

Примечания

- ¹ *Виролайнен М. Н.* Культурный герой Нового времени // Легенды и мифы о Пушкине: Сб. статей / Под ред. М. Н. Виролайнен. СПб., 1995. С. 329—349.
- ² Там же. С. 346.
- ³ *Розанов В. В.* О Пушкинской академии // Розанов В. В. Соч. М., 1990. С. 354.
- ⁴ *Кибальник С. А.* Истоки поклонения // Слово. 1990. № 6. С. 2.
- ⁵ *Муравьева О. С.* Образ Пушкина: Исторические метаморфозы // Легенды и мифы о Пушкине. С. 121.
- ⁶ Там же. С. 128—129.
- ⁷ *Чуковский К. И.* Из дневника // Знамя. 1922. № 11. С. 167.
- ⁸ *Дружников Ю. И.* Вторая жена Пушкина. М., 2000. С. 411.
- ⁹ Там же. С. 413.
- ¹⁰ *Бродский И. А.* «Никакой мелодрамы...»: Интервью // Бродский И. А. Размером подлинника. Таллинн, 1990. С. 123.
- ¹¹ *Курицын В. Н.* Русский литературный постмодернизм. М., 2000. С. 254.
- ¹² *Аверинцев С. С.* Пушкин — другой // Лит. газета. 1999. № 22, 2 июня. С. 1.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ *Лихачев Д. С.* Создатель языка русской культуры // Лит. газета. 1999. № 22. С. 1.
- ¹⁵ *Гандлевский С. М.* Ничей Пушкин // Московские новости. 1999. № 10, 16—22 марта. С. 25.
- ¹⁶ *Мелихов А.* Сумерки амбиций // Лит. газета. 2002. № 1. С. 7.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ *Гришин М. В.* Культурные департаменты художественного творчества // Выбор метода изучения культуры в России 1990-х годов. М., 2001. С. 109.
- ¹⁹ *Щуплов А.* Пушкин вместо масла // Лит. газета. 2002. № 30, 24—30 июня. С. 16.
- ²⁰ *Морозов А.* Мавзолей для Пушкина // Московский комсомолец. 1999. 6 июня. С. 5.
- ²¹ *Орлицкий Ю. Б.* Пушкин с нами? // Новое лит. обозрение. 1999. № 36. С. 235.
- ²² См.: *Кривошлыков М. Г.* Исторические анекдоты из жизни русских замечательных людей. СПб., 1897.
- ²³ *Венхоу Гевибой.* Ай да Пушкин!.. (К 170-летию «ЛГ») // Лит. газета. 2000. № 1—2. С. 16.

С. В. Фролов

(Санкт-Петербург, Россия)

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» ПУШКИНА И ЧАЙКОВСКОГО

(«Кошунства» или гений композитора?)

Опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин», будучи одним из ярчайших образцов преломления в музыке великого литературного произведения, постоянно является предметом особого ревностного литературоведческого внимания, пристального исследовательского музыковедческого интереса и конкурирующих с ними музыкально-режиссерской, дирижерской и вокально-исполнительской интерпретаций. С момента своего зарождения она служит объектом требователь-

ной и всеобъемлющей критики. Ее сценография постоянно пересматривается, меняется к ней отношение исполнителей и публики.

Так, еще до постановки оперы, сразу же после выхода из печати ее клавира, начиная с тургеневско-толстовской переписки осени 1878 г., тексту ее либретто был вынесен жестко отрицательный, но в принципе справедливый приговор¹, повторяемый, впрочем, время от времени, несмотря на очевидную бесперспективность этого занятия, вплоть до наших дней. Не защищая, естественно, здесь, этого либретто, отметим только, что вызывающие негодование недостатки вполне укладываются в нормативные требования к особенностям его жанровой природы. Главная задача таких текстов — быть сутобо прикладным «типовым», не привлекающим к себе специального внимания и лишь подыгрывающим музыке материалом. Как известно, все написанные на основе великих произведений Шекспира, Гете, Шиллера оперные либретто в произведениях Гуно, Массне, Верди и др. явно не выдерживают сравнения со своими первоисточниками, являясь их жалкими упрощениями... В ряде же случаев именно в русской музыке вообще нельзя говорить о либретто в прямом значении этого слова. Например, в опере Глинки «Жизнь за царя» слова писались уже после сочинения музыки как служебная подтекстовка, подчиненная иногда прямым указаниям композитора, на какие звуки должен попасть тот или иной гласный звук, а изданный под названием либретто текст Розена даже не во всем соответствует словам в дорабатывавшейся еще долгое время партитуре оперы... Именно поэтому думается, что небезызвестные выпады В. В. Набокова в адрес пушкинских опер Чайковского или его нелестные высказывания о самом композиторе не следует упрощенно расценивать лишь как однозначное их осуждение или выражение неприязни и требуют внимательного рассмотрения в особых контекстах (в частности, применительно к ситуации в набоковском романе «Ада» в рабочем порядке назовем такой контекст «комплексом ревностей»²), раскрытию которых должны быть посвящены отдельные исследования...

Едва ли не столь же однозначно, но уже со знаком плюс можно охарактеризовать ситуацию с оценкой музыки оперы. Пройдя со времени московской консерваторской премьеры 17/29 марта 1879 г. «испытательный срок», своим сотым представлением на петербургской императорской сцене 27 октября / 8 ноября 1892 г., опера доказала свою жизнеспособность и с тех пор была «принята» в число наиболее популярных произведений сначала русского, а затем и мирового репертуара³.

