



Л. А. СЕРЕБРЯКОВА

*Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского*

УДК
781.6.04:782.1

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» РОДИОНА ЩЕДРИНА: МИФОПОЭТИКА НАРОДНЫХ СЦЕН

Опера «Мертвые души» принадлежит к вершинным завоеваниям творчества Родиона Щедрина, в целом русской оперы XX века и была уже многократно исследована. Вместе с тем, как произведение выдающееся, сопряженное с великой поэмой Н. Гоголя и глубинными смысловыми пластами русской культуры и духовности, она, подобно своему литературному источнику, подтверждает ту истину, что «вещественная сторона поэзии остается неизменной, идеальная, наоборот, осуждена на вечное изменение и в пространстве, и во времени»¹. Прошедшие с момента создания «Мертвых душ» тридцать лет существенно изменили российскую духовную, художественную и научную действительность, контекст которой рождает новое слышание и понимание оперы, способствует обнаружению в ней скрытых прежде смысловых пластов.

В этом плане особый интерес представляют народные сцены оперы, в которых подобный «захват глубины», прикосновение к корневой системе отечественной культуры и духовности выразились наиболее масштабно и сильно, причем не только в данном сочинении Щедрина, но, возможно, и во всем его творчестве. На народные сцены со дня премьеры сложилась устоявшаяся точка зрения: в них нашли выражение лирико-философские отступления поэмы Гоголя, воплощающие тему России, размышления писателя о судьбах народа и отечества. Однако содержание «народной оперы» представляется еще более объемным и многомерным. Вспомним, что

и сам композитор в аннотации, выпущенной к первой постановке оперы в Большом театре, отмечал комплекс своих задач: «"Мертвые души" — поэма о русском народе, признание в любви к нему, вера в его мудрость и добросердие ... Мне хотелось ... музыкой очертить национальный характер».

Поэтому начнем сразу с изложения гипотезы, которая состоит в следующем: основываясь на лирических отступлениях поэмы Гоголя, Щедрин в свойственной ему афористически-монтажной художественной манере создал многоплановую обобщенно-типологическую картину — эпопею народной жизни, в которой нашли отражение устойчивые, упорядоченные традицией и обрядами формы бытия народа во всеедином мире и одновременно — социальная трагедийность его жизни; картина его души, масштаб характера — и взыскания философской мысли; историософские размышления о пути и судьбе народа — и образ его религиозной духовности и веры.

При отсутствии традиционно развивающегося сюжета и привычных народно-жанровых картин Щедрин решает эту крупномасштабную задачу разными способами. Организация художественного текста народных сцен основана им на взаимодействии «разнородных семиотических пространств», направленных на выявление различных пластов содержания. Один из них задан претворением фольклора и находится в русле исканий отечественного неофольклоризма 1960-х — 1970-х годов. Второй — мифопоэтикой ино-

го происхождения, направленной на раскрытие религиозно-духовной концепции, выраженной в интонационно-образной и композиционной структуре народной оперы. Пласты эти взаимосвязаны, и второй нередко «просвечивает» сквозь первый. Однако его «прикровенность» требует для своего узрения некой исследовательской оптики, выходящей за границы традиционных аналитических методов. В данной статье и будет предпринята попытка подобного поиска. Не останавливаясь специально на принципах композиторского претворения фольклора, равно как и на трактовке помещичьих сцен, сосредоточим свое внимание на втором из обозначенных семиотических пластов народной эпопеи.

ПРОСТРАНСТВО — ВРЕМЯ — БЫТИЕ

Основное содержание фольклорных сцен, воплощающих тему народа и народной жизни в ее противопоставленности миру «мертвых душ», как известно, составляет лирическая песенная стихия, воссозданная как процесс песнетворчества, развернутый на всем их протяжении. При этом разработка фольклора в народных сценах сочетается у Щедрина с мифопоэтической трактовкой ряда константных в русской культуре смысловых моделей, мотивов и символов, являющихся проводниками метасмыслов, относящихся к области национальной онтологии, психологии и феноменологии.

Основополагающие среди них — переживание, осмысление и символизация пространства. Бескрайнее пространство, «пророчащий необъятный простор» — важнейший смысловой феномен, предпосланный русской духовности географически. Языком пространства говорит в отечественной культуре многое, и Щедрин наследует здесь богатейшую традицию. Поистине Щедрин, как и Гоголь (а также Пушкин, Римский-Корсаков, Левитан, Рахманинов и многие другие русские Художники), обладает феноменальной пространственной одаренностью. Пространство для него никогда не фон, но один из особо притягательных феноменов, актуальное художественное переживание и способ решения многих содержательных задач, и приемы выражения пространства у него многообразны. Партитуру народных сцен «Мертвых душ» можно назвать энциклопедией пространственных решений композитора. Причина этого — в генеральной мифопоэтической оппозиции профанного и сакрального, закрытого и открытого, линейно-плос-

костного и объемно-многомерного пространства в двух «параллельных мирах» оперы.

Уже при беглом взгляде на народные и помещичьи сцены заметно различие их фактурной и композиционной организации. В противоположность преимущественно одноплановой фактуре картин помещичьего мира, народные сцены всегда основаны на контрапункте нескольких самостоятельных фактурно-смысловых пластов, создающих в сумме объемную пространственную картину, в которой развернуты и высота, и широта, и даль, и глубина.

Стереофоническое звучание пространства создается Щедриным рядом приемов. Один из них — организация многоярусной фактурной вертикали, сочетающей до восьми самостоятельных планов. В основе их бывает четыре: 1) план оркестра с немолчно звучащей темой дороги и своей внутренней жизнью, нередко также состоящей из нескольких линий; 2) «народный» хор, разветвленной гетерофонией голосов создающий эффект охвата песней всего пространства; 3) звучание песен «крупным планом» у двух солисток «в народной манере пения», и поверх всего 4) диалоги Селифана с Чичиковым и с мужиками у обочины дороги, а также его сольные (пространные и пространственные) распевы и высказывания. При этом все пласты и голоса этой развернутой многоэтажной оркестрово-хоровой партитуры звучат в различном метре и ритме и по вертикали, и по горизонтали, образуя поли-метроритмическую, нередко полиладотональную, политембровую звукопространственную картину, рождающую яркие иллюзорно-образные представления чисто звуковыми средствами, ибо действие в народных сценах происходит чаще всего в «полной темноте» (это обычная ремарка перед началом народных сцен — рычаг переключения от «яркого света» в сценах помещичьих). Особой важностью в нем обладает и то, что это пространство не замкнутого, «безвоздушного» помещения, как в мире «мертвых душ», а пространственно-временной континуум макромира — открытого пространства природы, наполненного множеством ее голосов и звучаний, всеединого мира природы и народного бытия, в котором происходит действие эпопеи.

