этот эпизод построен на подлинной народной песне «То не ястреб совыкался», а в «Слободе» на двух песенных темах — плясовой и «вольничной») приводит в обеих операх к яркой кульминации. После нее следует разрядка: в «Борисе» — появление Юродивого, в «Хованщине» — стрелецких жен. Далее Мусоргский усиливает напряженность ситуации, вводя персонажей (Варлаама и

Мисаила — в «Кромах», Кузьку — в «Слободе»), которые будоражат массу, вызывая в ней новый эмоциональный подъем и, соответственно, мощный динамический разворот массовой хоровой сцены. С приходом иезуитов, затем Самозванца (в «Борисе»), подъячего, принесшего известие о приближении петровских рейтар (в «Хованщине»), в настроении толпы намечается резкий перелом, спад, который приводит к трагическому исходу — плачу Юродивого и скорбному хору стрельцов («Батя, батя, выйди к нам...»).

Есть, правда, одно существенное отличие: стрельцы в «Хованщине» — воплощение молодецкой удали, гульбы, веселья, бесшабашности, в то время как «Кромы» — это вырвавшаяся наружу грозная бунтарская стихия, это народ, вставший с колен и демонстрирующий свою исполинскую силу, а хоры «Не сокол летит по поднебесью», «Расходилась, разгулялась», «Ой ты, сила, силушка» — это фактически *песни вольницы*. Видеть в них только дикий разгул озлобленной толпы, как это часто делалось, а подчас делается и сегодня, — значит не чувствовать музыки Мусоргского, ее пафоса, ее восторга. Композитор любит эту силу, его влечет стихия бунта, она ему духовно близка. Художник-новатор, не признававший норм, канонов и правил, в жизни и творчестве сам был бунтарем. «Динамика бунта лежит в природе дарования Мусоргского. В ней стихийная предпосылка его музыки», — писал Б. Асафьев<sup>52</sup>.

Но Мусоргский не был бы Мусоргским, если бы своим пристальным анализирующим взглядом не видел объект художественного освещения с разных сторон. Народ страдает от зла, а потому бунтует, но в своей мятежности он сам сеет зло, творит беспощадный самосуд, глумится над жертвами. В этой жестокой правде изображения «великой личности» Мусоргский не имел аналогов в русской музыке. Да и в современной композитору литературе можно назвать, пожалуй,

---

<sup>52</sup> Асафьев Б. Музыкально-драматургическая концепция оперы «Борис Годунов» Мусоргского // Б. Асафьев. Избранные труды. Т. 3. М., 1954. С. 98.

лишь одного писателя, который с такой же беспощадной честностью и болью (правда, без присущего Мусоргскому размаху) показывал народную жизнь — это Н. Лесков. Оба они знали народ и безгранично любили его. «Я с народом был свой человек, — писал Лесков. — Публицистических рацей о том, что народ надо изучать, я не понимал и теперь не понимаю. Народ просто надо знать, как саму нашу жизнь, не штудирруя ее, а живучи ею»<sup>53</sup>. Как созвучно это высказывание словам Мусоргского: «Не познакомиться с народом, а побрататься жаждется: страшно, а хорошо!»<sup>54</sup>. И вместе с тем народ у них предстал «неподкрашенным, без сусального». Не случайно даже упреки в их адрес неслись одни и те же: в искаженно-зломом показе крестьянской жизни. Горький писал в этой связи о Лескове: «Когда среди торжественной и несколько идольской литургии мужику раздался еретический голос инакомыслящего, он возбудил общее недоумение и недоверие... В рассказах Лескова все почувствовали нечто новое и враждебное заповедям времени, канону народничества. Одним это новое казалось глумлением балагура, другим — злобой крепостника и реакционера»<sup>55</sup>. Подобные же обвинения не раз выслушивал и Мусоргский: «Этот народ выставлен у Г. Мусоргского (исключивши Пимена) только с одной отрицательной стороны: грубая, пьяная, стадная, действующая бессознательно масса, не имеющая даже инстинктивно какой-либо цели» (рецензия М. Иванова)<sup>56</sup>.

Впрочем, если исключить резко негативный по отношению к опере и ее автору тон рецензии, а воспринять слова критика как констатацию замысла композитора показать народную массу именно в таком ключе, в словах рецензента обнаружится немалая доля истины. Действительно в поступках народа в «Кромах» нет ни осознанности, ни последовательности, ни ясности цели — слепая, мятущаяся сила. А потому и результат ее бунта трагичен. Народная лавина, выше кото-

<sup>53</sup> Лесков Н. Собрание сочинений. В 11 томах. Т. 11. М., 1958. С. 278.

<sup>54</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. Указ. изд. С. 148.

<sup>55</sup> Горький М. Собрание сочинений. В 30 томах. Т. 24. М., 1954. С. 233–234.

<sup>56</sup> Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского. Указ. изд. С. 478.

рой, казалось бы, ничего быть не может, сама, добровольно, безо всякого принуждения склоняет голову перед ничтожным авантюристом Самозванцем. И вновь возникает аналогия с «Хованщиной». И в облике Самозванца, и в обрисовке Хованского Мусоргский подчеркивает дутое величие этих политических деятелей, которых слепая сила народного волеизъявления привела к временному успеху. Композитор сознательно обесцвечивает и упрощает музыкальную характеристику Лжедмитрия в сцене «Под Кромами». Хованского он так же со всей откровенностью рисует как личность ничтожную, примитивно мыслящую и чувствующую. Тем более кричащим выглядит славление народом Самозванца в «Кромах», стрельцами — своего «бати» в первом акте «Хованщины». Если подневольное величание Бориса в Прологе оперы несло в себе скрытый заряд враждебности, то искреннее ликование с появлением авантюриста или напыщенно-глупого князя обнажает всю трагическую противоречивость народной психологии. Вольные молодцы оказываются в полной власти Ивана Хованского. Они наивно и слепо верят в своего «батю», так же как поверила взбунтовавшаяся масса народа в своего избавителя — Самозванца. Но этот момент в «Хованщине» еще усилен. Показывая в «Кромах» заблуждение народа, Мусоргский оставляет слабую надежду на его прозрение в будущем, когда раскроется ложь и станет ясным истинное лицо Самозванца. В «Хованщине» стрельцы уже имеют все основания разувериться в своем покровителе. Происходящие события снимают пелену с их глаз. Стрельцы видят бессилие своего «бати», его обман, но реагируют на это не гневным протестом, а тихой молитвой. Их дорога на плаху определена.

Мусоргский мучительно пытался ответить на вопрос, почему любой путь, выбранный народом, — веры и смирения или бунта и протеста — оказывался трагическим и обреченным. Быть может, причина состояла в отсутствии в народе коллективного разума, сознания? Вспомним еще раз слова композитора: *«Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или то*

с ним сострапалось — там же!»<sup>57</sup>. Почитаемый Мусоргским К. Кавелин, размышляя о природе живущей в народе тяги к «удали, не знающей ни цели, ни предела», писал: «Разгул, стремление к безграничной свободе ... есть лишь обратная сторона той внешней обрядности, того предохранительного и спасительного ритуала, которым человек без культуры составляет каждый свой шаг, из боязни ... Им не руководит внутреннее сознание ... его извне как бы опутывает обряд и обычай, которому он подчиняется слепо ... Натура не особенно сильная сдерживается этой внешне уздой; но сила с ней не уживается; она разрывает гнетущие ее внешние оковы и, не умеряемая внутренним содержанием, истощается в безграничном и беспредметном разгуле»<sup>58</sup>. У Мусоргского эти вопросы так и остались без ответа. Он закончил оперу повисшим в тишине туманно-мрачным предсказанием Юродивого.

Я уже писал о колебаниях Мусоргского по поводу финальной картины. В предварительных вариантах второй редакции в качестве таковой предполагалась «Грановитая палата». Но завершение оперы Сценой смерти Бориса смещало акценты на его личную драму (что противоречило концепции второй редакции сочинения) и снижало значение последнего слова Юродивого — по сути, авторского слова. В свою очередь, «Кромы» с плачем Юродивого в качестве итога были уязвимы с точки зрения слушательского восприятия и законов театральности. «Напряженный интерес слушателя-зрителя доходит до высшей кульминации в Сцене «Смерти Бориса» и после нее волей-неволей спадает», — писал Ю. Тюлин в своей дискуссионной статье о «Кромах»<sup>59</sup>, и с этим его замечанием вполне можно согласиться. Даже горячо полемизирующая с Тюлиным Э. Фрид вынуждена была признать в данном вопросе его известную правоту, приводя случай,

---

<sup>57</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. Указ. изд. С. 132.

<sup>58</sup> Кавелин К. Мысли и заметки о русской истории // Наш умственный строй: статьи по философии и истории русской культуры. М., 1989. С. 201–202.

<sup>59</sup> Сцена «Под Кромами» в драматургии «Бориса Годунова». Указ. изд. С. 91–92.



когда «публика, наградив щедрыми аплодисментами исполнителя главной роли, равнодушно дослушивала сцену “Под Кромами”»<sup>60</sup>. Но, по-видимому, композитор руководствовался какими-то иными, а не сугубо театральными или даже драматургическими соображениями. На это в свое время обратил внимание Б. Асафьев, когда писал: «Для Мусоргского концовки актов (а тем более последнего акта, то есть оперы. — А.Ц.) были не формально-театральной проблемой, а разрешением социально-психологических и политических противоречий, носившихся перед его сознанием»<sup>61</sup>.

Думается, здесь следует иметь в виду в целом характер *новаторских устремлений композитора*. Позволю себе довольно пространное отступление, чтобы прояснить сказанное. Новаторство Мусоргского даже на фоне самых смелых творческих дерзаний его современников представляет собой явление уникальное. Неустанный поиск нового, неизведанного захватил не какую-либо одну или даже ряд сторон художественного мышления композитора. Новаторский гений Мусоргского равно радикально проявил себя во всех возможных направлениях, на всех этажах созданного им величественного музыкального здания: в содержании его концепций, круге образов, трактовке жанров, принципах драматургии, системе музыкального языка. И что особенно важно — между этими «этажами» возникли такие всепронизывающие связи, такая степень взаимообусловленности, когда всё происходившее на одном из них, оказывалось предопределенным процессами, действующими на других.

Хорошо известно, сколь смелым, нарушавшим всяческие каноны, был музыкальный язык Мусоргского, вызывавший в свое время упреки в безграмотности, в недостаточном владении композиторской техникой, а на деле предвосхитивший многие принципы музыкального мышления XX века. Вместе с тем, объяснить открытия композитора в этой области, ис-

---

<sup>60</sup> Там же. С. 102.

<sup>61</sup> Асафьев Б. (Игорь Глебов). В работе над «Хованщиной» // М.П. Мусоргский. К Пятидесятилетию со дня смерти. М., 1937. С. 85.

ходя только из его внутренней языковой логики или даже из эволюции музыкального языка его времени, невозможно. Многие интонационно-мелодические, ладогармонические новации Мусоргского можно понять лишь в контексте его драматургических замыслов, принципов образной персонализации, динамики музыкально-сценического (или квазисценического — в камерно-вокальных, инструментальных сочинениях) развертывания. Сказанное ни в малой степени не означает отрицания самоценности музыкально-структурных, лексических особенностей творчества композитора. Его стиль представляет собой единую, логически стройную и цельную систему. С возвращением подлинного, «неадаптированного», Мусоргского, это стало еще более ясно. Но для того чтобы понять генезис, родословную многих языковых средств, необходимо выйти за рамки этой системы, подняться на другой уровень постижения.

В такой же мере это относится и к самой драматургии. Я часто задавался вопросом, почему постановки опер Мусоргского чаще всего вызывают чувство неудовлетворенности? Почему, общаясь с партитурами или клавирами, поражаешься удивительным драматургическим прозрениям композитора, а в сценической интерпретации они оказываются нереализованными? По-видимому, далеко не всегда в этом следует винить постановщиков. Создается впечатление, что сложная полифоническая драматургия опер композитора вообще не поддается адекватному сценическому воплощению в условиях традиционной модели оперного театра. Здесь требуется какая-то иная постановочная эстетика, которая ближе, быть может, художественным возможностям кинематографа. Драматургическая реформа Мусоргского не была самоцелью — она вытекала из характера его концепций и ими детерминировалась. Композитор был блестящим мастером театра: он превосходно чувствовал сцену, ее законы, видел воплощение действия в его мельчайших деталях и подробностях. Но подобно тому как нормативная композиторская техника зачастую «мешала» воплощению его творческих идей, законы оперного театра сопротивлялись его масштабным концепционным замыслам,

принципам художественного моделирования мира. А поскольку для композитора решение имманентно-художественных, музыкальных задач было не целью, а «средством для беседы с людьми», инструментом постижения сложнейших проблем действительности, «природы человека и человеческих масс», он жертвовал этими законами, а тем более внешне-сценическими эффектами, ради правды жизни, правды истории.

Завершение «Бориса Годунова» не точкой, а лишенным определенности многоточием, означало для Мусоргского в концептуальном плане только одно — *неизвестность*. Поднятые композитором большие вопросы так и оставались открытыми: ни прошедшее, ни настоящее не подсказывали ему ответов, будущее же было покрыто «непроглядной тенью», — действительность словно сопротивлялась полной реализации его идейно-художественных замыслов. Это вносило в произведения Мусоргского ту пессимистическую ноту, которую мы долгое время не хотели слышать в его музыке. Этим же объясняется его принципиальное отличие от многих, даже близких ему по духу, современных художников, более определенно ориентированных на ту или иную идеологическую модель, — таких, как Некрасов, Салтыков-Щедрин, Успенский, Островский. Разумеется, и их творчество не укладывалось в жесткие рамки этой модели, и всё же особенностью такого рода творцов было стремление не только поставить большие вопросы, но и попытаться решить их или, по крайней мере, наметить, пусть в далекой перспективе, пути этого решения.

Не в этой ли принципиальной неприемлемости для Мусоргского любого рода «отвлечения в идеал» причина его двойственного отношения к Некрасову? Многое должно было привлекать композитора в творчестве поэта-шестидесятника: тематика — раскрытие крестьянской жизни с ее большими скорбями и малыми радостями; формы ее воплощения — сочетание показа коллективного образа народа («тысяч пять мужиков») с его драматургической дифференциацией, выделение из общего плана отдельных метко схваченных персонажей (истомленный труженик на фоне группового портрета бурлаков в поэме «На Волге», больной белорус, «высвечен-

ный» в толпе мертвецов в «Железной дороге»), тяготение к сценической конкретности, театральной зримости; стилистика — опора на народно-песенные истоки: плачи, колыбельные. Вполне естественно поэтому обращение Мусоргского к Некрасовской поэзии в «Калистрате», «Колыбельной Еремушки». Между тем, как известно, в «Колыбельной» композитор использовал лишь первую половину стихотворения, вторая же, воспевающая *«братство, равенство, свободу»*, не вошла в песню. Еще в 30-е годы Ю. Келдыш объяснял это тем, что «пафос гражданских призывов и обличений, придающий Некрасовской поэзии ее боевой, публицистический характер, был Мусоргскому чужд»<sup>62</sup>. Впоследствии В. Васина-Гроссман, не разделяя эту точку зрения, и, по-видимому, стараясь уберечь произведение Мусоргского от вульгарно-социологической интерпретации, выдвинула другую — драматургически-стилевую — причину: «Гораздо естественнее предположить, что композитор здесь, как и в других песнях-сценах, просто выделил сценически-конкретный образ одного из персонажей некрасовского стихотворения — няньки, поющей «безобразную песню» о покорности и терпении»<sup>63</sup>.

Подобное объяснение вполне правомерно. Однако только узкомузыкантскими причинами, думается, вопрос здесь не исчерпывается, и в этом смысле точка зрения Ю. Келдыша, как мне кажется, более принципиальна и близка к истине, она лишь нуждается в освобождении от некоторых социологических крайностей, свойственных той поре. Вспомним, что именно Мусоргскому — при его явной художественной близости Некрасову — принадлежал резкий и даже несколько раздраженный отзыв о его поэзии. Некрасову композитор противопоставлял Голенищева-Кутузова — ему импонировало, что тот «не восхитился гражданским мотивом», что в его стихах нет «ни одной некрасовской скорби»<sup>64</sup>. Странные, казалось бы, слова в устах художника, всё творчество которого проникну-

<sup>62</sup> Келдыш Ю. Романсовая лирика Мусоргского. М., 1933. С. 21.

<sup>63</sup> Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М., 1956. С. 186.

<sup>64</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. Указ. изд. 149.

то скорбью и сочувствием крестьянскому миру. Но Некрасов, до конца своих дней сохранивший веру в будущее русско-го крестьянства, в его великую преобразующую миссию, был твердо убежден, что свободный, вольный дух, пусть не так скоро, как это казалось в начале 60-х годов, проснется в нем, и даже там, где поэт заканчивал произведение вопросом:

*Ты проснешься ль исполненный сил,  
Иль, судеб повинясь закону,  
Всё, что мог, ты уже совершил,  
Создал песню, подобную стону,  
И духовно навеки почил? —*

в нем слышался невысказанный призыв к пробуждению. Такова была позиция великого русского поэта-просветителя, исполненная неистощимой социальной веры. Поэтому столь значительна в его творчестве, как и у его собратьев по перу, роль публицистического начала. Салтыков-Щедрин по этому поводу писал с изрядным полемическим запалом: «Литература и пропаганда — одно и то же. Как ни стара эта истина, однако ж, она еще так мало вошла в сознание самой литературы, что повторить ее вовсе не лишнее»<sup>65</sup>. Эта публицистическая нота (ее-то, надо полагать, композитор и имел в виду под «гражданским мотивом»), звучавшая в поэзии Некрасова, в том числе и в выпущенной композитором второй части «Песни Еремушки», оказалась совершенно несвойственной Мусоргскому. Смелые, благородные, но далекие от реальности некрасовские идеи Мусоргский не разделял, как не разделял он (повторю еще раз) и любые другие социальные утопии. «Правда, как бы ни была солона».

Но вернемся к народным образам оперы «Борис Годунов». Помимо народной массы и прямо смыкающегося с ней Юродивого, это еще странствующие монахи Варлаам и Мисаил (последний выполняет подчиненную, оттеняющую роль). Мусоргский в списке действующих лиц назвал их просто «бродягами», то есть так же как определил народ в «Кромах», тем самым

---

<sup>65</sup> Щедрин Н. (Салтыков М.) Полное собрание сочинений. Т. 8. М., 1937. С. 116.

«узаконив» их появление в финальной картине и участие в общей смуте. В образе Варлаама — при кажущейся простоте этого внешне характерного персонажа — мы вновь сталкиваемся с присущей Мусоргскому многозначностью. Сам композитор на это указал в письме А.А. Голенищеву-Кутузову: «Не так давно было, что от “Савишны” и “Семинариста” хохотали, пока не было кем следует растолковано музыкусам, что обе картинки имеют трагическую закуску. “Варлаам с Мисаилом” (в “Борисе”) вызывали смех, пока не показались в сцене “бродяг”: тогда смекнули, какие опасные звери эти, по-видимому, смешные люди»<sup>66</sup>. Впрочем, уже в Сцене в корчме за жанровой комедийностью Варлаама открывается нечто большее. Опять вспоминается Лесков. Как много общего у этих двух художников, скорее всего, не имевших друг о друге никакого представления! Варлаам как яркий русский характер невольно заставляет вспомнить Ивана Северьяновича Флягина, героя «Очарованного странника». Два эти *мужика*, колоритные странники-богатыри — великолепное воплощение художественной одаренности, недюжинной «черноземной» силы, которая выливается в запойные «выходы» и бесшабашный разгул.

Собственно говоря, уже в песне «Как во городе было во Казани», в ее мощном развороте, взрывчатости, безудержном темпераменте, слышатся будущие «Кромы», с их устрашающей мятежностью. Не только смыслово и эмоционально, но даже тонально и интонационно (fis-moll, начало с энергичного восходящего скачка от тоники) песня Варлаама предвосхищает хор «Расходилась, разгулялась»:

25. *Allegro giusto e con forza.*

<sup>66</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. Указ. изд. С. 235.

26.

Vivo.

Рас - хо - дт - лась, раз - гу - ля - лась у - даль мо - ло - дец - ка - я.

Интересную мысль высказал Е. Левашов: «Две песни Варлаама — “Как во городе было во Казани” и “Как едет ён”, — почти непосредственно следующие друг за другом, составляют у Мусоргского как бы две части контрастного диптиха, который показывает образ России с двух сторон: молодецкой, могучей и бесшабашной, но одновременно также духовно обездоленной, беспросветно-дремучей и не ведающей, куда же ей далее брести»<sup>67</sup>.

В «Кромах» монахи-растриги появляются с древним былинным распевом «Жил Святослав девяносто лет», но с новыми словами. Для возбужденной толпы этот суровый зачин является дополнительным взрывным зарядом, на который она отзывается обрушившейся лавиной хора «Расходилась, разгулялась». В новом тексте былины Варлаама и Мисаила («Солнце, луна померкнули, звезды с небес покатались») звучат мрачные пророчества, апокалипсические мотивы, перекликающиеся с предсказаниями Юродивого «Скоро враг придет и настанет тьма». Но, думается, не они, в первую очередь, являются детонатором для народной массы и даже не страшная картина «зверья, пожирающего тела человеческие», а тот конкретно обличительный смысл, который толпа слышит в этом иносказании — о слугах Борисовых, которые «мучат, пытаются божий люд». Мы недвусмысленно узнаем об этом из хорового диалога-обсуждения отдельными народными группами слов монахов-агитаторов: «От Москвы идут святые

<sup>67</sup> Левашов Е. Историко-литературные комментарии // М.П. Мусоргский. Полное академическое собрание сочинений. Т. 1. «Борис Годунов». Первая редакция. Партитура / Общая научная редакция Е.М. Левашова. М., 1996. С. 248.

старцы... Ктой-то братцы? — Песню ведут о кознях Бориса, о пытках свирепых. — О муках жестоких, что терпит люд неповинный».

В образе Варлаама есть еще один интересный поворот. Из его уст мы слышим увлекательный, мифоподобный рассказ о взятии Казани Грозным. Это уже второе в опере повествование о Иоанне Грозном. Первое звучало в келье Чудова монастыря в воспоминаниях Пимена. Перед нами оживают два совершенно непохожих друг на друга, даже противоположных, царя Иоанна. Деспот, тиран, на совести которого бесчисленное число жертв, предстает то умиротворенно смиренным, тихо плачущим (у Пимена), то пребывающем в неукротимом веселом буйстве (у Варлаама). Складывается впечатление, что в эти два повествования «впечатаны» идеальные представления о «хорошем царе», соответствующие двум ликам самого народа — *молитвенно-покойному и мятежному*, и двум его ярчайшим репрезентантам — Пимену и Варлааму.

Впрочем, и Пимен в опере тоже не столь однопланов. Пушкин писал об этом, наверное, самом гармоничном и цельном герое трагедии: «Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умилительная кротость, нечто младенческое и вечно мудрое, усердие можно сказать, набожное к власти царя, данной им богом, — совершенное отсутствие пристрастия»<sup>68</sup>. В том же свете воспринимал пушкинского Пимена и В. Венивитинов: «Читатель переносится в келью одного из тех монахов, которым мы одолжены нашими летописями. Речь старика дышит тем величавым спокойствием, которое неразлучно с самым представлением об этих людях, удалившихся от мира, чуждых страстям, живущих в прошедшем, — чтобы оно через них говорило будущему»<sup>69</sup>. Обратим внимание — в этих высказываниях подчеркиваются одни и те же черты: кротость, спокойствие, величаяя бесстрастность.

<sup>68</sup> Пушкин А. Полное собрание сочинений. Т. 11. М., 1946. С. 68.

<sup>69</sup> Венивитинов В. Разбор отрывка из трагедии г. Пушкина, напечатанного в «Московском вестнике». Указ. изд. С. 523.



И многие певцы, исполняющие партию Пимена в опере Мусоргского, создают именно этот образ — благолепного старца. Но у композитора Пимен не такой, вернее, не только такой.

Тишайшая обстановка кельи Чудова монастыря, мерное течение оркестрового вступления — неспешное прелюдирование альтов, возвышенная хоральность лейтмотива Пимена, звучащее за сценой тихое молитвенное пение хора отшельников (его ввел Мусоргский во вторую редакцию оперы), создающее впечатление отрешенности от всего мирского, суетного, — и на этом фоне строгая, эпико-повествовательная речитация героя, интонационно также ассоциирующаяся с церковными песнопениями, — казалось бы, всё здесь находится в полном соответствии с пушкинским описанием. Но за этой умиротворенностью общей атмосферы и самого героя бушуют человеческие страсти, открываются драматические страницы истории, бурлящая событиями и эмоциями жизнь. Вот Пимен вспоминает о своем прошлом, о бурной светской жизни (*«мне чудятся то буйные пиры, то схватки боевые»*), и в его повествовании словно оживают картины шумной юности и заново переживаются, отражаясь во вспышках волнения, усилении динамики, в более «материальном» звучании лейтмотива, в расширении диапазона и появлении «воинственных» интонаций в вокальной партии:

27.



Вот он рассказывает о царях Иоанне и Федоре, и его речь наполняется живым дыханием истории и душевной взволнованностью. Особое умиление вызывает Федор — пименовский идеал владыки, «превративший царские чертоги в молитвенную келью», а ведь, как известно, именно безвольное царствование слабого умом Федора в немалой степени предопредели-

ло наступление «смутного времени», и именно при нем Борис обрел всю полноту власти. Н. Костомаров пишет: «Со смертью Ивана Борис очутился в таком положении, в каком не был еще в московском государстве ни один подданный. Царем делался слабоумный Федор, который ни в коем случае не мог править сам и должен был на деле передать свою власть тому из близких, кто окажется всех способнее и хитрее. Таким в придворном кругу тогдашнего времени был Борис»<sup>70</sup>.

Нет, Пимен не столь объективен, беспристрастен и, тем более, не бесстрастен; его покой приобретен долгими усилиями, завоеван в длительной борьбе с собой и, по-видимому, всё же далеко не абсолютен. Временами кротость и спокойствие покидают летописца, и он начинает, говоря его же словами, «жить сызнова». Жить и чувствовать. Особенно это слышно, когда речь заходит о Борисе — «цареубийце», коего «нарекли себе владыкой», или в его Рассказе (исключенном из второй редакции, скорее всего, также по цензурным соображениям) о событиях в Угличе — страшной картине преступления, совершенного по заданию Годунова, свидетелем которой был Пимен. Здесь-то мы и замечаем со всей отчетливостью, что не заживающая рана в душе летописца всё еще кровоточит, и в нем просыпаются такие страсти, словно далекие события во всей реальности разворачиваются перед его взором. Музыка воссоздает и зримые картины злодеяния, и трагическую экспрессию, а в динамичном и бурном ее разворачивании вызывает, приобретая всё большую яркость, тема убиенного царевича Димитрия:

28. *Sostenuto.*

Вдруг слы-шу звон, у - да - рван апа - бат, крик, шум, бе - гут во двор ца - ри - ны.

<sup>70</sup> Костомаров Н. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Кн. 1. М., 1990. С. 564.



Фигура Пимена здесь вырастает до грандиозных масштабов беспощадного, но до времени сокрытого под сводами кельи обвинителя Бориса, едва ли не равного ему по силе и величию. Парадокс заключается в том, что в своей ненависти старый монах, воплощение высшей нравственности, оказывается «по одну сторону» с Шуйским, даже понаслышке не знакомым с таким понятием. Фактически Шуйский продолжает тот же рассказ об углических событиях, уже открыто доводя его до слуха Бориса, только придавая своему повествованию изощренно изуверский характер, описывая с садистским удовольствием все детали и подробности облика убитого младенца. Шуйский знает, как подточить больную, измученную терзаниями совести психику Годунова. Но для последнего, смертельного, удара он коварно использует Пимена, и этот «сговор» выполняет свою казнящую роль. Второй рассказ Пимена в Сцене Грановитой палаты, обращенный уже прямо к Борису — «бесхитростная повесть о дивном промысле господнем», о чудесном исцелении слепого пастуха над могилой убиенного царевича, внешне (Мусоргский и здесь верен себе) представляет собой, по мысли М. Сабининой, «некий остров духовности, очищенной от грешных мирских страстей, остров истовой созерцательности и тишины, полярный тревожному драматическому пульсу соседних сцен и растущему душевному смятению героя»<sup>71</sup>. Но, подчеркиваю, только внешне. В глубине этой тишейшей притчи заключен страшный, «беспроигрышно» разящий, удар, удар в самое сердце, и он достигает своей цели: именно после слов «смирненного ино-

<sup>71</sup> Головинский Г., Сабинаина М. Модест Петрович Мусоргский. Указ. изд. С. 378.

ка» Борис (ремарка Мусоргского) «вскрикивает и хватается за сердце» — начинается сцена его медленного ухода из жизни.

Честнейший и доверчивый Пимен невольно оказался участником еще одного «странного тандема» — с величайшим в истории лжецом Григорием Отрепьевым<sup>72</sup>. В результате, список лично знакомых летописцу русских царей расширился: он пополнился будущим Лжедмитрием. И именно Пимен, разумеется, не желая того, инициировал эту грандиозную мистификацию, подтолкнув его своими рассказами и речами к активным действиям. Уже само пребывание Григория в монастырской келье было ложью и лицемерием, и Мусоргский это ясно подчеркнул резким контрастом музыкальных характеристик старого и молодого инок. В отличие от Пимена, в Отрепьеве изначально отсутствуют какие-либо признаки святости. Пылкость чувств, бурно играющая молодая кровь плохо вяжутся с молитвенной атмосферой Чудова монастыря. Уже в сне Григория, которым он спешит поделиться с летописцем, заключена вся его последующая судьба, видится весь будущий Самозванец, с его безмерной гордыней, возносящей его на вершину славы, а затем крушением всех его безумных амбиций. А его горькие сожаленья по поводу вынужденных скитаний по кельям, его искреннее воодушевление при описании бурного прошлого Пимена («ты видел двор и роскошь Иоанна!»), которое он «примеряет» на себя, его жажда роскошной жизни («зачем и мне не тешиться в боях, не пировать за царскою трапезой!») — всё указывает на то, что Отрепьев только рядится в личину божьего человека, а мечты его далеко от этой святой обители. А когда на заданный Пимену вопрос о

---

<sup>72</sup> С. Соловьев высказал версию, что Григорий был не обманщиком, а обманутым, что его подставили враги Бориса из его ближайшего окружения, скорее всего, бояре, убедив Отрепьева в том, что он истинный царевич, и тем самым понудив его принять на себя роль самозванца. Этот обман был с удовольствием подхвачен польскими вельможами и иезуитами. Открывая свое царское происхождение князю Вишневецкому, Григорий был действительно уверен, что он, спасенный от убийц Дмитрий, отданный на воспитание к монахам (С. Соловьев. История России с древнейших времен. Т. 7–8 // С. Соловьев. Сочинения. В 18 кн. Кн. 4. М., 1989). Но ни Пушкин, ни Мусоргский подобной версии не придерживались.