Впрочем, и здесь были свои отклонения, связанные, например, с общими процессами исторической переоценки художественных ценностей, отразившимися в смене ведущих стилевых направлений в 20—30 гг. XX века, когда в контексте неоклассицистских тенденций воспринимаемая в русле романтических традиций музыка Чайковского

го вызывала у некоторых наиболее радикально настроенных снобов раздражение.

Не с этими ли условиями оказалась связана самая возможность появления в то время таких дилетантски наивных инвектив, как, например, реплика Сирина о «посредственной музыке Чайковского»⁴? Явную сиюминутную опрометчивость и поспешную несостоятельность этого суждения, даже если и допустить, что оно всего лишь следствие чужого влияния⁵, может оспорить хотя бы неизменное восторженное или почтительное отношение к музыке Чайковского других набоковских современников из русской эмиграции.

Среди них назовем, во-первых, выдающегося мыслителя Владимира Николаевича Ильина, писавшего, что «дионисический рок и его безмерная тоска, разлитые в русском народно-национальном массиве, тайна русской природы и русского космоса» — «все это явлено у Пушкина, Гоголя и Лермонтова, но всецело владеет оно гениальной „тройкой“ дворянских фаталистов и мистиков — Чайковским, Тургеневым, Львом Толстым»; и далее подчеркивавшего, что «особенно это чувствуется в творчестве, судьбе и смерти Чайковского», который, «понял и почувствовал» в «Евгении Онегине» Пушкина то, что сам Ильин обозначает как «оккультный и фаталистический фундамент романа»⁶.

И во-вторых — великого русского композитора И. Ф. Стравинского⁷, бывшего, кстати, может быть, еще большим, чем Набоков, снобом⁸, и едва ли не превосходящего его по масштабам своего дарования и по своей роли в мировой художественной культуре. Как раз в это время Стравинским в качестве своего рода «музыкального приношения» своему кумиру был создан балет «Поцелуй феи» (1928, Париж, 2-я ред. — 1950), в музыкальную ткань которого тончайшим образом вплетены любовно аранжированные фрагменты музыки Чайковского⁹.

Столь же мало показательны и в принципе факультативны независимые от осмысления качества самой музыки колебания приливов и отливов в оценке и в восприятии «Евгения Онегина» Чайковского русской советской публикой и критикой. Это проявлялось то в форме преувеличенного обожания этой оперы, связанного с эпохальными исполнительскими интерпретациями Собинова, Печковского, Лемешева, то в виде резкого ее неприятия с точки зрения РАПМ'овского вульгарного социологизма¹⁰ или благодаря опошлению в банальном бытовом «грамофонном» звучании ее популярных фрагментов, столь ярко отраженному в небезызвестном романе М. А. Булгакова.

Гораздо более «рельефна» история исполнительских интерпретаций оперы, и в особенности ее режиссерских решений. Здесь наибольший интерес составляют попытки уйти от привычных постановочных штампов так называемого «Большого стиля», почти сразу же сложившихся на сценах московского и петербургского императорских теат-

ров на рубеже XIX—XX вв. и тиражировавшихся в последующих постановках частных и государственных оперных театров страны.

В этих попытках обнаруживается две тенденции. С одной стороны (как, например, в камерной постановке «Оперной студии» Станиславского (1922), шедшей под рояль «в небольшом зале старинного особняка» с запретом актерам «петь в зал»), отражалось стремление к реализму, к преодолению оперных условностей¹¹, к перенесению на сцену подлинно пушкинского «Онегина»¹². А с другой — обнаружилось намерение осовременить содержание оперы. Пушкинское же начало здесь почти полностью нивелируется, сохраняясь лишь в именах героев да в сюжетной канве неразделенной любви и ревности, приводящей к убийству... Таковы недавние постановки Ю. Александрова в «Санкт-Петербург опера», где действие перенесено в пригородно-дачную атмосферу, стилизованную костюмами чеховской эпохи, режиссерские «находки» Н. Белова в Саратовском оперном театре им. Собинова, в которой «действие „Онегина“ проходит в классной комнате»¹³, или эксперименты в постановке Мариинского театра 2002 г., в которых просматриваются явные попытки свести сценографию пушкинско-чайковского творения к стилистике мексиканских телесериалов... Однако все эти отдельные экспериментальные постановочные решения лишь оттеняют общий стандарт, сложившийся за почти сто двадцать пять лет жизни «Евгения Онегина» Чайковского на оперной сцене.

Таким образом, в целом судьбы этой оперы и ее оценок уже устоялись. Думается также, что и вопросы, связанные с композиторским преломления в ней пушкинского содержания, особенно на фоне вышеупомянутых «безобразий», давно утратили свою прежнюю остроту. И все же в этой опере, как и в любом подобном многозначном, многоуровневом художественном явлении, остаются еще отдельные страницы партитуры, провоцирующие если и не забытый пафос гневного осуждения за «искажения» пушкинского текста, то по крайней мере подлинный исследовательский интерес...

Одной из таких страниц является традиционный оперный номер «Хор и пляска крестьян» — № 2 первой картины, начинающийся со слов: «Болят мои белы ноженьки...». Ни этих слов, ни непосредственного повода для подобной «народной» массовой сцены, да еще с хором, в пушкинском романе нет! Зачем это нужно было делать Чайковскому? Органично ли это для его замысла? Нет ли в этом кощунственного искажения им великого первоисточника в угоду вкусам публики или оперным штампам и т. п.?