Однако развертывание пространства макромира, важное само по себе, одновременно выступает и средством изображения, служит выражению картины души народа, формируемой филогенетически в этих необозримых просторах,

объемлющей окружающей мир и соизмеримой с ним. Утверждения разных мыслителей о том, что «пейзаж души» народа соответствует пейзажу его земли, — не произвольный пассаж, не афоризм. Исследования психологов подтверждают объективно существующую связь между характером природного окружения и структурой его эмоционального переживания, которое всегда имеет предметное обоснование и соотносимо с отражаемым объектом. Тем самым научно обосновываются и размышления философов, среди которых, помимо «русской классики» (Н. Бердяев, Н. Лосский, С. Франк и др.), одно из самых глубоких на эту тему оставил О. Шпенглер: «Переживание мира связано исключительно с феноменом глубины — дали или отдаленности... Глубина представляет выражение, природу; с нее начинается «мир»... Картина души также имеет свое направление глубины, свой горизонт, свою ограниченность или бесконечность»². Не случайно пейзаж и пространство в русском искусстве стали выразителями масштабных философско-художественных и духовных концепций, онтологической проблематики смысла жизни и национального бытия, идей всеединства мира, человека и народа, глубины и масштабности народной души и исканий духа. Все эти смыслы оживают и в опере Щедрина, где в песнетворческом процессе народных сцен «пространственно» звучит душа народа, имеющая свое «направление глубины, свой горизонт, свою бесконечность», — но одновременно в песне-плаче представляющая и все трагически пережитое и переживаемое народом в его истории.

Подобную же концепционную трактовку получает в опере Щедрина и время, оно здесь тоже «бытийствует». Времени конечному, преходящему, времени как мгновению, поглощаемому вечностью, в мире «мертвых душ» противопоставлено бесконечное, непреходящее, неизбежно длящееся время народной жизни. Ведущая роль здесь принадлежит композиционным факторам. В противоположность замкнутым, конструктивно отграниченным формам в построении помещичьих сцен, народные сцены всегда разомкнуты и не завершены: звучание в них не заканчивается, а прерывается, словно бы продолжаясь за кадром, чтобы в следующей народной сцене не начаться сызнова, а возобновиться и продолжиться в своем едином и целостном развертывании. Создается впечатление непрерывности и неиссякаемости песенного потока, подобного неиссякаемости самой народной жизни, а время по-

мещичьих сцен приобретает значение эпизода, над которым смыкает свои воды вечность народного бытия.

Так прекращается становление песни «Не белы снеги» во вступлении, а затем возобновляется в конце следующей за ним картины «Обед у Прокурора», где пятая строфа песни вводится приемом наплыва на «захлебывающуюся» ажиотажную кульминацию (ц. 30 — «Виват, Павел Иванович, виват, виват, ура!»), динамически и пространственно-эпически перекрывая и поглощая ее. В ней продолжается начатое во вступлении восхождение к кульминации песни в шестой строфе, которая тоже внезапно вторгается (attacca после № 9 «Ноздрев») в своем мощном звучании, как продолжение неуклонно становящегося, но прерванного песенного потока (ц. 165). Подобным же образом прерывается песня «Ты не плачь» в № 3; «Шибень» № 5 завершается молитвой (звукописью дождя), которая может быть продолжена бесконечно; № 7 «Песни» начинается сразу, как давно и постоянно звучащий гетерофонный песенный фон, на котором крупным планом возникает песня «Ты, полынь», в конце сцены также обрываемая на полуслове вторжением помещичьей картины (№ 8 «Ноздрев»), и так далее. Финал оперы тоже вводится наплывом, поглощая последние фразы Ноздрева, а завершается долгим, постепенно затухающим звучанием основных образов народной эпопеи — всех ее песен, колоколов и темы дороги, — звучанием, которое не заканчивается конструктивно, а уходит в бесконечность, словно продолжаясь за пределами произведения, размыкая границы времени и пространства народного бытия.

Вслушиваясь в его звучание и символику, проникаем в еще одно «семиотическое пространство» — в мифопоэтические пласты содержания, создаваемые символической трактовкой основных образов народной оперы. Она осуществляется композитором разными путями, но направлена к единой цели — переводу образа в символ и приданию ему смысловой многомерности, глубины и перспективы, при которой образ «должен быть понят как то, что он есть, и как то, что он обозначает»³.

ДОРОГА — ДВИЖЕНИЕ — ПУТЬ

В мифопоэтической структуре народных сцен главная роль принадлежит теме и образу дороги. Смысловой мотив дороги, разделяющей и связывающей огромные российские пространства,

имеет особую значимость в русской культуре и выступает многозначным символом в отечественном искусстве. Выражаемые с его помощью художественные идеи образуют в своей совокупности некое смысловое единство, выступающее одним из факторов духовной целостности русской культуры.

Дорога и движение по ней являются основой действия народной эпопеи у Щедрина и местом свершения всех событий. И одновременно дорога выступает здесь средоточием жизни и всего бытийно-сущего, онтологического, озаменованного в ней колоколами, песнями, молитвами, философскими рефлексиями (монологами и диалогами). Она здесь «подает мир» (М. Хайдеггер) и «изоморфна самой жизни» (Ю. Лотман)⁴.