возрасте убиенного царевича он получает ответ: «Он был бы твой ровесник и царствовал!» — Григорию слышится в этих словах едва ли не прямая подсказка, как нужно действовать. Характерна ремарка Мусоргского: «Григорий при этих словах величественно выпрямляется во весь рост, потом снова с притворным смирением опускается». С этого момента в Григории начинают жить, слившись воедино, два человека: явившийся из потустороннего мира царевич Димитрий и Самозванец (Лжедимитрий).

Если двойственность, конфликт видимого и сущего, свойственны в той или иной степени всем героям оперы, то для Отрепьева подобная двуликость составляет главное, неотъемлемое качество его способной и готовой к лицедейству натуры, это основная пружина развития образа от первого акта к последнему, от «Кельи» к «Кромам». Такая двуликость отражается и в двойной жизни лейтмотива-оборотня, который предстает то в виде мистическом, таинственно-тревожном или вибрирующе-трепетном, связанном с воспоминаниями об убиенном отроке Димитрии, то в облике более «материальном», расцвеченном богатым убранством (в Сцене у фонтана), а по мере своего роста и героизированном, отражающем реальный процесс обретения Самозванцем знатности и силы:

29.

Музыкальный фрагмент 29. Голос: Чу - до!.. Вдруг мерт - вец за-тре-пе - тил... ПIANO: sf, pp.

30.

Музыкальный фрагмент 30. Голос: Мчат - ся игла - не дру - жи ны хо - роб - рой, PIANO: sf, f.

В первой редакции оперы линия Самозванца исчерпывалась двумя картинами первого акта («Келья Чудова монастыря» и «Корчма на Литовской границе»), далее она обрывалась: на сцене он больше не появлялся, и о его действиях слушатель узнавал только из уст народа, Шуйского, Бориса. Во второй редакция эта линия продолжилась в польском акте и была доведена до логического конца в Сцене под Кромами. В результате образ Самозванца получил в опере — после коллективного образа народа — самое продолжительное сквозное развитие, превосходящее по времени жизни на сцене даже линию титульного героя — Бориса Годунова. Сцена в келье заканчивалась вещью, ключевой фразой Самозванца, адресованной Борису: «И не уйдешь ты от суда людского, как не уйдешь от божьего суда». Мотив божьего суда, божьей кары, составлявший едва ли не главную идею у Карамзина в его жизнеописании Бориса, занял свое определенное место и в трагедии Пушкина, и в опере Мусоргского. Картина же суда людского, отсутствовавшая у Карамзина, а у Пушкина сконцентрировавшаяся в гениально многозначительной ремарке «Народ безмолвствует», у Мусоргского развернулась в монументальное полотно «Кром». И в данном случае не так уж важно, что на «скамье подсудимых» оказался не сам Борис, а его представитель (во всяком случае, в глазах народа) — ближний боярин Хрущов. Мы здесь сталкиваемся с еще одним подтверждением того удивительного факта, что сцена бунта под Кромами, даже в намеках не мыслившаяся композитором в период создания первой редакции оперы, словно где-то в глубине, подспудно жила в нем. Ведь уже в келье молодой инок Отрепьев предрекал и саму Сцену под Кромами, и свое появление в ней. Вспомним, что у Пушкина Самозванец как реальное действующее лицо исчезал из трагедии задолго до ее окончания, раньше смерти Бориса. Последний раз он появлялся на сцене в момент поражения. Трагедия завершалась без Самозванца и помимо него. Иначе у Мусоргского: Самозванец появляется в финальном эпизоде Сцены под Кромами. Мы являемся свидетелями того, как он использует «суд людской» в качестве инструмента для дости-

жения своей цели. И обманутый народ идет за ним, включая Варлаама, который, кстати, легко мог бы признать в мнимом царевиче Гришку Отрепьева. Ведь он прошел с ним путь до Литовской границы, и не кто иной, как Отрепьев в Сцене в корчме своей очередной ложью (при чтении царева указа, от себя вставляя в него приметы Варлаама) чуть не подвел старого монаха под виселицу. А такое не забывается.

Следуя указаниям дирекции Императорских театров о необходимости включения в оперу любовной линии и большой женской партии, Мусоргский ввел во вторую редакцию польский акт. Сцена у фонтана с дуэтом Самозванца и Марины Мнишек по тонкости психологической разработки их поединка — борьбы пылкой страсти и холодного расчета, — по яркости декоративного решения, по богатству и пластичности мелодического рисунка, действительно явилась украшением оперы, внесла в нее отсутствовавшие в ней ранее краски, обогатив тем самым драматургический рельеф произведения. Однако и в этом случае композитор пошел значительно дальше требований оперного комитета. Любовно-лирическая линия оказалась составляющей более широкого конфликта, который можно определить как религиозно-политический. Она перестала быть только личной коллизией Самозванца и Марины, в ее развитие включилось много заинтересованных сил (польские паны, иезуиты), преследующих далекие от любовной интриги цели, стремившихся с помощью Самозванца насадить на Русь духовную власть Рима.

Мусоргский ввел в оперу образ Рангони, эффектно разработав его. В списке действующих лиц он обозначен как тайный иезуит, но из «Истории» Карамзина композитору было известно, что Рангони — не простой иезуит, а нунций Папы Римского, влиятельнейшая фигура Ватикана, стоящая во главе его дипломатической миссии в Польше. Появление такой фигуры в опере, как и в целом польский акт, значительно расширили число антагонистов Бориса: к бушующей народной толпе, к ее зачинщикам Варлааму и Мисаилу; к ходячей мирской совести — Юродивому, к Пимену, пишущему в тиши монастырской кельи на Бориса «донос ужасный»; к крамольным

боярам во главе с Шуйским; к рвущемуся на царство Самозванцу добавилась еще воинственная и агрессивная польская шляхта, направляемая политическим интриганом Рангони.

Я сознательно отложил на конец разговор о главном персонаже оперы — царе Борисе, чтобы после всего сказанного еще яснее было видно, каким страшным кольцом враждебности и неприятия он окружен. И в этом кольце он находится наедине с собой, в жутком, удушающем одиночестве: *«Окрест лишь тьма и мрак непроглядный! Хотя мелькнул бы луч отрады»*. Обычно трагедию Бориса в опере определяют как трагедию совести. Такое ее понимание в целом верно, но не полно. Это еще и *трагедия тотального одиночества*. Единственным «лучом отрады» для него как будто бы являются любимые и любящие дети, но и они приносят боль и страдания. У Ксении умирает жених Иван-королевич, и ее плач, ее тяжкая кручина разрывают сердце отца, воспринимаются им как божье наказание его — Бориса. И даже маленький царевич Федор — предмет его особой нежности и надежды (*«Когда-нибудь, и скоро, может быть, тебе всё это царство достанется»*), рождает предчувствие близкой смерти и, кроме того, невольные ассоциации с другим царевичем, зарезанным в Угличе, и, быть может, еще и поэтому является непрестанным источником беспокойства и страха за его будущую судьбу и жизнь — страха, как мы знаем из истории, небезосновательного.

Если мысленно вычленить из оперы все монологи Бориса (в Прологе, втором и четвертом действиях) и свести их воедино, они образуют некое самодостаточное целое, сложившись в единую *монодраму*. В этой монодраме всё логично и последовательно вытекает одно из другого, всё взаимообусловлено и связано общностью тематических линий и интонационных процессов. Подобная необычная структура, возникающая внутри густонаселенного пространства произведения, как нельзя лучше отражает два важнейших качества созданного Мусоргским образа главного героя. *Первое* — это масштабность и значительность личности Бориса. Идя вслед за Пушкиным, Мусоргский не склонен трактовать фигуру царя в духе Ка-



рамзина — как злодея, одержимого только страстью властолюбия, «лицемера, каждую минуту лгавшего». Не сильно отличились в этом смысле от карамзинской и характеристики других историков. Н. Костомаров писал о Борисе: «Всеми хорошему, на что был бы способен его ум, мешали его узкое себялюбие и чрезвычайная лживость, проникавшая всё его существо, отражавшаяся во всех его поступках»<sup>73</sup>. У С. Соловьева читаем: «Годунов... явился на престоле боярином, и боярином времен Грозного, неуверенным в самом себе, подозрительным, пугливым, неспособным к действиям прямым, открытым, привыкшим к мелкой игре в крамолы и доносы, не умевшим владеть собою, ненаходчивым в случаях важных, решительных»<sup>74</sup>. У Мусоргского Борис — воплощение величия и подлинного трагизма, сильная индивидуальность, наделенная незаурядным умом, греховностью и жаждой искупления, личность, без сомнения, самая крупная, романтически приподнятая над окружающим миром, возносящаяся своей интеллектуальной и духовной мощью над всеми другими героями оперы.

Второе качество образа, также органичнее всего раскрывающееся в условиях монодрамы, — это уже упоминавшееся бесприютное одиночество героя, отчужденность от всех окружающих его участников трагедии, среди которых он остается один как перст, со своими душевными терзаниями, страхами и отчаянием. Композитор с присущим ему аналитическим талантом, непревзойденным даром психолога пристально исследует тончайшие движения борисовой души, внутреннюю мотивацию его слов и поступков, богатый, наполненный борениями мир его чувств. Здесь целая гамма эмоций погруженного в себя интроверта, с его рефлексиями, постоянными и внезапными переходами от одного состояния к другому, прямо противоположному, сменой ясных, логически выстроенных сентенций, отражающих глубину мысли героя, ирреальным

---

<sup>73</sup> Костомаров Н. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Указ. изд. С. 564.

<sup>74</sup> Соловьев С. История России с древнейших времен. Т. 7-8 // С. Соловьев. Сочинения. В 18 кн. Кн. 4. Указ. изд. С. 348.

восприятием действительности, разорванностью сознания.

Однако раскрытием только «внутреннего действия», как правило, не исчерпывается жанр монодрамы в точном смысле этого понятия. Подлинная монодрама (или моноопера — в данном случае это синонимы) предполагает его размыкание вовне — во внешний мир, в наполненную событиями и людьми окружающую жизнь, в ее противоречия и конфликты. Исследователь и теоретик данного жанра А. Селицкий, подчеркивает, что в моноопере, «представляющей собой, от начала до конца, речь единственного персонажа, запечатлены и образы внешнего мира (жизненного фона), и образы других лиц, реально не появляющихся на сцене, но фигурирующих в монологе героя», что сообщают ей ту многоплановость воссоздания действительности, которая столь неотъемлемо присуща драматургии большой оперы<sup>75</sup>. С этой точки зрения «монодрама Бориса» отвечает всем признакам данного жанра, рожденного в XX столетии. Гипотетически она могла бы исполняться отдельно, и при этом не были бы потеряны основные сюжетные и концептуальные повороты «большой» оперы. Все они получили свое отражение в монологах Бориса, естественно, сквозь призму его восприятия. В них вошел весь груз прошлого, коллизии настоящего и думы о будущем. Именно поэтому я еще раз акцентирую, что драма Бориса шире, чем только личная драма его совести и возмездия. Более того, драма совести потому так тяжело переживается Борисом, что она неразрывно связана с обстоятельствами внеличными: с полным банкротством Годунова как государственного деятеля, с надвигающимся крушением его власти, во имя которой и было совершено тяжкое преступление. Цель не оправдала средства — он бессилён выполнить возложенный на него долг, бессилён остановить разрушительную стихию народной ненависти. И всё это тоже является содержанием «монодрамы Бориса», в которой полностью прослеживается его путь от коронации до смерти.

---

<sup>75</sup> Селицкий А. Камерная опера // История отечественной музыки второй половины XX века. С-Пб., 2005. С. 224.

Уже в первом монологе, при восшествии на престол, от внутреннего самосозерцания, погруженности в себя и мрачных предчувствий Борис обращается к окружающей его людской массе. Я уже писал, что ариозо «Скорбит душа» — обратная сторона того насильственного ликования, того праздника из-под палки, который разворачивается вокруг. Но Борис еще надеется, что ему удастся праведным правлением завоевать доверие народа, о чем он смиренно молит Всевышнего (*«Да буду благ и праведен, как ты; да в славе правлю свой народ»*). И с «царственным величием» (ремарка Мусоргского) сзывая народ на пир, *«всех, от бояр до нищего слепца»*, он еще питает иллюзию на преодоление отчуждения, на всеобщее единение. Потому к концу монолога мрачный колорит рассеивается, сгущенный c-moll сменяется светящимся C-dur — тональностью народного хора славления. Редкое, но, увы, кажущееся, фальшивое единодушие. Народ делает вид, что радуется венчанию Бориса на царство, а Борис делает вид, что верит в эту радость.

Ко второму действию, то есть к следующему появлению Бориса на сцене, все иллюзии развеиваются. Между Годуновым и народом устанавливается непроходимая пропасть взаимного непонимания. В центральном монологе героя в первой редакции оперы разворачивается целая панорама народных бедствий. Они настолько живо описываются Борисом (а музыка элементами изобразительности добавляет зримые детали), что буквально оживают в нашем воображении. Мы слышим, *«как народ завыл в мученьях изнывая»*, видим, как *«пожарный огонь их дома истребил и ветер разнес их жалкие лачужки»*. Борис всеми силами пытается облегчить страдания народа (*«Я велел открыть им житницы, я злато рассыпал им... Я выстроил им новые жилища»*), и это соответствует исторической правде. Даже нещадно критиковавший Годунова Карамзин писал: «В сие время общей нелюбви к Борису он имел случай доказать свою чувствительность к народному бедствию, заботливость, щедрость необыкновенную... Борис велел отворить Царские житницы в Москве и в других городах; убедил Духовенство и Вельмож продавать хлебные свои

запасы также низкою ценою; отворил и казну...»<sup>76</sup>. Борис совершенно искренен в своем желании помочь людям. Ведь в монологе герой наедине с собой, ему не перед кем лукавить. Но на все его стремления народ отвечает глухой злобой, обвиняя во всех бедствиях именно его, Бориса, и, более того, приписывая ему те преступления, которых он вовсе не совершал, даже дочернее вдовство. Сколько горечи звучит в его словах: *«Кто ни умрет, я всех убийца тайный», «Вот черни суд!»*.

Как известно, во второй редакции оперы монолог претерпел существенные изменения. Впрочем, назвать изменениями то, что сделал Мусоргский с ним в новой версии Сцены в тереме, было бы недостаточным. Это два, радикально отличающихся друг от друга, совершенно самостоятельных, но равно совершенных, решения. Композитор фактически (за исключением начального раздела) сочинил монолог заново, переделав поэтическую основу, уйдя от пушкинского текста, которому он следовал в первой редакции, заменив его своим и, соответственно, полностью обновив весь музыкальный облик монолога. Размышляя над причинами и результатом такого обновления, Б. Асафьев писал: «Мусоргский превратил суровый облик Бориса в кающегося грешника и сжалился над ним, придав музыке монолога теплый, почти сплошь лирический тон скорби, раскаянья, мольбы и мучительных страданий совести. Вместо возмущения несправедливостью судьбы — вместо пафоса трагического, который сквозит в пушкинском монологе, возник пафос романтический — пафос ужаса перед злодеянием»<sup>77</sup>. В целом это справедливое наблюдение, но к нему следовало бы добавить, что и в таком решении, смещающем акцент на личную драму героя, монолог не ограничивается погружением только во внутренний мир Бориса, не исчерпывается трагедией совести и покаяния. Он также отвечает «законам» монодрамы (монооперы), поскольку в нем зву-

<sup>76</sup> Карамзин Н. История государства Российского. Указ. изд. С. 65.

<sup>77</sup> Асафьев Б. Музыкально-драматургическая концепция оперы «Борис Годунов» Мусоргского. Указ. изд. С. 90.

чат и иные мотивы, концентрированно запечатлены основные участники, главные сюжетно-концепционные линии оперы, обращающие нас к разным этапам ее драматургического развития. Именно с этим связана столь дискретная, интонационно многосоставая, структура монолога, где семантически наполненным оказывается каждый элемент музыкальной ткани. В процессе самораскрытия Бориса всплывает и его семейная драма (а в сознании возникает горький плач Ксении по мертвому жениху), и крамола бояр (с Шуйским во главе), и козни Литвы (польский акт), и голодный, зачумленный, «словно дикий зверь», стонущий люд (сцена у «Василия Блаженного»), и народ, «клянуший на площадях имя Бориса» (а это уже почти «Кромы»). И всё это составляет не фон к трагедии совести, а единый, фатально неразрешимый и нерасчленимый, клубок проблем, из которых Борису не дано выбраться.

И даже последний монолог героя, в котором, казалось, столь естественной была бы полная отрешенность от всего мирского, раскрывающий страшные муки, предсмертную агонию Бориса, тем не менее не погружает его полностью в субъективные ощущения. Годунов и здесь остается Царем («Я царь еще!»), которого не менее собственных страданий, физических и душевных, волнуют дела государства, «злой Самозванец» (появляется фрагмент его лейтмотива), «бояр крамола, измена войска». В прощальном напутствии сыну Федору он, преодолевая боль, не забывает дать жизненно важные для будущего правителя Руси советы — и главный из них: *«Строго вникать в суд народный, суд нелицемерный»*.

Симптоматично, что и в первой, и во второй редакции Мусоргский исключил для себя возможность завершения оперы пушкинским финалом: напомним, что трагедия заканчивалась у Пушкина сообщением Массальского о расправе над ни в чем неповинными Федором и его матерью, известием, вызвавшим у народа молчаливый ужас. Мусоргский эту сцену вообще не ввел в оперу: думается, еще одно преступление, связанное с убийством ребенка, было для композитора непереносимо. Детская тема была одной из излюбленных у Мусоргского. Достаточно вспомнить его многочисленные колыбельные, цикл

«Детская», писавшийся между двумя редакциями «Бориса». С образами детства были связаны у композитора представления о высшей чистоте, нравственности и непорочности, своего рода *моменты истины* («устаи младенца глаголет истина»). Конечно, здесь налицо аналогия с Достоевским, с его размышлениями о том, что все блага мира не стоят слез одного единственного младенца, а «здание судьбы человеческой» не может быть построено, если для этого нужно «замучить всего лишь одно только крохотное созданище»<sup>78</sup>.

В таком понимании тема детства стала сквозной и в опере «Борис Годунов»<sup>79</sup>. Причем во второй редакции Мусоргский еще более расширил эту сферу, ввел шуточную песню-сказочку «Как комар дрова рубил», веселую «игру в хлест», более подробно разработал образ Федора, дополнив его характеристику очаровательным рассказом о «попине». Этот рассказ, который в свое время так пленил Чайковского, своим обаянием и милой непосредственностью мог бы органично войти в вокальный цикл «Детская». Детские образы — это и *мальчишки* в сопровождении которых появляется в Сцене у «Василия Блаженного» Юродивый. Обвиняя Бориса в убийстве *маленького царевича*, блаженный называет его Иродом — иудейским царем, приказавшим убить всех *младенцев* в Вифлееме, таким образом, приравнивая эти преступления. Да и сам Юродивый, с его детской песенкой «*Месяц едет, котенок плачет*», в своей трогательной незащитности — это тоже «*взрослый ребенок*». С детскими мотивами связаны повествования Пимена и Шуйского о событиях в Угличе. И, конечно, ими пронизана вся партия Годунова. Они звучат в его беседе с Федором, в отцовской гордости и любовании сыном. Но также и в трагической кульминации монолога второго действия — в завершающей его жуткой сцене галлюцинаций, когда в возбужденном сознании Бориса является призрак окровавленного младенца. Наконец, именно о своем невинном чаде

---

<sup>78</sup> Достоевский Ф. Братья Карамазовы // Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 14. Л., 1976. С. 224.

<sup>79</sup> Подробно освещена в: Немировская И. Тема детства в «Борисе Годунове» Мусоргского // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2 (3).

молит Борис Господа в предсмертном монологе — и это самый возвышенный, самый чистый и нежный эпизод всей его партии (если не всей оперы), своим тишайшим звучанием в сияющем Des-dur образующий удивительный, просветляющий контраст ко всем предшествующим бурям и потрясениям:

31.

Таких страниц не много в творчестве Мусоргского, и знаменательно, что они и в камерно-вокальной музыке, и в «Борисе» связаны с образами детства. И. Немировская пишет: «Включение детских образов, ассоциирующихся в первую очередь с непорочностью, заостряет принципиально значимую антитезу духовного и бездуховного, небесного и земного, очищающей высшей правды и убивающих душу низменно-эгоистических страстей, доводящих человека до преступлений»<sup>80</sup>. Мысль справедливая, но, может быть, в этом включении существовал и еще один аспект: в царстве детской чистоты и добра таились робкие надежды композитора на будущее, на достижимость справедливого, счастливого устройства жизни. Пусть эти надежды лишены конкретных, видимых оснований. Жестокая «взрослая» жизнь не щадит и хрупко-

<sup>80</sup> Там же. С. 75.

го мира детства, делает его предметом изощренных манипуляций, жертвами самых страшных преступлений, заражает своими пороками: бездушием, агрессивностью, как в сцене злой издевки мальчишек над блаженным Николкой, о которой С. Слонимский написал: «Даже у Юродивого нашлись враги, отнимающие его единственную копеечку, “славящие” его почти так же глумливо, как бродяги-разбойники боярина Хрущова... Телесная его оболочка смешит, раздражает ребят своей беззащитной убожеством, нищенством, дурацким колпаком, непрактичным образом жизни. Падающего толкни, добей лежащего — учит их жизнь с детства»<sup>81</sup>.

И всё же только в детях еще жива нелицемерная чистота, ласковый свет простосердечности. Поэтому тема детства у композитора — это почти символ; она столь же реальна, сколь и призрачна. В ней есть нечто родственное пронизывающей многие произведения Достоевского символической идее «детства человечества», восходящей еще к античным представлениям об утраченном «золотом веке»: «Тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; луга и рощи заполнялись их песнями; великий избыток непечатых сил уходил в любовь и в простодушную радость. Солнце обливало их теплом и светом, радуясь на своих прекрасных детей»<sup>82</sup>.

Как и в Достоевском, в Мусоргском жила неизбежная, лишенная четких очертаний вера в это «прекрасное далеко». «Художник верит в будущее, потому что живет в нем», — писал он, завершив вторую редакцию «Бориса», в письме Л. Шестаковой<sup>83</sup>. Каковы пути к этому далекому и туманному будущему — Мусоргский не знал, но в их трудных поисках он поднимал проблемы, никогда не звучавшие доселе в музыкальном искусстве, совершил величайшие художественные открытия в познании и отображении «судьбы человеческой, судьбы народной».

<sup>81</sup> Слонимский С. Трагедия разобщенности людей. Указ. изд. С. 26.

<sup>82</sup> Достоевский Ф. Подросток // Полн. собр. соч. В 14 т. Т. 8. Л., 1990. С. 594.

<sup>83</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. Указ. изд. С. 133.



## **«Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!»**

### **«Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова**

«Моцарт и Сальери» Пушкина имеет одно существенное отличие от других его «маленьких трагедий»: поэт обращается здесь не к вымышленным, легендарным событиям и героям, а к реальным историческим персонажам. Это обстоятельство, как известно, стало основанием для бурной полемики о степени достоверности описанных Пушкиным фактов, начавшейся еще при жизни поэта и не завершившейся вплоть до сегодняшнего дня. Известно, сколь неодобрительно отнесся к «Моцарту и Сальери» высоко ценимый Пушкиным П. Катенин, упрекнувший поэта в том, что тот искажил реальные события, и тем самым оклеветал Сальери. «Есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало выставить его напоказ в коротком предисловии или примечании уголовной прозою; если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника, даже посредственного?»<sup>1</sup>. Впоследствии в споры о достоверности сюжетной фабулы пушкинской трагедии были вовлечены литературоведы и историки, журналисты и медики, ну и, разумеется, музыковеды. Всем хорошо памятна растянувшаяся на десятилетия, беспрецедентная по своей продолжительности и остроте дискуссия И. Бэлзы, отстаивавшего историческую

---

<sup>1</sup> Катенин П. Воспоминания о Пушкине // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1985. С. 196.

достоверность «Моцарта и Сальери» (одна из его статей именно так и называлась: «Моцарт и Сальери. Об исторической достоверности трагедии Пушкина»<sup>2</sup>), и его непримиримого оппонента Б. Штейнпресса, собравшего огромное количество «оправдывающих» Сальери материалов (важнейшие из них собраны в авторском сборнике музыковеда<sup>3</sup>).

В ходе этой и других «баталий» вокруг «маленькой трагедии» проверялись на степень подлинности не только все описанные Пушкиным черты характеров, поступки, высказывания героев, все сюжетные повороты, но и мотивы, ставшие основанием пушкинской версии. Главное из этих оснований изложил впоследствии сам Пушкин в многократно цитированной заметке «О Сальери»: «В первое представление “Дон Жуана”, в то время когда весь театр, полный изумлённых знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист — все обратились с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы, в бешенстве, снедаемый завистию. Сальери умер лет 8 тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог освистать “Дон Жуана”, мог отравить его творца»<sup>4</sup>.

«Фактический материал», на который якобы опирался Пушкин, многократно подвергался многочисленным опровержениям как не соответствующий действительности «ни по одной из статей». Автор книги «Сальери и Моцарт», вышедшей уже в 2005 году, Марио Корти, называя приведенный факт не более чем сплетней, приводит целый перечень его несоответствий реальной истории. Пр процитирую приведенные им аргументы: «В те времена вряд ли весь театр “безмолвно упивался гармонией”. Тогда зрители, если их можно так называть, во время театрального действия ели, пили, играли в азартные игры, а в ложах, бывало, и совокуплялись. Время от

---

<sup>2</sup> Балза И. Моцарт и Сальери. Об исторической достоверности трагедии Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 4. М.-Л., 1962.

<sup>3</sup> Штейнпресс Б. Очерки и этюды. М., 1980.

<sup>4</sup> Пушкин А. Дневники. Автобиографическая проза. М., 1989. С. 142–143.

времени зритель обращал внимание на то, что происходило на сцене, особенно если на сцене выступал знаменитый певец или певица. Премьера «Дон Джованни» состоялась в Праге. На премьере присутствовал Казанова. Он держал игорный стол в партере. И в Праге действительно опера прошла с большим успехом. Только... Сальери в Праге не было. Допустим, Пушкин имел в виду первое представление «Дон Джованни» в Вене. Но и в этом случае он не прав. Потому что венской публике опера не понравилась»<sup>5</sup>. Добавлю к сказанному от себя: сентенция Пушкина о том, что человек, могущий освистать (пусть даже шедевр), способен на убийство, выглядит скорее поэтической метафорой, ибо с точки зрения реальности она, по меньшей мере, наивна.

Словом, начатые более двух столетий тому назад споры о том, умер ли Моцарт своей смертью или был отравлен, продолжают до сегодняшнего дня. Кстати, в роли подозреваемого фигурирует здесь не один лишь Сальери. Тот же М. Корти приводит данные, из которых видно, что было немало и других «претендентов» на роль отравителя Моцарта: это и итальянские композиторы, работавшие в Вене, и масоны, и кларнетист Штадлер, и ревнивый муж соблазненной Моцартом ученицы Франц Хофдемель, и бывшие любовниками Констанца с Зюсмайером. «Под подозрением» оказался и барон ван Свитен. И хотя в новелле Эдварда Родзинского «Моцарт» он не травил автора «Дон Жуана», но всё же оказался главным виновником смерти композитора. Исключительно из заботы о развитии его гениальности барон старался сделать его жизнь несчастной, так как именно в несчастье Гений посещает творца. Результатом этих усилий стала великая музыка, но и безвременная смерть ее создателя»<sup>6</sup>.

Но, конечно же, «с легкой руки» Пушкина, главным «злодеем» по-прежнему остается Сальери. Эта версия оказалась самой живучей. Достаточно назвать бестселлер Дэвида Вейса «Убийство Моцарта», где в кульминационной главе показан

<sup>5</sup> Корти М. Сальери и Моцарт. СПб, 2005. С. 15.

<sup>6</sup> Радзинский Э. Загадки Истории. М., 1997.

находящийся в психиатрической лечебнице Сальери, вспоминающий своих любимых кошек, на которых он испытывал действие яда, приготовленного для Моцарта, и где он как свою собственную играет сонату, написанную отравленным им гением<sup>7</sup>.

Нельзя не вспомнить в этой связи и обошедшую многие сцены мира пьесу Питера Шеффера «Амадеус». Не подписываясь под теорией отравления, автор сконцентрировал свое внимание на теме эзотерической зависти Сальери, но тему эту довел до масштабов устрашающе символических. Что же касается снятого по этой пьесе знаменитого одноименного фильма Милоша Формана с точки зрения воссоздания подлинной жизни подлинного человека (оставим в стороне его чисто художественные достоинства) приведу мнение авторитетного моцартоведа В. Браунберенса: «Фильм Милоша Формана — еще больший обман, в особенности в его притязании, что он снят “на месте событий”. Каждый, кто видел этот фильм, должен, однако, может быть и неохотно, признать, что ни единое слово, сцена или место действия, не говоря уже о поведении и облики героев фильма, абсолютно ничего общего с исторической реальностью не имеют»<sup>8</sup>.

Верил ли сам Пушкин в реальность раскрываемой им коллизии, в виновность Сальери? Однозначно ответить на этот вопрос трудно. Быть может, дошедшая до поэта молва была принята им на веру, захватив его драматизмом ситуации и остротой нравственного, психологического конфликта. Но вполне возможно, что реальность персонажей и событий для него вообще особого значения не имела: поэт был увлечен самой художественной идеей и стремился дать ей поэтическое воплощение, реализовав ее через обобщающие образы-антиподы.

Любопытный ответ на этот вопрос дает М. Бонфельд. По его мнению, «Пушкин наделил “своего” Моцарта чертами автопортрета, то есть видел в нем *alter ego* — второе “я”...».

<sup>7</sup> Вейс Д. Убийство Моцарта. М., 1991. С. 395–402.

<sup>8</sup> Braunbehrens V. Mozart in Vienna, 1781–1791. New York, 1989. P. 409.

Поэтому подсознательно идентифицируя себя с Моцартом, чувствуя с ним «духовное сродство», Пушкин и поверил в «легенду об отравлении его ближайшего, “кровного” собрата по творчеству. Это взволновало поэта до крайности (“взбесило”, как тогда говорили) и стало мощным стимулом к написанию очередной маленькой трагедии...». Вместе с тем, анализируя трактовку Пушкиным взятой им за основу легенды, исследователь делает следующий чрезвычайно важный вывод: «Будучи вдохновлен к написанию трагедии неким “фактическим” импульсом... Пушкин в трагедии далек от стремления представить Сальери как подлинную историческую фигуру (даже на уровне того неполного знания, которым он располагал)»<sup>9</sup>.

Полностью разделяя эту точку зрения, констатирую: «Моцарт и Сальери» — произведение легендарно-мифологическое, и с этой точки зрения оно полностью вписывается как в контекст других «маленьких трагедий», так и в целом в романтическое мифотворчество. В мифологической интерпретации трагедии сходятся мнения многих литературоведов и музыковедов. М. Алексеев, комментируя трагедию в академическом издании сочинений Пушкина, замечает: «Уже первые читатели почувствовали за образами Моцарта и Сальери не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого философского замысла»<sup>10</sup>. «Пушкинский Сальери — такая же мифологическая фигура, как пушкинский Моцарт; к их реальным взаимоотношениям это не имеет прямого касательства», — пишет Л. Кириллина<sup>11</sup>.