Определенное чувство какой-то странной фальши и щемящей неловкости почти всегда возникает в момент разыгрывания этого номера на сцене. Бутафорские костюмы и балетные ужимки этих вокализирующих принципиально непушкинские тексты хористов, состоящих из отслуживших и теряющих голоса или просто несостоявшихся певцов — солистов и тансующих с кордебалетными ужимками в псевдо-

русском стиле вышедших в тираж «балетных», изображающих русских пейзажей, — все это вызывает недоумение. Да и само их появление, явно некстати и, на первый взгляд, совершенно бессмысленно прерывающее неспешное течение барской жизни по накатанной колее пушкинского романа, ставит в затруднение не только слушателей, но, прежде всего, не знающих, как обставить эту сцену, режиссеров.

Не ведают, как трактовать эту сцену и музыковеды. Чаще всего в их работах этот номер как бы «не замечается»¹⁴. А если и замечается, то оказывается крайне неудобным для описания. Вследствие этого, несмотря на то, что в нем находили «драматизм и строгость протяжной народной песни, величаво разливающейся вдаль („Болят мои скоры ноженьки со работушки“), и буйное веселье следующей за ней пляски („Уж как по мосту, мосточку“))»¹⁵, этот номер до сих пор не получил адекватного осмысления, позволяющего оправдать его место в опере. Скорее наоборот, и попытка оправдания этой сцены тем, что в ней якобы «народная жизнь с ее трудом, горем и весельем на короткое время врывается в покой усадьбы, как бы напоминая об иных масштабах жизни и тем самым предвзято развитие основного музыкально-психологического конфликта»¹⁶, выглядит умозрительной и явно не соответствует общему пушкинско-чайковскому строю оперы.

В свое время чуткий Б. В. Асафьев, интуитивно догадывавшийся о весьма непростой интонационной амальгаме, насыщающей этот хорошей эпизод, достаточно осторожно обошел его загадочной фразой: «Конечно, это синтез стилевых навыков московского бытового романсно-песенного музицирования»¹⁷. Сняв этим дурноту сусальной псевдореалистической трактовки этого номера, однако, и он тем самым не разрешал интересующих нас вопросов.

Можно, конечно, предположить, что композитор, отдавая дань традиции, заложенной в русской опере еще в «Жизни за Царя» Глинки, где русская музыка «противупоставлена» польской, хотел «немецкую» («ученую») технологию предыдущих номеров своей оперы, с их «вагнеровско-тристановскими» ухищрениями в гармонии, с обилием выразительных средств западноевропейской полифонической фактуры и не очень-то скрытыми интонационными аллюзиями на «Реквием» Моцарта, уравновесить русским национальным элементом?

Но и в этом случае, однако, приличествующий героической драме «Жизни за Царя» набор атрибутов Большой французской оперы и генделевский ораториальный пафос оказываются совершенно неоправданными в произведении, о котором сам же Чайковский писал: «Мне нужно, чтоб не было царей, цариц, народных бунтов, битв, маршей...». И добавлял относительно своего видения его сценической судьбы: «Казенщина, рутинность наших больших сцен, бессмыслица постановки, система держать инвалидов на сцене... Гораздо охотнее я бы отдал эту оперу на сцену Консерватории... притом же Консерватория дает свои представления как бы частным образом, en petit comite. Это бо-

лее идет моему скромному произведению, которое я даже не назову оперой, если оно будет печататься. Я назову его лирические сцены или что-нибудь вроде этого»¹⁸. И если он действительно хотел именно этого, то псевдонародный «Хор» и разухабистая «Пляска» («оперных калек», да еще в столь громоподобных звучаниях, какие достигаются в конце номера, в «Лирических сценах» явно неуместны.

Можно, конечно, допустить и то, что, вводя этот номер, он действовал согласно традиции, представленной другой русской оперой его старшего современника — «Русалкой» А. С. Даргомыжского. Однако и с этим трудно согласиться, поскольку в «Русалке» хор является одним из важнейших действующих «лиц» первого действия, постоянно реагирующим на происходящие события и отражающим разворачивающуюся драму Наташи непосредственной своей реакцией как в словесном, так и в музыкальном материале. Но в «Онегине» рассматриваемая хоровая сцена, не будучи никак связана с действием, вторгается в него едва ли не как чужеродный материал. Недаром в постановках некоторых театров она «выпускается»¹⁹.

И все же, как нам представляется, Чайковский не только правильно почувствовал необходимость этого номера, но в принципе очень органично и даже в каком-то смысле в соответствии с пушкинским замыслом встроил его в музыкальный сюжет своей оперной драматургии.

Дело в том, что несмотря на свою, казалось бы, традиционность для русской музыки конструкции песенного диптиха из двух разнохарактерных пьес — медленная и быстрая, лирическая и плясовая, «Свадебная и Камаринская», — этот номер обретает совершенно особые смыслы сочленения и имеет специфическое назначение в драматургии оперы.