Музыкальная тема дороги, главная в драматургии народных сцен, излагаемая вслед за начальной песенной экспозицией (в № 3 «Дорога») — времяизмерительна и образно-ассоциативна. Ее исходный ритмозвуковой образ задается мерной пульсацией восьмых в размере 3/4 и «однозвучно гремящим» в верхнем регистре *dis* третьей октавы — колокольцем тройки, окружаемым множеством других дорожных звучаний: переключек рожков у гобоев и валторн, далеких грустно-песенных переборов балалайки, отдаленных гулких колоколов. Она, действительно, объемлет собою все многомерное пространство, которое звучит в ней и вокруг нее разными голосами природы, песенным потоком, диалогами действующих лиц. Она и сценически задумана композитором идущей на фоне открывающейся в темноте, в глубине сцены панорамы пространственной глубины и дали. Завершается же тема дороги двумя ударами низкого, отдаленно звучащего колокола-благовеста, который, по народной и церковной традиции, «отмеряет» эпическое время народной жизни и символизирует са-кральное время вечности. И несмотря на то, что нескончаемая езда задана сюжетом, все, что в дороге происходит, исполнено особого смысла. Начиная с того, что дорога — локус пересечения путей и судеб, и по ней в одной бричке едут Чичиков и Селифан — представители разных миров оперы. Факт этот, осмысленный Щедриным в его концепционной значимости, привел к созданию важнейшей в опере кульминации — пересечению миров (о чем речь впереди), раскрывающей еще один смысл трактовки им образа дороги: как границы, разделяющей народный и помещичий — социальные — пла-

сты, но объединяющей их в историческом пути и общей национальной судьбе.

Такая дорога задает свой масштаб и «соразмерному» с ней человеку. Поэтому особым значением в содержании образа дороги обладает связь предметных представлений и переживаний с духовными устремлениями. Дорога рождает чувство причастности к бескрайнему пространству, «большому» времени и огромному всеединному миру. Возникает внутреннее состояние, которое можно назвать вступлением в другой смысловой хронотоп: выключение из плана суетной жизни, освобождение от повседневного, бытового и устремление к вечным вопросам цели и смысла бытия, жизни и смерти. Иначе — духовный трансцензус в смысловое пространство непреходящего, провиденциального («Что пророчит сей необъятный простор?» — один из метафизических вопросов Гоголя в размышлениях о дороге). Не случайно важным компонентом темы дороги в русском искусстве стал особый лирико-философский жанр «дорожных монологов» — исповедей, размышлений, духовных «возлетов».

Есть такой монолог и в опере Щедрина у кучера Селифана, которому в драматургии народных сцен предназначена особая роль — как «героя дороги» и главного героя «мужского цикла», представленного еще мужиками у обочины, — их И. Анненский называл «трансцендентными мужиками» Гоголя⁵. Дорожный монолог Селифана (№ 10 «Кучер Селифан», ц. 166–168) — философского характера размышление о «последних вопросах» жизни и смерти, о судьбе, об истинах бытия среди необозримых просторов родной земли. Высказывание Селифана звучит в полный голос — на *ff*, *con tutta forza*, как рвущееся из души раздумье-сострадание. Дума же его масштабна, во всю ширь русских полей: «Эх, русский народец! Не любит умирать своей смертью! Эй, вы, мужики русские, сердешныя(е) мое(и), что вы поделывали на веку своем? как перебивались?»

По типу интонирования монолог Селифана как будто представляет собой богато орнаментированный «большой» лирико-кантиленный распев. Однако его развернутое сольное высказывание находится в русле основной песенно-плачевой стилистики народных сцен и имеет ту же интонационно-жанровую природу. Все его фразы подобны плачевым распевам одностроичного строения. Как правило, начинаются они с долгого или взятого скачком высокого звука, име-

ют нисходящую направленность, характеризуются обилием мелизматики, сложностью и прихотливостью ритма, постоянной переливчатостью ступеней, множеством малосекундовых нисхождений во внутрислоговых распевах. Есть в них и прямое цитирование (как и в основном высказывании Селифана «Эй вы, любезный(е) мое(и)») песни «Не белы снеги» — вплетение в цветистые распевы монолога ее начальной интонации (ц. 168 и др.). Текст монолога также исполнен обращений и восклицаний, отражающих энергичность характера, полет раздумий и состояние души героя — ее широту, удаль и в то же время сострадательность, общую со всем остальным звучанием народных сцен «щемящую» ноту. И, конечно же, ее соответствующую миру пространственность. По окончании монолога пространство и время макромира вновь возвещает о себе гулками ударами большого колокола (в самой глубине оркестра) и бубенцами удаляющейся тройки.

Дорога у Щедрина становится и основой историософской концепции оперы. Образом, формирующим этот смысловой пласт, выступает движение. Движение по дороге, интегрируя пространство, одновременно переводит его во временную плоскость, символизируя путь народа — исторический, по «непогоды» его истории, и метаисторический — духовный, данный и заданный ему его религией и верой. При внимательном рассмотрении обнаруживается, что та эсхатологическая (историософская) модель, которая выражена во многих трудах русских мыслителей (религиозных философов, писателей, поэтов, богословов), в художественном творчестве, в народных легендах проступает в народных сценах оперы Щедрина со всей очевидностью и «законодательностью» национальной смысловой модели, парадигмы русского сознания и духовности. Проступает из корневой системы культуры и глубин индивидуального композиторского сознания в самое глухое застойное время, весьма далекое от религиозно-философских концепций. Скрытая в глубине, она вместе с тем организует все смысловое пространство народных сцен и одновременно формирует самостоятельный пласт драматургии, раскрываясь в мифопоэтической символике образов и в той системе связей внутри многомерного целого, которая образована его композицией и в которой образы народной эпопеи приобретают еще одно глубинное значение.

Символика пути задана уже в № 3 «Дорога», но становится основой в следующей народной сцене, № 5 «Шибень», которая «переводит» онтологический образ дороги в историософский символ. «Шибень» являет другой образ дороги — ухабистой, грозовой, в полной темноте, освещаемой резкими вспышками молний, и на первый взгляд представляет собой звукописную пейзажно-жанровую картину. Езда по ухабам обрисована в ней интонационными скачками и раздроблением песни на отдельные сегменты, звукопись дождя — хоровой речитацией, а искание дороги впотьмах — диалогом Чичикова и Селифана. Вместе с тем это звукоизобразительное полотно трактовано Щедриным как символическая картина искания пути в грозу, где основным способом перевода образа в символ служит скрытое, сокровенное звучание молитвы.