Миф, как известно, с его символикой и метафоричностью, игрой скрытых смыслов и ассоциаций, может иметь бесконечное число толкований, и только этим можно объяснить то обилие интерпретаций данной трагедии, какое мы встречаем в пушкиноведении, едва ли не превосходящее все другие

<sup>9</sup> Бонфельд М. «Зависть», или «Моцарт и Сальери» (к антропологии вечной темы) // Возвышенное и земное в музыке и литературе. Новосибирск, 2005. С. 193, 194, 197.

<sup>10</sup> Алексеев М. Примечания [к трагедии «Моцарт и Сальери»] // Пушкин А. ПСС. Т. VII. М., 1935. С. 544.

<sup>11</sup> Кириллина Л. Бог, царь, герой и оперная революция // Советская музыка. 1991. № 12. С. 93.

пушкинские сочинения. Удивительно, как кристально ясный, предельно лаконичный текст «Моцарта и Сальери» мог оказаться столь многослойным и открытым, чтобы дать основания для совершенно разных литературоведческих версий. Они, эти версии, иногда были прямо противоположны друг другу, но чаще каждая последующая не отменяла предыдущих, а как бы накладывалась на них, обнаруживая новые, не звучавшие ранее, смыслы и восхищая своей прозорливостью, тонкостью и остроумием. Исследователи и критики словно соревновались друг с другом в нахождении наиболее оригинальной, еще не высказанной трактовки. Для доказательства справедливости и убедительности различных интерпретаций были разобраны буквально все словесные обороты пьесы, все реплики героев. Не остались без внимания даже как будто бы совсем уж малозначащие сценические ремарки типа «Бросает салфетку на стол», «Идет к фортепиано», «Играет». Те или иные сюжетные повороты или конкретные фразы объявлялись ключевыми в определении основной идеи трагедии. Таковыми становились то начальная сентенция Сальери: «Нет правды на земле. Но правды нет и выше», — то «афоризм» Моцарта: «Гений и злодейство — две вещи несовместные», — то эпизод со слепым скрипачом и т. д. Когда не хватало пушкинского текста, в ход шли сведения и факты из реальной жизни композиторов-прототипов. Как метко заметил В. Непомнящий, «осмысление “Моцарта и Сальери” — это полтора века раздумий, споров, ошибок, озарений, выдумок, прозрений, своего рода история общественного сознания, целая эпоха, да не одна, да какая!»<sup>12</sup>.

«Каноном» литературоведческих, да и просто читательских толкований, так сказать, «базовой версией», стала разносторонне раскрытая тема *зависти*. В ряде работ она предстала как всепоглощающая, болезненная страсть, которая полностью, без остатка, захватывает Сальери, а ее основанием является жажда *славы* — смысл и цель всей жизни героя. К достижению этой цели Сальери идет с малых лет трудным,

---

<sup>12</sup> Непомнящий В. Пушкин. Русская картина мира. М., 1999. С. 313.

тернистым путем, но его слава оказывается «глухой», зыбкой и непрочной и меркнет перед поистине всенародной известностью Моцарта (ведь его музыку играют даже в трактирах). Именно это в сцене со слепым скрипачом и доводит Сальери до исступления, вызывает вспышку бешенства, бушующий костер зависти, а вовсе не то, что несчастный старик своей фальшивой игрой «пачкает» высокое искусство. Так считает Г. Красухин — автор книги с симптоматичным названием «Доверимся Пушкину». Он предлагает следовать за поэтом, а не верить хитрому, коварному, поднаторевшему в искусстве обмана Сальери, который словами о своем избранничестве, о высокой жреческой миссии лишь пытается прикрыть, облагородить свое низменную страсть<sup>13</sup>. Ошибочно, считает автор, доверять Сальери и в том, что до Моцарта ему была незнакома зависть, что был в его жизни якобы такой период, когда он «наслаждался мирно» не только «своим трудом, успехом, славой», но «также трудами и успехами друзей». Нет, ревнивые кошки скребли у него на сердце и при звуках великого Глюка или пленительного Пиччини, ибо в нем всегда жил завистливый эгоист, способный на коварство и преступление ради своих честолюбивых и тщеславных замыслов.

Однако далеко не все пушкинисты разделяли столь прямолинейную интерпретацию. С. Бонди, например, считал неверным концентрировать всё исследовательское внимание на психологии Сальери, а Моцарта представлять лишь как жертву его преступления или повод для более полного и глубокого раскрытия характера «главного героя». В маленькой трагедии равно богато и разносторонне разработаны две психологические темы: «трагедия гениального художника, который умеет выражать свои наблюдения и обобщения только средствами близкого ему искусства — музыки», и «трагедия знаменитого композитора, прославленного своей честностью, принципиальностью, горячей любовью к искусству, — и в то же время человека с темной, злодейской душой, которую он скрывал много лет ото всех (а может быть, и от самого себя)

---

<sup>13</sup> Красухин Г. Доверимся Пушкину. М., 1999.

и которая вдруг обнаружилась в чувстве лютой зависти»<sup>14</sup>. Причем эти темы даны Пушкиным не в конкретно историческом, а скорее в общечеловеческом плане, как раскрытие глубин человеческой психики, душевных состояний, до тех пор еще не изученных ни наукой, ни искусством. Поэтому, по мысли С. Бонди, подлинные прообразы — Моцарт и Сальери — для Пушкина особого значения не имели. Он ввел в трагедию реальные исторические личности исключительно для достижения максимальной краткости и лаконизма пьесы, поскольку вымышленные персонажи потребовали бы пространной разъяснительной экспозиции<sup>15</sup>.

Известны и другие толкования, когда мотив зависти вообще не акцентировался или вплетался в другую, более важную, тему, и суть конфликта состояла вовсе не в нем. Уже В. Белинский трактовал «маленькую трагедию» Пушкина не с точки зрения психологии и пагубной страсти Сальери, не в плане личных отношений героев, а как драму внеличную и в определенном смысле метафизическую. Ее идея понималась как «вопрос о сущности и взаимных отношениях таланта и гения»<sup>16</sup>. Продолжением этой версии стала распространенная в современных трудах точка зрения, что в трагедии сталкиваются два типа творчества: один — основанный на истинном вдохновении, проявляющий себя свободно и непринужденно и при этом нисколько не заботящийся о своем величии, а другой — рассудочный, ремесленный, лишенный искры божьей. Так, по мнению Б. Городецкого, Пушкин воплотил в трагедии «контраст двух типов художественного сознания»: в образе Моцарта он отразил «самые глубокие и близкие ему представления об истинном художнике, жизнь и искусство которого составляют единое и неразрывное целое», в противовес искусству Сальери, «являющемуся результатом только “тру-

---

<sup>14</sup> Бонди С. «Моцарт и Сальери» // С. Бонди. О Пушкине: статьи и исследования. М., 1978. С. 307.

<sup>15</sup> При этом, правда, С. Бонди мотивирует особенности сценического образа Моцарта выдержками из его писем — реальных писем реального композитора.

<sup>16</sup> Белинский В. Сочинения Александра Пушкина. М., 1985. С. 481.



дов, усердия, молений»». В итоге тема «зависти» отступала на второй план, а произведение превращалось «из трагедии “зависти” в трагедию гения»<sup>17</sup>. Близкая идея звучит и в монографии Д. Благого: поэт показал в образах «двух сыновей гармонии» два антагонистичных друг другу типа служителей муз, и при этом Моцарт предстал как «живое, наглядное отрицание всего жизненного пути Сальери, опровержение всей его философии, всего мирозерцания»<sup>18</sup>.

Еще более широко обобщающую интерпретацию получил «Моцарт и Сальери» в работе Г. Гуковского. Автор дал историко-культурное истолкование психологической темы зависти, показав, как личное переживание человека возведено Пушкиным к широкому историческому конфликту, объяснено им и выведено из него. Гуковский увидел в отношениях Моцарта и Сальери не только столкновение двух типов людей, художников, творческих устремлений, а противопоставление двух культурных систем. Сальери — это квинтэссенция искусства, мысли, бытия XVIII столетия. «Духовная гибель Сальери — это крушение всей системы культуры, владеющей им, системы, уходящей в прошлое, вытесняемой новой системой, революционно вторгающейся в жизнь». Этой новой системой стал романтизм в понимании Пушкина, представленный Моцартом, с его «свободой духа, свободой творчества, полетом и порывом человеческого гения»<sup>19</sup>.

В последние годы, следуя веяниям времени, трагедия Пушкина всё чаще стала осмысливаться в религиозном аспекте — в контексте русской православной культуры. В. Непомнящий пишет: «Религиозная тема как главная в “Моцарте и Сальери” расставляет свои вехи по всей дистанции действия». «Сюжетом» произведения, по мысли автора, является жизнь человеческого духа, отношения человека с образом Божиим в себе, и в этом плане трагедия Сальери — «это акт грехо-

<sup>17</sup> Городецкий Б. Драматургия Пушкина. М.—Л., 1953. С. 285, 286.

<sup>18</sup> Благой Д. Творческий путь Пушкина. М., 1967. С. 617.

<sup>19</sup> Гуковский Г. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 306, 307.

падения, когда человек преступил самую первую по времени заповедь Бога, поверив не Богу, а князю мира сего»<sup>20</sup>. Н. Забобурова считает, что центром пушкинской драмы является не зависть Сальери, а его богоборчество, открытый вызов небу, когда герой «берет на себя право устанавливать собственный порядок мироздания, не просто усомнившись в порядке божественном, а безусловно признавая его ошибочность и несовершенство»<sup>21</sup>. В близком ключе интерпретирует пьесу В. Кузин, рассматривая ее как трагедию падшего человека, ибо с точки зрения христианского учения Сальери — грешник, Моцарт же — воплощение божественной благодати. А потому история Моцарта и Сальери есть не что иное, как история богоотступничества, поскольку, убивая Моцарта, Сальери убивает Бога в себе<sup>22</sup>.

Мысль о том, что «Моцарт и Сальери» — это «не трагедия зависти и отравления, а трагедия творчества и грехопадения, трагедия столкновения земного и небесного в душе человека», звучит и в одной из последних работ о драме Пушкина — статье И. Сурат. Но в ней же проводится и еще одна, на мой взгляд, чрезвычайно продуктивная, идея. Отталкиваясь в исследовании произведения от точки зрения Мандельштама на «маленькую трагедию», который связывал свои эстетические предпочтения с именем пушкинского Сальери и полагал, что в каждом поэте присутствуют оба начала — моцартианство и сальеризм, от мнения С. Булгакова в статье о «Моцарте и Сальери» (1915), считавшего, что союз «и» в названии трагедии не столько разделяет, сколько объединяет героев, И. Сурат приходит к следующему важному выводу: «Название “Моцарт и Сальери” означает нераздельно-неслиянное целое, и это нам представляется главным в пушкинском замысле... Если читать пьесу непредвзято, если в этом отношении подойти к Сальери с презумпцией невиновности, придется при-

---

<sup>20</sup> Непомнящий В. Пушкин... Указ. изд. С. 321, 329.

<sup>21</sup> Забобурова Н. Ты, Моцарт, Бог. Ростов-н/Д, 1998. С. 4–5.

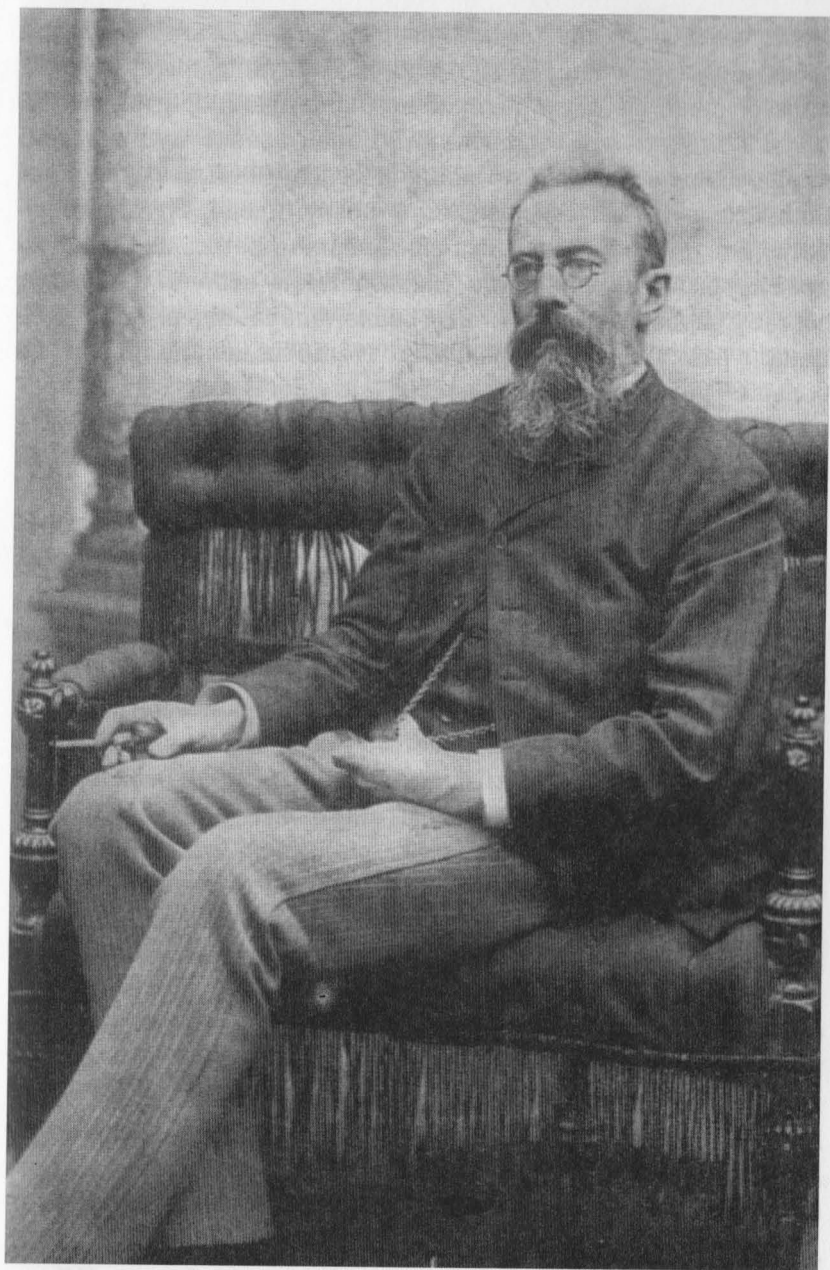
<sup>22</sup> Кузин В. «Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина: религиозно-философская интерпретация // Пушкин и русская художественная культура. Новосибирск, 1999.

знать: оба героя вместе отражают пушкинские представления о творчестве, причем Сальери отражает их полнее, поскольку Пушкин дал ему возможность раскрыться в пространных монологах, тогда как Моцарт выражает себя главным образом в не слышимой нами музыке. Монологи Сальери пронизаны заветными мотивами пушкинской лирики, есть в них и переклички с его статьями о поэзии, с его прямыми суждениями об искусстве»<sup>23</sup>. Эту мысль я хотел бы особо акцентировать, поскольку она будет важна для наших последующих размышлений о произведении Римского-Корсакова.

Я не спроста в преддверии разговора об его опере привел обширный (и еще далеко не полный) спектр взглядов на «маленькую трагедию». Не важно, что они возникли много позже ее композиторского прочтения. Диапазон представленных версий — от психологической, этико-эстетической до историко-культурной и религиозно-философской — позволяет почувствовать, сколь концентрированно-многозначным должно быть произведение, дающее основания для подобного разнообразия интерпретаций, равно как и то, перед каким богатым выбором стоял композитор, обратившись к драме Пушкина. В этой связи О. Соколов пишет: «Проблема, поставленная Пушкиным, естественно, вызвала продолжительную полемику в литературоведении, где приводилось немало логических доводов. Однако значительно ранее Н.А. Римский-Корсаков предложил иной путь решения, создав оперу “Моцарт и Сальери” (1897). Так как она написана на полный и неизменный текст Пушкина, ее можно считать музыкально-интонационным истолкованием “маленькой трагедии”...»<sup>24</sup>. Разумеется, скорее всего, это музыковедческая метафора, поскольку одним только истолкованием дело не могло ограничиться. Я уже писал в связи с «Каменным гостем» Даргомыжского, что сохранение неизменным текста первоисточника не означало следования его концептуальной и драматургической логике, как бы она не истолковывалась. Как и его предшественник, в омузыкаливании

<sup>23</sup> *Сурат И.* Сальери и Моцарт // Новый мир. 2007. № 6. С. 172–177.

<sup>24</sup> *Соколов О.* Одна из русских интерпретаций моцартовской темы // Моцарт в России, Н.-Новгород, 2007. С. 42.



Н.А. Римский-Корсаков. 1894 год

“маленькой трагедии” Пушкина Римский-Корсаков создавал собственную концепцию, хоть и связанную с литературной первоосновой, но одновременно независимую и оригинальную.

В чем суть этой концепции? Какой аспект пушкинского произведения композитор взял за основу — или он предложил какую-то новую, неведомую поэту, идею? Трудно ответить на этот вопрос однозначно: внешне предельно ясная по драматургии, камерная по масштабам и исполнительскому составу, прозрачная по оркестровке, опера содержит в себе немало загадок. Но об одном обстоятельстве можно говорить с большой долей вероятности: если трагедия Пушкина писалась в первой трети XIX столетия, и в ней сказались характерные приметы русского романтического искусства этого периода, то опера Римского-Корсакова была создана в конце века, и потому, скорее всего, должна была нести на себе следы и отражать психологические тенденции этой «пограничной» эпохи, эпохи ожидания «неслыханных перемен».

Нельзя не обратить внимание еще на один момент: в наследии самого композитора «Моцарт и Сальери» представляет собой явление исключительное, мало вписывающееся в контекст его оперного творчества. Созданная в промежутке между монументальными полотнами — «Садко» и «Царской невестой» — эта идущая немногим более получаса опера, рассчитанная всего на двух исполнителей, воспринимается как своего рода передышка, камерное интермеццо. Правда, рядом была еще одна одноактная опера — «Вера Шелога», но она писалась как пролог к большой исторической драме «Псковитянка». Необычной в «Моцарте и Сальери» была и опора на модели западноевропейского барокко и классицизма при полном отсутствии русского национального элемента — характерной стилевой черты всех опер композитора. Новым для Римского-Корсакова было и доминирование речитативно-декламационного письма, приближающегося к манере Даргомыжского в “Каменном госте”, что отмечал сам композитор<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 268.

Е. Чигарева, желая подчеркнуть принципиальное отличие Римского-Корсакова от Даргомыжского, состоящее в большей мелодичности его вокального стиля в «Моцарте и Сальери», и ссылаясь в этом на самого автора, пишет: «В самом деле, это небольшое произведение, имеющее сквозное строение и речитативно-ариозный склад, предельно — даже для Римского-Корсакова — насыщено мелодизмом»<sup>26</sup>. Такая точка зрения вызывает сомнения: как-то сложно признать предельную для композитора насыщенность «Моцарта и Сальери» мелодизмом, когда в ушах звучат редкие по красоте мелодии из «Снегурочки», «Садко», «Царской невесты». Я бы сказал по-другому: при ариозно-мелодической гибкости и выразительности это произведение предельно (для Римского-Корсакова) насыщено декламационностью. И этим оно также существенно отличается от многих опер композитора. Но главное отличие состоит, пожалуй, в другом: в самой теме, которую с «подачи» Пушкина воплощает композитор в опере и которую никак нельзя назвать «корсаковской». В произведении нет ни эпики, ни сказочности, ни фантастики, ни широкого показа народного быта, ни исторической основы — всего того, с чем связано в нашем представлении само имя композитора. Оперу «Моцарт и Сальери», как правило, считают произведением, знаменующим начало третьего периода творческой эволюции композитора. Но и в этом, новом, периоде подобных сочинений мы больше не встретим.

Вместе с тем, неверно было бы оценивать «Моцарта и Сальери» как сочинение проходящее, эпизодическое. Показательно отношение к нему людей близких Римскому-Корсакову. После постановки оперы в театре Мамонтова С. Кругликов писал композитору: «Я не zapomню, что бы меня больше трогало и заполняло, как Ваш “Моцарт”. У меня слезы выступали на глазах, какая-то спазма в горле чувствовалась. Это большое произведение. Конечно, его интимность, его уклонение от общеперных эффектов — не для еже-

---

<sup>26</sup> Чигарева Е. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова: диалог эпох и стилей // Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 2000. С. 38.

дневной оперной публики, и здесь причина, что вещь не сможет стать серьезной причиной кассовых сборов, но все-таки она — большое произведение, которым Вы по праву должны гордиться»<sup>27</sup>. Выше всех других опер ставил «Моцарта и Сальери» и В. Стасов, который признавался Римскому-Корсакову: «Из Ваших опер я ведь всегда считал эту вещь самую высокою, самую необычайною, самую оригинальною, самую беспримерною, самую глубокою, и самую поэтическою, наравне с “Снегурочкой”... Наверное, то же самое будут чувствовать и сознавать ВСЕ, сначала мы, русские, а потом и все остальные в Европе, рано или поздно. Иначе быть не должно. Ваша эта опера — *chef d'oeuvre*»<sup>28</sup>.

Сам же Римский-Корсаков относился к опере сдержанно. На звучавшие по поводу нее восторги он отвечал весьма прохладно, высказывал сомнения в ее сценичности, качестве оркестровки: «Слишком всё *интимно* и по-камерному, — писал он в письме С. Кругликову. — Может быть, и инструментовать-то его вовсе не следовало; по крайней мере, это мне много раз приходило в голову»<sup>29</sup>. Еще более показательна переписка с В. Бельским. На восторженные слова последнего, где в числе прочего тот употребил эпитет «гениальный», композитор ответил совсем в духе пушкинского Моцарта, приземлившего возвышенные слова Сальери: «Ты Моцарт Бог», — внезапным прозаизмом: «Но божество мое проголодалось». Римский-Корсаков написал Бельскому: «Спасибо Вам, что радуетесь появлению на свет “Моцарта и Сальери”, но не следует преувеличивать его значение (особенно заочно). Этот род музыки (или оперы) исключительный и в большом количестве нежелательный, и я ему мало сочувствую; а написал я эту вещь из желания поучиться (не смейтесь! Это совершенно необходимо), это с одной стороны, чтоб узнать, поскольку это труд-

<sup>27</sup> Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений. Т. 8-б. Литературные произведения и переписка. М., 1982. С. 89.

<sup>28</sup> Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений. Т. 5. Литературные произведения и переписка. М., 1963. С. 436-437.

<sup>29</sup> Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений. Т. 8-б. Указ. изд. С. 84.

но — с другой, и сверх того из-за *несколько задетого самолюбия*. Если вышло недурно, то очень рад. Вот и всё. А вы мне написали Бог знает чего»<sup>30</sup>. Как мы видим, автор весьма сух в оценке своего сочинения. Впрочем, Римский-Корсаков (опять же, как и Моцарт у Пушкина) не склонен причислять себя к небожителям и эпитеты типа «гениальный» предпочитает не употреблять и тем более не слышать в свой адрес. Сын композитора, А.Н. Римский-Корсаков, отмечая его всегдашнюю сдержанность в высказываниях о самом себе, подчеркивал, «как энергично он протестовал против эпитета гениальный в отношении к себе и к своим произведениям»<sup>31</sup>.

Но что имел в виду композитор, говоря об интимности оперы, о задетом самолюбии? Соотнося эти слова с самим произведением, с его камерностью, кругом образов, музыкальным строем, можно сделать предварительное заключение (или, скажем осторожней, предположение): опера «Моцарт и Сальери» представляет собой глубоко лирическое произведение Римского-Корсакова, она восходит к сокровенным переживаниям и мыслям композитора. Сам сюжет и герои произведения располагали к личной сопричастности: ведь персонажами оперы были (пожалуй, единственный случай в оперной практике) даже не просто композиторы, а оперные композиторы. Это заложено в пушкинском «либретто» и, конечно, подчеркнуто Римским-Корсаковым: в сцене со слепым скрипачом цитируются мелодии из опер Моцарта «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан», а сам Моцарт напевает мотив из оперы Сальери «Тарар». Поэтому психология героев была предметом пристального внимания композитора.

На особенности психологической обрисовки персонажей, способы их индивидуализации указывают все исследователи, пишущие об опере. Причем во всех работах фигура Моцарта оценивается как не менее важная, чем Сальери, а М. Рахманова даже считает, что в отличие от Пушкина, у которого

---

<sup>30</sup> Римский-Корсаков Н. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. М., 1988. С. 255.

<sup>31</sup> Римский-Корсаков А. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 4. М., 1937. С. 9.



«центром трагедии, бесспорно, является фигура Сальери... в опере главенствует образ Моцарта и его искусства, что глубоко согласуется с общей концепцией творчества Римского-Корсакова»<sup>32</sup>.

А. Соловцов акцентирует внутреннюю сложность и разноплановость героев. В облике Сальери сочетаются величественная гордость, проявляющаяся в его торжественном и патетичном монологе, и злоеца жесткость «лейтмотива преступления» (так его определяет А. Соловцов), имеющего благодаря увеличенному трезвучию и «бомелианским» хроматизмам мрачно-фатальную окраску. В образе Моцарта нет внутренней противоречивости, характерной для Сальери. Но и в нем резко контрастируют две эмоциональные сферы. «Одна рисует обаятельного человека, радующегося жизни, человека с открытой, отзывчивой душой, доверчивого и глубоко сердечного. Другая показывает Моцарта, томимого недобрыми предчувствиями»<sup>33</sup>.

А. Кандинский подчеркивает противоположность творческих позиций композиторов, которые исповедуют истинное и ложное понимание сущности и назначения искусства. Моцарт творит для всех, в то время как Сальери предназначает плоды своих вдохновений только избранным и как художник ограничивает себя узко понятым «высоким» искусством. Отличие музыкальной характеристики героев музыковед видит в разных типах интонирования, которыми наделяет их Римский-Корсаков. В партии Сальери преобладает речитативно-ариозное письмо, близкое манере «Каменного гостя», и присутствуют стилистические признаки «домоцартовской» эпохи, интонационно-жанровые элементы «серьезного», «высокого» стиля, а в партии Моцарта не только возникают цитированные или стилизованные фрагменты его музыки, но и речевые эпизоды носят мелодический, завершенный характер<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Рахманова М. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1995. С. 156.

<sup>33</sup> Соловцов А. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. М., 1984. С. 237.

<sup>34</sup> Кандинский А. История русской музыки. Т. 2. Кн. 2. Н.А. Римский-Корсаков. М., 1984.

Высказанную А. Кандинским идею стиливого различия двух характеристик развивает Е. Чигарёва. По ее мнению, «в обрисовке двух героев-антагонистов контрастная музыкальная характеристика превышает уровень образной и языковой и поднимается на уровень стиля, так что для анализа стиливого диалога в этой опере вполне естественным и плодотворным оказывается применение современной теории полистилистики»<sup>35</sup>. Музыковед прослеживает, как автор оперы расширяет историческую перспективу, как он, отодвигая в прошлое Сальери, приближает к своему времени и к себе Моцарта. Моцарт, таким образом, для Римского-Корсакова становится не просто представителем определенного, классицистского, периода в развитии искусства, а музыкантом новой формации, новой эпохи, открывающим период *выразительной музыки*. В работе убедительно показано, как «мышление стилями», стиливая диалогичность — характерная черта музыкального искусства XX века — своеобразно проявляется уже в опере «Моцарт и Сальери», написанной на пороге нового столетия.

В стиливом направлении анализирует оперу Римского-Корсакова и О. Соколов, показывая, как в индивидуализации образов композитор оперирует разными стилями — от барокко до романтизма. В то же время автор статьи не ограничивается выявлением стилистического контраста двух героев, а прослеживает, как формируются и получают сквозное развитие общие, сближающие их, интонационные элементы, начиная со второй части клавирной Фантазии, исполняемой Моцартом, через кульминацию второго монолога Сальери к симфоническому завершению всей оперы, построенному на моцартовской теме Черного человека<sup>36</sup>.

Данное наблюдение в свете последующего разговора представляется мне особенно важным. Дело в том, что это не единственный случай близости музыкальной обрисовки двух персонажей. Есть и другие, не менее характерные, примеры.

---

<sup>35</sup> Чигарева Е. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова... Указ. изд. С. 39.

<sup>36</sup> Соколов О. Одна из русских интерпретаций моцартовской темы... Указ. изд. С. 44.

Прежде всего, нужно отметить, что представленная музыковедами стилевая персонификация персонажей, когда за одним (Моцартом) закрепляется музыка зрелого венского классицизма, а за другим (Сальери) — синтез барокко и позднего романтизма, не абсолютна и действует не везде. Вторая часть Фантазии, исполняемой Моцартом, имеет очевидные приметы барочной стилистики, в то время как микромонолог Сальери во второй сцене, где он цитирует высказывание Бомарше («Послушай, брат Сальери, как мысли черные к тебе придут...»), выдержан в типично классицистском стиле:

32. *L'istesso tempo*

"Слу - шай, брат Са - лье - ри, как мыс-ли черн-е кте - бе при - дут,

Е. Чигарева даже находит здесь сходство с арией Церлины «Batti, batti, o bei Mazetto» из оперы Моцарта «Дон Жуан», кстати, той самой арии, которую играл слепой скрипач и которая в его исполнении вызвала такой гнев Сальери. Замечу попутно, что гнев — с точки зрения чисто сюжетной — не вполне справедливый, поскольку, в отличие от драматических спектаклей, где звучит намеренно фальшивая игра скрипача на сцене, у Римского-Корсакова соло скрипки полностью выписано, и цитируемая ария в нем исполняется без какой-либо фальши. Более того, она содержит немалые технические трудности (в звучании одноголосного по своей природе инструмента даны два самостоятельных голоса: один — ведущий мелодию, а второй — аккомпанирующий), требующие определенного уровня профессионализма (обычно эту арию исполняет концертмейстер оркестра). Таким образом, скрипач в опере — вовсе не «маляр негодный», и для композитора это важно в концептуальном плане, о чем будет сказано позже.

Говоря об интонационно-тематической близости характеристик двух музыкантов, обращу внимание еще на оба лейтмотива Сальери. Первый (им открывается опера) интонационно и жанрово связан с музыкальной характеристикой Моцарта — второй частью его Фантазии: их роднит хоральность и опора на ритм сарабанды. Характерные интонации второго лейтмотива Сальери, появляющегося в первой сцене на словах «Ах, Моцарт, Моцарт» (его называют по-разному — лейтмотивом преступления, рока, разочарования), пронизывают всю партию Моцарта, — они слышны и в Фантазии, и в рассказе о Черном человеке, и даже в его Реквиеме:

33.