Начать надо с того, что первая песня этого номера — вспомним асафьевскую реплику — интонационно никак не связана с крестьянским мелосом. Впрочем, — поспорим здесь с Б. В. Асафьевым, — в ней не слышится и искомых им признаков московского бытового романсно-песенного музицирования, и, скорее всего, она и вовсе даже лишена русских песенных корней²⁰. Ее искусственный, основанный на механизированном развертывании нисходящей секвенции «ломанных терций» сольный запев не имеет аналогов в русской музыке. Да и не может иметь их в принципе, так как выдает свойства совершенно иной стилистики, восходящей к западноевропейским интонационным корням. Главным в ее структурно-семантическом сплаве является скрытая за счет перестановки ударений цитата — известный мотив католической заупокойной службы «Dies irae», ставший своего рода цитатым хитом в XIX столетии²¹.

Столь же непростым генетическим кодом обладает и отвечающий запеву хоровой припев. В качестве скрытой цитаты композитор использовал здесь интонации православной заупокойной молитвы «Вечная память». В этом факте также нет ничего неожиданного, так как почти за десять лет до Чайковского этот напев процитировал в своей

опере «Борис Годунов» М. П. Мусоргский. У него в сцене на площади «перед собором Василия Блаженного в Москве» маргинальный Митюха, упомянув, что «дьякон здоровый да толстый» гаркнул «анафему» Гришке Отрепьеву, сообщает: «А царевичу пропели вечную память». При этом последние два слова он как раз и пропевает на этот обиходный мотив.

Чайковский очень осторожно вписывает «Вечную память» в контекст «Песни». В первом проведении припева, то есть в первом куплете, он поместил в мелодии хора лишь верхнее его терцовое удвоение напева — «втору», а сам напев запрятал во второй голос. Только во втором куплете (на слова «...белы рученьки...») он раскрыл его в верхнем голосе хоровой фактуры. Но, опять же, дал только его фрагмент, который соответствует слову «Вечная», а вот напев слова «память» снова спрятал в хитросплетениях средних голосов. Третий запев и припев свиваются в сложный полифонический узор, чем-то напоминающая экспозицию фуги. Тем самым композитор осторожно наметил генетически заложенную в секвенции «Dies irae» потенцию западноевропейской технологии.

Эффект неожиданных аллюзий на католическое и православное заупокойное пение еще более усиливается приемом пения *a'capella* (первая половина песни — вторая половина идет хоть и все так же за сценой, но с аккомпанементом оркестра) за сценой — крестьяне выходят из-за кулис, лишь пропев до конца всю первую песню. Невольно вспоминаются многие подобные же образцы в предшествовавшей оперной литературе, и прежде всего церковное пение за сценой в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского. Кстати, этот же прием сам Чайковский еще раз гениально использует в «Пиковой даме» в сцене в казарме!

Герои оперы (как, впрочем, и слушающая ее публика) вследствие этого должны были почувствовать в этой песне что-то нехорошее²², недаром же «старуха» Ларина, прослушав ее, обратилась к крестьянам с просьбой: «Пропойте что-нибудь повеселей!»

Осмыслить скрытое содержание, производимое впечатление и роль этой «Песни»²³ в структуре всего произведения помогает общий контекст начала оперы. На протяжении примерно двенадцати минут звучания ее первых двух номеров на сцене фактически нет никакого действия. Однако слушатель — вольно или невольно, осмысленно или на уровне своего подсознания — оказывается вовлечен в развитие какого-то чисто музыкального трагического сюжета, раскрываемого здесь и цитатами из моцартовского «Реквиема», и аллюзиями на заупокойные службы, и сложной полифонической техникой, и многими другими средствами, о которых нет возможности говорить в рамках этого текста, но которые можно обозначить как «траурно-элегический комплекс»²⁴. Этого сюжета нет ни в либретто, ни, естественно, в тексте Пушкина²⁵. И все же воздействие его таково, что публика в театре вовсе уже и не замечает, как пролетают эти двенадцать минут, когда

варится варенье, девицы распевают не имеющий отношения к пушкинскому «Онегину» дуэт, а «старухи» глупо «трещат» своей скороговоркой, — ведь в музыке-то разворачивается нечто захватывающее и неотвратимо страшное, кульминацией которого как раз и становится чье-то «отпевание», скрытое в, казалось бы, традиционной оперной крестьянской песне.

Сложнее дело обстоит с «пляской крестьян». С одной стороны, она вполне укладывается в нормативы разножанрового «диптиха» народных песен. Лишь способ сцепления этих песен выдает некоторую экстраординарность ситуации: крестьяне после пропетой за кулисами «заупокойной службы» появляются под аккомпанемент вторгающейся плясовой ритмической фигуры, создавая эффект своего рода мистификации, мгновенного переодевания, как будто и не они вовсе пели нечто напоминающее «Вечную память». Этот эффект подчеркивает и гармонизация, в которой на смену строгому хоральному стилю «отпевания» приходит нечто несуразное, чем-то напоминающее гармошечный наигрыш, в котором одновременно звучат несколько несовместимых по своему строю аккордов — здесь это одновременное звучание неполного доминантового септаккорда и трезвучия второй ступени в F-dur, что в принципе недопустимо, согласно правилам гармонии, действующим на всем остальном пространстве оперы, и является своего рода издевательством над этими правилами²⁶.

Вместе с тем она формально подобна многим другим вставным и ни к чему не обязывающим оперным танцевальным номерам, так как ее текст и мелодия вполне укладываются в стилистику русской крестьянской хороводно-плясовой песни, а ее оркестровое сопровождение, на первый взгляд, достаточно традиционно для обработок русских песен в симфонической музыке того времени. Однако целый ряд признаков заставляет более внимательно вслушаться в музыку этой пляски и обнаружить в ней иные свойства, наводящие на мысль о ее особом и важном назначении именно в этом разделе оперы.