Постоянство движения, заданное в теме дороги безостановочной пульсацией восьмыми, сохраняется и здесь, но переходит в фон (звучит у ударных на *p*). Основу выразительности сцены составляет звукопись грозы и езды по выбоинам бездорожья. Она обрисована в оркестре постоянными ритмическими «сбоями», «рваными» (разорванными паузами) репликами отдельных инструментов (преимущественно низких медных на *ff, marcato, pesante*), широкими скачками и резкими сопоставлениями крайних регистров с акцентированными «провалами» в басах. Символизация грозовой картины, ее соединение с бытийным потоком народной жизни осуществляется включением в звукоизобразительное полотно песни «Не белы снеги» и ее метаморфозой. Песня переходит к оркестру, теряет свою эпическую целостность, драматизируется: ее отдельные интонации в резком звучании трубы на фортиссимо обостряются ритмически, хроматизируются, расчленяются паузами, звучат драматически напряженно.

Возникающий на этом фоне диалог Чичикова и Селифана, представляя по характеру действия жанрово-бытовую сценку и участвуя в звукописи картины широкими интонационными скачками, «аритмией» и «подпрыгивающими» акцентами их вокальных фраз, также приобретает символический характер. Он — о поиске дороги-пути в грозу: «Эй, Селифан!.. Погляди-ка, не видно ли деревни» — «Нет, барин, нигде не видно! Потьма такая, кнута не видишь!..» Его символизация осуществляется вступающим по ходу этого диалога народным хором (*coro piccolo in orchestra*) — тем, который является в опе-

ре «носителем» эпического песенного потока. Его роль в создании картины непогоды — звукопись дождя, в которой Щедрин вновь отталкивается от поэтической метафоры — его «немолчного говора». Она и прямо воссоздана композитором в немолчной речитации хора, изображающего «частокол» дождя в нескончаемом моноритмическом бормотании тридцатьвторыми в переплетающихся линиях-голосах.

Стоит, однако, вслушаться в это бормотание: текст народного хора основан на отрывках из наиболее употребительных молитв о защите:

...святой пророке Божий Илье, моли Бога о нас...

...сохрани нас, Боже, Твоею рукою...

...пронеси Ты, Боже, тучу грозовую...

...сам суди врагу нашему диаволу ныне и присно и во веки веков...

...Царица Небесная, Заступница, матушка...

...пронеси Ты, Боже, тучу грозовую,

...сохрани нас, Боже, Твоею рукою, пронеси Ты, Боже, тучу...

Молитвы звучат безначально-бесконечно, вводясь и завершаясь многоточиями у поочередно вступающих и выключающихся голосов, на ровной динамике *ppp*, вполголоса. Но что особенно важно — они звучат в открытом пространстве природы, во всеедином мире народного бытия, многомерно заполняя его и сливаясь в единую молитву народа в грозовой час его жизни. Тем самым звукоизобразительная сцена грозы и езды по бездорожью превращается композитором в символическую картину исторических катаклизмов, которым несть числа в российской истории, искания пути-дороги в кромешной грозовой тьме и взывания помощи у сил вышних — молитвы всенародной о заступничестве в лихую годину. Символический же диалог Чичикова и Селифана, едущих в грозу в одной бричке, идет в контрапункте с этой объемлющей все жизненное пространство народа молитвой.

ИСТОРИЯ И СУДЬБА

Повторяемость исторических гроз и бурь формирует в душе народа то, что психологи называют «ключевыми переживаниями», и, возможно, главное среди них — переживание своей судьбы. Обобщению и выражению этого переживания и посвящена новая песня, появляющаяся в следующей сцене (№ 7 «Песни»), — «Ты полынь, полынечка трава». Фоном для нее, как то свойственно всем песнетворческим номерам, служит возникающее в темноте многомерно раз-

вернутое пространство, воссозданное алеаторическим многоголосием народного хора, на протяжении всей сцены звучащем на *ppp*, вполголоса, «с неясной дикцией». В каждом из его восьми пластов звучат разные песни, со своим метроритмом и синтаксисом (при общей темпометрической характеристике *Andante, senza metrum*). В них едва различимы «разновременные» отрывки песни «Не белы» («Не белы снеги...», «не плачь красна девица...», «...мово дружка...», «...ты не плачь, не плачь...», «не печалься, девица, не печалься...»). Но интересно и появление нового образно-жанрового элемента, расширяющего «плачевую палитру» народно-песенного потока, — лирического страдания у двух верхних голосов «Ох, я бедная, несчастная... Ох, горюю по милому...», обе строфы которого звучат также одновременно, в контрапункте.

В заданном таким путем бытийном контексте появляется и внятно (на *ff*, в терпком двухголосии меццо-сопрано и контральто) раздается песня «Ты полынь, полынечка трава, трава горькая...», три куплета которой проводятся полностью. Песня звучит открыто эмоционально, вольно, в полный голос, соответствующим пространству открытым «белым» звуком, и в то же время с глубоким внутренним драматизмом и той самой «щемящей бабьей нотой», о которой писал композитор. Именно эту песню Щедрин делает затем главным обобщающим песенным образом Финала, где она кульминационно широко, масштабно и экспрессивно, на *ff* проводится всем исполнительским составом народной эпопеи — солистками и хором, умножаясь оркестром с солирующими трубами (ц. 371–372). Ввиду подобной важности этой «песни судьбы» стоит более внимательно отнестись к ее композиторской трактовке.

Как известно, в народно-песенной лирике образ полыни традиционно служит метафорой горькой, горестной (преимущественно женской) судьбы. На эту семантику, безусловно, опирается композитор, «подтверждая» ее вплетением в алеаторическое многоголосие хора лирического страдания с темой неразделенной любви и ставя его на первенствующую позицию — у двух верхних голосов. Однако в том смысловом контексте, в который композиционно помещена народная песня, она приобретает более объемное значение. Здесь, помимо контекста пространственно-бытийного, возвышающего песню до обобщения судьбы народной, важно также ее звуча-

ние в контрапункте с колокольным звоном, воссоздающим подлинный церковный праздничный трезвон и образующим еще один — религиозно-духовный, сакрально-символический контекст.