*Meno mosso*

34.

*Adagio*

Реквием, таким образом, оказывается как бы подготовленным предшествующим интонационно-тематическим развитием, но учитывая, что это подлинная цитата, процесс, скорее всего, был обратным: Римский-Корсаков «направлял» интонационное движение в опере к высшей кульминации, коей, по его замыслу, и должен был стать моцартовский шедевр. Ему интонационно близко и последующее ариозо Сальери «Эти слезы впервые лью».

Создается впечатление, что Римский-Корсаков, связывая образы интонационно, стремится не обострить антагонизм героев, не противопоставить их, а, напротив, сблизить, предста-

вить как две ипостаси единой сущности, вопреки сюжетному развитию. В результате взаимодействие образов в опере разворачивается на двух уровнях — сюжетно-психологическом, персонифицированном, связанным с раскрытием характеров героев, и деперсонифицированном, внесюжетном, где образы являются не персонажами, а символами определенных тенденций. Последний уровень, будучи не связанным с личными отношениями героев, накладываясь на уровень сюжетно-психологический, сильно осложняет его, как бы нарушает его логику, что говорится, «путает карты». Здесь нужно доверять исключительно музыке, имманентно-симфоническому развитию. Разве не показателен в этом смысле тот факт, что едва ли не центром всей коллизии оперы, ключом к пониманию ее концепции является исполняемая Моцартом фортепианная Фантазия (это признают многие музыковеды)? *Инструментальная пьеса — центр конфликта*; согласимся, это не вполне обычно для оперного жанра. Но если мы признаем, что конфликт этот разворачивается не только между героями, но и между определенными художественными, и конкретней, музыкальными идеями, то всё становится на свои места. Однако не будем забегать вперед — обо всем постепенно.

Интересно, что уже неоднократно цитированный мной известный пушкиновед С. Бонди оценил Фантазию, написанную Римским-Корсаковым, негативно. Читаем: «Для исполнения на сцене пьесы Пушкина нужно, чтобы какой-то первоклассный композитор написал такое произведение — по программе, которую мы только что слышали из уст Моцарта. Это и сделал Римский-Корсаков в своей опере — но сделал неудачно, не по Пушкину (как будет разъяснено дальше)». Литературовед словно забыл, что Римский-Корсаков писал не музыку к трагедии Пушкина, а самостоятельное оперное произведение. Интересно послушать аргументы Бонди, тем более что он подробно описал, какой должна быть звучащая из под рук Моцарта пьеса. «Итак, начинается с музыкального образа Моцарта — молодого, в расцвете сил, к тому же в особом подъеме — он влюблен... “Не слишком, а слегка”, то есть в

таком состоянии духа, когда нет еще никаких противоречий, страданий от сложных обстоятельств, связанных иной раз с глубокой, большой любовью... Словом, звучит характерная для Моцарта светлая, быстрая, ясная, вдохновенная музыка — «тема» Моцарта. Вторая «тема» (другой мотив) — тема Сальери. Более спокойная, рассудительная, не такая веселая и быстрая, притом вполне мягко и «доброжелательно», даже, может быть, любовно звучащая, — ведь это тема друга, по словам Моцарта... Далее, как обычно бывает в серьезных музыкальных произведениях, идет так называемая «разработка» этих тем, сочетание их, или «диалог», при котором они обычно, сохраняя свой общий мелодический и ритмический рисунок, могут изменять свое выразительное содержание... Музыкально-логический вывод из этого движения, развития, подлинного раскрытия темы Сальери — внезапный мрак, смерть, «виденье гробовое», которым и кончается пьеса Моцарта»<sup>37</sup>. Теперь понятно, почему музыка Римского-Корсакова не понравилась литературоведу — она не отвечала его сугубо психологической концепции. Он хотел бы, чтобы композитор даже в инструментальной пьесе оставался в русле основных образов трагедии, музыкально персонифицировав их. Но перед автором оперы стояла совсем другая задача.

Услышав произведение Моцарта, Сальери восторженно восклицает: *«Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!»*. Композитор музыкально выделяет эту фразу, подчеркивает важность заложенного в ней смысла. Вокальная партия, ей предшествующая, по типу мелодического движения максимально приближена к разговорной речи и свободным ритмом, узкой интерваликой, скупыми аккордами сопровождения напоминает речитатив-сессо. Указанная же сентенция получает в корне иное музыкальное воплощение: появляются широкие восходящие и нисходящие октавные ходы, и мелодия приобретает завершенность и напевность в духе романса на фоне романсового же сопровождения:

---

<sup>37</sup> Бонди С. «Моцарт и Сальери». Указ. изд. С. 280, 281.

35. *Piu lento*

Ка - ка - я глу - би - на! Ка - ка - я

сме - лость и ка - ка - я строй - ность!

*p* *sf*

В этой фразе определенно заключена одна из центральных идей оперы, во всяком случае, одного из уровней ее концепции, отражающая эстетическое кредо Римского-Корсакова, формула идеальной гармонии. С позиций этой формулы взглянем еще раз на Фантазию Моцарта. Ее образная *глубина* и сила, новаторская *смелость* очевидны, слышны на слух и не требуют доказательств. Сложнее дело обстоит со *стройностью* (не будем забывать, что мы находимся в «зоне» стилизации моцартовской музыки). Этой самой стройности Фантазии явно не хватает, причем сознательно, и кому, как не Римскому-Корсакову, с его чувством формы, тяготением к симметрии и совершенным пропорциям, этого не знать. Безусловно, сам жанр фантазии предполагал яркие контрасты, импровизационную свободу. Однако фантазии самого Моцарта (А. Кандинский считает, что «Римский-Корсаков претворил стиль клавирных фантазий Моцарта, типичные для них контрасты нежной лирики и трагичности»<sup>38</sup>) отмечены глубинной связью контрастных разделов и — при самых

<sup>38</sup> Кандинский А. История русской музыки. Т. 2. Кн. 2. Н.А. Римский-Корсаков. Указ. изд. С. 138.

неожиданных сопоставлениях — их внутренней взаимообусловленностью. У Римского-Корсакова же ощущается некая разорванность целого, которая еще больше подчеркивается гармоническим решением. Гармония второй части резко выбивается из моцартовского стиля «скоплением» диссонансов, параллелизмом отстоящих на полтона уменьшенных гармоний, концентрацией их в пределах одного такта. Е. Чигарева метко замечает, что «здесь ощущается весь путь, пройденный музыкальным искусством после Моцарта (и бетховенские кульминации — уменьшенные септаккорды в низком регистре, — и листовские фортепианные и органые сочинения)»<sup>39</sup>.

Перед нами обобщенный образ некоего стиля, отмеченного *глубиной и смелостью*, но в своей новаторской устремленности нарушающего законы *стройности*, то есть следования высшим нормам логики, дисциплины и совершенной гармонии. Не противоречит ли этому то, что Фантазия принадлежит Моцарту, светлому и гармоничному гению, «херувиму, занесшему нам несколько песен райских»? В какой-то мере, может быть, и противоречит, но я уже говорил, что соотношение двух уровней концепции, конкретно-сюжетного и символического (или, по-иному, имманентно-музыкального), находится в непрямых отношениях.

Впрочем, и реальный Моцарт мог бы быть «вписан» в указанную трактовку. Известно, что он шел к гармоничному сочетанию *смелости и стройности* — в широком, универсальном, значении этих понятий — долго и трудно. Важным этапом на этом пути стал для него проявившийся начиная с 80-х годов XVIII века интерес к традициям полифонической музыки старых мастеров, к наследию Баха и Генделя, который обозначил так называемый «великий стилиевой перелом» в моцартовском творчестве. Освоение этих традиций шло так же не просто. В его многочисленных полифонических произведениях, появившихся в начале указанного периода, слишком заметна была некая заданность, подчас подражатель-

---

<sup>39</sup> Чигарева Е. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова... Указ. изд. С. 45.



ность в ущерб индивидуальному стилю, а главное — определенная скованность фантазии, господство «стройности» над «смелостью». Достичь органичного сочетания этих двух тенденций Моцарту удалось, по-видимому, не сразу. Вместе с тем, значение этой организующей художественные замыслы композитора традиции всё сильнее давало о себе знать: она обретала всё более широкий спектр воздействия на моцартовский стиль и всё бóльшую оригинальность претворения. И, пожалуй, лишь в последних сочинениях — «Дон Жуане», «Волшебной флейте», симфонии «Юпитер», наконец, Реквиеме — Моцарт пришел к редкому по своей гармоничности исковому единству.

Такое единство безудержной фантазии и безупречной логики, бьющего ключом потока художественных идей и строжайшей дисциплины мышления, стихийной эмоциональной силы и мудрого рационализма было и идеалом всего творчества Римского-Корсакова, а поэтому неудивительно, что в «Моцарте и Сальери» сам процесс поиска, движения к этому идеалу вольно или невольно стал основой собственно музыкальной концепции. Естественным было и то, что, так же как в творчестве Моцарта, в опере итогом — воплощением достигнутого совершенства — явился Реквием.

В этом контексте следует рассматривать и трактовку Римским-Корсаковым образа Сальери. Знаменательно, что вся его музыкальная характеристика насыщена полифоническими приемами. Именно Сальери в опере является носителем того самого высокого полифонического стиля, в котором подлинный Моцарт видел источник совершенной дисциплины мышления. Уже только поэтому на музыкально-стилевом уровне образы композиторов не могут быть противопоставлены, а скорее, напротив, являются взаимодополняющими. Тем более у Римского-Корсакова, который сам с середины 70-х годов увлекался контрапунктом, находя в нем проявление и основу композиторской логики. Он писал в «Летописи»: «Контрапункт и fuga заняли меня всецело. Я много играл и просматривал С. Баха и стал высоко чтить его гений, между тем как во время оно, не узнав его хорошень-

ко и повторяя слова Балакирева, называл его “сочиняющей машиной”, а сочинения его, при благоприятном и мирном настроении, — “застывшими, бездушными красавицами”... Палестрина и нидерландцы тоже стали увлекать меня... Во время моих занятий Бахом и Палестриной... фигуры [этих] гениальных людей показались мне величественными и с презрением глядящими на наше передовое мракобесие»<sup>40</sup>. А уже в конце 90-х годов, то есть практически в то же время, когда создавался «Моцарт и Сальери», Римский-Корсаков так высказал свое восторженное отношение к творчеству Танеева, только что закончившего «Орестею»: «Раньше чем приняться за действительное изложение какого-либо сочинения, Танеев предпосылал ему множество эскизов и этюдов; писал фуги, каноны и различные контрапунктические сплетения на отдельные темы, фразы и мотивы будущего сочинения и, только вполне набив руку на его основных частях, приступал к общему плану сочинения и к выполнению этого плана, твердо зная, какого рода материал он имел в своем распоряжении и что возможно выстроить из этого материала. Такой же способ применялся им при сочинении “Орестей”. Казалось бы, что способ этот в результате должен дать сухое и академическое произведение, лишенное и тени вдохновения, но на деле с “Орестеей” оказывалось наоборот — *при строгой обдуманности опера поражала обилием красоты и выражения*»<sup>41</sup>. В этом суждении вновь четко прозвучал корсаковский идеал гармонии в широком понимании этого слова. Что же касается описанного характера творческого процесса, он очень напоминает тот, что изложен Сальери в его первом монологе.

Часто, ссылаясь на этот монолог, исследователи делают вывод о конфликте двух типов творцов — художника Моцарта и ремесленника Сальери, о противопоставлении вдохновения и холодного расчета, гармонии и алгебры, истинного творчества и сочинительства по рассудочным правилам. «Они, — пишет А. Кандинский о героях оперы, — представ-

<sup>40</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. Указ. изд. С. 118.

<sup>41</sup> Там же С. 279.

ляют собой различные психологические типы художественного творчества. Моцарт — творчества непреднамеренного, его создания — это не заранее “расчисленные”, но естественно родившиеся в процессе художественного самовыражения шедевры. Сальери действует силою ума, интеллекта, создавшего точно выверенный “механизм” сочинительской работы (“поверил алгеброй гармонию”)<sup>42</sup>. Подобное эстетическое кредо Сальери Кандинский считает «ложным», а слова «Музыку я разъял, как труп» называет «чудовищными». Аналогичная точка зрения традиционно высказывалась и по отношению к трагедии Пушкина. Г. Гуковский писал: «Сальери — не бездарность. Он знал и вдохновение, признак таланта, но “вкусив восторг и слезы вдохновенья”, он сжигал вдохновенное создание своего таланта, повинаясь холодному закону алгебры искусства, превращенного в разумную науку»<sup>43</sup>.

Думается, отношение Римского-Корсакова к своему герою было в корне иным. Он мог бы подписаться почти под каждым словом, высказанным Сальери, разумеется, исключив мотив зависти. «Отверг я рано праздные забавы», — говорит Сальери. Но разве сам Римский-Корсаков не отрекался от многого ради занятий любимым творчеством. В. Стасов еще в 1870 году писал композитору: «Никто больше вашего не предан своему делу, никто больше вашего не сидит вечно на своей университетской скамье. Как я ни посмотрю, вы никогда не перестаете учиться, *никогда не развлекаетесь ничем*, по минутно возвращаетесь к своему прямому делу, — то музыку учите, то оркестровку следите, то разговор возвращаете от посторонних предметов (и часто взоров) на ту же музыку; наконец, постоянно всё наблюдаете и разбираете, всё взвешиваете и оцениваете. Этакое постоянное настроение не остается без следов и результатов, да еще глубоких...»<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Кандинский А. История русской музыки. Т. 2. Кн. 2. Н. А. Римский-Корсаков. Указ. изд. С.137.

<sup>43</sup> Гуковский Г. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Указ. изд. С. 306, 307.

<sup>44</sup> Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений. Т. 5. Литературные произведения и переписка. Указ. изд. С. 332.

Сальери честно описывает свой трудный путь в большую музыку, связанный с овладением технологией, ремеслом, которое он «поставил подножием искусству». Он называет себя ремесленником и признается, что, прежде чем «предаться неге творческой мечты», он вынужден был «поверить алгеброй гармонию», и чтобы познать ее законы, даже «музыку разъял как труп», другими словами, подверг ее чисто рациональному, умозрительному анализу. Для Римского-Корсакова в этих словах не было ничего «чудовищного» — ведь это был и его путь. Он тоже считал, что овладение технологией, ремеслом, является «подножием» композиторского творчества. Именно с этой целью им и были созданы два больших обобщающих теоретических труда: «Основы оркестровки» и «Практический учебник гармонии». Хорошо известна склонность композитора к поиску и систематизации правил и объективных законов музыкального мышления. Ю. Кремлев пишет: «Что бы ни “нашел”, ни “изобрел” Римский-Корсаков в процессе своего творчества, он всегда стремится немедленно ввести, заключить это “что-то” в определенную логическую систему, в рациональное целое»<sup>45</sup>. А многие ли композиторы могли еще так объективно, четко, по-музыковедчески строго, что говорится, «по косточкам», анализировать собственное творчество, как это сделал Римский-Корсаков в разборе своей «Снегурочки»? Нет, определенно Римский-Корсаков не мог не относиться к Сальери и его позиции с глубоким пониманием и симпатией. Поэтому и в музыкальном решении монолога мы слышим большое чувство, серьезность и высокое достоинство. Именно в попытке примирения, союза моцартовского свободного вдохновения и сальериевской рационализирующей дисциплины Римский-Корсаков видел идеал совершенства и искомый итог концепции оперы.

Этим итогом, как я уже писал, является Реквием, но так же и предшествующий ему и следующий за ним эпизоды. В предшествующем выразительном микроаризмо собственно

---

<sup>45</sup> Кремлев Ю. Эстетика природы в творчестве Н.А. Римского-Корсакова. М., 1962. С. 22.

и интонируются слова о «искреннем союзе, связующем Моцарта и Сальери, двух сыновей гармонии». А. Швейцер когда-то писал о Бахе, что тот часто в своей вокальной музыке гармонизирует не мелодию, а слова, тем самым подчеркивая семантическую природу баховской гармонии. То же можно было бы сказать о данном эпизоде оперы. Гармоническое движение в пределах указанной фразы идет от трагического d-moll к сияющему A-dur (на словах о «союзе»), подчеркиваемому полным совершенным кадансом:

36. *Темпо I*

за ис - крен - ный со - юз, \_\_\_\_\_ свя - зу - ю - щий Мо -

*rit.* цар - та и Са - лье - ри, двух сы - по - вой гар - мо - ни - и. *a tempo*

Парадокс заключается в том, что в момент светлого прославления этого союза Моцарт выпивает чашу с ядом, всыпанным ему Сальери. Здесь опять происходит пересечение различных концептуально-смысловых рядов. Несколько схематизируя данную ситуацию, можно было бы сказать, что яд — это «из другой оперы».

Последующее за Реквиемом ариозо Моцарта фактически посвящено той же теме: «Нас мало избранных... единого прекрасного жрецов». Это удивительное в своей возвышенной красоте, наполненное упоительным и экспрессивным лиризмом Andantino устремлено в будущее, в век романтизма. По мнению Е. Чigareвой, в этой музыке соединяется стилистика европейского классицизма и романтизма, «где-то на линии

«Моцарт — Шопен — Брамс»<sup>46</sup>. Но эта линия дополняется еще типично барочной полифонией, насыщающей собой оркестровую фактуру, широким присутствием имитационно-полифонических приемов — характерными приметами сальериевского стиля в опере. И неудивительно — ведь это же союз «двух сыновей гармонии», светлый гимн двум ее жрецам:

37.

*Andantino*

Нас ма - ло из - бранных, счаст - лив - цев — празд - ных,

Таким образом, вся предкодовая часть произведения демонстрирует единство двух стилевых тенденций, стоящих за образами-символами Моцарта и Сальери. И все-таки опера имеет *трагический итог*, более того, печать *трагизма* лежит на всей ее концепции. Будем помнить, что кульминацией произведения является не что иное, а именно Реквием. И завершается опера роковой темой Черного человека. Безусловно, в этом есть свой глубокий символический смысл, и к нему мы вернемся несколько позже. А сейчас зададимся другим вопросом: если основой рассматриваемого нами уровня концепции являются фактически тенденции стилеобразования, безусловно, актуальные на рубеже веков, когда создавалась опера, но локально замкнутые внутри самой музыки, в чем же тогда состоит лиризм произведения, интимность, сокровенность мыслей и чувств, о которых говорилось выше?

Думается, ответ на этот вопрос кроется в том, что общестилевые проблемы были одновременно и глубоко личными проблемами композитора, предметом его размышлений, сомнений, переживаний, подчас весьма драматических и болез-

<sup>46</sup> Чигарева Е. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова... Указ. изд. С. 51.

ненных, уязвляющих его душу (вспомним вскользь брошенные слова о «болезненном самолюбии»). Стремление Римского-Корсакова к разумности и порядку нередко, как мы знаем, становилось объектом несправедливых упреков в «академизме» и «сухости». Углубленные занятия теоретическими вопросами музыки вызывали неодобрительное отношение друзей по «Могучей кучке». Даже Стасов, который, по словам Римского-Корсакова, « всю жизнь проповедовал, что форма и техника никуда не годны и равносильны рутине и что всякий талантливый художник не должен ими руководствоваться »<sup>47</sup>, не разделял этого «сомнительного» увлечения, а его мнением композитор дорожил чрезвычайно. Он с горечью писал в «Летописи»: «Занятия мои гармонией и контрапунктом делали меня личностью подозрительной в художественном смысле»<sup>48</sup>.

Особую остроту проблема соотношения вдохновенной творческой смелости и мудрого, расчетливого ремесла приобрела для Римского-Корсакова в связи с его редактированием произведений Мусоргского. Я не буду касаться более чем столетнего спора о достоинствах и недостатках корсаковских редакций (это отдельная самостоятельная тема), а предлагаю взглянуть на данную проблему глазами Римского-Корсакова. Нас сейчас больше интересуют его настроения, его личные душевные реакции как на саму эту грандиозную многолетнюю работу, так и на некоторые факты, происходящие вокруг нее, поскольку всё это составляло эмоциональный фон, на котором рождался «Моцарт и Сальери». Напомню, что оркестровая редакция «Бориса Годунова» была завершена осенью 1896 году, то есть менее чем за год до написания оперы «Моцарт и Сальери».

Римский-Корсаков обратился к сочинениям Мусоргского сразу после его кончины в 1881 году. Почти два года заняли завершение и оркестровка «Хованщины». Параллельно осуществлялись редакции его романсов, хоровых и оркестровых

<sup>47</sup> Римский-Корсаков Н. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. Указ. изд. С. 73.

<sup>48</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. Указ. изд. С. 117.

произведений. К этой работе композитор относился со всей свойственной ему тщательностью и ответственностью, не жалея времени и сил, воспринимая ее как нравственный долг перед памятью своего покойного друга, но также и перед всем русским музыкальным искусством. Композитор был глубоко убежден, что этим «трудом, завещанным от бога»<sup>49</sup>, он дает вторую жизнь сочинениям рано ушедшего великого художника, и буквально вживался в мир его музыки. «Вообще Мусоргский и Мусоргский; — писал Римский-Корсаков, — мне кажется, что меня даже зовут Модестом Петровичем, а не Николаем Андреевичем, и что я сочинил “Хованщину”, и пожалуй, даже “Бориса”. А относительно “Хованщины” тут есть и доля правды»<sup>50</sup>.

В начале 1892 года Римский-Корсаков приступает к созданию новой оркестровой версии «Бориса Годунова» и работает над ней с перерывами свыше четырех лет. Работа была необычайно сложной. Хотя композитор знал оперу досконально, а ее вторая редакция рождалась буквально у него на глазах (это было время их совместного проживания с Мусоргским в одной комнате), тем не менее, он не раз обращался к Стасову за консультациями, выяснением деталей замысла «Бориса», уточнением отдельных фактов. Но главная трудность состояла не в деталях и фактах, а в двойственном отношении Римского-Корсакова к опере, отношении, в котором восторг смешивался с досадой. Композитор даже высказал свое намерение в будущем написать статью о «Борисе Годунове»: «за и против». «А то, сказал он, хвалишь, хвалишь эту оперу, восторгаешься ею, а как дело дойдет до примера, так и сам не знаешь, что показать, на что сослаться — всё безграмотно...»<sup>51</sup>. А вот еще одна характерная запись В. Ястреб-

---

<sup>49</sup> Эти слова были написаны на серебряной дирижерской палочке, подаренной Римскому-Корсакову в день премьеры его редакции «Бориса Годунова», поставленной силами Общества музыкальных собраний 28 ноября 1896 года.

<sup>50</sup> Цит. по: Римский-Корсаков А. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 3. М., 1936. С. 77.

<sup>51</sup> Римский-Корсаков А. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 4. Указ. изд. С. 49.



цева, которую приводит в своей книге А. Римский-Корсаков: «Говорили о статье Ц.А. Кюи (о русском романсе), где, между прочим, автор называет Мусоргского до известной степени “антимузыкальным” композитором — обстоятельство, надевшее немало переполоха в среде ярких почитателей таланта Модеста Петровича. Вы знаете, сказал Н.А., действительно, в произведениях Мусоргского, при всей их поразительной оригинальности, подчас бывает нечто такое странное, что невольно согласишься с мнением Кюи. Кроме того, сами эти неправомерности и безграмотности бывают у него двух родов: ошибки и орфографические нелепости — легко исправимые; и гармонические обороты, почти совершенно не поддающиеся исправлению и требующие настоящего пересочинения»<sup>52</sup>.

Из этих слов понятно, почему новая оркестровая редакция оперы Мусоргского не ограничивалась только переоркестровкой. Римский-Корсаков, влекомый присущим ему желанием упорядочить, дисциплинировать, подчинить любой художественный текст неким общим музыкально-логическим законам — тем, что Г. Ларош иронически называл «манией совершенствования», решал, таким образом, более сложную, нежели создание новой партитуры, проблему. Ему предстояло совместить, найти равновесие между радикально смелыми новаторскими открытиями Мусоргского и высшим музыкальным порядком, тот баланс, который бы не затушевывал драгоценный дар автора «Бориса», а позволял ему сиять еще сильнее и ярче.

Хотя результатом решения этой задачи Римский-Корсаков остался доволен, а успех постановки «Бориса» в его редакции он воспринимал и как свой собственный, тем более что с его «легкой руки» опера стала излюбленной у публики, и началось ее триумфальное шествие сначала в России, а затем и за ее пределами, композитора глубоко задевали недобрительные отзывы о проделанной им работе, обвинения в искажении Мусоргского, мнения о недопустимости какого бы то ни было вмешательства в законченное и напечатанное

<sup>52</sup> Там же. С. 50.

произведение. «Поклонники Мусоргского... — писал Римский-Корсаков, — готовы были обвинить меня в порче его произведений вследствие якобы приобретенной мною консерваторской учености, противоречащей свободе творчества, т. е. гармонической нескладнице Мусоргского»<sup>53</sup>. Самым большим огорчением для композитора было жесткое неприятие его редакции В. Стасовым. Римский-Корсаков подробно и даже как будто с юмором описывает реакцию маститого критика, но можно себе представить, сколько горечи таилось за этим юмором: «Под секретом пока рассказывал мне это А.К. Глазунов и показывал даже письмо В.В. к нему по этому поводу. Стасов стал сличать два клавираусцуга — старый и новый — и возмущился окончательно, причем попутно досталось и “Ночи на Лысой горе” в моей обработке, вспомнился и хор раскольников в “Хованщине”, который я якобы испортил и т. п. Но по поводу “Бориса” он рвет и мечет, после того как увидел, что я изменил речитативы, в которых я ничего не понимаю и в которых понимали только Мусоргский и Даргомыжский. Когда Глазунов ему заметил, что я все-таки кое-что понимаю в музыке, то Стасов завопил: “К чорту музыку!”. Как вам это нравится? Кажется, что всё это ведет свое начало от изречения кавалера Глюка, который сказал: “Когда я пишу оперу, я стараюсь забыть, что я музыкант”. Изречение мало понятное. Но все-таки Глюк ее (музыку) к чорту не посылал, а так как был порядочным музыкантом, то и в гармонических болотах не увязал. Стасов говорил, что даже хочет писать статью против моего искажения фантазии Мусоргского; но этого, я думаю, он не сделает, а на представление “Бориса” идти не желает... Вот что я наделал! Ох, пришли наши последние времена! Брат на брата восстает, как было предсказано пророками... Должно быть, меня скоро причислят к ретроgrадам»<sup>54</sup>.

Сколь волновала композитора эта болезненная тема, видно из того, как часто и долго он к ней обращался. Уже в 1904 году —

---

<sup>53</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. Указ. изд. С. 243.

<sup>54</sup> Римский-Корсаков Н. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. Указ. изд. С. 66–67.

в связи с постановкой «Бориса» в его редакции в Мариинском театре — он писал, в который раз давая объяснение своей позиции и даже как будто бы оправдываясь: «Но ведь, дав новую обработку “Бориса”, я не уничтожил первоначального вида, я не закрасил навсегда старые фрески. Если когда-нибудь придут к тому, что оригинал лучше, ценнее моей обработки, то обработку мою бросят и будут давать “Бориса” по оригинальной партитуре»<sup>55</sup>.

В этом свете, думаю, можно понять, каким остро переживаемым личным смыслом и конфликтностью была наполнена для Римского-Корсакова названная «стилевая» проблема к моменту обращения его к «маленькой трагедии». А ее герои впрямую вели автора оперы к воплощению коллизии, которая была обозначена поэтом в сентенции «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!», но которая Пушкина, естественно, в такой мере не волновала.

А теперь вернемся к вопросу о трагическом завершении оперы. На сюжетно-психологическом уровне оно вполне понятно и не требует особых комментариев. Впрочем, я полагаю, психология зависти, тема отравления на этой почве одного композитора другим, даже взятая в самых разных ракурсах, Римского-Корсакова не сильно занимала. Но в любом случае не это сейчас нас интересует. Чем объяснить трагизм концепции оперы на уровне внесюжетно-символическом, тем более после достигнутого единства «двух сыновей гармонии»?

Обратимся еще раз к символике образов Моцарта и Сальери. Для романтического XIX века само имя Моцарта стало символом божественной красоты и совершенства. «О, Моцарт! Божественный Моцарт! — восклицал Шарль Гуно. — Как мало надо тебя знать, чтобы боготворить! Ты — вечная истина! Ты — совершенная красота! Ты — бесконечная прелесть! Ты — наиболее глубокий и всегда ясный! Ты — зрелый муж и невинный ребенок! Ты, — который всё испытал и выразил в музыке! Ты, — которого никто не превзошел и никто ни-

---

<sup>55</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. Указ. изд. С. 294.

когда не превзойдет!»<sup>56</sup>. Именно таким смыслом наполнял и Римский-Корсаков мифологему «Моцарт»: ведь тема *поклонения красоте мира* была «лейтмотивом» всего его творчества, центром его философии и религии, его «художнической церкви» (определение Вячеслава Иванова). Значение этой темы в «Моцарте и Сальери» отмечают почти все исследователи оперы, правда, концепцию красоты и, главное, сам исход этой концепции видят по-разному. Е. Чигарева понимает его так: «Моцарт погибает, но красота неистребима»<sup>57</sup>. О. Соколов высказывает прямо противоположный взгляд на итог, видя в нем «идею обреченности высшей непревзойденной красоты в жестоких условиях реальной жизни»<sup>58</sup>.

Особым звучанием наполнилась эта тема в конце XIX века, в контексте нарождающейся культуры модерна. Художники стиля модерн стремились создать идеальный «город-сад», и тем самым исправить зло современной цивилизации — оторванность человека от природы. Их программной установкой было переустройство, преобразование жизни эстетическими средствами, что определял А. Бенуа как «пользу красоты». В этом контексте творчество Римского-Корсакова обретало новую актуальность. Об этом очень точно пишет М. Рахманова: «Изначально гармоничный и мудрый дух корсаковского искусства, который, отражая время, не колебался от его веяний, смущал многих в десятилетия “разочарования”, “покаяния”, “гражданской скорби” и т. д. Теперь, когда художники призывали “учиться красоте”, “учиться радости”, это искусство представало в ином свете»<sup>59</sup>.

Часто в определении идейно-философской концепции модерна приводится знаменитый тезис Достоевского: «Красота спасет мир», — именно красота в искусстве «нового стиля»

---

<sup>56</sup> Мысли о Моцарте. М., 2004. С. 77.

<sup>57</sup> Чигарева Е. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова... Указ. изд. С. 52.

<sup>58</sup> Соколов О. Одна из русских интерпретаций моцартовской темы... Указ. изд. С. 44.

<sup>59</sup> Рахманова М. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Указ. изд. С. 180.