Речь идет, например, о несколько повышенном градусе в композиторской работе с песенно-танцевальным материалом, отличающей эту пляску от традиционно используемых в таких случаях приемов вариационных обработок. Как правило, такие пляски пишутся в форме орнаментальных вариаций, в которых тема, сохраняя свою ритмо-мелодическую конструкцию, постепенно все более и более оплетается подголосками более дробной ритмики, а основная линия развития нацелена на нарастание от вариации к вариации каких-либо достаточно простых конструктивных элементов сопровождения.

Здесь же мы сталкиваемся с другим типом вариаций, в которых крайне простенькая и лаконичная тема — всего четыре такта — в восьми своих вариациях с кодой подвергается ярким образным метаморфозам. И происходит это не только по причине изменения в ней жанровых или образно-семантических признаков в аккомпанементе, но и благодаря переработке самой темы.

Так, например, во второй вариации за счет специфически гармонизованного перехода из общей тональности «Пляски» си бемоль мажор в до минор неожиданно обнаружился трагический тон, впоследствии ставший одним из опознавательных знаков рахманиновского шемящего звучания. Впрочем, третья вариация — снова в си бемоль мажоре, но четвертая уже в соль миноре. Пятая вариация в ми бемоль мажоре, да еще на особом «бурдонном» квинтовом органном пункте, столь характерном для мазурочной фактуры. А вот в шестой вариации, длящейся целых семь тактов, тема и вовсе исчезает. Ее скрытое существование опознается только благодаря сохранению гаммообразного движения из аккомпанемента. В седьмой — тема восстановлена. Но в восьмой — последней — вариации она разрушается за счет приемов разработки, применяемых в сонатной форме. И здесь же в нее вторгается целый набор стилевых элементов, характерных для помпезных звучаний торжественной симфонической или парадной бальной музыки: туттийный грохот всего оркестра, мощные крупные ритмические синкопы, ярко ходульные гармонические обороты так называемого «эллипсиса» — то есть все то, что будет использовано далее именно в этой опере в кульминационные моменты звучаний на «ларинском» и «петербургском» балах. Особенно показательны в этом плане специфические трубные фанфары полонезного шествия в коде «Пляски». И несмотря на то, что звучит все это музыкальное великолепие с как бы старающимися его замаскировать словами: «В худенькой во рубашенке, во короткой пониженке...», невольно возникает ощущение, что так мог заканчиваться любой из двух «официально» объявленных балов оперы.

Сказанное наводит на предположение о том, что эта «Пляска» фактически выполняет в опере функцию «Третьего» бала. В ней намечается особая «звукоарка»²⁷ с последующими бальными сценами, продолжается линия скрытого «предвосхищения», или Пролога, намеченная «траурно-элегическим комплексом» с его кульминацией в «Хоре». К системе выразительных средств, наводящих на мысль о функции «Третьего» бала, выполняемой этой «Пляской», принадлежат стиливые признаки мазурки и полонеза, мощный органнный пункт, нагнетающий напряжение ожидания чего-то очень значительного, и неожиданное туттийное звучание оркестра в предваряющих ее тактах на слова: «Извольте, матушка, потешим барыню...». Возможно, здесь же стоит обратить внимание и на форму обращения крестьян к барыне — «Извольте...», а не «Здравствуй, матушка барыня...», как они перед этим обратились к ней в ситуации, связанной с первой песней?

Таким образом выстраивается стройная и симметричная трехфазная конструкция драматургии оперы, где балы выполняют функцию «остраннения»; в их контексте — в толпе — герои одиноки и наиболее уязвимы. Балы — источники беды: ларинский бал — дуэль, петербургский — развязка. В таком случае для конструктивного равновесия нужен был еще один — «Третий» — бал — завязка.

И хотя звучание «бала»-пляски вместе с вступительными обращениями крестьян не превышает двух минут, и стремительный темп сменяющихся с калейдоскопической быстротой метаморфоз варьируемой темы не позволяет воспринимающему сознанию осознать всей полноты их музыкального смыслового наполнения — все это безусловно работает и воздействует на публику на уроне приема 25 кадра в кинематографе.

К тому же ни сама идея бала, предшествующего ларинскому, ни связанная с его «опознанием» симметрия не противоречат и Пушкину. Как писал Г. А. Гуковский: «Композиция „Евгения Онегина“ — образцовый пример обдуманного, геометрически законченного и отчетливого сюжетного построения... Симметрия, заранее разрешающая расположение материала и строящая его в группы великой гармонии — основа всей композиции „Евгения Онегина“»²⁸. Пушкинские балы также симметрично расположены в романе: 1-й бал (петербургский) — (1, XXVII—XXXV); 2-й бал (ларинский) — (5, XXV—XLV), упоминание о 1-м бале — (5, XL); 3-й бал (московский) — (7, LI—LIV); 4-й бал (петербургский) — (8, XIII—XX), и здесь 1-й бал предшествует ларинскому.

Столь же органична по отношению к пушкинскому роману и роль автора в опере. Все тот же Гуковский, отмечая, что основу романа «составляют взаимодействия двух основных героев, Евгения и Татьяны», добавлял, что «если быть вполне точным, надо сказать, что роман построен на трех центральных образах. Третьим, а пожалуй, и самым центральным образом, проведенным через весь роман и объединяющим весь его текст, является образ самого поэта, автора. Его раскрытию посвящены все так называемые „лирические отступления“ романа. Автор неотступно присутствует при всех сценах романа, комментирует их, дает свои пояснения, суждения, оценки»²⁹.

В таком случае и автору оперы вполне позволительно выступать в роли если уж и не прямо-таки «третьего образа» в своем сочинении, то, по крайней мере, в позиции «комментатора» описываемых им «лирических сцен», делающего, впрочем, свои «пояснения, суждения, оценки» не вербальными, а сугубо музыкальными средствами, какими и являются аллюзии на заупокойные службы в песне-«хоре» и на семантику бальной сцены в «Пляске» второго номера первой картины.

Что же меняет такой подход и такое понимание смысла и значения «Хора и пляски крестьян» в опере Чайковского?

Да ничего, кроме ощущения целесообразности этого номера в опере и призыва к режиссерам не выбрасывать его, как это сделал в своей постановке Ю. Александров...

Да еще хоть малую толику возражения против того, чтобы однозначно и упрощенно толковать суждения В. В. Набокова относительно «глупости»³⁰, «наскоро сляпанной»³¹ оперы Чайковского...

Примечания

¹ См. об этом подробнее: *Шольн А. Е.* «Евгений Онегин» Чайковского: Очерк. Л., 1982. С. 5—22.

² В сумме составляющих здесь этот комплекс явлений, в котором, по нашему мнению, на первом месте, несомненно, стоит то, что можно условно обозначить как «ревность к самому себе» (к своему прошлому, к тому, что еще не состоялось или к уже никогда не состоится в его жизни, к своему раннему творчеству и пр.), проблематика, связанная с Чайковским, играет очень важную роль и должна рассматриваться по крайней мере в двух аспектах. Во-первых, это ревность к более удачливому сопернику на поле творческой переработки пушкинского наследия — несколько упрощая, — Чайковскому в своих вторжениях в пушкинские тексты, по крайней мере в «Онегине» и «Пиковой даме», удалось «выйти победителем», тогда как Сирии явно «проиграл», попытавшись проникнуть в текст «Русалки». Во-вторых, будучи одной из наиболее мифологизированных в музыкальном мире фигур, Чайковский неизбежно провоцировал соревновательный дух Набокова в стремлении преодолеть сложившуюся в конце XIX—первой трети XX в. музыкальноцентристскую ситуацию в европейской литературе, в которой околмузыкальная, а временами даже и музыковедческая проблематика делается главным интеллектуальным и образно-содержательным стержнем, в частности, наиболее важным героем повествования делается персона вымышленного или реально существовавшего музыканта. Высшим воплощением этой тенденции стала серия романов Романа Роллана, Германа Гессе и Томаса Манна, несомненно венчаемая «Доктором Фаустусом» последнего. Именно в этом контексте, и прежде всего в ракурсе соревнования с Томасом Манном, можно истолковать многие мотивы в последнем и так же венчающем творчество Набокова романе «Ада», где помимо «общих» субсюжетов, связанных с грешной любовью брата и сестры (сюжет, используемый Т. Манном в двух его романах), Чайковский оказывается уже не столько «соперником» для Набокова (но и этот мотив присутствует здесь в стремлении автора унизить традиционно идеализируемый музыкальноцентристской литературой образ музыканта), сколько одним из оспариваемых объектов в его соревновании с Т. Манном. И если у Манна главный сюжетный ход, формально преломляющий тему Чайковского, связан в основном с аналогиями коллизий платонических отношений его героя к племяннику Непомуку (у Чайковского его влечение к племяннику Владимиру Давыдову), то тема Чайковского в романе Набокова «рассеяна» по нескольким направлениям. Здесь в одинаковой степени важны и насмешливые «переключки» между некоторыми обстоятельствами в жизни героев романа и частными деталями сценического воплощения оперы «Евгений Онегин», и прямые выходы на гомосексуализм Чайковского, и обыгрывание дат его жизни (отчасти об этом см.: *Шадурский В. В.* А. С. Пушкин, П. И. Чайковский, В. В. Набоков: Об отношении автора «Ады» к сценическим воплощениям романа «Евгений Онегин» // Традиции в контексте русской культуры: Сб. статей и материалов. Череповец, 1997. С. 144—153), и выдающие хорошее знание деталей биографии композитора тончайшие аллюзии на обстоятельство смертей двух близких ему молодых людей: племянницы Татьяны от передозировки морфия и любовника — молодого скрипача И. Котека от чахотки...

³ *Асафьев Б. В.* Избранные труды: [В 5 т.]. Т. 2. М., 1954. С. 77.

⁴ *Набоков В. В.* Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993. С. 229—230.