Колокольный звон в «Песнях» Щедрина поручает *Campane russo* (звоннице на сцене). Вступая контрапунктом к песне в конце ее первого куплета, он идет в самостоятельном темпе и, в противоположность песне, имеет четкую метроритмическую организацию. Как то свойственно многоголосному церковному звону, он образован ритмически кратным соотношением ударов разных колоколов в четырехчетвертном размере: большого низкого, задающего равномерную пульсацию половинными; среднего «гармонического», вторящего ему с отступлением на четверть; и двух колоколов с ритмо-мелодическими фигурациями — восьмыми с шестнадцатыми и шестнадцатыми с тридцатьвторыми. Ввиду значительной развитости мелодико-фигуративного звона, его орнаментальной «затейливости» и «малиновых переборов», Щедрина явно воспроизводит здесь не будничные, а именно большой праздничный трезвон, с присущей ему духовно-радостной «танцевальностью». Особенно яркое звучание, как известно, она имеет в пасхальных звонах.

Щедрина называет колокольный звон в «Песнях» «ярмарочным трезвонком», указывая на большой церковный праздник, традиционно сопровождавшийся ярмаркой. Имея в виду особое значение в народной жизни, в русской культуре и духовности праздника Светлого воскресения и переживания Пасхальной радости, можно предположить, что в контрапункте с народной «песней судьбы», как земной полынной горькой доли, Щедрина церковным звоном на сцене знаменует именно этот, главный в России церковный праздник, также символизирующий судьбу, но уже в религиозно-духовном плане, — возводя путь спасения как светлое эсхатологическое пророчество. И тем самым соединяет два горизонта судьбы народной — земной катастрофической, полынной — и иномирной, определяемой эсхатологической перспективой. Колокольный звон здесь, принадлежа одухотворенной атмосфере народной жизни (звучит на *pp, sotto voce sempre*, как доносящийся издали), уже прямо обозначен композитором как праздничный трезвон церковных колоколов, который и в храмовой службе «собственно есть уже самое богослужение», есть «священное действие»⁶ и выступает в своем духовно-символическом значении. Он вво-

дит контрапунктирующее литургическое смысловое пространство, в котором народная песня обретает еще одно значение и семантическую глубину.

Помимо фольклора, полынь горькая является важным символом и в Священном Писании, в Ветхом и Новом Заветах. Здесь она, с одной стороны, «представляет нечестие и пороки человеческие под видом полыни, как крайне горькие по их последствиям»⁷, а с другой, — «изображает тягость наказания Божия», символизирует страдания и бедствия, претерпеваемые за грехи. Вот пронзительные строки Плача пророка Иеремии как человека, «испытавшего горе от жезла гнева Его»: «Он пресытил меня горечью, напоил меня полынью ... и сказал я ... Помысли о моем страдании и бедствии моем, о полыни и желчи» (Иер.: 3, 15–19). Апокалиптический образ полыни дан в Откровении Иоанна Богослова в описании тех бедствий, которые поражают землю после звучания семи труб (ОИБ: 8, 10–11). Такая судьба постигает нераскаившихся грешников, но обходит тех, кто очистил душу покаянием.

Так содержательная полнота песни «Ты, полынь, полынечка трава», как обобщения судьбы народной, раскрывается композитором в двух мифопоэтических системах: фольклорной и религиозной сакрально-символической, — и в двух смысловых пространствах: как судьбы земной и как эсхатологического пути спасения. Мотив же «полынной» судьбы как воздаяния за грехи очень важен в концепции народной оперы и прямо подводит к ее первой, трагедийно-экспрессивной кульминации, каковой является «Плач солдатки» (№ 12).

СУДЬБА НАРОДНАЯ — СУДЬБА ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ

«Плач солдатки» поражает глубинным проникновением Щедрина в самое существо народного жанра, создает эффект обжигающей подлинности обрядового похоронного плача, достигаемый путем моделирования фольклорного жанра во всей его целостности, включая тембр голоса и манеру «плаканья». Все предыдущее интонационно-драматургическое и эмоциональное развитие народных сцен выносит на гребень трагедийной кульминации именно сольный обрядовый вопль, раскрывающий в такой трактовке редкостное, присущее только данному жанру фольклора сочетание предельно обостренной лирико-трагедийной экспрессии и эпического, бы-

тийственного звучания, предпосланного обрядом. Весь плач солдатки идет в максимальной динамике (большей частью — *fff, con tutta forza*) и темпо-ритмической свободе интонирования (*a piacere, quasi improvisato*). Напряженная интервалика и ритмика, мелизматика, выкрики, нотированные глиссандо, словообрывы, имитации срывов голоса через резкое сопоставление регистров, широкие скачки — весь набор мобильного плачевого интонирования использует и развивает здесь композитор. Усилению воздействия способствует и сценическая обстановка: «Плач солдатки» звучит в полной темноте, где ничто не отвлекает внимания от пронзительной экспрессии одинокого женского голоса, в котором сконцентрировалась вся сила трагедийной выразительности.

Плач матери-солдатки — таков финал рекрутской темы, заданной песней «Не белы снеги», и обобщение огромной трагедийной силы. В нем вся острота переживания трагического звучит, как прорыв к истине — поверх всех идеологических догм советского времени. И как пророчество: уже через три года Россия сорвется в пропасть затяжных азиатско-кавказских войн. Потому на вопрос: «Что в нем, в этом плаче? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?» — хочется ответить формулой М. Хайдеггера: «развержение истины». Так звучит обнаженная истина о жизни народа и одновременно — вся сила сострадания и любви к нему.

Вместе с тем вслушивание в «Плач солдатки» обнаруживает в нем еще один смысловой пласт, выходящий за границы «фольклорного реализма» (М. Бахтин) и также до настоящего времени оставшийся прикровенным. Ключом к нему служит текст средних, кульминационных в нем строк:

Не во радости тебя я, зная, носила,
В Божью церковь не по часту ходила,
Свечи воску ярова не вдосталь я теплила,
Не жалостливы молитовки творила...