должна была излечить мир от болезней века. Однако смысл этой часто (к месту и не к месту) цитируемой фразы из романа Достоевского «Идиот» не столь ясен, более того, весьма загадочен. Прежде всего, вспомним, что писатель отдает эти слова наивному восемнадцатилетнему путанику Ипполиту Терентьеву, который набрасываясь на князя Мышкина, с иронией, почти издевательски произносит: «Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет “красота”? Господа, — закричал он, громко всем, — князь утверждает, что мир спасет красота! А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен. Господа, князь влюблен; давеча, только что он вошел, я в этом убедился. Не краснейте, князь, мне вас жалко станет. Какая красота спасет мир?...»<sup>60</sup>. Еще раньше в романе Аглая Епанчина, глядя на портрет Настасьи Филипповны, произносит: «Такая красота — сила... с этакою красотой можно мир перевернуть!»<sup>61</sup>. Но, как мы знаем, мир не переворачивается, и красота никого не спасает и не делает счастливым. Князь Мышкин сходит с ума, гибнет сама Настасья Филипповна. Другой герой другого романа — Митя Карамазов — тоже размышляет о красоте: «Красота — это страшная и ужасная вещь! — говорит он. — Страшная, потому что неопределимая, и определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Иной высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы... Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей»<sup>62</sup>. Следовательно, Достоевский четко разделяет две красоты: несущую свет, любовь и добро, и обездушенную, гибельную. В начале романа князь Мышкин,

<sup>60</sup> Достоевский Ф. Собрание сочинений. В 15 т. Т. 6. Л., 1989. С. 383–384.

<sup>61</sup> Там же. С. 84.

<sup>62</sup> Достоевский Ф. Указ. изд. Т. 9. Л., 1991. С. 123.



Моцарт и Сальери. Рисунок М. Врубеля



Ф.И. Шаляпин  
в роли Сальери

рассматривая портрет Настасьи Филипповны, мечтает: «Ах, кабы она была добра! Всё было бы спасено...».

Римскому-Корсакову два эти лика красоты были хорошо знакомы. Композитор видел их и в самом искусстве: красоте жизнетворную, наполненную теплом человеческой души и любовью, и красоту холодную и бездушную, воплотив их в трепетных образах Снегурочки, Волховы, Царевны-Лебедь, а с другой стороны — в образе Шамаханской царицы. Характерная подробность: Н. Забела-Врубель, которая была блистательной исполнительницей партий Снегурочки и ей подобных, не могла петь партию Шамаханской царицы, вокально, тесситурно полностью соответствовавшую возможностям ее голоса, но типом образности нарушавшую органику художественной натуры выдающейся певицы.

Те же два типа красоты и два образа искусства запечатлел Римский-Корсаков в опере «Моцарт и Сальери». Моцарт в ней — символ не просто красоты, а красоты одухотворенной, общительной, открытой навстречу жизни в многообразных ее проявлениях. Таким был, кстати, и реальный Моцарт. Всё его творчество отмечено погруженностью в земную жизнь, редким по наблюдательности визуально-осязаемым воссозданием ее конкретных деталей, подробностей, ситуаций, человеческих характеров. Именно поэтому искусство Моцарта в равной мере было адресовано и знатокам, и любителям, или, говоря современным языком, было одновременно элитарным и массовым. В одном из своих писем композитор писал: «Что-то принесет удовлетворение только знатокам, однако же и незнатки, хотя и не понимая почему, тоже останутся довольны... Сейчас [этого] не знают и более не ценят. Чтобы сорвать аплодисменты, нужно либо писать вещи настолько простые, чтобы их мог напеть всякий возница, либо такое непонятное, чтобы только потому и нравилось, что ни один нормальный человек этого не понимает»<sup>63</sup> (слова, звучавшие удивительно актуально в преддверии XX века, не говоря уже о сегодняшнем дне). Поэтому Римскому-Корсакову и не нужно было, что-

<sup>63</sup> Моцарт В. Письма. М., 2000. С. 278.

бы слепой скрипач коверкал музыку Моцарта. Он ее просто с удовольствием играет (в том числе и в трактире), доставляя этим не меньшее удовольствие и радость ее автору.

Характерно, что первый показ в опере образа Моцарта (как и его последующее развитие в Фантазии) решен в обобщенно-инструментальном плане, что соответствует символической направленности концепции. Римский-Корсаков нашел интересный прием его экспозиции. Сальери заканчивает свой первый монолог словами: «О Моцарт, Моцарт!». Это дважды повторенное имя звучит в его устах по-разному: первый раз с горечью и сожалением, второй — решительно и твердо, но в контексте последующего воспринимается почти как объявление (скажем, на концерте): «Моцарт!» — и в тот же момент начинает звучать музыка Моцарта (точнее, стилизованная под нее). Это типичная главная партия *Allegro* какой-нибудь жанровой симфонии или серенады. Такая музыка, родившаяся в атмосфере богатой и разнообразной жизни салонов, гостиных, по природе своей отличается общительностью, сердечностью и радушием:

38.

О Мо - - зарт, Мо - зарт!

А - ра!

*f* *p*

Экспозиция образа Сальери также дается средствами инструментально-симфоническими: в открывающем оперу оркестровом вступлении проводится первый лейтмотив героя.



Его строгая просветленная хоральность (тональность Es-dur) производит впечатление возвышенной торжественности. Это, безусловно, тоже *красота*, но она изначально «отравлена» появляющимся нисходящим хроматическим движением, от которого веет чем-то устрашающе-зловещим:

39.



В дальнейшем развитии образа Сальери формируется целый комплекс средств, обладающих разрушающим, губительным действием. Помимо длительного хроматического нисхождения, с закрепившейся за ним трагической семантикой смерти, это увеличенные и уменьшенные гармонии, трионовые интонационные обороты. Они начинают занимать в опере всё большее пространство. В отличие от моцартовского, это искусство рождено не в шумных салонах и гостиных, а в мрачном затворничестве, в «безмолвной келье» («...Нередко просидев в безмолвной келье два, три дня»). Здесь сжигал свой труд Сальери, холодно взирая на пылающие плоды своего творчества. Этот раздел монолога собирает в себе весь обозначенный комплекс характерных выразительных средств. И затем он появляется везде, где речь заходит о замкнутости Сальери, отрешенности от реальной жизни, о его искусстве, созидаемом в возведенной им «башне из слоновой кости», о его презрении ко всему «низкому», человечески-житейскому. И ярчайшим тому примером как раз и является эпизод со скрипачом. Теперь мы еще яснее понимаем, что гнев Сальери вызван не фальшивой игрой, а тем, что слепой старик — из

другого мира, он — с улицы. Голос Сальери в этом эпизоде достигает исключительной силы и энергии, непримиримости фанатика, и вновь появляются тритоновые ходы, нисходящая хроматическая гамма и уменьшенные гармонии:

40.

Музыкальный фрагмент из оперы «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова. Фраза: «Нет. Мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля!». Музыка написана для голоса Сальери (верхняя часть) и фортепиано (нижняя часть). В голосовой партии используются динамические markings *f* (forte) и *sf* (sforzando), а также тритоновые ходы и хроматические гаммы. В фортепианной партии присутствуют динамические markings *f* и *p* (piano).

Главное же состоит в том, что эта, овеванная могильным холодом, музыка подчиняет себе сферу чистой и светлой красоты. Именно поэтому во второй части моцартовской Фантазии концентрируется вся насыщенная диссонантностью сальериевская стилистика. Затем она же окрашивает своим мертвящим светом рассказ Моцарта о Черном человеке, несущем в себе неумолимый приговор. Трагическим итогом этого движения является Реквием и заключительное оркестровое резюме — траурный хорал тромбонов на фоне тремолирующих литавр в мрачной тональности *es-moll* и прощальное Adagio на теме Черного человека. В музыке этого проникновенного Adagio слышится авторское Я, звучащая из глубины композиторской души, щемящая субъективно-личная интонация, рефлексирующая и остроэмоциональная.

М. Рахманова приводит в своей монографии о композиторе слова Римского-Корсакова из его письма В. Бельскому: «Многие прежние идеалы разбиты вдребезги, в умах брожение, а самонадеянности и розовых мечтаний, присущим временам существования “Могучей кучки”, и следа нет», — и справедливо усматривает в них мысли, типичные для эпохи, называемой *fin de siècle*<sup>64</sup>. Но помимо общих настроений времени

<sup>64</sup> Рахманова М. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Указ. изд. С. 153.

у Римского-Корсакова были и свои собственные мотивы с горечью смотреть на новые веяния в современном ему музыкальном искусстве, усматривая в них приметы приближающегося конца былых идеалов, гибели отечественной музыки как искусства глубоких идей, сильных чувств, большой любви к человеку. Композитор до конца своих дней в душе оставался «кучкистом». Поэтому он не мог без боли смотреть на «охлаждение и даже немного враждебное отношение к памяти “Могучей кучки”» балакиревского периода<sup>65</sup>. Сын композитора пишет: «Н.А. болезненно переживал эти перемены: он чувствовал образующуюся вокруг него пустоту в ближайшей среде; это было тем чувствительнее для него, что он был поставлен ходом вещей вожаком петербургской музыкальной общественности»<sup>66</sup>. В письме С. Кругликову, написанном в начале мая 1890 года, Римский-Корсаков делится своими наблюдениями о появившихся «в атмосфере новых и неприятных веяниях»: «Вот уже с год, как они откуда-то зародились. Новые времена — новые птицы, сказал кто-то; новые птицы — новые песни. Хорошо это сказано! Но птицы у нас не все новые, а поют новые песни хуже старых»<sup>67</sup>.

В письмах, «Летописи», воспоминаниях мы находим краткие, но выразительные характеристики Римского-Корсакова этих «новых песен», рожденных композиторами *новой генерации*. В них говорится о «сухости и холодности» произведений молодых композиторов», об отсутствии в них «души», «божьей искры», о преобладании «холодного и головного сочинительства», «абстрактной, красоты», о лишенном общительности «академизме», о «признаках декаданса». Безусловно, только к этому не сводилось отношение патриарха русской музыки к новому композиторскому поколению, тем более, к его наиболее талантливым представителям, бывшим к тому

<sup>65</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. Указ. изд. С. 228.

<sup>66</sup> Римский-Корсаков А. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 4. Указ. изд. С. 31.

<sup>67</sup> Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 8-А. М., 1981. С. 180.

же его учениками, — Лядову, Глазунову. Выдающийся композитор и педагог умел видеть, ценить и поддерживать всё яркое, самобытное. Но это не снимало его тревогу за судьбу национального музыкального искусства.

И все его раздумья, страхи, сомнения, разбросанные в эпистолярии и не получившие целостного словесного, литературного изложения, обрели свое законченное выражение в опере «Моцарт и Сальери», в символике ее концепции. А то обстоятельство, что героями пушкинской трагедии были композиторы (для самого Пушкина, по-видимому, это факт тоже был важен, но в каком-то другом плане), позволило Римскому-Корсакову наполнить эту символику специфическими проблемами музыкального искусства. Таким образом, опера стала произведением, в котором музыка, явилась не только языком художественного высказывания, но и его темой, его предметом, а определенные музыкально-стилевые тенденции — «действующими лицами и исполнителями» сложного «стилевого спектакля». Римский-Корсаков запечатлел их с присущей большому художнику масштабностью, глубиной и остротой личного переживания. Остается только добавить, что подобное сочинение, появившись оно в наше время, могло бы органично вписаться в современный музыкальный ландшафт, с присущим ему стремлением осмысливать параллельно с судьбой художника и судьбу творимого ими искусства (ярчайший пример — произведения Альфреда Шнитке). Следовательно, помимо того что опера «Моцарт и Сальери», как справедливо указывают исследователи, открыла новый период в творчестве композитора, она фактически, намного опережая время, открыла новый феномен *«музыки о музыке»*.

**«Нежного слабей жестокий»****«Пир во время чумы» Кюи**

Летом 1858 года Кюи писал Балакиреву: «На днях Крылов сделал мне милейший сюрприз: поднес мне совершенно готовый “Пир во время чумы” — как драматическую сцену в I действии. Весьма музыкально, истинно хорошо и эффектно. Каково мое счастье: не покончил с одной оперой, а уже второе либретто готово в десять раз высшего достоинства!»<sup>1</sup>. Таким образом, идея создания оперы по «маленькой трагедии» Пушкина родилась у композитора более чем за сорок лет до ее фактической реализации. Осуществил он этот замысел в конце 50-х — начале 60-х годов, то явился бы создателем нового типа камерной оперы, написанной на неизменный пушкинский текст. Но, скорее всего, без опыта Даргомыжского, его «Каменного гостя», «Пир» Кюи и не мог появиться на свет. Слишком новым и необычным для русской оперы середины столетия был пушкинский сюжет, требовавший от композитора, к нему обратившегося, большой новаторской смелости. И то, что «пальму первенства» в претворении «маленьких трагедий» Кюи «уступил» Даргомыжскому, представляется вполне закономерным. «Каменного гостя» автор будущего «Пира» считал необыкновенно, считал «верхом совершенства», а декламацию в нем — «кодексом, который вокальным композиторам *следует изучать постоянно и с величайшим тщанием*»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Кюи Ц. Избранные письма. Л., 1955. С. 48.

<sup>2</sup> Кюи Ц. «Каменный гость» Пушкина и Даргомыжского // Ц. Кюи. Избранные статьи. Л., 1952. С. 205.

И представляется весьма симптоматичным, что после смерти Даргомыжского в 1869 году именно Кюи суждено было завершить «Каменного гостя». Это, безусловно, творчески приближало его к реализации собственной идеи. Но что-то мешало ему и тогда осуществить замысел «Пира». Можно предположить, что в 60-е — начале 70-х годов, когда новая русская школа только утверждала себя на музыкальном небосклоне, а ее «главным репрезентантом» являлся именно оперный жанр, для композитора-кучкиста более актуальным было создание большой, «полнометражной», оперы.

Как известно, первым оперным творением, которым «Могучая кучка» заявила о себе, стал «Вильям Ратклиф» Кюи, поставленный на сцене Мариинского театра. «“Ратклиф” не только Ваш, но и наш, — писал Мусоргский в письме Кюи. — Он выползал из Вашего художнического чрева на наших глазах, рос, окреп и теперь в люди выходит на наших же глазах и ни разу не изменял нашим ожиданиям»<sup>3</sup>. Работа над «Ратклифом» растянулась на семь лет, за ним последовала еще одна большая романтическая опера — «Анджело», писавшаяся свыше пяти лет. Скромному по масштабам «Пиру», представлявшему собой, если следовать готовому пушкинскому «либретто», всего одну сцену, среди этих полотен места не было. Он ждал своего часа. И когда в конце XIX — начале XX века тяготение к камернизации оперы начало определяться как устойчивая тенденция, Кюи внес в нее свою весомую лепту, создав целый ряд камерных опер, первой из которых стал замышлявшийся еще в молодые годы «Пир во время чумы».

До последнего времени музыковеды не проявляли к этой опере сколько-нибудь серьезного интереса, ограничиваясь упоминаниями, краткими справочными сведениями, более или менее развернутыми замечаниями и останавливаясь в редких случаях лишь на песнях Мери и Вальсингама. Что же касается вопросов драматургии оперы и уж тем более ее концепции, то они в литературе даже и не ставились. Я написал «до последнего времени», поскольку в составленный мной и

---

<sup>3</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. М., 1971. Т. 1. С. 104.

только что вышедший в свет сборник «Композиторы “второго ряда” в историко-культурном процессе» вошла глубокая статья А. Селицкого, посвященная «Пиру» Кюи и акцентирующая внимание как раз на его идейной концепции<sup>4</sup>. Это освобождает меня от необходимости излагать многие подробности интерпретации композитором пушкинской драмы, позволяя, где это возможно, ограничиться ссылками на указанную публикацию. Но в ряде случаев моя точка зрения существенно отличается от позиции, изложенной в обозначенной статье, и здесь неминуем диалог с ее автором.

А. Селицкий справедливо указывает на два полярных истолкования в пушкиноведении самой ситуации «пира во время чумы» и, соответственно, образа главного героя. «Оценки тяготеют к двум полюсам, выражаясь юридическими понятиями, — оправдательному или обвинительному. Обеляя Председателя, о нем говорят как о свободолюбивом герое, отважно бросающем вызов смертельной угрозе... Обвинители усматривают в поведении и словах Вальсингама кощунство и идут в своем осуждении по стопам Священника, его главного антагониста»<sup>5</sup>. К сказанному можно только добавить, что само название произведения и входящие в него понятия «пира» и «чумы» получают диаметрально противоположную трактовку. В названии «Пир во время чумы», ставшем расхожей фразой, почти что поговоркой, означающей веселое, беспечное времяпрепровождение во время всеобщего бедствия, как будто бы изначально заложен оттенок нравственного осуждения. Тем более он присутствует при получившей широкое хождение в современной пушкинистике религиозной интерпретации произведения. *Чума* здесь не просто бедствие или символ смерти, а Божья кара, наказание, посланное Всевышним за грехи, главный из которых — вероотступничество. «Эти люди больны — и не чумой, — пишет В. Непомнящий, — чума лишь обнажила их внутреннюю, духовную болезнь, она сама вызва-

---

<sup>4</sup> Селицкий А. «Между мольбы святой и тяжких вздыханий...» (Опера Цезаря Кюи «Пир во время чумы») // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе. М., 2010.

<sup>5</sup> Там же. С. 174.

на этим состоянием; она у Пушкина так же не случайна, как не случаен всемирный потоп. Люди «Пира во время чумы» забыли свое божественное происхождение, назначение и достоинство, иначе говоря — потеряли совесть и живут без нее, думая, что так тоже можно. Это и есть их бездомность. От этого и чума»<sup>6</sup>. Естественно, что *пир* в таком толковании — это вызов, брошенный небесам людьми закоснелыми в грехе, вакханалии разврата.

В то же время известна и иная, не содержащая ни малейшего порицания или осуждения, трактовка названия трагедии. В нем усматривается обостренное и обнаженное понимание сущности человеческой жизни. «Человек, увы, смертен, и работа жизни и смерти вокруг него не останавливается ни на секунду и в любой момент может оборвать его или его близких судьбу. С этой точки зрения наша жизнь является непрерывным пиром во время чумы, только люди стараются об этом не думать, их спасает дар забвения, счастливый дар духовной слепоты»<sup>7</sup>. Интересные биографические подробности болдинского периода жизни Пушкина, иллюстрирующие возможность именно такого понимания, находим в работе С. Давыдова, исследующего черты автобиографичности «Пира во время чумы». Как известно, Пушкин создавал свои «маленькие трагедии» в окруженном карантинном Болдино, вокруг бушевала холера. Даты написания «Пира» — 6–8 ноября 1830 года. 5 ноября болдинцы отмечали «День печали» и поминали на кладбище своих усопших, а 8 ноября — праздновали «День веселья», пили брагу и пиво и венчали молодых<sup>8</sup>. Чем не «пир во время чумы»? А на самом деле это не более чем обыденная реальность, и в этом контексте «пир» и «чума» воспринимаются как экспрессивные синонимы жизни и смерти. «Пушкина интересует вовсе не веселье во время

---

<sup>6</sup> Непомнящий В. Пушкин. Русская картина мира. М., 1999. С. 197.

<sup>7</sup> Сахаров В. Сцены одной великой драмы // <http://archives.narod.ru/tragedy.htm>

<sup>8</sup> Давыдов С. Дыханье девы-розы: автобиографизм «Пира во время чумы» // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001.



эпидемии, а смысл жизни человека ввиду неминуемой смерти. Ибо, по выражению В. Хлебникова, “смерть есть один из видов чумы, и следовательно, всякая жизнь всегда и везде есть пир во время чумы”. Если молодые люди ведут жизнь вполне обыкновенную, никакой особой скандальной экстравагантности, граничащей с преступлением, в их веселии нет<sup>9</sup>. В таком понимании *пир* — это противостоящее смерти дионисийское упоение жизнью и всеми ее радостями, продиктованное естественным для человека желанием заглушить в себе страх перед неминуемой гибелью. «*Но не хочу, о други, умирать; я жить хочу, чтоб мыслить и страдать*», — это слова Пушкина из его «Элегии», написанной, кстати, в ту же болдинскую осень.

А теперь — об интерпретации Кюи, о концепции его оперы. А. Селицкий глубоко прав, когда подчеркивает, что композитор не на стороне «обвинения»: «Сразу же заметим — к чести автора оперы: он избежал какой бы то ни было тенденциозности, и это отвечает самому духу пушкинского замысла — не только “Пира”, но и других пьес цикла»<sup>10</sup>. Однако вчитываясь в цитируемую статью, обнаруживаешь, что автор ее нет-нет да и сбивается на осуждающий, или, скажем осторожней, неодобрительный, тон в адрес пирующих, причем чем дальше, тем больше. Всю «сферу веселья», включающую хоровые эпизоды и ариозо Молодого человека, он характеризует в жанрово-интонационном плане как «панегирический кант, с его семантикой несколько *показного героизма* и одновременно *штампованностью* выразительных средств»; самого Молодого человека, приглашающего выпить в память о балагуре и острослове Джаксоне «с веселым звоном рюмок», награждает эпитетом «*недалекий*». Надо заметить, что Вальсингам относится к нему и ко всем веселящимся с большим пониманием: «*юность любит радость*», — отвечает он на упреки Священника. И, думается, нет оснований отделять его от пирующих, а тем более противопоставлять им. На пиру

<sup>9</sup> Белый А. «Я понять тебя хочу». М., 1995 («Ты ль это, Вальсингам?» // <http://white.narod.ru/Pir.html>).

<sup>10</sup> Селицкий А. Указ. изд. С. 175.

Ц.А. Кюи.  
Рисунок И.Е. Репина.  
1900 год



Ц.А. Кюи с артистами Большого театра —  
участниками постановки оперы «Пир во время чумы».  
Слева направо: Ф.И. Шаляпин, С.А. Синицына, И.К. Гончаров,  
Ц.А. Кюи, В.С. Севастьянов, М.А. Сионицкая, У.И. Авранек

он лидер. Всё происходит по его сценарию, по мановению его руки. Характерна указывающая на это ремарка Кюи (у Пушкина ее нет): все «встают с бокалами в руках, но *по знаку Председателя снова садятся*». На предложение Председателя выпить за Джаксона в молчанье Молодой человек тут же беспрекословно соглашается: *«Да будет так!»*. Конечно, Вальсингам глубже и значительнее остальных, потому его и избрали председателем пира. Вероятнее всего, именно ему, похоронившему мать и жену, и принадлежит инициатива устройства пира, чтобы поддержать дух, побороть уныние других участников застолья, быть может, тоже потерявших кого-то из близких. Можно догадаться и о том, какая мобилизация всех душевных сил понадобилась герою, чтобы противостоять личной боли и отчаянию. Да, Вальсингам изначально не весел, но и весь пир далек от безоглядного веселья, он, скорее, рефлексивный и нервный. Это понятно: ведь смерть всё время напоминает о своей неотвратимости. Вальсингам и музыкально связан с пирующими, да и с Молодым человеком единым интонационным комплексом. На эту связь обращает внимание и Селицкий, считая при этом, что «их мало что объединяет в строе мыслей и чувств». Но, на мой взгляд, не так уж мало: их связывает стремление всеми возможными способами (говоря словами Молодого человека, но они могли бы принадлежать и Вальсингаму) разогнать *«мрак, который ныне зараза, гостья наша, насылает на самые блестящие умы»*. А удержаны они на пиру не только отчаянием, но и *«новостью сих бешеных веселий, и благодатным ядом этой чаши, и ласками (прости меня, господь) погибшего, но милого созданья»* (а это уже слова Вальсингама, которые с таким же успехом мог бы произнести и Молодой человек).

Оттенок негативизма ощущается и в трактовке Селицким самого образа Вальсингама, с чем мне еще труднее согласиться. По-мнению музыковеда, его гимн чуме — всего лишь «попытка самооправдания», причем попытка, «по большому счету, не удавшаяся». Автор ставит Вальсингама в один ряд с Сальери и Бароном. «Вальсингам стал поэтом, “гением одной ночи”, дабы убедить себя и окружающих, что его выбор ве-

рен — сидеть за пиршественным столом, а не дома, не среди тех, кто молится за спасение душ усопших или посильно помогает живым. Он хотел бы быть или хотя бы казаться таким, каким обязывает «должность» Председателя пира. Но в глубине души понимает, что проиграл. Вспомним для сравнения, какими изощренными софизмами обставляет Сальери решение убить Моцарта, каким певцом своей низменной страсти выступает Барон!»<sup>11</sup>. Скажем прямо: сравнение весьма неслестное для Вальсингама, даже учитывая всю объемность и неоднозначность названных выше образов. Селицкий, правда, видит и их отличие, которое состоит в том, что Сальери и Барон предстают образами, сложившимися «до открытия занавеса», в то время как Председатель «переживает перерождение “здесь и сейчас”, и началось оно совсем недавно». Однако идея перерождения Председателя со сменой знака минуса на плюс, когда (по-видимому, под воздействием Священника) он начинает понимать глубину своего заблуждения, представляется мне тоже мало убедительной, как и в случае с Дон Жуаном в опере Даргомыжского: она вносит момент морализации (о чем я уже писал в главе о «Каменном госте»), ставит под сомнение весь строй чувств главного героя. Куда более точен, на мой взгляд, Селицкий, когда пишет, что Вальсингам *на всем протяжении оперы* мучим противоречием, раздираем внутренним конфликтом, и конфликт этот не поддается разрешению.

Но отвлечемся на время от героя оперы. Мне представляется в целом достаточно рискованным перегружать сочинение Кюи излишней проблемностью, заимствованной зачашую у литературоведения: она может не выдержать такой нагрузки. К моменту написания «Пира» у композитора был немалый оперный опыт, и пушкинская трагедия в концептуальном плане вполне в него вписывалась, поскольку давала достаточно поводов интерпретировать ее в типичном для Кюи лирическом (или лирико-романтическом) ключе. Имен-

---

<sup>11</sup> Селицкий А. Указ. изд. С. 185.

но в этой сфере лежали лучшие страницы творчества композитора, как оперного, так и камерно-вокального. И хотя Кюи обращался к различным образам и сюжетам, воплощал бурные, неистовые страсти, сильные, мятежные характеры, необычные, не лишённые мелодраматизма, коллизии, а в романах подчас звучали и гражданские, социальные мотивы, но его «коньком» везде оставалась тонкая, интимная лирика. В этом плане творчество Кюи, более продолжительное по времени, нежели творчество всех его собратьев по балакиревскому кружку, не претерпело сколько-нибудь существенной эволюции. И неспроста его кумиром с молодых лет и до последних дней оставался Роберт Шуман. Исключительную склонность Кюи к лирике отмечал В. Стасов. Ю. Энгель, оглядывая в некрологе весь творческий путь композитора и определяя как главную черту его дарования «мягкий, тёплый лиризм», писал: «Пикантная ритмически, изящная гармонически, всегда благозвучная музыка Кюи способна к интимной, временами глубокой выразительности, не требующей, однако, мощи, грандиозности, широкого подъёма. Последнее опять-таки редко по плечу Кюи. В связи со всем этим женские характеры в его операх очерчены ярче мужских; монологи удаются больше массовых сцен; акценты интимные — больше акцентов патетических; оттенки — больше основных тонов»<sup>12</sup>.

Обратим внимание на замечание Энгеля по поводу *большей яркости женских характеров*. Действительно даже в «больших» операх Кюи — «Вильям Ратклиф», «Анджело», — где в центре драм оказываются объёмные, полные внутренних борений фигуры титульных персонажей, самыми проникновенными, психологически тонкими являются героини: Мария в «Ратклифе», Тизба и Катарина в «Анджело». Характерен контраст этих женских образов: порывистой Тизбы и нежной, хрупкой Катарины. Разве не то же мы встречаем и в «Пире во время чумы»? А. Селицкий, заостря внимание на Вальсинга-

---

<sup>12</sup> Энгель Ю. Ц.А. Кюи // Энгель Ю. Глазами современника. М., 1971. С. 468.

ме, совершенно не касается образов Мери и Луизы. А между тем, на мой взгляд, именно здесь кроется ключ к пониманию концепции оперы.

Песня Мери, наряду с гимном Вальсингама, является центром драматургии «Пира». «Унылая», «протяжная», «жалобная» — такими словами определяет ее Председатель, и к этому можно было бы еще добавить эпитет «нежная». Действительно в мягкой, бесхитростной мелодии песни, в ее трогательной чистоте и незащитности слышится море нежности, любви и сострадания, а меццо-сопрановая окраска придает ей еще и особую глубину. Это, безусловно, один из маленьких шедевров Кюи, способный украсить камерно-вокальный репертуар любой концертирующей певицы<sup>13</sup>. Но в концептуально-драматургическом контексте оперы на песне лежит особая нагрузка, и композитор в этом отношении следует за поэтом. Исследователи произведения Пушкина не раз указывали на то, что для него песня Мери (как и гимн Вальсингама) играла важнейшую смысловую роль. Этим «маленькая трагедия» существенно отличалась от драматической поэмы Вилсона «Чумный город», где она была не более чем вставным номером. При переводе Пушкиным драмы Вильсона именно песен коснулись основные изменения<sup>14</sup>. Песню Мери поэт сократил и вместе с тем дописал к ней новую лирическую концовку:

*Если ранняя могила  
Суждена моей весне,  
Ты, кого я так любила,  
Чья любовь отрада мне,—  
Я молю: не приближайся  
К телу Дженни ты своей;  
Уст умерших не касайся,  
Следуй издали за ней.*

<sup>13</sup> Песня Мери (как и Гимн Вальсингама) была написана задолго до оперы, поэтому вполне могла бы существовать в таком качестве.

<sup>14</sup> Об этом пишут Д. Благой в книге «Творческий путь А.С. Пушкина» (М., 1967), Б. Городецкий в книге «Драматургия А.С. Пушкина» (М., 1953), Н. Яковлев в статье-комментариях к трагедии «Пир во время чумы» в 7-м томе Полного собрания сочинений Пушкина (М., 1935). Там же приводится оригинальный текст Вильсона.

И потом оставь селенье!  
 Уходи куда-нибудь,  
 Где б ты мог души мученье  
 Усладить и отдохнуть.  
 И когда зараза минет,  
 Посети мой бедный прах;  
 А Эдмонда не покинет,  
 Дженни даже в небесах.

Если у Вильсона песня повествует о некогда цветущем, а ныне опустевшем крае (у Пушкина это описание составляет первую половина песни), то в заключительных стихах возникает новая тема: героиня песни Мери — Дженни в последние часы жизни, забывая о себе, думает о своем возлюбленном — Эдмонде и обращается к нему с чувством нежности, заботы, жертвенной любви. Кюи жанрово, фактурно, тонально выделяет эти два стиха, внося тем самым в куплетную форму песни значительный музыкальный контраст. В первом ее разделе преобладает *g-moll*, а возникающая в сопровождении хоральность явственно ассоциируется с образом смерти («По-минутно мертвых носят...»):

41.

The musical score is for a song in G minor (three flats). The vocal line is in 4/4 time, marked *mf*. The lyrics are: "По-ми-нут-но мерт-вых но-сят, и ста-на-ни-я жи-вых". The piano accompaniment is in 4/4 time, marked *p* for the first part and *pp* for the second. It features a harmonic progression with sustained chords, creating a somber and contemplative mood.

Во втором разделе, построенном на приведенных выше словах, колорит просветляется, появляется тональность *Es-dur*, возникает новая фактура сопровождения — гармонические фигурации романсового типа, а ремарка «*cantabile*» подчеркивает эту жанровую «модуляцию» (пример 42).

Смысловое значение этого контраста очевидно: именно любовь, всепоглощающая доброта, лишенное эгоизма сострадание способны противостоять если не самой смерти, то стра-

42.

Ес - ли ран - ня - я мо - ги - - ла суж - де - на мо - ей вес - не, ты, ко -

го я так лю - би - - ла, чья лю - бовь от - ра - да мне,

ху перед ее неизбежностью. И в этом противостоянии *любви и смерти* (типично романтическая антитеза) состоит центральная идея оперы. Она же подчеркивается музыкальным решением образа-антипода Мери — Луизы. Подчеркивается, если так можно сказать, от противного: Луиза — воплощенная злость, жестокость, лишенная сочувствия бессердечность, проявляющаяся не только по отношению к объекту ее ревности Мери, но и ко всем пирующим, включая Вальсингама. Обратим внимание на одно малозаметное, но тем не менее важное изменение, которое Кюи внес в пушкинский текст: он передал Луизе реплику, принадлежавшую у Пушкина безымянному женскому голосу: «Он сумасшедший, — он бредит о жене похороненной». Так характеризует героиня состояние Вальсингама. Ее сердце закрыто для сострадания, ей не дано понять метаний и мучений его души. И характерно, что эта фраза, как и в целом партия Луизы, построены на теме рока из вступления к опере (о самой теме разговор пойдет ниже) (пример 43).

Героиня полностью во власти рока, его смертного дыхания, она раздавлена его могуществом и силой, заживо погребена. И при появлении олицетворенного воплощения смер-



43.

*Allegretto f*

Он су - ма - сшед - ший: он бре - дит о же -

нс по - хо - ро - шен - - - ной!

ти — негра, везущего телегу с трупами, не хрупкая Мери, а жестокосердная Луиза теряет сознание. Эту коллизии Вальсингам определяет афористически емкой фразой: «Нежного слабей жестокий».

Вальсингам близок Мери, его обращение к ней полно мягкости и теплоты, именно он предлагает ей спеть жалобную песню, определяя ее эмоциональную тональность, а после комментирует пение «задумчивой Мери» в лирически-проникновенном ариозо, продолжающем ее романсовую интонационную сферу. И это понятно. Ведь фактически Мери поет песню о Вальсингаме: в ее трогательном рассказе о Дженни, которая «даже в небесах» не покинет своего Эдмонда, заключена глубокая личная трагедия самого Председателя, потерявшего горячо любимую и любившую его Матильду. И в опере, таким образом, возникают видимые, точнее, слышимые, переключки героев песни и реальной драмы: Дженни и Матильды, Эдмонда и Вальсингама. Эта связь проявляется и в интонационном родстве песни Мери и гимна Вальсингама, на что указывают немногочисленные исследователи творчества Кюи. Р. Розенберг отмечает: «Несмотря на контрастность указанных образов, Кюи подчеркивает родство их натур близостью ме-

лодической основы песен»<sup>15</sup>. О том же пишет и Т. Корженьянц в соответствующей главе «Истории русской музыки», подчеркивая, что «обе песни имеют скрытую интонационную общность, которая выявляется в развивающих, средних, куплетах»<sup>16</sup>. Лирическая интонационность, представленная в песне Мери, пронизывает всю партия Председателя и проливает определенный свет на музыкальное прочтение Кюи пушкинского гимна Вальсингама — этой загадки загадок.

Какой только смысл не вкладывали в него литературоведы, усматривая в нем «несокрушимую силу человеческого духа», и «декларацию сверхчеловечности», «дифирамб человеческой удали» и «глумление над освященным веками пие-тетом перед таинством смерти», «подвиг смелости» и «надругательство над чувствами обычного человека», «героизм» и «бесчеловечие», «гимн самоутверждения человека, вступающего в противоборство со смертельной опасностью» и «чистейший софизм, метафизический “камуфляж”». Известно, что гимн Вальсингама, в том виде, в каком он существует в трагедии, был полностью — вне связи с Вильсоном — сочинен Пушкиным. Но разделял ли поэт позицию своего героя или был склонен скорее дистанцироваться от нее? И в этом вопросе взгляды исследователей полярно расходятся. «Трудно поверить в то, что автор “Пира во время чумы” солидарен с гимном Вальсингама, — считает Г. Красухин. — Ибо одно дело действовать, чтоб “ободрить угасший взор”, и совсем другое — пировать среди всеобщего несчастья, бравировать собственной храбростью»<sup>17</sup>. Но есть в корне иная точка зрения. Еще Цветаева считала, что устами Вальсингама поэт сам воспел Чуму, что в этом образе гибели он слышал «и метель, и ледоход, и землетрясение, и пожар, и столько еще, не перечисленного Пушкиным!»<sup>18</sup>. А С. Давыдов прямо находит в

---

<sup>15</sup> Розенберг Р. Русская опера малой формы конца XIX — начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.-Л., 1966. С. 124.

<sup>16</sup> История русской музыки. В 10 томах. Т. 7. Ч. 1. М., 1994. С. 195.

<sup>17</sup> Красухин Г. Доверимся Пушкину. М., 1999. С. 85.

<sup>18</sup> Цветаева М. Пушкин и Пугачев // М. Цветаева. Проза. М., 1989. С. 551.

герое «Пира» автобиографические черты, усматривая у Пушкина и Вальсингама много общего: они — оба поэты, оба наделены невиданным темпераментом и отчаянной смелостью, оба бесстрашны перед лицом смерти<sup>19</sup>.

Разумеется, Кюи всего массива литературоведческих работ не читал. Он читал Пушкина, и читал по-своему, в соответствии со своим сложившимся музыкантским слышанием. К поэзии Пушкина композитор обращался в своем камерно-вокальном творчестве часто и результативно. Именно на его стихи он написал лучшие свои романсы, вошедшие в число самых вершинных явлений русской вокальной лирики. К столетнему юбилею поэта, то есть за год до «Пира во время чумы», Кюи создал ряд пушкинских романсов, самый знаменитый из которых «Царскосельская статуя». Но в числе прочих есть и романс, который музыкально и поэтически прямо перекликается с гимном Вальсингама — «Мне бой знаком». Напомню его слова:

*Мне бой знаком — люблю я звук мечей;  
От первых лет поклонник бранной славы,  
Люблю войны кровавые забавы,  
И смерти мысль близка душе моей.  
Во цвете лет свободы верный воин,  
Перед собой кто смерти не видал,  
Тот полного веселья не вкушал  
И милых жен лобзаний не достоин.*

Пушкин пишет это от своего имени, но мог бы произнести и Вальсингам. То же, что и в гимне, упоение боем, та же полная азарта игра со смертью, то же наслаждение опасностью, и тот же любовный восторг в конце (лобзанье милых жен, дыхание девы-розы). И музыкально романс и гимн близки: близки, прежде всего, сочетанием батальности, героики (характерный пунктирный ритм, решительная, активная интонационность) и проступающей сквозь нее проникновенной лирики. Слушая эту музыку, исполненную красоты и обаяния, как-то язык не поворачивается говорить о «глумлении», «надругательстве»

---

<sup>19</sup> Давыдов С. Дыханье девы-розы: автобиографизм «Пира во время чумы». Указ. изд.

или о «неудавшейся попытке самооправдания». Но, может быть, Селицкий прав, и всё дело в преобразующей силе контекста: «включенный в систему образов, ставший компонентом драматургии, этот номер воспринимается по-иному»<sup>20</sup>.

Отчасти о контексте я уже говорил, причем не только ситуационном (противостояние Мери и Луизы, сострадания и жестокости), но и интонационном. Продолжу этот разговор. Именно в контексте музыкальной характеристики Мери яснее становится и интонационное содержание гимна Вальсингама. Он изначально строится на двух «формулах». Первая связана с героическим комплексом: восходящие призывные квартовые интонации в сочетании с пунктирным ритмом, вторая — с типично лирическим: мягкое поступенное нисхождение с завершающим опеванием основного тона. Нетрудно заметить интонационное родство второго элемента (особенно в последнем куплете гимна на ключевых словах «и девы-розы пьем дыханье», где снимается пунктир и движение идет ровными восьмыми) с темой Мери — то же плавное секундовое ниспадение с опеванием в конце, то же равномерное движение восьмыми:

44.

*Allegretto*

Ког-да мо-гу - ча-я зн-ма, как бод-рый вождь, по-дет са-ма на

45.

*poco ritenuto*

Бо - ка - лы по - ним друж - по мы и де - вы ро - зы пьем ды - ха - нье,

<sup>20</sup> Селицкий А. Указ. изд. С. 183.

*a tempo* *ff*

быть мо - жет, пол - но - с чу - мы!

46.

*Andantino*

иро - шве - та - ла вми - ре на - ша сто - ро - на:

В последнем куплете гимна обращает на себя внимание появляющаяся хоральность. Я уже отмечал, что в песне Мери она связана с образом смерти («поминутно мертвых носят...»). Еще более отчетливо ее семантика проявляется в траурном марше, сопровождающем движение телеги с мертвыми телами. И в гимне Вальсингама хоральность не теряет своего «назначения», а то, что она звучит одновременно с лирической песенностью, точно отражает смысл итоговой поэтической антитезы: «И девы-розы пьем дыханье, — быть может... полное чумы!». Опять, как в песне Мери, соединились любовь и смерть. И не важно в данном случае, возвышенная ли это любовь или плотская («ласки погибшего, но милого создания»): любовь — это жизнь, живые человеческие чувства, которые только и могут противостоять всеприсутствию смерти. Гимн («я написал его прошедшей ночью») родился в таком противостоянии — и это тоже контекст, — в единоборстве с собой, в атмосфере «ужаса мертвой пустоты», которая со смертью матери и жены воцарилась в доме Вальсингама (как и в других домах — «дома у нас печальны»), ночью, когда во весь рост встают оживающие страхи и окружают плотным

кольцом. Чтобы побороть их, побороть отчаяние, нужно невиданное напряжение всех душевных сил. Когда Вальсингам прилюдно исполняет родившийся в жуткой ночи гимн, слушатель в зале еще не знает о постигшем его несчастье, но когда узнает, невольно проникается бесконечным сочувствием и восхищением. Как же здесь говорить о проигрыше или поражении?

Итак, по одну сторону конфликта герои, наделенные всей полнотой чувств, любящие, страдающие, борющиеся, сомневающиеся. Это, собственно говоря, и есть «пир» в понимании Кюи. Другого пира, праздничного, карнавального у него нет. Разве не симптоматично, что в музыкальной обрисовке пирования отсутствует танцевальная жанровость, за исключением проступающей иногда лирической вальсовости? По другую сторону — рок, жестокость, смерть. Эта образная сфера надличностна, а потому представлена в основном инструментально: оркестровыми темами вступления и траурного шествия. Тему вступления, по своей сути, можно определить как лейтмотив рока, в нем собраны многие характерные для подобного рода тематических образований выразительные средства: пунктирный ритм, унисоны медных, а нисходящие секундовые и терцовые обороты вызывают дополнительные ассоциации с секвенцией *Dies irae*:

47. *Allegro non troppo*



В то же время, совершенно прав А. Селицкий, когда подчеркивает многозначность художественного смысла лейттемы, усматривая в ней и «ужас смерти, суровую поступь беды», и «стремление этот ужас преодолеть». «При всей традиционности выразительных средств, он [Кюи] создал образ, воплощающий самую суть сюжетобразующей ситуации и идейной коллизии, то есть сложное сплетение противоположных

нравственных позиций и душевных устремлений»<sup>21</sup>. Точнее не скажешь. И не случайно в своем развитии во вступлении суровый и грозный вариант темы вступает в диалог с *лиризованным* (ведь именно лирика, мир чувств — главная альтернатива року) — форте и фортиссимо сменяется на пиано, пунктирный ритм на смягченную триольность:



Характерно, что и траурный марш, находящийся в одном смысловом ряду с темой вступления (они интонационно связаны, что особенно заметно в оркестровой постлюдии оперы, где они объединяются), также имеет лирическую окраску, что отмечает и Селицкий: «Это своего рода лирическое траурное шествие — со сглаженной маршевостью и явно выраженным романсово-ариозным началом. Именно лирическое наклонение придает теме черты своеобразия»<sup>22</sup>.

Лейтмотив рока проходит сквозь всё произведение в своем исходном виде, а кроме того, исподволь пронизывает музыкальную ткань оперы, растворяется в монологах, диалогических сценах. О нем можно сказать словами Пушкина об образе Ивана Грозного в драме М. Погодина «Марфа Посадница»: он «наполняет трагедию», мысль о нем «приводит в движение всю махину, все страсти, все пружины», он «еще не появлялся, но уже тут... мы уже чувствуем его присутствие, мысль о нем господствует и правит всеми мыслями и всеми страстями»<sup>23</sup>. Тема рока вовлекает в орбиту своего действия всех персонажей, но одни противостоят ее фатальной силе, каждый по-своему: Мери, Вальсингам, да и Молодой чело-

<sup>21</sup> Селицкий А. Указ. изд. С. 180.

<sup>22</sup> Там же. С. 181.

<sup>23</sup> Пушкин А. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // А.С. Пушкин. Мысли о литературе. М., 1988. С. 171.

век, главной защитой от смерти которому, как и ушедшему Джаксону, служит смех, а другие полностью подчиняются ей, оказываясь в ее власти: пример тому — Луиза, но и Священник тоже. Весь строй его речи, наполненной постоянными напоминаниями об умерших — это голос самой смерти. Кюю указывает на это подчеркиванием в его музыкальной характеристике одного из центральных элементов интонационно-жанрового комплекса смерти — хоральности (ее «смертоносная» семантика в опере к моменту появления Священника уже определилась, о чем говорилось выше):

49.

*Andante* *mf*

Без - бож - ный пир, без - бож - ны - с без - ум - цы!

*pp*

Это вполне отвечает предложенной композитором драматургической логике расположения действующих лиц. Как Мери и Луиза являются образами-антиподами, так и Вальсингам и Священник находятся по разные стороны конфликта. Потому такой остротой и драматическим накалом наполнен их поединок. Путь, предлагаемый Священником, — покорность и смирение перед небесной карой. Иного он ни понять, ни принять не может. Его первые реплики, с которыми он выходит на сцену — это слова гнева и обличения: «Безбожный пир, безбожные безумцы!». Ни ноты человеческого, наконец, христианского сострадания, ни малейшей попытки вникнуть в глубинные мотивы этого так называемого пира Священник не проявляет — только ригоризм и нетерпимость. Речь его наполнена властными, приказными интонациями: «*Ступайте по своим домам!*» (пирующим), «*Ступай за мной!*» (Вальсингаму). Уверенный в своей правоте и всезнании Священник пришел, чтобы клеймить и обвинять — обвинять *живых* от имени *мертвых*. Бросая жестокие слова упрека в забвении



памяти ушедшей матери, погибшей жены, он больно ранит Председателя, вызывает в его душе вспышку и без того не утихающего страдания. В двух ариозо Вальсингама «Зачем приходишь ты меня тревожить?» и «Клянись же мне с поднятой к небесам увядшей, бледною рукой» обнажается такая глубина и пронзительность чувств, такой безмерный трагизм, заставляющий вспомнить лирические драмы Чайковского, а в заключительных кульминационных фразах: «Но проклят будь, кто за тобой пойдет!» и «Отец мой, ради Бога, оставь меня!» — слышится такой эмоциональный накал и внутренняя сила, что на фоне их аскетичные и «правильные» речи Священника уже не воспринимаются столь непререкаемо и убежденно. В итоге перерождается не Вальсингам. Скорее напротив, Священнику открывается истинность чувств героя, и сердце его смягчается, жестокость уступает место сочувствию и доброте:

50.

*Andantino mf* *Allegretto*

Спа - си те - бя Гос - подь! Про - сти, мой сын!

Такой в целом представляется мне концепция оперы Кюи. Наверное, в момент ее создания пушкинская «маленькая трагедия» могла получить более сложную и смелую интерпретацию, тем более что в начале XX века «Пир во время чумы» Пушкина обрел новую актуальность и остросовременный смысл. Поэты Серебряного века широко и многообразно разрабатывали этот сюжет. Скопление реминисценций из «Пира» буквально пронизывает их творчество. Мы встречаем их у Блока и Ахматовой, Кузмина и Мандельштама, Цветаевой и Пастернака. В 1913 году под названием «Пир во время чумы» вышел программный альманах московских поэтов-футуристов. Тема трагедии несла в себе эсхатологические настроения,

траговалась как пиршество поэтов накануне катастрофы, в чуме виделось универсальное состояние общества, она оказывалась символом власти, социального принуждения, а пир в своей тоталитарной, конформистской общности оказывался не противопоставленным, а тождественным чуме. В статье Блока «Ирония», написанной в 1908 году, находим и такую аналогию: «Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью, незнакомой телесным и духовным врачам. Эта болезнь сродни душевным недугам и может быть названа “иронией”. Ее проявление — приступы изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокационной улыбки, кончается — буйством и кощунством»<sup>24</sup>.

Но Кюи оставался верен себе и своей теме. С точки зрения драматургии его «Пир» вписывался в характерные тенденции музыкального театра XX века, в поиски нового типа камерной оперы, или оперы малой формы, и даже в чем-то, быть может, опередил их. Но в плане идейно-концептуальном он продолжил ту линию, которая наметилась в его «больших» оперных творениях, начиная с первого увидевшего свет рампы сочинения — оперы «Вильям Ратклиф». В ней впервые в творчестве Кюи зазвучала извечная романтическая тема поединка человека с судьбой, неумолимой власти рока, его грозной, стихийной силы и предопределенности, был воплощен герой, балансирующий между жаждой счастья и безысходностью отчаяния, а все события предстали как эпилог уже свершившейся трагедии. Указанные коллизии были продолжены композитором в последующем творчестве, а в «Пире во время чумы» получили новое драматургическое решение. Таким образом, пушкинская опера Кюи стала одним из явлений, завершающих в русской опере путь музыкального романтизма XIX века.

---

<sup>24</sup> Блок А. Собрание сочинений. В 6 томах. Т. 5. М., 1971. С. 269.

## **«Ужасный век, ужасные сердца!»**

### **«Скупой рыцарь» Рахманинова**

В августе 1903 года Рахманинов в поразительно короткий срок написал «Скупого рыцаря». Всего две недели понадобились композитору на создание этого шедевра русской камерной оперы. Такой всплеск вдохновения именно в области музыкального театра чрезвычайно знаменателен. Известно, как подолгу после «Алеко» Рахманинов вынашивал свои оперные замыслы. Некоторые из них («Саламбо» по Флоберу, «Монна Ванна» по Метерлинку) так и не были реализованы. Увидеть свет суждено было «Франческе да Римини», но не лишним будет напомнить, как мучительно трудно рождалась и эта опера, задуманная Рахманиновым еще в 1898 году, начатая в 1900-м, писавшаяся с большими перерывами в течении пяти лет и завершенная уже после (и, думается, не без влияния) «Скупого», в 1904 году в клавире и в 1905-м в партитуре.

Столь сложная «биография» оперных замыслов Рахманинова — длительные обдумывания, возвращение к уже написанному, пересмотр исходных задач, отказ от того, что поначалу казалось увлекательным, — объясняется не только характером творческого процесса композитора. В начале XX столетия, когда музыкальный театр переживал период брожения, когда ревизии подвергались сами его эстетические основы, не говоря уже о драматургических принципах, языковом решении, каждый крупный художник, работающий в этой области, должен был выработать свою индивидуальную концепцию жанра. Именно таким самобытным взглядом на

него явились произведения Дебюсси и Стравинского, нововенцев и Прокофьева. Не будет преувеличением сказать, что Рахманинов, при всем специфическом характере его новаторства, далекого от радикализма, открыто связанного с классической традицией, был одним из тех, кто стоял у истоков этого процесса. По-видимому, ни один из его оперных замыслов, кроме «Скупого», не отвечал в полной мере стремлению композитора к новому кругу образов, тем, приемов драматургии и средств музыкального языка. И лишь в «Скупом рыцаре» всё то, что постепенно накапливалось у него, вылилось как бы вдруг, ярко и совершенно.

Стремительный темп работы над произведением исследователи чаще всего объясняют тем, что литературной основой оперы стало готовое, художественно совершенное драматическое произведение (в отличие, скажем, от «Франчески», где либретто М.И. Чайковского требовало серьезного вмешательства композитора). К тому же оперное претворение «маленьких трагедий» Пушкина имело уже прочные традиции в русской музыке. Всё это вполне справедливо, хотя главная причина, как мне кажется, глубже и принципиальней, указанные же требуют некоторых комментариев и дополнений. Действительно опыт Даргомыжского в «Каменном госте», Кюи в «Пире во время чумы» и особенно Римского-Корсакова в «Моцарте и Сальери», в постановке которой в Театре Мамонтова Рахманинов принимал непосредственное участие, был, надо полагать, важен для композитора. И тем не менее даже при первом взгляде на оперу «Скупой рыцарь» нельзя не увидеть, что в ней куда больше черт, отличающих ее от предшественниц, нежели роднящих с ними, причем речь идет о важнейших, сущностных особенностях произведений.

Что же касается наличия готовой завершенной и совершенной литературной основы оперы — это лишь в какой-то степени упрощало работу композитора, снимая необходимость обдумывания сценарного плана, но одновременно с этим ставило перед ним немало иных, куда более сложных, проблем. И первая из них, бросающаяся в глаза, состояла в том, что тема и коллизии пушкинского шедевра лежали от-

нюдь не в русле образных исканий Рахманинова. Во всяком случае, опера композитора в этом плане сильно отличалась от других его оперных концепций. И главным отличием было отсутствие в «Скупом рыцаре» открытого лирического начала в привычном, общепринятом, смысле этого слова, что для Рахманинова почти немислимо. Конечно, созданный Пушкиным образ Барона сложен, богат, противоречив и не исчерпывается только пагубной страстью — скупостью. В трагедии возникает целый спектр чувств и мотивов. «Старый барон — не просто скупец, он артист скупости, философ накопления богатств, поэт золота, каждый свой червонец или дублон он знает, так сказать, в лицо и описывает с такой любовью, которой сын его никогда не знал. Он *влюблен* в свои страшной ценой купленные сокровища и ненавидит всё светлое, радостное, прекрасное»<sup>1</sup>. Приводя эту меткую характеристику героя, данную литературоведом В. Сахаровым, включающую в числе прочего и *влюбленность*, и даже *любовь* Скупого к накопленным богатствам, мы всё же понимаем, как бесконечно далеко это чувство от любви истинной, подобной рахманиновским Алеко или Паоло. Очевидно, что обращаясь к трагедии Пушкина как к готовому либретто, Рахманинов ставил перед собой какие-то новые, неведомые ему ранее, задачи. Его опера, сохраняя связи с литературной первоосновой, тем не менее мыслилась как самостоятельная музыкальная концепция, которая должна была отразить взгляды композитора в отдаленную от пушкинской драмы тревожную эпоху начала XX столетия. Поэтому осмысливая значение трагедии Пушкина для оперы, правильное, наверное, было бы сказать о том, что творчество великого поэта, не раз вдохновлявшее русских композиторов на самые смелые новаторские дерзания, оказало существенное воздействие и на Рахманинова, помогло ему, смело преодолевая традиционно-оперные каноны, выйти за рамки идей, тем, образов, драматургических приемов, в русле которых развивалась его музыка до «Скупого рыцаря»,

---

<sup>1</sup> Сахаров В. Сцены одной великой драмы // <http://archives.narod.ru/tragedy.htm>

и с наибольшей полнотой и силой реализовать свои существенно изменившиеся и обогатившиеся оперные идеалы.

Достаточно сопоставить «Скупого» с «Франческой», чтобы увидеть: при общем стремлении к камерности, к сжатию, уплотнению музыкально-сценического времени, «Франческа» всё же в куда большей степени несет на себе печать оперных традиций XIX века, в то время как «Скупой» явственно намечает пути в будущее, открывает новые рубежи в развитии жанра в XX столетии. Отличия этих произведений заметны во всем, начиная с характера избранных сюжетов, образов, коллизий. Сюжетная канва «Франчески да Римини»: драма любви и ревности, трагический мотив рока, воплощение сильного, всепоглощающего чувства — всё это заставляет вспомнить многие образцы романтической оперы, в том числе и первую оперу самого Рахманинова — «Алеко».

Иное в «Скупом». Здесь трудно найти сколько-нибудь определенные аналоги в опере прошлого. Никогда ранее в качестве главного персонажа не появлялся на оперной сцене герой, подобный Барону, обуреваемый одной неистовой страстью, но, если можно так выразиться, страстью совсем «неоперной» — алчной жадностью накопительства. Пожалуй, лишь в XX столетии подобный сюжет и тип героя могли вдохновить композитора на музыкальную разработку.

Столь же очевидны отличия рахманиновских опер с точки зрения их жанрово-драматургического решения. «Франческа да Римини», при всех ее определенных новациях, связанных с усилением камерных тенденций, в основном всё же зиждется на характерных принципах лирико-психологических опер XIX века. Б. Ярустовский писал по этому поводу: «“Франческа” обладает отдельными крупными достоинствами. Но за исключением отдельных сцен (хор в сцене ада, центральная любовная сцена), в остальном драматургия этой лирической оперы не вносит ничего нового, по сравнению с оперной драматургией Чайковского»<sup>2</sup>. Жанр и драматургическое решение

---

<sup>2</sup> Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 1. М., 1971. С. 98.

«Скупого рыцаря», напротив, для своего времени были новы и необычны. Ни в одной опере ранее, как в русской, так и в западноевропейской, не проявили себя в такой мере черты монодрамы — жанра, рожденного XX столетием, — а именно как подлинную монодраму можно представить центральную картину оперы. Здесь заявили о себе такие свойства данной оперной разновидности, как тончайшая психологическая детализация, пристальный анализ разнообразных градаций внутренней эмоциональной жизни одного героя, повышенная интенсивность симфонического развития и, напротив, снижение уровня театральной динамики (фактически кроме зажигания свечей да открывания сундуков никакого иного сценического действия в этой картине нет).

Все эти качества, так характерные для современной оперы-монодрамы, в момент появления «Скупого» оценивались многими критиками как недостаточное владение Рахманинова законами сцены. Пожалуй, наиболее проницательным оказался Ю. Энгель. Он, также критикуя оперу за ее «несценичность», определив ее как «Kabinetstück для любителей, могущих оценить филигранную работу композитора»<sup>3</sup>, высказал, по сути, верное суждение о том, что опера непригодна для большой сцены и требует пристального «разглядывания» с близкого расстояния. С этим, в первую очередь, и были связаны неудачи постановок «Скупого», краткая сценическая жизнь оперы — она определенно просилась на камерную сцену<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Энгель Ю. Две новинки Большого театра // Ю. Энгель. Глазами современника. М., 1971. С. 159.

<sup>4</sup> Сегодня можно было бы вполне представить «Скупого» в каком-либо из современных камерных музыкальных театров — опера в полной мере отвечает их театральной эстетике. Но возникает другая непреодолимая сложность: партитура «Скупого» требует большого оркестрового состава, которым такие театры не располагают. Пожалуй, оптимальным постановочным решением мог бы стать телевизионный фильм, открывающий безграничные возможности максимального приближения всей спецификой телевидения, средствами крупных планов героя к слушателю и при этом не ограничивающий постановщиков с точки зрения оркестрово-симфонического звучания.

Стилистика «Скупого рыцаря» также содержала в себе немало качественно новых черт, отличающих его от «Франчески» и обусловленных в значительной степени спецификой его драматургии. Во «Франческе» преобладал так характерный для Рахманинова распевно-аризонный тип вокального интонирования, продолжающий линию «Алеко», широкое мелодическое развертывание. В «Скупом» драматургическая детализация естественно повлекла за собой и языковую, что, прежде всего, сказалось в характере тематизма. На смену темам широкого мелодического дыхания пришли, помимо разнообразных типов речитатива, лаконичные, емкие, афористически рельефные мотивы, отмеченные заостренной и концентрированной выразительностью. Обладая необыкновенной мобильностью в фиксации самых тонких эмоциональных граней, смысловых поворотов, они в то же время содержат в себе большой динамический потенциал, предрасположенность к интенсивному симфоническому развитию. Аналогичное отличие более крупного штриха во «Франческе» от более мелкого и изощренно детализированного в «Скупом» отмечала Т. Ливанова и в решении оркестровых партитур этих опер: «Партитура «Скупого» отличается от партитуры «Франчески» иным методом развития в оркестре, благодаря почти ювелирной детализации тематической работы, в отличие от больших потоков в течении оркестровой партии «Франчески»»<sup>5</sup>.

Словом, во всех отношениях «Скупой рыцарь» оказался произведением, свидетельствующим о существенном повороте в художественном мышлении композитора. Думается, можно и более смело определить местоположение оперы в творческой эволюции Рахманинова как некий рубеж, начало нового этапа его композиторской биографии.

Многие исследователи, обращаясь к сочинениям Рахманинова 10-х годов, отмечают их значительные отличия от предшествующих опусов композитора, подчеркивая, что они нарушают привычные представления о Рахманинове как о

---

<sup>5</sup> Ливанова Т. Три оперы Рахманинова // С.В. Рахманинов и русская опера. М., 1947. С. 78.



С.В. Рахманинов.  
1905 год



С.В. Рахманинов с исполнителями оперы «Скупой рыцарь».  
Слева направо: А.П. Бонавич (Альбер), Г.А. Бакланов (Барон),  
С.В. Рахманинов, И.В. Грызунов (Герцог). Большой театр.  
1906 год

композиторе-лирике. К числу важнейших особенностей произведений этого периода они относят изменение в соотношении открыто эмоционального и рационального начал в сторону последнего, усиление философско-этической направленности творчества и в целом интеллектуализацию всего композиторского процесса. Отмечается и то, что Рахманинова в эти годы начинают волновать трагические стороны бытия, тема крушения человеческих надежд, а вместе с этим приходит сгущение колорита его музыки. Указанные изменения затрагивают и область языковых средств в плане их усложнения, достижения более заостренной выразительности. Полностью разделяя взгляды исследователей, внесем лишь уточнение в периодизацию. Думается, начальную границу этого нового этапа рахманиновского творчества следует отодвинуть по меньшей мере на семь лет назад, к 1903 году, когда был написан «Скупой рыцарь», поскольку уже в нем все указанные черты проявились достаточно отчетливо. Главное же — в «Скупом» композитор сумел воплотить в музыкальных образах свое обостренное ощущение атмосферы нового времени — начала века, отразив в ярко современной концепции оперы настроения и идеи своей эпохи.

Этот вопрос требует подробного рассмотрения, поскольку проблема концепции «Скупого рыцаря» в многочисленной литературе о Рахманинове осталась почти не затронутой. Даже в анализе его чисто симфонических сочинений, где определение идейно-содержательной направленности всегда особенно сложно, можно встретить в музыковедческих работах немало попыток подобного истолкования. В отношении же «Скупого» — произведения музыкально-театрального жанра — они фактически не предпринимались. По-видимому, концепция оперы напрямую связывалась с ее литературной первоосновой. Однако даже если считать, что Рахманинов оставил нетронутым не только текст пушкинской трагедии, но и всю ее образную систему до мельчайших деталей (что в условиях любого творчески инициативного истолкования не представляется возможным, а тем более при «переводе» на язык другого искусства), то и в этом случае не теряет своей актуальности

вопрос: чем же созвучной оказалась драма Пушкина, созданная в 1830 году, художественным исканиям Рахманинова начала XX века? Если же рассматривать «Скупого рыцаря» не только с точки зрения того, что добавила или убавила музыка в сравнении с драмой, а как самостоятельное и целостное композиторское творение, то тогда уяснение его концептуальной направленности становится задачей первой необходимости.

Осмыслению рахманиновского «Скупого» как целостного музыкально-сценического организма мешает не только гипнотическая сила литературного первоисточника, но и некоторые укоренившиеся в музыковедении и, как мне кажется, требующие серьезной ревизии взгляды на оперу. По существу, в органичности художественного целого опере чаще всего отказывают. По мнению авторов, писавших об этом сочинении, в нем явственно дает о себе знать неравноценность составляющих, причем проявляется она и «по горизонтали», и «по вертикали», то есть как в разворачивании произведения во времени, от картины к картине, так и в организации музыкальной ткани, во взаимоотношениях вокального и оркестрового начал.

Вот некоторые характерные суждения — сначала по поводу «горизонтالي». Суть их состоит в том, что три картины оперы не образуют единого последования, поскольку вторая, центральная, по своим художественным достоинствам значительно превосходит первую и третью, которые становятся чуть ли не приложением к ней. Ю. Келдыш так и пишет: «Монолог Барона настолько возвышается над всем остальным, что две окаймляющие его картины кажутся в какой-то степени необязательным привеском к нему»<sup>7</sup>. Мысль о том, что в сравнении с центральной картиной, в первой и третьей «радиус симфонического обобщения менее широк», звучит и в монографии В. Брянцева<sup>8</sup>. Этим, по-видимому, и объясняется то, что в анализе «Скупого» крайние картины исследователем почти не рассматриваются, оставаясь, как менее ценные, вне поля зрения.

<sup>7</sup> Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М., 1973. С. 263.

<sup>8</sup> Брянцева В. С.В. Рахманинов. М., 1976. С. 317.

Что касается «вертикали», то здесь неравноценность оперы проявилась, по мнению писавших о ней, в нарушении равновесия между вокальной и оркестровой партиями, в абсолютном доминировании последней и, напротив, малой развитости первой. Нередко главным аргументом для подобного рода суждений, своего рода точкой отсчета служило сравнение с «Каменным гостем» Даргомыжского. Впервые, кажется, мысль об отсутствии у Рахманинова столь органической связи между словом и вокальной мелодией, какая была в «Каменном госте», высказал Ф. Шаляпин, подчеркнув при этом, что основной смысл и настроение сценических ситуаций в опере выражает симфонически развитый оркестр. Об этом пишет А. Оссовский в своих воспоминаниях о Рахманинове. Он же приводит близкое шаляпинскому суждение Римского-Корсакова о том, что у Рахманинова «получилось соотношение обратное тому, что в «Каменном госте»... Оркестр поглощает почти весь художественный интерес, и вокальная партия, лишенная оркестра, неубедительна»<sup>9</sup>. Современные исследователи нередко разделяют эту точку зрения. К ней склоняется Б. Ярустовский<sup>10</sup>. Ю. Келдыш, отмечая в опере «известное неравновесие вокального и оркестрово-симфонического начала», считает именно оркестровую партию «главным элементом музыкальной драматургии»<sup>11</sup>.

Если собрать воедино все эти суждения, выстроив в один ряд, добавить к ним многочисленные высказывания о несценичности оперы, невольно возникает сомнение: можно ли вообще отнести «Скупого рыцаря» к числу сколько-нибудь значительных творческих удач композитора? Между тем и непосредственное слушательское восприятие произведения, и его аналитическое осмысление убеждают в том, с чего мы и начали статью: «Скупой рыцарь» является одним из высших достижений русской камерной оперы. Особенно явственно его выдающиеся достоинства, новаторская устремленность в будущее обнаруживаются, когда оцениваешь «Скупого» с позиций бур-

<sup>9</sup> Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. М., 1967. С. 388–389.

<sup>10</sup> Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 1. С. 97.

<sup>11</sup> Келдыш Ю. Указ. изд. С. 256, 263.

но развивающейся современной камерной оперы и монодрамы как одной из ее разновидностей. Тогда становится ясным, что многие его «недостатки» составляют неотъемлемые, важнейшие и специфические качества как жанра, так и данного конкретного произведения, определяют ряд существенных сторон его содержания, драматургии, композиции. И в музыкальном наполнении картин, и в их соотношении, и в характере вокального интонирования, и в его взаимодействии, корреспондировании с оркестровым развитием есть своя определенная логика, смысл и цель. Весь последующий анализ и будет представлять собой попытку проследить и понять эту логику.

Начнем с *первой картины*, которая является, разумеется, не «приложением» к центральной: в ней формируется основная коллизия, зарождается главный конфликт оперы, более того, устанавливается определенный ракурс, угол зрения, влияющий и на восприятие второй картины, придающий ей новый «надсмысл». Обратим внимание прежде всего на существенное отличие начальной фазы развития в опере от аналогичной в пушкинской трагедии. У Пушкина в первой картине полностью отсутствуют какие-либо трагические краски, в ней много легкости и даже комедийности. Рахманинов начинает оперу с оркестрового вступления, безнадежно-сумрачного, элементы которого проникают в первую картину, постепенно разрастаясь в ней. Таким образом, уже в первой картине Рахманинов экспонирует трагический конфликт оперы, решая его, правда, не совсем обычно. Внешне он возникает на основе отношений Альбера и Барона, но по существу конфликт глубже и сложнее, его смысл шире столь прямой персонификации.

Композитор в целом не склонен детально разрабатывать характер Альбера. Для него он — представитель определенной историко-культурной среды. Обратим внимание на некоторые купюры пушкинского текста в первой картине — в диалоге Альбера со слугой:

Альбер.           Что бедный мой Эмир?

Иван.            Он всё хромает.

Вам выехать на нем еще нельзя.

Альбер.           Ну, делать нечего, куплю гнедого.

Или еще одна:

Альбер. Я спрашивал вина.

Иван. У нас вина —

Ни капли нет.

Альбер. А то, что мне прислал  
В подарок из Испании Ремон?

Иван. Вечор я снес последнюю бутылку  
Больному кузнецу.

Альбер. Да, помню, знаю...

Так дай воды...

Эти строки, содержащие ряд по-пушкински метких штрихов, добавляют важные подробности к портрету Альбера. Он здесь — полная противоположность своему отцу: щедр и даже расточителен (не задумываясь, готов купить нового коня), добр и великодушен (отдает больному кузнецу последнюю бутылку вина). Для Рахманинова эти детали не важны — он их отбрасывает как побочные, чтобы всеми средствами подчеркнуть, укрупнить главное: Альбер — рыцарь. Подобное укрупнение образа не в традициях так называемой речитативной оперы. Для нее более специфична тонкая психологическая детализация, лежащая в самой природе речитативного письма.

В «Скупом рыцаре» — нечто иное. В «переводе» разговорной речи героев на язык «речи в точных интервалах» (Б. Асафьев) Рахманинов, сохраняя определенную степень ритмоинтонационного соответствия текста и вокальной декламации, необходимую меру свободы и непредсказуемости, идущей от характера речевого высказывания, в то же время выдвигает в качестве основополагающего другой принцип. Через всю вокальную партию Альбера «пунктиром» проходят две сквозные, устойчивые интонационные сферы. Обнаруживают себя они в моменты ударных слов, фраз, реплик (то есть тех, которые в наиболее открытой форме заключают в себе ведущие идейные мотивы), образуя сжатые и концентрированные «микроариозо».

Первая интонационная сфера, начиная с исходной реплики Альбера («Во что бы то ни стало на турнире явлюсь я...»), и

далее обобщает всё то, что в тексте связано с темой рыцарства: это и типические черты рыцарского характера — храбрость, решительность, и атрибуты рыцарских доспехов — шлем, копье, и символы рыцарской доблести — битвы, турниры. Еще раз подчеркну: всё то, что характеризует не персонально Альбера, а рыцарство вообще как историко-культурное явление. И основная интонационная формула, объединяющая всю эту образную сферу, отличается столь же явственной тенденцией к обобщению и укрупнению, представляя собой комплекс наиболее характерных признаков героического интонирования. Сфера эта не статична — она имеет свою динамику развития, волновое движение, зоны кульминирования и приводит к своей высшей точке — ослепительному интонационному взлету («...и славил герольды мой удар»), раскрывающему несдерживаемый порыв рыцарского восторга:

51.



Семантика второй интонационной сферы сложнее, раскрывается постепенно, расширяя от этапа к этапу свой смысловой диапазон. Впервые слух улавливает принципиальные изменения в характере интонирования в одной из первых реплик Альбера — опять о шлеме («пробит насквозь, испорчен...»). На смену восходящему движению в мелодии приходит явное преобладание нисходящего, решительные квартовые интонации уступают место обостренным тритоновым оборотам, ходам по уменьшенному трезвучию, а затем и хроматике, малосекундовому ниспаданию. Словом, налицо признаки драматизации вокальной партии:

52.



Какова же поэтическая основа, смысловая направленность второй интонационной сферы? Казалось бы, речь Альбера вращается вокруг всё тех же понятий из «рыцарского обихо-

да», но ракурс, в котором они даются, совсем иной, нежели в первой сфере, можно даже сказать, противоположный. Если весь поэтический текст, охватываемый второй интонационной сферой, свести воедино, то обнаружится определенный смысловой ряд: бедность, деньги, ростовщичество, скупость, то есть всё, что связано с властью золота. Пробитый шлем в этом контексте оказывается не знаком мужества, а материальной потерей, требующей непредвиденных денежных затрат. То же происходит с другими рыцарскими представлениями и понятиями: только что овеянные героической романтикой, они начинают деформироваться, выворачиваться наизнанку, обесцениваться.

Определим условно две обозначенные нами сферы как сферы «рыцарства» и «скупости» и обратим внимание на то, что вторая, постоянно вторгаясь в развитие первой и иницируя тем самым ее развитие, в свою очередь, так же подвергается значительной динамизации. И по мере того как обе они разрастаются, контраст между ними становится всё более резким. Вторая сфера в этом параллельном развитии как бы «дискредитирует» первую — и это понятно: ведь рыцарству, согласно исторически сложившимся представлениям, могут быть свойственны различные качества, но только не скупость и накопительство, и соответственно рыцарь может быть одержим мыслями о прекрасной даме, но не о деньгах.

Процессы, происходящие в оркестровой партии, имеют аналогичную образно-смысловую и, соответственно, интонационно-драматургическую направленность. Оркестровая тема, открывающая картину, связана с изображением рыцарства. Слово «изображение» здесь вполне уместно, поскольку музыкальная изобразительность составляет одно из главных ее качеств. Изысканные хроматизмы создают ощущение рафинированности, а пунктирный ритм, оstinатное движение рисуют картину скачки. Ю. Келдыш так и пишет: «Ее конкретной основой служат образно-ассоциативные элементы, связанные с картиной рыцарского турнира»<sup>12</sup>:

---

<sup>12</sup> Келдыш Ю. Рахманинов и его время. Указ. изд. С. 258.



53.



Тема «рыцарства» пронизывает всю первую картину, не меняя при этом своего существа. Устойчивость делает ее своеобразным мерилom всех основных музыкальных событий, происходящих в картине, чему способствует и ее функция рефрена рондальной композиции. События же эти разворачиваются в эпизодах. Именно там появляется новый музыкальный материал, представляющий контрдействие — сферу скупости. Рождению подобных ассоциаций способствует не только текст, о чем уже говорилось, но и собственно музыкальный облик темы: экономный звуковой состав, регистровая одноплановость, сжатые, «стиснутые» хроматические интонации, аскетизм мелодической линии:

54.



При полярной контрастности основные темы-образы имеют явственную интонационную связь, более того, они взаимопроизводны. Симфоничность подобного решения является своего рода эквивалентом основного конфликта литературной трагедии, заключенного Пушкиным в ее афористически точном названии — «Скупой рыцарь». В широком смысле слова само это определение глубоко симфонично, поскольку связывает в некоем диалектическом единстве два антагонистически противоречивых понятия.

Подобная противоречивая двойственность имеет в опере еще одно проявление: при общем образно-интонационном наполнении вокального и оркестрового «рядов», содержащих в

себе две конфликтные взаимодействующие сферы, движение от одной к другой в двух пластах музыкальной ткани не совпадает по вертикали, их драматургический ритм различен. Подобная «несинхронность» открывает большие возможности для единовременного контрастирования вокальной и оркестровой партий, что создает постоянную внутреннюю напряженность, еще острее подчеркивает антагонизм составляющих образных начал.

Особо следует остановиться на диалогической сцене Альбера и Соломона: в ней основной конфликт обретает открытую и действенную форму, и две полярные идеи, распределяясь между двумя персонажами, сталкиваются в остром музыкально-сценическом поединке. Поначалу кажется, что сила в этом поединке на стороне Альбера: в его вокальной партии мобилизуются все наиболее активные интонации; у Соломона же, напротив, преобладают мягкие, даже просительные обороты. Однако преимущество Альбера лишь видимое. Всё последующее развитие показывает обратное. Партия Соломона до конца остается неизменно плавной, лишенной эмоциональных взлетов и падений. Альбер же, сталкиваясь с этой невозмутимой сдержанностью, теряет хладнокровие, — его музыкальная речь становится неуравновешенно-аффектированной, передает нервную взвинченность его состояния. Нет, не Альбер владеет ситуацией, не меч, не другие знаки рыцарской знатности определяют положение вещей — власть в руках ростовщика, и решают все денежные сундуки.

Таким образом, здесь напрямую готовится вторая картина оперы — появление в ней трагической фигуры Барона, бывшего некогда рыцарем, но ставшего ростовщиком, раскрываются объективные предпосылки этого перерождения. Именно в таком контексте Барон воспринимается не как морально-психологическая аномалия, а как порождение определенного времени и среды. Музыкальная характеристика Барона также намечается в первой картине, в пределах рассматриваемой сцены, причем на данном этапе она существенно отличается от пушкинской. У Пушкина Альбер, набрасывая психологиче-

ский портрет отца согласно своему видению, говорит только о патологической страсти к деньгам:

*О! мой отец не слуг и не друзей  
В них видит, а господ; и сам им служит.  
И как же служит? как алжирский раб,  
Как пес цепной. В нетопленной конуре  
Живет, пьет воду, ест сухие корки,  
Всю ночь не спит, всё бежит, да лает.*

Сказано метко, но односторонне. В таком описании Барон предстает как фигура скорее комическая, напоминающая мольеровского Скупого или гоголевского Плюшкина. По видимому, для Пушкина важно было столкнуть в сознании читателя-зрителя представление о главном герое, возникшее до его появления на сцене, с тем, что рождается при непосредственном знакомстве с ним, дабы еще больше усилить потрясение от трагического величия его отвратительной страсти. Рахманинов существенно дополняет косвенный портрет Барона и уже в первой картине создает характеристику, прямо предвосхищающую его центральную моносцену, вплоть до прямых музыкально-тематических связей. Уже здесь, давая «предварительный портрет», композитор лепит образ разноплановый и неоднозначный. Прибегая к характерному для данной оперы приему единовременного контраста, или, еще точнее, образно-смысловой полифонии, он решает вокальную партию как своего рода музыкальный эквивалент поэтической характеристики, которую Альбер дает Барону; в оркестре же композитор прямо апеллирует к противоположной образно-интонационной сфере: плотные аккорды, остинатный пунктирный ритм, элементы маршевости придают персонажу героические черты. Нам открывается то, о чем умалчивает Альбер — рыцарственное величие Барона. Смысл этой двойственности в полной мере раскроется во второй картине.

В сцене Альбера и Соломона происходит зарождение еще одной темы, важной для последующего (слово «тема» мы употребляем как в собственно музыкальном, так и в вербально-содержательном смысле). Появления ее, при всей краткости начального проведения, нельзя не заметить. Слух моменталь-

но фиксирует резкое изменение в характере музыкального развертывания сцены, когда неспешное развитие в оркестре витиевато-закругленных интонаций Соломона внезапно прорезается сжатым хроматическим мотивом на фоне тревожного тремоло:

55. *p* *mf*

У - жель о - тец — ме - ня — пе - ре - жи - вет? —

Эмоционально он воспринимается как предвестник каких-то будущих трагических событий (есть в нем нечто, напоминающее традиционные темы рока), но более конкретный его смысл проясняется постепенно. Лейтмотив возникает всякий раз, когда речь заходит о смерти Барона, и поначалу можно подумать, что он является музыкальным символом смерти. Однако одна существенная подробность уточняет значение темы: о смерти Барона говорит не кто иной, как Альбер, не скрывая своего нетерпеливого ее ожидания («Ужель отец меня переживет?»). Поэтому, быть может, вернее определить данную тему как музыкальный знак гибели, но не в физическом, а в нравственном смысле. Ведь эта характеристика относится не только к Барону, но и в равной степени к Альберу, подчеркивая трагедию морального падения последнего. Именно так расставляет акценты композитор, именно так оценивает он позорное для молодого рыцаря желание смерти своего отца ради получения денег. Последующее развитие лейтмотива приходится на ту часть сцены, где Соломон предлагает Альберу яд, чтобы отравить Барона. Мотив оказывается, таким образом, символом не просто крушения нравственных устоев, но и более того — преступления, злодейства. Поэтому, определяя его впоследствии как лейтмотив «зла», мы будем иметь в виду его достаточно широкий смысловой спектр.

Характерно, что зарождается данный лейтмотив в недрах развития лейттемы ростовщика (или ростовщичества), прямо произведен от нее и лишь постепенно обретает интонационную самостоятельность. Эта производность наглядно отражает причинно-следственные связи заключенных в темах образов и понятий: ростовщичество, деньги порождают зло, преступление. Во второй картине, в монологе Барона прямо звучит эта параллель. Барон уподобляет сладострастие скупца, открывающего сундуки, сладострастную убийцы:

*...Есть люди,  
В убийстве находящие приятность.  
Когда я ключ в замок влагаю, то же  
Я чувствую, что чувствовать должны  
Они, вонзая в жертву нож...*

Конечно, в поэтическом тексте это сравнение может быть воспринято метафорически. Но Рахманинов не оставляет места для сомнений: развивая здесь лейтмотив зла, он дает возможность почувствовать не только фигуральный смысл этой аналогии. Здесь возникает еще одна смысловая и музыкально-тематическая арка, связывающая воедино две картины оперы.

Итак, *вторая картина* оказывается своего рода конкретизацией, «расшифровкой» первой. Антитеза, данная в первой картине в обобщенном и отчасти надличностном плане, во второй исследуется изнутри, подвергается тонкому психологическому анализу. И если в первой картине, учитывая ее деперсонифицирующую тенденцию, был намечен процесс разложения рыцарства, то во второй показана нравственная гибель рыцаря. Оговоримся — не просто рыцаря, не одного из многих, но личности необыкновенной, крупной, шекспировского масштаба, такой, что некогда была, по-видимому, оплотом рыцарского сословия. Поэтому фигура Барона воспринимается и как сложный, наполненный внутренними противоречиями характер, и как образ-символ, а в соответствии с этим в его музыкальном решении одновременно действуют тенденции к психологической индивидуализации и к широкому образному обобщению. Первая проявляет себя в тонкой дифференциации музыкальной ткани, в разнообразии типов вокального интони-

рования, в изобилии оркестрового тематического материала, где каждая из тем, как бы схватывая мгновение, раскрывает сиюминутное состояние героя, а в совокупности они создают многокрасочный психологический портрет. Реализации второй тенденции служит симфонический метод, основанный на сквозном развитии лейттем-символов — испытанное средство музыкального обобщения.

В связи с трактовкой образа Барона невольно вспоминается телефильм режиссера М. Швейцера «Маленькие трагедии». Роль Барона в нем сыграл И. Смоктуновский. Всем, кто видел картину, запомнился, по-видимому, блистательно вылепленный большим мастером персонаж — обрисованный с гротесковой беспощадностью жалкий старец, с трясущимися руками, опустившийся, ничтожный и страшный в своей жадности. И всё же на протяжении сцены в подвале, и чем дальше, тем больше, испытываешь внутреннее сопротивление, что-то мешает принять героя таким, каким создал его актер. И дело здесь не в нарушении определенной интерпретаторской традиции — иначе и не могло быть у художника такого масштаба. Дело в ином: освободив своего героя от каких бы то ни было проявлений его рыцарского прошлого, актер тем самым нарушил внутреннюю логику, главный нерв образа и всей трагедии, состоящих в том, что Барон не просто *скупой* (не так назвал свое произведение Пушкин), Барон — *скупой рыцарь*.

Замечательно точно сказал о пушкинском Бароне литературовед Г. Гуковский: «Пушкин глубоко справедливо писал об Отелло: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив». То есть в основании внешнего проявления страсти следует искать более глубокую внутреннюю пружину ее. О Бароне можно с полным правом сказать: Барон от природы не скуп, он властолюбив. Стремление к власти, привычка к власти — это свойство, вполне подходящее рыцарю, феодалу, барону рыцарских времен»<sup>13</sup>. И действительно, если мы пере-

---

<sup>13</sup> Гуковский Г. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 312.

читаем монолог Барона, то заметим: герой говорит о деньгах сундуках, но речь его наполнена формулами рыцарского прошлого. Такая лексика навряд ли может принадлежать простому скупцу и ростовщику. Это речь знатной, сознающей свое величие персоны, речь повелителя-властолюбца:

*Что не подвластно мне? Как некий демон  
Отселе править миром я могу...*

*Мне всё послушно, я же ничему...*

*Я царствую! Какой волшебный блеск!  
Послушна мне, сильна моя держава...*

Таким образом, накопительство у него — не просто жадность, стяжательство (качества, заслуживающие скорее осуждения), не такая уж нелепая и безумная страсть — это способ обрести власть, могущество, которые некогда добывались мечом, а ныне — денежными сундуками. Именно так трактовал монолог Барона Достоевский в романе «Подросток». Герой романа Аркадий охвачен идеей стать Ротшильдом, «не просто богачом, а именно как Ротшильд», поскольку главное для него не деньги сами по себе, а могущество, на вершину которого он мечтает подняться. «Деньги, — говорит он, — это единственный путь, который приводит на первое место даже ничтожество... Мне нужно лишь то, что приобретается могуществом и чего никак нельзя приобрести без могущества: это уединенное и спокойное сознание силы». Образцом же такого сознания для Аркадия является пушкинский Барон. Вспомним у Пушкина:

*Я выше всех желаний, я спокоен,  
Я знаю мощь мою, с меня довольно  
Сего сознанья...*

«Я еще в детстве выучил наизусть монолог Скупого рыцаря Пушкина, — говорит Аркадий. — Выше этого по идее Пушкин ничего не производил»<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Достоевский Ф. Собрание сочинений. В 15 т. Т. 8. Л., 1990. С. 222–223.

Всё сказанное имеет прямое отношение к опере Рахманинова. Анализируя вторую картину оперы, исследователи чаще всего выделяют тематизм, относящийся к сфере «скупости»: лейттемы «золота», «сундуков», «подвалов» (согласно общепринятым определениям). Однако при всей их важности в музыкальной характеристике Барона есть и другое. Если мы обратимся к тем разделам монолога, которые посвящены властолюбивым помыслам героя, то обнаружим, что Рахманинов решает их в ином ключе, активно развивая музыкальный материал из сферы рыцарства, заявленной в первой картине. Рыцарские черты героя имеют в опере еще одно проявление: Барон — поэт. Как подлинный рыцарь, он не только страстно чувствует, но и воспевает свою страсть. Правда, источник его поэтического вдохновения не вполне обычен, но весь возвышенный строй речи, богатая метафоричность свидетельствуют о художественном складе мышления героя. В музыкальном решении монолога Рахманинов четко дифференцирует два плана. Первый — это поэтические отступления, где фантазия уносит героя в область прихотливых ассоциаций: то он сравнивает себя с молодым влюбленным, ждущим свидания, то ему видятся нимфы, «резвою толпою» сбежавшиеся в его «великолепные сады». Рахманинов омузыкаливает эти метафоры одухотворенной декламацией ариозного типа, основанной на ярких интонационных оборотах, широко распетых фразах на фоне богато расцвеченной оркестровой фактуры. Второй план — возвращение в реальность, в мрачный подвал, к своим сундукам. Здесь композитор предельно прозаизирует речь Барона, строит ее на коротких рубленых репликах, подчеркнуто речевых интонациях, дробном разговорном ритме в сочетании с аскетизмом оркестрового звучания.

Соотношение этих планов таково, что на смену возвышенно-поэтическому тону высказывания постоянно приходит будничная проза. Смысл подобных переключений ясен. В первой картине, в партии Альбера, интонационные формулы, относящиеся к сфере скупости, следовали за рыцарским тематизмом, снижая героический пафос последнего. Во второй — эта тенденция обретает новый поворот. Возвышенные чувства



Барона приземляются, богатое поэтическое начало, которым он вполне одарен, тяга к красоте никнут при столкновении с жестоким могуществом денег. Таким образом, тема гибнущего рыцарства обретает еще и эстетический аспект.

О симфонической логике оперы, и прежде всего ее второй картины, написано немало — это наиболее исследованная сторона произведения. Поэтому не останавливаясь на ней подробно, акцентирую лишь один момент, важный с точки зрения концепции произведения. Лейтмотивная система образует в картине единый, сквозной оркестрово-симфонический ток. На одном его полюсе — героический тематизм, относящийся к сфере рыцарства, или, в данном контексте, власти, властолюбия. На другом — комплекс тем трагического характера, раскрывающий губительную силу капитала и приводящий в своем развитии к траурному резюме на теме золота, знаменующему гибель всех желаний и чувств Барона — главной жертвы этой силы, жертвы, возмнившей себя властелином. Между этими полюсами располагаются интонационно производные от них тематические образования: тема зла (о ней писалось выше), ламентозная тема — исследователи указывают на ее сходство с пьесой Рахманинова «Слезы» из Фантазии ор. 5 и называют лейтмотивом слез, исполненная мрачного отчаяния тема возмездия, выросшая из мотива слез и отражающая своей производностью от нее смысловую зависимость, заключенную в поэтическом тексте:

*Да! Если бы все слезы, кровь и пот,  
Пролитые за всё, что здесь хранится,  
Из недр земных все выступили вдруг,  
То был бы вновь потоп, я захлебнулся б  
В моих подвалах верных...*

Между всеми этими темами образуется разветвленная система интонационных связей, сложных и многообразных. И вместе с тем, в генезисе каждой из них, в последовательности их произрастания прослеживается определенная логика, причем не только имманентно-музыкальная, но шире — идейная, содержательная. Если несколько схематизировать процесс интонационных преобразований, акцентируя его узловые

моменты и общую тенденцию, то его можно представить в виде некой лейтмотивной цепи, где каждый из лейтмотивов обобщает ту или иную грань конфликта, каждое последующее звено предопределяется предыдущим, а вместе они отражают логику развертывания музыкальной концепции: *рыцарство — властолюбие — золото — зло — слезы — возмездие — гибель*.

Какое место занимает в этой концепции *третья картина оперы*? Конечно, если рассматривать всё произведение как замкнутую в себе трагедию Барона (а именно так она часто и интерпретируется), финальную картину можно считать излишней. Сам факт смерти Барона в этом плане мало что добавляет: ведь уже всем ходом музыкального развития во второй картине композитор привел своего героя к трагическому итогу, духовной гибели. Однако если помнить, что судьба Барона в опере — это тот фокус, в котором сконцентрировалась более широкая идея, экспонированная в первой картине — драма крушения рыцарства, именно финальную сцену следует считать ее полновесным завершением. Поэтому она и обращает нас к поэтике и образности начала оперы. В первой картине в центре внимания были не отдельные характеры, а судьба рыцарства как определенного явления культуры. Во второй картине автор, напротив, «исследовал» это явление сквозь призму психологии личности. Монологичность сцены была великолепным пластическим воплощением индивидуализма Барона, и как следствие, его бесконечного одиночества; к тому же она невольно смещала акценты с общего на индивидуальное. Поэтому для приведения основного конфликта оперы к его полному разрешению автору необходимо было вернуться к обобщающим принципам его музыкального воплощения, к образному укрупнению составляющих его антитез.

Так, в диалогической сцене Альбера и Герцога, где сама форма диалога предрасполагает к индивидуализации его участников, Рахманинов от такой индивидуализации отказывается. Музыкально оба героя решаются в едином ключе: близок характер их вокального мелодизма — это хорошо знакомый нам по первой картине тип героического интонирова-

ния; одна тональность (Ми-бемоль мажор) цементирует весь диалог, один лейтмотив (рыцарства), звучащий в оркестре, связывает обе характеристики. Иными словами, Альбер и Герцог предстают не как различные типажи, а как один суммарный образ.

Обобщающая тенденция в финальной картине заметна и в музыкальном раскрытии образа Барона. В отличие от центрального монолога, здесь композитор жертвует всеми подробностями ради подчеркивания, заострения сущности. Обратим внимание на некоторые сокращения поэтического текста. Одно из них — фрагмент диалога Альбера и Герцога, где последний, предаваясь воспоминаниям детства, с искренней нежностью рассказывает о молодом Бароне:

*Он был друг деду моему. Я помню,  
Когда я был ребенком, он  
Меня сажал на своего коня  
И покрывал своим тяжелым шлемом,  
Как будто колоколом...*

Эта же тема затем продолжается в другом фрагменте — воспоминаниях самого Барона, обращенных к Герцогу:

*Я как теперь вас вижу. О, вы были  
Ребенком резвым. Мне покойный Герцог  
Говаривал: Филипп (Он звал меня  
Всегда Филиппом), что ты скажешь? а?  
Лет через двадцать, право, ты да я,  
Мы будем глупы перед этим малым,  
Пред вами то есть...*

И в этих словах слышится сердечность, человеческая теплота, отголоски былой отеческой привязанности. Ничего этого у Рахманинова нет и быть не может. Такой элемент лиризма вступил бы в явное несоответствие со всем ходом композиторской концепции. Барон как личность в опере погиб, и здесь, в третьей картине, он уже не характер, а скорее символ той роковой силы, в которой он полностью растворился. Не случайно музыкальная характеристика Барона в этой сцене — это интонационный сплав лейтмотивов «золота» и «зла» в их неразрывном единстве:

56.



Таким образом, не персонажи — Альбер и Барон — фактически конфликтуют в последней картине. Вернее, их личный конфликт имеет сугубо сценическое выражение. Если же отвлечься от театрально-пластической стороны данной сцены, сосредоточившись на ее музыкальном содержании, то сам тип основного конфликта можно уподобить инструментально-симфоническому, настолько доминирует здесь обобщающая тенденция над конкретизирующей. Даже композиционно третья картина имеет явные признаки сонатного аллегро, что становится еще одним средством укрупнения конфликта. «Главная» и «побочная» партии представлены двумя образно-интонационными сферами, контрастно противопоставленными, — «рыцарства» (диалог Альбера и Герцога) и «скупости» (начиная с выхода барона — темы «золота» и «зла» в контрапункте). В «разработке» (поединок Альбера и Барона) эти сферы интенсивно взаимодействуют, симфонически разрабатываются. Сжатая, концентрированная реприза-кода (эпизод смерти Барона) становится весомым итогом картины и всей оперы в целом. Рыцарский тематизм здесь полностью вытесняется, устанавливается абсолютное господство темы «золота», которая звучит величаво-мрачно в мощных оркестровых унисонах, а в коде к ней добавляются еще и траурные удары оркестра. Это резюме знаменует собой полное крушение всех ценностей, объединенных понятием «рыцарство»: семейных связей, а вместе с ними и родового древа — оплота рыцар-

ской династии, чести, благородства, человеческого достоинства перед лицом иной силы — силы золота, денежных сундуков. Так, главная тема, заявленная в первой сцене оперы, расширяясь и углубляясь от картины к картине, обогащаясь новыми мотивами, приводит к своему трагическому исходу.

В чем же заключался для Рахманинова скрытый пафос подобного музыкального прочтения пушкинского «Скупого», чем созвучной оказалась ему в начале XX века трагедия, созданная в 30-м году предшествующего столетия, каким «моральным содержанием» он ее наполнил, какие нравственные, а через них, быть может, и социальные тенденции времени опера отразила? Ответить на эти вопросы не просто. Сам композитор избегал обсуждения интересующих нас тем, во всяком случае, свидетельства этих обсуждений до нас не дошли. Тем не менее нам представляется вполне приложимой к «Скупому» мысль, высказанная Ю. Келдышем: «Подобно каждому крупному художнику, Рахманинов отличался неповторимостью индивидуального облика. И вместе с тем всеми сторонами своей деятельности он был тесно связан с русской общественной жизнью и искусством того периода, к которому относится созревание и расцвет таланта. Широта и прочность этих связей являлась источником его огромной популярности у современников»<sup>15</sup>. Особую глубину связи эти обрели в рубежный период начала XX века. Важную роль здесь, конечно, играл огромный общественный подъем в канун революционных потрясений, который Рахманинов не мог не ощущать. Кроме того, большое значение в плане обогащения его социального и художественного кругозора имело в эти годы расширение круга литературных пристрастий композитора.

Знаменательно в этом смысле соседство «Скупого» с созданными в то же время пятнадцатью романсами (ор. 26), где, наряду с традиционной для русской вокальной лирики поэзией (А. Толстой, Ф. Тютчев, А. Кольцов, Я. Полонский), есть немало необычного в выборе текстов. Так, Рахманинов едва ли ни первым из композиторов обращается здесь к стихам

---

<sup>15</sup> Келдыш Ю. Рахманинов и его время. Указ. изд. С. 13.

И. Бунина. В качестве литературной основы для романса «Мы отдохнем» он использует текст заключительного монолога Сони из пьесы А. Чехова «Дядя Ваня». Пожалуй, еще более неожиданен интерес композитора к стихам Д. Мережковского, поэта, казалось бы, совершенно далекого, как образно, так и стиливо, от мира рахманиновской музыки. И уж совсем необычно то, что композитор объединил произведения этих столь чуждых друг другу художников (Бунина и Чехова — с одной стороны, и Мережковского — с другой) в едином романсовом сборнике, в чем-то даже приближающемся к вокальному циклу. Во всяком случае, никогда и нигде их произведения не оказывались в такой непосредственной близости. Но для Рахманинова подобное сближение, надо полагать, не было случайным. Различие стилевых направлений, художественных позиций, эстетических платформ избранных авторов не помешало композитору тонким внутренним слухом уловить скрытое смысловое родство их произведений. А кроме того, в рахманиновской трактовке все они обнаруживают явные точки соприкосновения с его же «Скупым рыцарем». Бунинские романсы «Я опять одинок» и «Ночь печальна» перекликаются с ним образами мрачного одиночества, отрешенности от света, жизни, весны. Настроение душевной усталости с оттенком обреченности, даже траурности царит и в чеховском романсе «Мы отдохнем». В кульминации же его композитор выделяет тему земного зла и страданий — одну из центральных и в «Скупом». Еще острее и трагичней тема эта звучит в романсе на стихи Мережковского «Христос воскрес». Текст романса вызывает очевидные ассоциации с оперой, вплоть до прямых совпадений: зло и жестокость, правящие миром, разрушающие все человеческие связи и отношения, включая родственные («как брата брат возненавидел») — это идейный мотив, вобравший в себя в некоем сгустке коллизию «Скупого рыцаря»; слова же Мережковского: «мир полон кровью и слезами», — заставляют невольно вспомнить монолог Барона («Да! Если бы всё слезы, кровь и пот, пролитые за всё, что здесь хранится...»). Но помимо поэтических параллелей, между романсом и оперой возникают музыкальные связи.

Исходное интонационное зерно романса, развивающееся на всем его протяжении, — звучащая у фортепиано в низком регистре тирата в сочетании с хроматическими секундовыми ходами и тремолирующим движением является как бы вариантом лейтмотива «зла» из «Скупого».

Пушкин, таким образом, оказывается у Рахманинова в одном ряду с современниками композитора — Чеховым, Бунинным, Мережковским, — и это дает основания предполагать, что в «маленькой трагедии» композитору виделся некий вполне современный смысл, раскрытие которого и должно было стать основой и конечной целью ее музыкального истолкования. Отметим в этой связи еще одну интересную подробность: все названные нами тексты романсов содержат в себе элементы символики. Таков и образ одинокого странника в безмолвной, глухой ночи у Бунина, и картина неба в алмазах, наполненная пением ангелов, в чеховском монологе, и, тем более, фигура Христа в стихотворении символиста Мережковского. (Вспомним, что впоследствии в «Колоколах» и в романсах оп. 38 композитор напрямую обратится к символистской поэзии.) Можно допустить, что тема рыцарства в «Скупом» была для Рахманинова также поэтическим символом, широко развернутой аллегорией, за которой скрывался круг проблем, характерных для русского искусства начала XX века. И именно в таком контексте значение этой аллегории, а вместе с ней и вся концепция оперы могут быть верно поняты.

О связях Рахманинова с Чеховым написано немало. Напомним некоторые известные факты. Их первая встреча состоялась в Ялте в 1898 году. Но увлечение композитора творчеством великого писателя началось задолго до нее, еще в 80-е годы; особенно же усилилось оно в период сближения Рахманинова с труппой Художественного театра, где царил атмосфера влюбленности в чеховскую драматургию. Связь эта не исчерпывалась только личными контактами или литературными интересами композитора. «Для него, как и для многих других его современников, — пишет Ю. Келдыш, — духовным отцом и учителем жизни был Чехов. Чеховская тоска по идеалу и красоте, теплота и гуманность отношения к

чувствам и переживаниям простого, обыкновенного человека, поэтичность художественного мышления — всё это было очень близко Рахманинову и нашло отражение в его собственном творчестве»<sup>16</sup>. Уже в одном из ранних произведений композитора — опере «Алеко», в самом образе ее главного персонажа современники и исследователи позднейших времен усматривали близость сомневающимся, раздвоенным героям чеховских пьес. Под непосредственным воздействием рассказа Чехова «На пути» возник замысел первого крупного симфонического произведения Рахманинова — «Утес», партитуру которого, с авторским посвящением, он подарил писателю. Нельзя не согласиться с В. Брянцевой, которая подчеркивает, что близость этого рассказа Рахманинову «выходила далеко за рамки и программности, и автобиографичности», а основывалась на присущей обоим художникам глубине «размышления о русской жизни, столь часто калечащей людей, попусту растрачивающих свои незаурядные духовные силы»<sup>17</sup>.

Но, пожалуй, чаще других из произведений Чехова в связи с творчеством Рахманинова вспоминается «Вишневый сад». Красота русской природы, воспетая в пьесе, пронзительный лиризм, высокая поэтичность давали немало оснований для подобных аналогий. О «рахманиновском тоне» «Вишневого сада» писал Б. Асафьев: «В чеховской лирике... чувство и поэзия русской усадьбы звучали неизбежно красиво, так красиво, как цвет черемухи, сирени и жасмина: вот тут уже мы всецело в пределах рахманиновских цветущих садов»<sup>18</sup>. Сказанное, думается, характеризует всё же лишь одну грань интересующих нас связей. Ведь тема русской усадьбы отмечена в «Вишневом саду» не только поэтичностью и красотой, но и трагизмом, поскольку Чехов показал в пьесе разорение дворянских усадеб как свидетельство истощенности самого мира «дворянских гнезд», угасания, вырождения некогда величественного дворянского рода. Не был ли и

<sup>16</sup> Келдыш Ю. Указ. изд. С. 13.

<sup>17</sup> Брянцева В. С. В. Рахманинов. Указ. изд. С. 213.

<sup>18</sup> Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. М., 1974. С. 397.



этот аспект чеховской пьесы созвучен Рахманинову, не направлял ли он, быть может, не до конца осознанно, фантазию композитора в процессе работы над «Скупым рыцарем»? Во всяком случае, многое здесь резонирует с оперой, с ее основной идеей крушения рыцарства. У Чехова эта тема зазвучала остро и беспощадно, начиная с одной из ранних пьес — «Иванов». О главном герое сам Чехов писал так: «Натура... горячая, сильно склонная к увлечениям, честная и прямая, как большинство образованных дворян... Прошлое у него прекрасное, как у большинства русских интеллигентных людей. Нет или почти нет того русского барина или университетского человека, который не хвастался бы своим прошлым»<sup>19</sup>. И этого дворянского отпрыска автор приводит в пьесе к полному духовному банкротству. Его настоящее уже далеко не столь прекрасно, будущего же у него вообще нет. Ощущение краха становится еще острее, когда рядом с Ивановым возникает фигура другого дворянина — графа Шабельского, в прошлом, по его собственным словам, разыгрывавшего из себя Чацкого, а ныне опустившегося человека, утратившего даже видимость человеческого достоинства. Герой иного типа теперь оказывается хозяином положения. В «Иванове» это управляющий именем Боркин — предприниматель, «деловой человек», знающий: есть в жизни нечто подороже графства и всех прочих дворянских знаков и привилегий — это деньги. В Боркине уже намечен будущий стяжатель и хищник Лопухин в «Вишневом саде», уничтожающий вместе с садом остатки уходящего мира Гаевых и Раневских с его поэзией старой жизни, романтическими грезами, уничтожающий всю окружающую красоту и даже самую способность чувствовать и воспринимать ее. Как и в «Скупом», который в этой связи невольно вспоминается, вместе с этическими ценностями гибнут и эстетические.

Быть может, в понимании данной темы еще более важными для Рахманинова были его связи с Буниным. Не так

---

<sup>19</sup> Чехов А. Полное собрание сочинений и писем. М., 1978. Т. 14. С. 268–269.

уж много событий объединяло двух гениев русской художественной культуры. Они встретились впервые в Ялте в 1900 году и как-то сразу испытали взаимное дружеское влечение. Об этой встрече уже после смерти композитора Бунин писал: «При моей первой встрече с ним в Ялте произошло между нами нечто подобное тому, что бывало только в романтические годы молодости Герцена, Тургенева, когда люди могли проводить целые ночи в разговорах о прекрасном, вечном, о высоком искусстве...Проговорив чуть не всю ночь, он обнял меня и сказал: “Будем друзьями навсегда!”. В ту ночь мы были еще молоды, были далеки от сдержанности, как то внезапно сблизились чуть не с первых слов»<sup>20</sup>. Вскоре, однако, их жизненные пути разошлись, а впоследствии были лишь эпизодические встречи да редкая переписка. Рахманинов оставался при этом горячим поклонником буниновского творчества. Его дочь, Татьяна Сергеевна Конюс, вспоминает: «Сергей Васильевич очень любил Ивана Алексеевича, любил его стихотворения, рассказы, говорил, что Иван Алексеевич всё по-особенному слышит, рассказал даже, как он поправил какое-то слово, когда отец читал, и поучил его, как его нужно произносить, и о внутренней музыкальности стихов говорил, и о том, как Иван Алексеевич читал вслух... Не было больше удовольствия для отца, как подарить ему хорошую книгу. А Ивана Алексеевича он читал часто»<sup>21</sup>. Но помимо того, существовало множество невидимых нитей, глубинных внутренних мотивов, связавших судьбы и творчество Рахманинова и Бунина.

Бунин считал себя последним из дворян в искусстве. Он и был таковым — последним из могижан, великим представителем дворянского рода, как, впрочем, и Рахманинов. Причастность к укладу, духу, быту русского дворянства была у них в крови, и детство — нелегкое, проведенное в нищающих дворянских усадьбах, скудеющих имениях, в условиях ранней нужды и сложных семейных отношений, оставило,

---

<sup>20</sup> Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. Указ. изд. С. 28.

<sup>21</sup> Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 1. М., 1978. С. 407.

тем не менее, заметный и сильный след, привило систему незыблемых нравственных ценностей, стихийное чувство преемственности поколений, теряющихся во мраке времен. Как никто другой, наверное, из художников того времени испытывали они потребность пусть в косном, но стабильном быте, патриархальных традициях, религиозных устоях, в ощущении корней, в спасительном чувстве причастности к семейному клану. Родовые традиции, усадебная культура — всё это питало творчество двух художников, наполняя его особыми обертонами. С бесконечной силой их тянуло в этот отчасти мифологизированный мир, который всё более и более от них отдалялся. И не желанием ли приблизить его, продлить объясняется та страсть (по-другому не скажешь), с какой Рахманинов относился к Ивановке — этому живительному источнику его вдохновения и отдохновения? Мир этот безвозвратно рушился у них на глазах, и они были тому отнюдь не сторонними наблюдателями. «Кончался девятнадцатый век, — пишет П. Антокольский. — Вместе с ним кончалась дворянская Россия. Тургенев, Чехов, Бунин (в этом списке мог бы быть и Рахманинов. — А.Ц.) — каждый по-своему зафиксировали прощание с нею»<sup>22</sup>. У Бунина это прощание наполнилось чувством глубокой печали, а подчас и трагизма. Разорение родовых гнезд, внутренняя деградация и вырождение представителей русского дворянства, бывшего носителем высочайших культурных традиций — всё это стало глубоко личной, выстраданной темой его прозы начала века, таких произведений, как «Деревня», «Суходол», собственное ощущение от которого — «смотреть новыми глазами на старое» — сам автор назвал «жутким». Его герои, забыв о своей причастности к роду, топчут в себе остатки гордости, благородства, чести. На смену приходят иные ценности, выживают лишь те, кто может приспособиться к новым жестоким законам чистогана, встать на путь хищничества, наживы, слепой и нерассуждающей корысти: «деревенский Ротшильд» Лукьян

---

<sup>22</sup> Антокольский П. Александр Блок // Блок А. Стихотворения, поэмы, театр. М., 1968. С. 6.

Степанов («Суходол»), архитектор Примо, превратившийся в обыкновенного дельца («На даче»), коммерсант Зотов («Соотечественник») или полное ничтожество Соколович («Пятнистые уши»). «Гениями самоуничтожения и гибели» назвал К. Чуковский героев бунинской прозы<sup>23</sup>.

Как точно приложимо это определение и к рахманиновскому Барону — рыцарю, ставшему ростовщиком, как сродни он персонажам прозы Бунина! Не случайно в одном из писем писателю Рахманинов назвал себя «печальным суходольным музыкантом», подчеркнув тем самым, по-видимому, созвучность своего душевного состояния настроениям повести Бунина, ее грустным воспоминаниям «о былом, о жизни глухой, но всё же слаженной, имеющей подобие прочного быта и благосостояния»<sup>24</sup>.

Конечно, было бы неверно слишком буквально проводить аналогию между грандиозной метафорой оперы «Скупой рыцарь» и произведениями Бунина или Чехова, но косвенные напрашиваются сами собой, помогая прояснить аллегорический подтекст темы рыцарства в опере Рахманинова. Вспомним, что в искусстве начала XX века рыцарские мотивы были вообще распространены, обнаруживая вполне современное звучание. В особенности они привлекали к себе в этом плане поэтов символистской ориентации — Мережковского, Блока, Белого, Бальмонта. Удаление в историю оказывалось для них формой видения дня сегодняшнего. Блок писал по поводу своей драмы «Роза и крест»: «Надо придерживаться истории, зная, однако, всё время, что действующие лица — “современные” люди, их трагедия — наша трагедия»<sup>25</sup>. В эпоху великого перелома, крушения одного миропорядка и рождения другого, переоценки жизненных и художественных ценностей рыцарская тематика несла в себе идею прощания с уходящей в прошлое Россией, со старой культурой. Вспомним «рыцаря в стальной броне» — героя «Королевы и рыцарей» Андрея Белого:

---

<sup>23</sup> Чуковский К. Ранний Бунин // Вопросы литературы. 1968. № 5. С. 94.

<sup>24</sup> Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 2. М., 1980. С. 56, 394.

<sup>25</sup> Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 285.

Уставился  
Остро,  
Грозно,  
Злой клювовидный шлем...  
Сказал,  
Насмехаясь,  
«Поздно...  
Путник — куда, зачем?  
Мы — умерли,  
Мы — поверья:  
Нас кроют столетий рвы!»  
Пошел...  
Закачались  
Перья  
Вкруг его стальной головы<sup>26</sup>.

Этот мотив умирающего рыцарства, выразивший трагическое ощущение крушения старых идеалов, по-разному зазвучал в стихах Вячеслава Иванова, воскрешающих образы Средневековья, в поэзии Бальмонта, с ее испанскими грандами, трубадурами и рыцарями, но, пожалуй, особенно глубоко и сильно в раннем творчестве Блока.

«Овеянность лирики молодого Блока последним дыханием уходящей дворянской культуры, еще не утратившей вовсе свое поэтическое обличье, “благородство запоздалое” — факт несомненный», — пишет Д. Максимов<sup>27</sup>. Это так — и вместе с тем именно в ранних стихах поэта мы слышим, как постепенно замирает это дыхание, как лирический герой расстается со своими романтическими иллюзиями, осознавая приближающуюся гибель былых человеческих связей, старого жизненного уклада, и в этом Блок напрямую соприкасается с творчеством Чехова и Бунина. «Это быт гибнет, сменяется безбытностью», — пишет он в статье «Безвременье» в 1906 году, вспоминая при этом чеховский «Вишневый сад». «Чистые нравы, спокойные улыбки, тихие вечера, — читаем мы в той же статье, — всё заткано паутиной, и самое время остановилось... Радость остыла, потухли очаги. Времени больше нет. Двери открыты на выюжную площадь»<sup>28</sup>. И это свое

<sup>26</sup> Белый А. Стихи и поэмы. М.-Л., 1966. С. 43.

<sup>27</sup> Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975. С. 35.

<sup>28</sup> Блок А. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1962. С. 70.

ощущение приближающейся вьюги Блок передал в «Стихах о прекрасной даме». Цикл наполнен средневековой экзотикой — звоном мечей и щитов, рыцарями и пажам, но мы явственно слышим, как постепенно все эти символы теряют свой блеск и яркость красок, как меняется сам герой, его юношеские мечты уступают место трагическим предчувствиям, тускнеет золото доспехов, деревянным становится меч, и над всем начинает господствовать атмосфера надвигающейся катастрофы. Именно эту тональность услышал в «Стихах о прекрасной даме» Андрей Белый, когда писал Блоку: «Никого нет кроме Вас, кто бы так изумительно реально указал на вкравшийся ужас»<sup>29</sup>.

К теме уходящего рыцарства Блок обратился и в своей драме «Роза и крест», стремясь, по его собственным словам, в героях и событиях XIII века увидеть очертания современной трагедии. Главный герой драмы Бертран — воплощение высших человеческих достоинств: благородства, честности, любви к людям, способности к самопожертвованию. «Он неутомимо честен, трудно честен, а с такой честностью жить на свете почти невозможно», — так писал о своем герое автор в «Объяснительной записке для Художественного театра». Невозможно, потому что времена Бертрана уже позади, потому что живет он, как и граф Аргимбаут или молодой паж Алискан, «в то время, когда всякая мода на крестовые походы и на всякий героизм прошла безвозвратно». И если в грубом облике старого графа Аргимбаута «сквозят всё же аристократические черты», «еще сохранились кое-какие обрывки понятий о родовой чести», то у юного пажа Алискана, который «впоследствии будет, в сущности, таким же Аргимбаутом... ничего нет, кроме изнеженности, свойственной молодым людям его поколения»<sup>30</sup>. И в этом блоковском автокомментарии мы видим немало общего с концепцией оперы Рахманинова «Скупой рыцарь», так органично вписывающейся в «парти-

<sup>29</sup> Блок А., Белый А. Переписка. М., 1940. С. 48.

<sup>30</sup> Блок А. Собрание сочинений. Т. 4. М., 1961. С. 531, 533.

туру» идейно-художественных исканий русского искусства начала XX века.

«Ужасный век! Ужасные сердца!» — таким возгласом Герцога завершается «Скупой рыцарь». Но не слышен ли в этом возгласе и голос самого Рахманинова? Было ли у композитора сознательное намерение придать образам «Скупого», теме рыцарства столь глубокий символический, или точнее — социально-символический, смысл? Мы не располагаем материалами, позволяющими прямо ответить на этот вопрос, да это, быть может, и не главное. Существеннее другое: художественная интуиция, чуткий духу времени «внутренний слух» подсказали композитору именно такое решение. Опера Рахманинова явилась не просто опытом музыкального раскрытия человеческой страсти, ее пристальным и разносторонним анализом; рождая многообразные ассоциации, она наполнилась трагическими раздумьями о своем времени, стала воплощением глубокой тревоги за судьбу поколения, за его настоящее и будущее.

## Вместо заключения

### **«Он вечно тот же, вечно новый»**

«Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего...»<sup>1</sup> — так с удивительной прозорливостью писал о судьбе пушкинского наследия В. Белинский в 40-е годы XIX столетия, когда с момента гибели поэта не прошло и десяти лет. Вся последующая история культуры подтвердила справедливость этих слов, и одним из убедительных ее доказательств стала жизнь пушкинской драматургии в русской оперной классике. Каждая из выше-рассмотренных опер, при высочайшем пиетете к гению поэта, верности духу, а зачастую и букве его трагедий, в то же время явилась актом глубоко индивидуального прочтения и смелой актуализации пушкинских драматических концепций. Они предстали в новом обличье, отвечающем меняющемуся времени, сквозь призму новых философских, социальных, эстетических воззрений и установок, не утратив в этом контексте своего остросовременного звучания. Между литературными первоисточниками и музыкальными творениями, рожденными на их основе, всякий раз возникал иногда скрытый, а иногда явственно ощущаемый диалог, в котором проявлялась и внутренняя духовная связь величайших русских композито-

---

<sup>1</sup> Белинский В. Полное собрание сочинений. Т. 5. М., 1954. С. 555.



ров с Пушкиным, и одновременно их художническая независимость, свобода и своеобразие слышания его творений.

Даргомыжский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Кюи, Рахманинов — нужно ли говорить, как разительно не похожи друг на друга эти музыканты, как неповторимы круг их образов, типы чувствования и художественного мышления? И вместе с тем именно в сочинениях, освященных гением Пушкина, при всем разнообразии воплощенных в них картин мира, более чем где бы то ни было, проявились черты их глубинной общности, возникло множество пересечений и точек соприкосновения. Обусловлены они, прежде всего, характером концепций пушкинских трагедий, которые сами по себе образуют большой драматургический «цикл». В него входят и «Борис Годунов», и «маленькие трагедии», и «Русалка», объединенные общими, связующими их идейными мотивами. Везде в центре драм стоит трагический Герой — личность крупная, значительная и бесконечно одинокая (будь то Борис Годунов, Наташа, Барон, Сальери или Вальсингам) — в его сложных, противоречивых взаимоотношениях с миром людей, миром культуры, с социумом, в его поисках счастья и гармонии, реальной ли, иллюзорной... Целая разветвленная сеть смысловых «лейтмотивов» пронизывает все пушкинские драматические произведения, и она же затем связывает оперы, которые независимо от воли их авторов «аукаются», перекликаются друг с другом общностью коллизий, драматургических поворотов, характеров. Обращаясь к *прошлому*, совершая «круз» по историческим эпохам и культурным мирам, воссоздавая их с большей или меньшей степенью точности и исторической достоверности, композиторы стремились в операх ответить на самые жгучие, животрепещущие вопросы *настоящего и будущего*: о судьбе народа и личности, судьбе поколения, судьбе национальной культуры в эпоху трагических потрясений и катаклизмов. Обратим внимание на то, что все пушкинские оперы возникали в периоды «неслыханных перемен» и «невиданных рубежей» в истории России, а три из них — «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы», «Скупой рыцарь» — на грани XIX и XX столетий, в преддверии грандиозных соци-

альных и эстетико-художественных сломов и потрясений. Не случайным, наверное, было и то, что и в самом музыкальном искусстве в целом, и в творчестве отдельных композиторов они становились произведениями рубежными, знаковыми: и «Борис Годунов», и «Каменный гость», и «Скупой рыцарь» (это же относится ко всем остальным рассматриваемым нами операм-трагедиям) открывали в отечественном музыкальном театре принципиально новые разновидности жанра, новые типы музыкальной драматургии, новые стилевые решения, а в биографии композиторов они знаменовали своим появлением начало нового этапа их творческой эволюции.

«Пушкинские произведения не могли быть, конечно, единственными стимулами создания новых разновидностей оперы. Они возникали в результате встречного движения, где, с одной стороны, действовало мощное излучение вдохновляющей пушкинской духовной энергии, а с другой — творческие поиски оперных новаторов, вызванные историческими потребностями жанра», — пишет О. Соколов, и это вполне справедливо<sup>2</sup>. Но также справедливо и то, что многое в направленности этих поисков было в значительной степени инициировано или даже «подсказано» Пушкиным. Уже само обращение к его великим творениям создало традицию высокой значимости и весомости в русском оперном искусстве *поэтического слова*. А опыт сохранения пушкинской драмы целиком в неприкосновенности, предпринятый Даргомыжским в «Каменном госте», явился принципиально новым путем решения извечной для оперы проблемы взаимоотношения вербального и музыкального начал. Этот путь предполагал пристальное вслушивание в поэтический текст, в его потаенные глубины, смысловые подтексты, в то, что звучало в гениальных пушкинских строках и между строк, в слова и их неповторимые сцепления, в лексику, ритмику, композицию. Всему этому нужно было найти равно совершенный музыкальный эквивалент, который бы принципиально не отступал от поэтической

---

<sup>2</sup> Соколов О. Новаторские русские оперы на сюжеты Пушкина // Болдинские чтения. Н.-Новгород, 1997. С. 68.

первоосновы, но одновременно, не дублируя ее, сложно перерабатывал в горниле собственной композиторской индивидуальности, следуя специфике оперного жанра, его природным законам, и, конечно, отвечая новым, продиктованным временем, творческим задачам. Именно в этом процессе и родился тот реформаторский стиль Даргомыжского, который Кюи объявил «кодексом» оперного композитора, на который ориентировался Мусоргский в поисках «осмысленной/оправданной» мелодии, и который, каждый по-своему, претворяли все композиторы — авторы опер-«маленьких трагедий».

Многочисленные связи пронизывают не только партитуры пушкинских опер, но и саму их судьбу, словно их авторы, отдаленные друг от друга где-то временем, где-то эстетическими и музыкальными пристрастиями, где-то характером и глубиной новаторства, в то же время создавали единую оперную пушкиниану. Неоконченного «Каменного гостя» Даргомыжского завершал Кюи, а оркестровал Римский-Корсаков. Опять же Римский-Корсаков посвятил несколько лет напряженной работы созданию новой оркестровой редакции «Бориса Годунова» Мусоргского и фактически открыл ему дорогу на российскую и мировую оперную сцену. Рахманинов дирижировал «Русалкой» Даргомыжского, явившись ее блестящим интерпретатором. Он же принимал участие в подготовке постановки «Бориса Годунова» в мамонтовской опере, работал с Шаляпиным над партией Бориса, а позже прорабатывал с певцом и партию Сальери для постановки оперы Римского-Корсакова на той же сцене. Опера Рахманинова «Скупой рыцарь» еще до премьеры в Большом театре была исполнена на домашнем вечере у Римского-Корсакова и тоже с участием Шаляпина. Выдающегося русского певца можно в целом считать полноправным «членом» этого «пушкинского клуба». Он явился интерпретатором всех центральных образов в рассматриваемых операх: Мельника в «Русалке», Бориса, Пимена, Варлаама в «Борисе Годунове», Сальери в «Моцарте и Сальери», Священника в «Пире во время чумы», а на предварительном показе и Барона в «Скупом Рыцаре», достигнув в их прочтении такого совершенства и силы художественного

обобщения, которых до него не знал ни оперный, ни драматический театр. Можно ли считать все перечисленные факты сближения опер, скрещения судеб их создателей случайными совпадениями? Ответ очевиден: безусловно, нет. Их породнил «ген» Пушкина.

«Он вечно тот же, вечно новый», — так охарактеризовал поэт «упойтельного» Россини в своем «Евгении Онегине». Но, быть может, с еще большим основанием эти сверкающие слова следовало бы отнести к самому Пушкину, определив ими феномен неисчерпаемости его художественного гения.

*Книжное издание*

**Анатолий Моисеевич Цукер**  
**ДРАМАТУРГИЯ ПУШКИНА**  
**В РУССКОЙ ОПЕРНОЙ КЛАССИКЕ**

2-е издание

ISBN 978-5-9907158-4-4



Редактор Э. Плотица  
Художник М. Цветкова  
Компьютерная верстка Е. Вороновой

Форм. бум. 60х90 1/16. Печ. л. 17,5.

Уч.-изд. л. 19,25. Изд. № 11916.

Цена договорная.

Издательство «КОМПОЗИТОР»  
127006, Москва, Садовая-Триумфальная ул., д. 12/14, стр. 1

Тел./факс 8 (495) 650-16-70

E-mail: [shop@ikompozitor.ru](mailto:shop@ikompozitor.ru)



Анатолий Цукер – известный российский музыковед и музыкальный критик, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России, автор монографий «Григорий Фрид. Путь художника», «Н.П. Раков», «Микаэл Таривердиев», «И рок, и симфония», «Единый мир музыки», свыше полутора ста статей по проблемам истории отечественного – классического и современного – музыкального искусства, один из соавторов учебника «История современной отечественной музыки». В новой увлекательной книге, посвященной оперному претворению пушкинской драматургии, ученый вновь демонстрирует широту своих научных интересов. После многочисленных публикаций последних двух десятилетий, исследующих преимущественно злободневные проблемы массовой музыкальной культуры, А. Цукер обращается к сугубо академической теме, к шедеврам русской оперной классики, давая им при этом во многом неожиданное и современное освещение.