⁵ В. В. Шадурский, считая, что «Набоков, не получивший достойного музыкального образования, не смог судить о музыке Чайковского как „посредственной“, если бы не прислушивался к мнению более сведущих, авторитетных для него людей», связывает его точку зрения на Чайковского с резко негативной по отношению к сценическим постановкам «Евгения Онегина» позицией В. Ф. Ходасе-

вича, «критические замечания» которого «определенным образом вплетены в ткань многих его статей и романов» (*Шадурский В. В. А. С. Пушкин, П. И. Чайковский, В. В. Набоков... С. 145*). Однако мысль относительно неспособности Набокова иметь собственное суждение в оценке музыки из-за того, что он якобы не получил «достойного музыкального образования», или о его ориентации в своих музыкальных пристрастиях на Ходасевича отнюдь не беспорочна, так как в кругу писателя было достаточно возможностей на собственном слуховом опыте выработать музыкальный вкус или услышать голоса других советчиков. Большими музыкантами были его двоюродный брат Николай — известный американский композитор и сын Борис — талантливый оперный певец. Более того, следует признать, что музыка (ее термины, связанные с ней образы и т. п.) — важнейший элемент быта в прозе Набокова и вовсе не выдает в нем дилетанта или человека, ориентирующегося на чужие вкусы. Особенно любопытно это отметить в его автобиографии «Другие берега», где, например, весьма показательны замечательные воспоминания о написанном дядей Василием Ивановичем Руковишниковым и исполнявшимся им же романсе, или тончайшие оттенки смысла, вносимые точно употребляемыми музыкальными терминами («контрапункт», «органные педали», упоминание о «черновой партитуре былого» и пр.), или безукоризненно выписанные отсылки к персонажам из опер «Евгений Онегин» Чайковского или «Кармен» Бизе...

⁶ *Ильин В. Н.* Эссе о русской культуре. СПб., 1997. С. 83. И далее: «Еще яснее это чувствуется в „Пиковой даме“ Пушкина — самом совершенном произведении русской прозы — по благороднейшей сухости стиля и художественному лаконизму, по полному отсутствию сентиментальщины и душевности. Это тоже почувствовал и понял Чайковский и дал ужасающую по глубине своей оккультной мистики музыкальную трактовку сюжета...» (Там же. С. 84).

⁷ См. об этом: *Сувчинский П. П.* Стравинский вблизи и поодаль. Десять (разнородных) положений // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах / Ред.-сост. А. Бретаницкая. М., 1999. С. 299—300.

⁸ Употребляя в данном случае это слово применительно к В. В. Набокову или к кому-нибудь еще, мы, во-первых, вовсе не вкладываем в него какого-либо негативного смысла, а главное — лишь повторяем устойчивые характеристики этих лиц, сложившиеся еще при их жизни и в их кругу. В частности, о традиционной характеристике в русской эмигрантской среде В. В. Набокова как «сноба» рассказывал в 1974 г. работавший в Древлехранилище ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР крупнейший американский историк старообрядчества профессор Нэшвилского университета С. А. Зеньковский. О снобизме Набокова свидетельствует и П. П. Сувчинский (см.: Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. С. 43.).

⁹ Ср. с замечанием С. С. Прокофьева в письме к П. П. Сувчинскому от 1 декабря 1922 г. о своем недоумении по поводу того, как Стравинский «в газетах выступает на защиту Чайковского» (цит. по кн.: Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. С. 80.) или с несомненно уважительными интонациями в оценке музыки Чайковского в статье 1922 г. еще одного радикально настроенного апологета «современной» музыки П. П. Сувчинского (см.: Там же. С. 106.). Наиболее объективную оценку музыкального наследия Чайковского, данную в кругах русской эмиграции, см. в «Постскриптуме» энциклопедической статьи (1961 г.) П. П. Сувчинского ([О П. И. Чайковском] // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. С. 396—402).

¹⁰ См.: *Раку М.* Миф о Чайковском и власть // Музыкальная академия. 2001. № 1. С. 76—80.

¹¹ См.: *Ганичева Н.* «Евгений Онегин» в контексте большого стиля 40-х // Там же. С. 82—83.

¹² Раку М. Миф о Чайковском и власть. С. 78.

¹³ Борисова М. Растаявший миф // Музыкальная академия. 2001. № 1. С. 88. «За тремя партами под прямоугольными лампами — девицы-красавицы, впереди — Татьяна и Ольга. Няня и Ларина — наставницы при указке. Пока младшие в соседней комнате предаются меж экзаменами мечтам („Слыхали ль вы?“), старшие садятся за парту, вспоминая свои школьные годы. Няня собирает письменные работы. Тема — урок жизни, содержание — известно и универсально. По этим листам неопытные барышни, мечтающие о любви, постигают скучные азы бытия и неизбежно возвращаются к прозе: парте, указке, реверансам. По ним героя объясняются, прощаются перед дуэлью, поют поздравления в день рождения. Встречаясь и расставаясь, они передают друг другу эти послания, заменившие живое общение» (Там же. С. 88—89). См. об этом спектакле также: Садых-Заде Г. «В сердцах людей заметил я остуду» // Там же. С. 90—92.

¹⁴ См., например, монографии таких авторитетных музыковедов, как: *Альшванд А. П. И. Чайковский*. 2-е изд. Л., 1967; *Ручьевская Е. А. Петр Ильич Чайковский*. 3-е изд. Л., 1985.

¹⁵ Берлянд-Черная Е. С. Пушкин и Чайковский. М., 1950. С. 44.

¹⁶ Черная Е. С. «Евгений Онегин» // Оперы П. И. Чайковского: Путеводитель. 1970. С. 96.

¹⁷ Асафьев Б. В. Избр. труды. Т. 2. С. 98.

¹⁸ Из письма к С. И. Танееву от 2/14 января 1878 г. (*Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1962. С. 21—22).

¹⁹ Черная Е. С. «Евгений Онегин». С. 96.

²⁰ Чайковский, хорошо знавший стиливые черты подлинной крестьянской песни, когда хотел их передать, делал это всегда уверенно и точно, как, например, в темах I части своей Первой симфонии, или в темах Второй симфонии. В тех же случаях, когда ему нужно было мистифицировать слушателя или скрыть от него какие-то тайные намерения своей интонационной драматургии, он, не стесняясь, нарушал эти стиливые признаки. Так дело обстоит в случае использования в качестве темы для фантастических метаморфоз в финале Четвертой симфонии принципиально неэтнографической по своей музыкальной стилистике песни «Во поле береза стояла» из сборника 1790 г. Львова-Прача (см. об этом: *Фролов С. В.* О концепции финала Четвертой симфонии Чайковского // П. И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти: Материалы научной конференции (Научные труды Московской консерватории. Сб. 12). М., 1995. С. 64—73).

²¹ Начиная с «Фантастической симфонии» Берлиоза, зарубежная романтическая музыка изобилует примерами такого цитирования. Не менее характерен этот семантически очень точно опознаваемый оборот и в русской музыке того времени (например, во втором действии оперы Н. А. Римского-Корсакова «Майская ночь» — сочинения 1878 г., где им характеризуется «гнев» Своячницы) и даже у самого Чайковского (см., например, его «Новогреческую песню», сочинения 1872 г.).

²² Стоит обратить внимание также и на текст третьего, обобщающего, куплета хора — «Щемит мое ретивое сердце... со заботушки! Не знаю, как быть, как любезного забыть!», как бы предрекающий героям оперы возможную трагическую разлуку...

²³ Обратим внимание и на то, что, будучи по своей структуре именно песней с запевом и припевом, обозначена она только как «Хор»!

²⁴ Об этом нам уже приходилось говорилось в докладах, читанных в 1997 и 2000 гг. на конференциях в Санкт-Петербургском Союзе композиторов и в Доме-музее Чайковского в Клину. Журнальную публикацию раннего варианта исследования «траурно-элегического комплекса» см.: *Фролов С. В.* Об одном из аспектов музыкальной драматургии оперы Чайковского «Евгений Онегин» // Журнал любителей искусства. 1998. № 1. С. 51—61.

²⁵ Впрочем, это не совсем так, ибо в докладе, прочитанном «в публичном заседании Общества любителей российской словесности 1 февраля 1887 г.», великий русский историк и замечательный исследователь русской культуры В. О. Ключевский обнаружил весьма симптоматический настрой в характеристике пушкинского Онегина: «Изучая... Онегина, мы все более убеждались, что это очень любопытное явление и прежде всего — явление вымирающее. Припомните, что он „наследник всех своих родных“, а такой наследник обыкновенно последний в роде. У него есть и черты подражания в манерах, и Гарольдов плащ на плечах, и полный лексикон модных слов на языке; но все это не существенные черты, а накладные прикрасы, белила и румяна, которыми прикрывались и заказывались значки беспотомственной смерти» (*Ключевский В. О. Очерки и речи: 2-й сб. статей. Пг., 1918. С. 71—72*). Однако остается не до конца понятным, что именно вызвало такое понимание В. О. Ключевским образа Онегина — оригинальный пушкинский текст или его интерпретация музыкой Чайковского. Ведь доклад-то был сделан уже после того, как началось «слушание» оперы... Впрочем, дополнением к сказанному могут послужить и очень любопытные наблюдения С. С. Давыдова над семантикой одной из «Повестей Белкина» — «Гробовщик». Исследователь обнаружил здесь удивительные «совпадения» в биографических и многих других подробностях между Пушкиным и его персонажем и фактически впервые в литературоведении серьезно заявил о незамеченной прежде интерпретации темы «смерти» в творчестве писателя (см.: *Давыдов С. С. Веселые гробокопатели: Пушкин и его «Гробовщик» // Пушкин и другие: Сб. статей, посвященный 60-летию со дня рождения С. А. Фомичева. СПб., 1997. С. 42—51*).

²⁶ Кстати, о склонности Чайковского к музыкальной «иронии» (может быть, лучше было бы сказать «к мистификациям»? — С. Ф.) и именно по поводу «Евгения Онегина» писал в свое время человек, который, вероятно, лучше всех знал его музыку и был, вероятно, посвящен в его музыкальную технологию, — Г. А. Ларош (*Ларош Г. А. Чайковский как драматический композитор // Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. Т. 2, ч. 2. М.; Пг., 1924. С. 95.*).

²⁷ *Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2. С. 73.*

²⁸ *Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 267—268.*

²⁹ Там же. С. 166.

³⁰ *Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. СПб., 1998. С. 298.*

³¹ Там же. С. 422.

С. В. Денисенко

(Санкт-Петербург, Россия)

ПУШКИН НА МИРОВОЙ СЦЕНЕ

(Инсценировки пушкинских произведений в XIX в.)

Слава «первого русского поэта», утвердившаяся за Пушкиным еще при его жизни, практически не выходила за пределы российского государства. Читательская аудитория за рубежом, знакомившаяся с его

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
ФОНД РАЗВИТИЯ ЭКОНОМИЧЕСКИХ И ГУМАНИТАРНЫХ СВЯЗЕЙ
«МОСКВА—КРЫМ»

ПУШКИН И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Материалы шестой Международной конференции

Крым, 27 мая—1 июня 2002 г.

Санкт-Петербург,
Симферополь,
2003