Они и произносятся по-иному — не плачевым интонированием, а молитвенным псалмодированием (*portamento*), но *con tutta forza*, на предельном фортиссимо (*ffff*). Становится ясно, что, начинаясь как фольклорно-обрядовый, «Плач солдатки» в средней части переходит к «стихам покаянным», к истовому «воплю душевному», в котором переживание смерти сменяется осмыслением переживаемого в метафизическом плане — «в отношении к Богу». «Большая эсхатология» судьбы народной соединяется здесь

с «малой эсхатологией» судьбы человеческой, где также акцентирован мотив воздаяния за грехи и выражена вся глубина покаяния, переживания трагичности греха.

Плач покаянный — особый духовный жанр, имеющий важное значение в религиозно-духовной жизни человека и народа, в исповедании веры и во внутреннем религиозном взыскании, а также в историческом и метаисторическом пути и судьбе народа. Пронзительные строки о нем оставил Гоголь — думается, десять лет работая над оперой и изучая множество документов, композитор нашел их в его письмах, настолько их опаляющая сила близка звучанию «Плача солдатки». Гоголь открывает свое «святое святых» Н. Языкову в письме 1844 года: «Есть средство в минутах трудных, когда страдания душевные или телесные бывают невыносимо мучительны; его добыл я сильными душевными потрясениями, но тебе его открою. Если найдет такое состояние, *бросайся в плач и слезы*. Молись рыданием и плачем. Молись не так, как молится сидящий в комнате, но *как молится утопающий в волнах* [курсив мой. — Л. С.], ухватившийся за последнюю доску». Эту молитву «в плаче и слезах» Гоголь называл «воплем душевным»⁸.

Покаяние и по слову святых отцов Церкви должно быть «с рыданием и воплем», исторгаясь «из глубины сердца», «из бездн бед». Не случайно такое «сокрушение сердца» называется подвигом покаяния, а сам покаянный плач и очищающие слезы, как дар свыше, призывается молитвами: «...даждь ми, Господи, слезы, да плачуся дел моих горько...». «Достойно похвалы от естественных слез переходить к плачу духовному», — наставляет Иоанн Лествичник⁹, — ибо покаянным воплем пробуждается «духовное око». Именно так и построен «Плач солдатки», глубинным смыслом которого является восхождение от обрядово-бытового к религиозно-духовному, вознесение от земного к горнему и вечному. Прорыв к истине звучит здесь как пробуждение духовное к «покаянию прежде конца», как очищение души и сознания «сокрушенным сердцем», как важнейший этап на пути спасения — этап исповеди и перехода к иному. Покаянный плач всегда эсхатологичен, он — во имя Царствия Божия. И потому особо значим в «эсхатологическое время», в Великий пост и Страстную седмицу.

Что же исповедуется в «Плаче солдатки» (напомним, что текст его подлинный, народный,

притом советского времени)? В нем — не мольба о слезах, не просьба о помиловании, не обращение к Богу. В нем — именно исповедание грехов, и даже не грехов, а единого всеобщего, всенародного греха — греха отпадения от Церкви как источника «злой бедушки», что «ту случилась». Как и других бед народных: этот плач-покаяние литургически символичен и свое высшее, религиозно-духовное обоснование получает в последующей кульминации оперы — «Отпевание Прокурора» (№ 18).

«БЛАЖЕННЫ ПЛАЧУЩИЕ...»: СУДЬБА В МЕТАФИЗИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

«Отпевание Прокурора» только на первый взгляд является драматургической вершиной лишь помещичьих сцен, значение и смысл этой картины объемнее и глубже. Событийно она относится к «господской» опере, и церковный обряд отпевания здесь выступает драматургической параллелью к фольклорному похоронному обряду («Плачу солдатки») в народных сценах. Но Щедрин решает эту сцену более масштабно и ее особое положение в концепции и драматургии «Мертвых душ» обозначает рядом факторов. Во-первых, здесь на сцену прямо выведен храм и церковное богослужение — совершаемая священником с хором погребальная служба с воспроизведением ее основных этапов, что само по себе является событием исключительного значения. Во-вторых, «мертвые души» здесь впервые переступают порог отведенного им замкнутого мира и перемещаются в открытое пространство — выходят на улицу, притом после богослужения в храме. Кроме того, монтаж одновременных действий, происходящих в разных местах, здесь настолько «спрессован», что эта картина, при всей ее непродолжительности, объединяет по сути все смысловые пространства оперы. Три ее композиционно-действенных раздела (в храме, на улице и в гостинице) монтируются приемом вторжения — мгновенного переключения в другое пространство и наложения нового музыкального материала на завершение предыдущего. Наконец, здесь единственный раз в опере происходит символическая «встреча» двух миров, их пересечение, озаменованное участием в помещичьих сценах и особой ролью здесь народного (оркестрового) хора. В результате эта необычно краткая для помещичьих сцен картина оказывается плотно насыщенной событиями чрезвычайными и глубоко символичной. В структуре мифопоэтического пространства оперы

она знаменует достижение его сакрального центра — храма, колокола которого звонили на протяжении всех народных сцен, и откровение его высшей ценности — эсхатологической перспективы. В драматургическом же развитии погребальное богослужение «на грани миров» становится для героев «хронотопом порога» — моментом истины, откровений, прозрений, решающих переломов и духовного пробуждения.

Начинается эта тихая кульминация оперы доносящимся в темноте из глубины сцены заупокойным канонем Священника («Упокой, Господи...»), совершающего службу «на исход из жизни временной и скорбной в жизнь вечную и блаженную», вслед за которым он произносит полагающиеся здесь по чину отпевания блаженны — Заповеди блаженств из Нагорной проповеди Христа о тех, кто наследует Царствие Небесное. Из них Щедрин отбирает и вкладывает в уста Священника только две — те, которыми он обобщает и пророчествует судьбу народа в метафизическом плане, уже за пределами социальных трагедий и исторических катастроф. «Блажени плачущии, яко тии утешатся. Блажени чистии сердцем, яко тии Бога узрят», — звучит как символ веры, как великая эсхатологическая надежда и как высшее оправдание страданий и плача, которыми открываются «врата иного». Воссоздавая, а точнее будет сказать, лишь озаменовывая основные этапы погребальной службы (заупокойный канон, стихиры самогласны, блаженны), Щедрин вносит в него малозаметное поначалу, но весьма существенное для концепции оперы изменение. Оно касается респонсорного чередования с репликами священника «народного» хора, здесь становящегося церковным, с тихой сокровенной молитвой «Помяни нас, Господи, во Царствии Твоем...».

Молитва эта заслуживает особого внимания. Не противореча воссоздаваемой на сцене конкретной храмовой ситуации, она вместе с тем, в данном текстовом выражении, является принадлежностью другой службы: именно так, в диалоге со священником, это песнопение поется в Великую Пятницу на Страстной Седмнице. Знаменателен текст этого песнопения. Истинно «страстной», он восходит непосредственно к центру мистерии Страстей Христовых — к Распятию и Кресту. «Помяни мя, Господи, егда приидеши во Царствии Твоем!» — слова Разбойника благоразумного ко Христу на Кресте. Разбойника, который услышал в ответ: «Аминь

глаголю тебе: днесь со Мною будеши в раи» (Лука: 23, 43). Евангельские события, которые встают за этой молитвой, выступают моделью отношений Бога и отпавшего от Него «блудного сына»: образцом данной откровением веры, свидетельством истинного покаяния и прощения, а также провозвестием Царствия Небесного как пути и места спасения. В них — прозрение перед смертью, обретение веры, прощения и надежды.

Включая это «страстное песнопение», со всей глубиной его сакрального смысла, в помещичью сцену отпевания Прокурора и поручая его народному хору, композитор превращает ее в символическую картину, объединяющую «параллельные миры» оперы в храмовом пространстве — перед лицом смерти и «вблизи Бога» — и обозначающую пробуждение мира «мертвых душ» через катастрофу смерти и переживание момента истины на богослужении в храме.

Оно засвидетельствовано композитором в реплике Губернатора («Губернаторше, идучи из церкви», ц. 358), которую по глубине исторгающегося из души и пытающегося выразиться содержания можно назвать монологом. Монологом прозрения и взыскания ответа на два вечных онтологических вопроса: о смысле жизни и о смысле смерти, также корреспондирующим с народной оперой, с монологом Селифана, и образующим ему драматургическую параллель. Музыкально-стилистически монолог Губернатора основан, как то характерно для помещичьих сцен, на стилизации определенного жанра и типа интонирования, на этот раз *Lamento*. Однако его основу составляет не лирически распетая интонация стона, жалобы, а ее изначальный прообраз, что принципиально важно для композитора. Это судорожно «вздрагивающая» интонация сдерживаемого рыдания, так называемая «первичная интонация-эмоция» (по принципу распетого форшлага с акцентированием более краткого верхнего тона), подкрепленная тщательно выписанной «чрезвычайной» нюансировкой: буквально над каждым звуком стоит какое-либо динамическое или агогическое обозначение. Складывается впечатление, словно сквозь панцырь «мертвой материи» пробивается «внутренний человек», переживающий потрясение и рыданием обретающий голос. «Плачу и рыдаю, егда помышляю смерть...», — текст читаемой на богослужении стихиры, определяющей содержание монолога Губернатора (а также последующей реплики

Чичикова «Чтоб вас черт побрал всех, кто выдумал эти балы...» в другом конце сцены, в гостиничном номере, ц. 359) и символический сакральный смысл происходящего. Высказывания Губернатора и Чичикова об одном: о тщете земной суеты перед лицом Бога и вечности, и по сути оба они — на тему звучащих здесь по чину отпевания восьми стихир преп. Иоанна Дамаскина, изображающих скоротечность жизни, тщетность богатства и славы земной.

Сцены этой нет у Гоголя, она полностью создана Щедриным. Это его решение — вывести на сцену храм как сакральный центр всего мифопоэтического пространства оперы и воссозданного универсума российской жизни, явить духовный центр национального бытия как фокус пересечения всех смысловых пластов и «параллельных миров» оперы. Путь к этому центру, отмеченный присутствием религиозно-духовного пласта в каждой народной сцене и нарастанием сакральности по мере приближения к нему, трактован композитором буквально как дорога к Храму. Его вехи: далекий благовест в бытийном пространстве народной жизни (№ 1, № 3) — молитва о защите (в грозу, в пути историческом, № 5) — праздничный колокольный трезвон (праздник духовный в народной жизни, в противоположность «обедам» и «балам» в помещичьих сценах, № 7) — истовый покаянный плач (№ 12) — богослужение в Храме с молитвой о спасении (в пути духовном, № 18). Само же церковное отпевание, завершая сюжетное развитие оперы и сопоставляя два горизонта бытия — временного и вечного, — трактовано как «страстной» порог для всех ее героев.

Появление в конце картины Чичикова и введение его в освященное богослужением пространство обозначает достижение хронотопа порога и для него, что подтверждается Щедриным в следующей *attacca* краткой, но очень важной сцене, предваряющей Финал. Здесь после стремительного вторжения и исчезновения Ноздрева, доведшего Чичикова до потрясения, композитор помещает экспрессивную оркестровую интерлюдия (ц. 368), которая выражает драматический взрыв и перелом в судьбе главного героя, понимающего, что «мешкать более нечего, нужно отсюда убираться поскорей». Но одновременно это и более значимая кульминация, которую можно назвать «оправданием Чичикова». После нее начинается синтезирующий оркестрово-хоро-

вой Финал, вновь разворачивающий эпическое пространство народного мира, образ дороги и движения по ней, но вводящий новые интонационно-образные элементы и смысловые акценты. И то, и другое предпослано поэмой Гоголя, но сделано Щедриным иначе.

**«КУДА ТЫ МЧИШЬСЯ, ТРОЙКА-РУСЬ?»
ИСТОРИОСОФИЯ SUB SPECIE
ЭСХАТОЛОГИИ**

Сцена похорон Прокурора у Гоголя иная. Она дана повествовательно: о его смерти Чичикову сообщает Ноздрев (глава 10), а описание похоронной процессии в главе 11-й дано глазами повстречавшегося с ней отъезжающего Чичикова, и текст оперного монолога Губернатора в поэме Гоголя также принадлежит расчувствовавшемуся вослед процессии главному герою: «Вот, прокурор! Жил, жил, а потом и умер!...» Но похороны Прокурора, встреченные Чичиковым, у Гоголя тоже определяют перелом действия. После них, завершив вердикт Чичикова о тщете земных почестей, Гоголь переходит к другому повествованию. Все самое возвышенное, вдохновенное, философское и лирическое в поэме сказано здесь: о могучем пространстве, о дороге, о затянутой вдаль песне, о пропадающем далече колокольном звоне и горизонте без конца, — обо всем, что «зовет, и рыдает, и хватается за сердце» при слове Русь, о непостижимой связи с ней и ее пророчащим необъятным простором, «страшную силою» отражающимся во глубине души...

Именно здесь, завершив сюжетную часть поэмы — странствия Чичикова по миру «мертвых душ», — Гоголь перемещает своего героя в открытое пространство и создает вдохновенную синтезирующую картину русской природы в разные времена, помещая подряд три пейзажа: «лермонтовский» ночной («А ночь! небесные силы! какая ночь совершается в вышине!...»), «пустынный» рассветный («занимается утро; на побелевшем холодном небосклоне золотая бледная полоска...») и сияющий солнцем полуденный («На вершине неба солнце... широкий ясный пруд, сияющий, как медное дно, перед солнцем...»), задав камертон всей картине звучанием в ее начале песни «Не белы снега» и одухотворяя каждый пейзаж присутствием в нем церковных куполов или колокольного звона.

Только создав эту поистине гимническую картину русской природы, начав и завершив ее столь же восторженным гимном — «похвалой дороге» («Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она сама, эта дорога...») и приобщив к ним Чичикова (который «чувствовал в это время не во все прозаические грезы»), Гоголь приступает к анализу и осмыслению образа своего героя — в макропространстве «русского мира», в контексте созданного им социального и природного «русского космоса». При этом изложение биографии Чичикова писатель начинает вынесением ему приговора («пора наконец припрячь и подлеца!»), а заканчивает его «оправданием» («Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти...»), переходя на высокий евангельский стиль повествования: «Блажен избравший себе из всех прекраснейшую страсть ... Но есть страсти, которых избранье не от человека ... Вышними начертаньями они ведутся ... И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека перед мудростью небес».

Таким же вдохновенным синтезирующим звучанием всего «русского космоса» завершает свою оперу и Щедрин. Вновь разворачивается могучее пространство макромира, «хватает за сердце» несущаяся из края в край песня «Не белы снега...», колокола отмеряют эпическое время народного бытия, многозвучье дороги «подает мир», звуки отдаленных рожков напоминают о необъятном просторе и вечном потоке жизни, идущей своим чередом, «трансцендентные мужики» размышляют о колесе российской «телеги жизни», а вторящий песне одинокий голос балалайки вносит в создаваемую эпическую картину ноту сокровенно звенящей грусти... И во всю мочь, «зоя и рыдая», рвется из души и выходит на первый план извечная песня о судьбе — «Ты, полынь, полыньчка трава, трава горькая...» Но не она становится последним образом народной эпопеи «Мертвых душ» и всей оперы. Финалы поэмы Гоголя и оперы Щедрина различны.

Дорога, организующая все мифопоэтическое пространство народных сцен, в финале оперы становится у Щедрина символом духовного пути — пути к обретению истины, которая открывается в конце. В заключительном разделе Финала (от ц. 378 до конца), контрапунктом к

затихающим звучаниям обеих песен и хоровой пространственной вертикали, к завершению монолога Селифана и символического разговора двух мужиков о колесе, в оркестре появляется новый звукообраз. Разрывая однозвучно звенящий (восьмыми на *dis* третьей октавы) колокольчик тройки, в превосходящем его самом верхнем регистре, в «небесном» тембре челесты, вибратона и флейты-*piccolo*, в стаккато тридцатьвторых на *p* шесть раз возникает легчайший пассаж, словно луч света, пронзающий толщу звучащего земного пространства, «шум» эпического потока. Этот серебристый «светозвон» увенчивает колокольную вертикаль, развернутую композитором по всему диапазону оркестра, идущую из глубины низких «земных» колоколов и устремленную в запредельную высь, от «на земле» до «в вышних». Именно он, — едва слышимый звон колоколов пространства спасения, Невидимого Града как сакрального центра и цели духовного пути, это светлое эсхатологическое пророчество, — и становится заключительным образом-символом народной эпопеи и всей оперы Щедрина, завершая воссозданную в ней «русскую картину мира» и увенчивая ее историософскую концепцию.

И раскрывая еще один символический смысл образа дороги.

Дорога как смыслообразующий центр, дающий бытийную меру всему эпическому пространству, выступает и образом возвращения в символике пути. Возвращения как обретения своих исторических и духовных корней, своей глубинной культурной самотождественности; возвращения к целостному и целостно постигаемому миру и к времени «собрания камней». Возвращения как символического пути домой, к «истокам происхождения». И к всегда значимому в русской культуре религиозно-философскому диалогу об историческом и духовном пути народа, о судьбе народа в его истории, ибо эсхатологизм отечественной историософии укоренен не только в историческом опыте, но и в вере народа и имеет религиозные обоснования.

В 1970-е годы само возвращение на этот путь и обнаружение восприимчивости к «священной глубине явлений» становилось «событием разверзания истины»¹⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Анненский Инн. Избранные произведения. — Л., 1988. — С. 614.

² Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. — М., 1993. — С. 330, 482.

³ Аверинцев С. Символ художественный // КЛЭ. — М., 1971. — Т. 6. — Стб. 826.

⁴ Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. — М., 1993. — С. 239; Лотман Ю. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М., 1988. — С. 290.

⁵ Анненский Инн. Указ. изд., с. 631.

⁶ Скабалланович М. Толковый Типикон. — Киев, 1913. — Вып. 2. — С. 6.

⁷ Библийская энциклопедия. — М., 1990. — С. 573.

⁸ Цит. по: Мочульский К. Духовный путь Гоголя // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. — М., 1995. — С. 31–32.

⁹ Преп. Иоанн Лествичник. Лествица. — СПб., 1996. — С. 91.

¹⁰ Хайдеггер М. Указ. изд., с. 111.

Серебрякова Любовь Алексеевна

кандидат искусствоведения,
профессор, зав. кафедрой истории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского

