

«МЕЖДУ МОЛБЫ СВЯТОЙ И ТЯЖКИХ ВОЗДЫХАНИЙ...» (Опера Цезаря Кюи «Пир во время чумы»)

Памяти Мориса Бонфельда

Обращение к художественным явлениям «второго плана» по-своему не менее интересно и поучительно, чем изучение абсолютных шедевров мировой музыкальной классики или забытых сочинений великих мастеров. История искусства не должна напоминать путешествие по одним только горным пикам, она требует освоения разных «высот» и «долин». Только такой подход может приблизить воссоздаваемую «карту местности» к желаемой полноте. Эта истина все прочнее утверждается в искусствоведческой практике. Вместе с ней приходит осознание того, что в этом смысле на карте еще немало «белых пятен». Одно из них – опера Кюи «Пир во время чумы».

Казалось бы, она не оставила заметного следа в судьбах музыкально-театрального искусства. Ее постановки в Новом и Большом театрах в Москве (1901), затем в Театре музыкальной драмы в Петербурге (1915) были приняты прохладно. Опера проигрывала рядом с сочинениями, шедшими с ней в один вечер, – «Каменным гостем» Даргомыжского, «Моцартом и Сальери» Римского-Корсакова и даже другой оперой самого Кюи, «Сын мандарина». Так, после одного из спектакля газета «Московские ведомости» отмечала, что «музыка „Пира во время чумы“ также очень понравилась слушателям, хотя все произведение в целом имело меньший успех» [3]. В отзыве на другой спектакль читаем, что «опера прошла довольно вяло» [4]. И это несмотря на то, что в постановках были заняты звезды русской оперной сцены Ф. Шаляпин и М. Дейша-Сионицкая. Потом опера надолго выпала из репертуара.

Созданная 65-летним композитором в 1900 году, одновременно с Первой симфонией Скрябина и Вторым концертом Рахманинова, опера была написана музыкальным языком, который не без оснований представлялся устаревшим. Современный историк замечает, что в конце XIX – начале XX века оперы Кюи на театральной сцене «были уже вчерашним или позавчерашним днем, и постановки их являлись не более чем данью уважения к былым заслугам автора перед русской музыкой» [13, 135].

Однако ныне, спустя более столетия, сочинение может предстать в ином свете.

Стоит напомнить, что созданная третьей по счету среди русских опер на подлинный текст «маленьких трагедий» Пушкина¹, опера Кюи была задумана еще в 1858 году, задолго до того как зачинатель традиции Даргомыжский заинтересовался «Каменным гостем». После безвременной кончины старшего товарища, по его завещанию, Кюи вместе с Римским-Корсаковым завершали сочинение, и с тех пор Кюи считал его «верхом совершенства от начала до конца», «кодексом» вокальной декламации [15, 198; 17, 147]. Однако собственный замысел Кюи реализовал только спустя более 40 лет², и остался удовлетворен сочинением: «„Пиром“ я доволен, „Пир“ – „вышел“, но нет ли в этом заслуги Пушкина в значительной степени?» [16, 234].

Но не был ли Пушкин и «повинен» в неуспехе оперы? И для 1830-х годов, и для конца столетия сюжет, поэтика и стилистика «Пира» были слишком необычными не только для более консервативного оперного театра, но и для театра драматического. Пьеса изобилует «странностями» разного рода, к тому же лишена любовной интриги (как и другие «маленькие трагедии», за исключением «Каменного гостя»). Сценическая история болдинского цикла до сего дня знала крайне мало удач, а «Пир» долгое время ставился

¹ «Каменный гость» Даргомыжского (1866–1869), «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова (1897), «Пир во время чумы» (1900), «Скупой рыцарь» Рахманинова (1904).

² Возможно, причина отсрочки заключалась в том, что до 1899 года, то есть до столетнего юбилея поэта, пушкинский «Пир» печатался с цензурными изъятиями, которые, безусловно, распространялись бы и на музыкальное сочинение, будь оно создано ранее.

меньше других его частей. Впервые он увидел свет рампы в том же 1899 году (Александринский театр, Петербург) и успеха не имел. На протяжении десятилетий режиссеры словно с опаской брались за это произведение, а иногда почти демонстративно его избегали. Когда в литературно-театральном мире уже стало утверждаться понимание пушкинского цикла как художественного единства, постановщики неоднократно ставили «маленькие трагедии» в урезанном виде, исключая «Пир» из целого и, тем самым, существенно это целое нарушая³.

«Быть может, ни в одном из созданий мировой поэзии, – пишет А. Ахматова, – грозные вопросы морали не поставлены так резко и сложно, как в „маленьких трагедиях“ Пушкина. Сложность эта бывает иногда столь велика, что в связи с головокружительным лаконизмом даже как будто затемняет смысл и ведет к различным толкованиям...» [2, 72–73]. А ведь пушкинский «Пир» – одна из самых лаконичных трагедий в цикле, почти вдвое короче «Каменного гостя»! Есть основания полагать, что для многих современников Кюи идейная концепция как литературного оригинала, так и оперы осталась непонятой.

Однако в последние десятилетия отношение к забытой опере Кюи начало меняться. «Пир во время чумы» поставили или дали в концертном исполнении в Нижнем Новгороде, Екатеринбурге, Москве. Пожалуй, самым резонансным событием стал уникальный проект Пермского оперного театра, осуществленный в юбилейном 1999 году и удостоенный Государственной премии, – «Оперная Пушкиниана», включавшая «Бориса Годунова» Мусоргского и четыре оперы по «маленьким трагедиям», шедшая в течение трех вечеров (режиссер Г. Исаакян)⁴. В том же году издательство «Композитор – Санкт-Петербург» выпустило в свет серию клавиров всех четырех опер⁵, указав в аннотации, что все они – исторически сложившийся цикл, а каждая из них по-своему решает общую художественную задачу. Имеется в виду создание оперы не на специально написанное либретто, а на оригинальный литературный текст, обусловившее яркие новации в области вокального интонирования, оперной формы и жанра.

Перед каждым из четырех композиторов неизбежно вставала и другая художественная задача – предложить собственное идейно-художественное прочтение поэтического шедевра. Задача тем более манящая, что речь идет о творениях великих и поистине загадочных, а «Пир» среди них – загадка из загадок. Этим опера Кюи и интересна в первую очередь, тем более что музыковедческие интерпретации «Пира» практически отсутствуют, тогда как произведениям Даргомыжского, Римского-Корсакова, Рахманинова посвящены серьезные работы.

В отличие от своих соратников по «делу небывалому», как выразился в период сочинения «Каменного гостя» Даргомыжский [11, 119], подразумевая сохранение пушкинского текста в неприкосновенности, Кюи действительно не изменил ни одного слова, произносимого персонажами. Тем не менее, отступления от словесной ткани Пушкина имеются. Касаются они ремарок. У поэта: «Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мужчин и женщин». У композитора все то же самое, но вместо улицы – терраса. Значимость этой замены подтверждает письмо Кюи, где он делится впечатлениями от одной из театральных постановок своей оперы: «...Пир происходит *на улице*. А мне она представлялась иначе: терраса, роскошно убранная и ярко освещенная, а в опере – темная, мрачная площадь с кое-где едва мерцающими фонарями» [16, 462].

Дело, как видим, в том, что террасу легче представить себе сверкающей огнями. Эта подробность для композитора, по-видимому, принципиально важна, и остается только сожалеть, что в самой ремарке он ее не указал. Несколькими годами позднее Кюи написал

³ Так поступили, к примеру в Театре им. Евг. Вахтангова (1959, режиссер Е. Симонов) и в Театре драмы им. А. С. Пушкина (бывш. Александринский, 1966, режиссер Л. Вивьен).

⁴ В последующие годы театр шел на еще более рискованный эксперимент, рассчитанный на незаурядно выносливых поклонников: пять опер давались в течение одного дня, с 11 до 23 часов.

⁵ «Пир» Кюи – единственная из них, не переиздававшаяся с момента первой публикации (1901).

вокальный монолог «На пиру» на стихи А. Голенищева-Кутузова (из цикла «Отзвуки войны», явившемся откликом на русско-японскую кампанию), открывающийся строфой (курсив мой. – А. С.):

Чем громче *праздный пир* шумит вокруг меня,
Чем ярче *наглый блеск огней* его пылает,
Тем *беспросветнее* в груди *тоска* моя,
Тем *безутешнее* душа впотьмах рыдает!

Разумеется, Голенищев-Кутузов не Пушкин; стихотворение, с его несколько лобовым назидательным пафосом, не может сравниться с гениальной «маленькой трагедией». Но и сходства – образов, идейных мотивов – невозможно не заметить. Эти строки, именно в силу своей прямолинейности, читаются как комментарий к опере. Снимая своеобразный визуальный оксюморон – накрытый стол на улице, – Кюи заостряет внимание на другом: пированье во время всеобщего бедствия неуместно, в блеске его огней видится чудовищное бесстыдство.

Так мы приближаемся к постижению, быть может, ключевого пункта художественного замысла композитора – трактовке самой ситуации «пира во время чумы» и, соответственно, образа главного героя. Выбор перед Кюи открывался широчайший: пушкинский текст дает основания для идейных истолкований не просто разных – диаметрально противоположных. Недаром современные филологи и философы относительно «Пира» расходятся резче, чем в интерпретации других «маленьких трагедий». Собственно, оценки тяготеют к двум полюсам, выражаясь юридическими понятиями, – оправдательному или обвинительному. Оправдывая Председателя, о нем говорят как о свободолюбивом герое, отважно бросающем вызов смертельной угрозе⁶. В советском пушкиноведении такое мнение царило практически безраздельно. Обвинители усматривают в поведении и словах Вальсингама кощунство и идут в своем осуждении даже дальше Священника, его главного антагониста, который, едва появившись на сцене, обрушивает на собравшихся гнев за «песни разврата» и «ненавистные восторги», чего в действительности не было. С огромной силой убеждения эту точку зрения высказала М. Цветаева: «Страшное имя – Вальсингам». В его образе ей видится нечто... дьявольское, но она даже не осмеливается предать это слово бумаге: «Недаром Пушкин за всю вещь назвал его всего три раза (назвал – как вызывают, и тоже трижды)» [22, 194]⁷.

Означает ли сказанное выше, что Кюи на стороне «обвинения»? Отнюдь. 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. В частности, об «очевидном нежелании Пушкина... брать на себя роль судии» по отношению к Сальери верно писал М. Бонфельд [9, 196].

Однако пора обратиться к музыкальной драматургии произведения. Прежде всего: как подает композитор ведущую образную оппозицию произведения? Давно замечено, что в названиях «маленьких трагедий» Пушкин ставит рядом несовместимые понятия, явления, фигуры. Заголовок становится символическим выражением конфликта. Пытаясь отыскать слухом интонационное воплощение каждого из образов, сразу же обращаешь внимание на то, что «чумы», так сказать, в опере гораздо больше, чем «пира». Как бы противореча сам себе, Кюи, который настаивает на «ярко освещенной террасе», уходит от

⁶ Подобное воспевание бунтарства доведено до апогея в телефильме «Маленькие трагедии» (1979), ради чего сценарист и режиссер М. Швейцер пошел даже на радикальное изменение композиции пьесы, передвинув гимн чуме в заключение и сделав его итоговым выводом.

⁷ Тех же убеждений придерживается В. Непомнящий. Обращаясь к тем, кто восторгается поведением Вальсингама, он спрашивает: если бы сегодня грянула чума, «стремились ли бы они по мере сил помочь близким и дальним или проводили бы время как Вальсингам? И не было бы первое силой духа, а второе – стыдно?» [20, 105].

развернутого и акцентированного музыкального воплощения образа пира. Попросту говоря, не создает «тему пира».

Противоречия тут нет. Во-первых, в опере вообще вовсе необязателен параллелизм слова, музыки и сценического действия. В опере камерной такой параллелизм можно расценить как неоправданное художественное расточительство, а известный с давних пор прием музыкально-сценической полифонии, напротив, – как верное средство добиться большей концентрации выражения, как способ воплотить, если можно так выразиться, больше смыслов на единицу времени. Возможно, композитор посчитал достаточным обрисовать пир преимущественно действием на сцене, высвободив музыку для решения других задач. Во-вторых, безудержного вакхического веселья нет и в трагедии Пушкина. В. Белинский ошибался, находя в ней «оргию... тем более ужасную, чем более веселую» [5, 688]. Персонажи лишь высказывают намерение предаться веселью либо вспоминают о нем⁸.

И все-таки музыкальный образ пира в опере присутствует. Исходя из особенностей жанра камерной оперы, образ этот выражен сжатыми до нескольких тактов эпизодами. В тексте Пушкина «веселье», слова однокоренные и синонимически близкие чаще, чем у других персонажей, встречаются у Председателя. Но лишь один раз они поддержаны характером музыки – при упоминании о ручьях, бегущих *весело и мирно* (перед ц. 14), то есть там, где они не касаются настроения присутствующих. Кроме того, журчание трелей, щебечущие фигурации деревянных духовых в *Des-dur*⁹ рисуют образ, скорее, пасторальный («мирно»), напоминающий об идиллических страницах «Царской невесты», чем празднично-оживленный.

Мысль Председателя неоднократно возвращается к веселью, но на самом деле он далек от этого состояния и даже... удерживает от него всю компанию! В первой же своей реплике он остужает энтузиазм Молодого человека, предлагающего выпить в память умершего накануне весельчака Джаксона «с веселым звоном рюмок... / Как будто был он жив». Вальсингам возражает: «...В молчанье / Мы выпьем за него». Позднее Молодой человек попросит Вальсингама спеть «буйную, вакхическую песнь», от чего тот также откажется («Такой не знаю...»), недвусмысленно давая понять, что его гимн чуме – песнь совсем иного рода.

Главным приверженцем «веселого пирова́нья» выступает отнюдь не Председатель, которому «по должности» надлежит «командовать парадом», а недалекий Молодой человек. Этому лагерю принадлежит и внесценический персонаж Джаксон – не появляющийся на сцене, но получающий яркую музыкальную характеристику в начальном ариозо Молодого человека¹⁰, – и хор. Нет необходимости специально доказывать, что действующая людская масса является в гораздо большей степени принадлежностью оперы, нежели драмы. Неудивительно, что Пушкин ввел такие эпизоды только в двух «маленьких трагедиях» из четырех – «Каменном госте» (сцена у Лауры) и «Пире». Кстати сказать, Кюи, восторгаясь оперой Даргомыжского, к недостаткам пушкинского текста как готового либретто относил, в частности отсутствие хоров [15, 195]. В своей опере он попытался, насколько это возможно, предоставить хору большее пространство и превратил соответствующие «микроскопические» фрагменты оригинала – трижды по две строки – в пунктирно намеченную, но все-таки хоровую партию, а молодую компанию – в полноценный коллективный персонаж. Ради этой цели

⁸ Молодой человек: «...мы в своем веселом пирова́нье...»; «...Луиза, / Развеселись...»; «Тому два дня наш общий хохот славил / Его рассказы...»; Председатель: «Спой, Мери, нам уныло и протяжно, / Чтоб мы потом к веселью обратились / Безумнее...» и т. п.

⁹ Этого не видно в клавише, где они перенесены на октаву вниз.

¹⁰ С Джаконом ассоциируются скерцозные триольные фигурки и трели флейт, приплясывающие мотивы, колкие аккорды высоких деревянных духовых (почти звукоподражательная передача смеха), получающие затем самостоятельное развитие, в том числе, в партии Луизы.

композитор пошел даже на повторы слов, что является большой редкостью для опер такого типа, и чего нет в сольных партиях.

Все эти эпизоды, вместе с двумя ариозо Молодого человека, объединяются несколькими родственными тематическими элементами, которые образуют «сферу веселья». Впервые она предстает слушателю в чисто оркестровом варианте при открытии занавеса, когда в общий мрачный колорит музыки врезается победное, торжественное звучание деревянных и медных духовых, сопровождаемое ударами тарелок. Эпизод длится всего три такта (таковы, напомним, законы стиля камерной оперы), но ярко контрастирует предшествующему и последующему. Мажорная диатоника, простейший тонико-доминантовый гармонический оборот, параллельное движение двух верхних голосов в терцию, вариантная повторность – все указывает на известный жанрово-стилевой прообраз: панегирический кант, с его семантикой несколько показного героизма и, одновременно, штампованностью выразительных средств.

То же происхождение имеют собственно хоровые фрагменты, где акцентированы восходящие фанфарные обороты при близости уже описанных оркестровых средств: перед гимном Председателя («Гимн в честь чумы!.. Bravo, bravo!..», ц. 27), в ответе на проповедь Священника («Он мастерски об аде говорит!..», ц. 36) и после отказа Вальсингама уйти вслед за Священником («Bravo, bravo, достойный председатель!», ц. 45). Обратим внимание, с какими текстами соединяется эта интонационная сфера: в половине случаев она связана не с веселостью, а с недопустимыми выпадами и даже очевидной грубостью по отношению к святому отцу, то есть с тем самым модусом поведения, на который Кюи косвенно указал и «ярко освещенной террасой». Сам он подобные выпады, безусловно, не одобрял. «Какие бы ни были мои религиозные убеждения, – сообщал он в письме 1904 года, – я привык относиться с уважением к служителям церкви. У меня в операх – три священника» [16, 324].

Итак, сфера веселья – в полном согласии с Пушкиным – находится на периферии главного конфликта оперы. В чем тогда состоит его суть, каким тематизмом воплощены его стороны? Бесспорно, одной из ведущих драматургических сил выступает тема, которой опера начинается и заканчивается и которая звучит в общей сложности четыре раза – больше, чем какая-либо другая. По сути, она – единственная лейттема оперы, и это свидетельствует о том, что ей принадлежит центральное место в драматургии. Если рассуждать в рамках дихотомии «пир – чума», то совершенно очевидно, что она никоим образом не ассоциируется с образом пира. Ее, звучащую впервые еще до открытия занавеса, слушатель, скорее всего, воспримет как тему чумы. Многие в ней выдержано в традициях романтических тем рока, рисующих некую устрашающую силу, не лишённую грозного величия: настойчивый пунктирный ритм струнных, на фоне которого октавный унисон медных (четыре валторны, к которым затем присоединяются трубы и тромбоны) провозглашает зловещую, непреклонную в своем нисходящем движении тему.

Характер темы очерчен весьма рельефно, но это не облегчает задачу драматургической идентификации. Всего дважды звучит она с текстом, и оба раза сопровождает реплики Луизы. Сначала – когда она только что очнулась от обморока после того, как увидела телегу с жертвами эпидемии («Ужасный демон... звал меня в свою тележку»). Затем – перед самым финалом: «Он сумасшедший, – / Он бредит о жене похороненной» (о Председателе). Ни один из этих фрагментов не может служить ключом для «дешифровки» темы. Каждый эпизод раскрывает какую-то грань смысла, но в целом он формируется даже не из их суммы, но из всей сложной системы образных отношений. Иначе, к примеру, не объяснить, почему оба раза, не считая вступления и заключения, она связана со злой завистницей Луизой, а не с Вальсингамом, к которому так или иначе должен стягиваться основной тематизм. Сопоставляя все проведения темы и исходя из семантики выразительных средств, можно прийти к выводу о ее обобщающем, «надситуативном» содержательном смысле.

«Роковой» характер темы позволяет услышать в ней ужас смерти, а волевое начало, выраженное пунктирным ритмом, – стремление этот ужас преодолеть. Попутно напомним: одни толкователи пушкинского «Пира» высказывались в том смысле, что Вальсингам поборол страх, другие – что он раздавлен страхом. «...Страх живет в душе, страстью томимой», – говорит Председатель о Луизе, но сказанное можно смело отнести ко всем собравшимся за пиршественным столом. В том числе, к нему самому. Это неудивительно, ведь они живые люди, умышленно идущие навстречу смертельной опасности и пытающиеся бравировать этим¹¹. Слышится в этой теме и суровая поступь беды, недаром она родственна тому месту в упоминавшемся романсе «На пиру», где звучат слова: «Мне чудится, беда великая близка!».

Выдержанный пунктирный ритм, с его «батальными» семантическими резонансами, подсказывает еще одну ассоциацию – битва. Она подкрепляется едва ли не самой популярной строкой «маленькой трагедии»: «Есть упоение в бою...»¹². Традиционная для фольклора, древнерусской литературы метафора здесь перевернута: не битва сравнивается с пиром, а пир с битвой. «...Образ пира в прямом значении этого символа присутствует на всем протяжении творчества Пушкина как положительный, – констатирует Ю. Лотман. – Страшные образы извращенного пира активны именно на этом фоне» [19, 134]. Эти градации смыслов, связи и отличия тонко ощутил Кюи, в своем камерно-вокальном творчестве обратившийся и к стихотворению Пушкина «Я люблю вечерний пир», где образ безоблачно светел, и к стихотворению «Мне бой знаком», в котором использованы та же фактура и тот же ритм, что и в заглавной теме оперы, но в блестящем B-dur.

Уловил композитор и такой важный для поэта мотив как притягательность опасности. Комментатор «Пира» пишет даже о «наслаждении ужасным» [24, 607]. Задолго до «Болдинской осени», когда были созданы «маленькие трагедии», из-под пера Пушкина вышли строки: «Люблю войны кровавые забавы, / И смерти мысль мила душе моей <...> Перед собой кто смерти не видал, / Тот полного веселья не вкушал...» («Мне бой знаком», 1820). В другом стихотворении он говорит о «жажде гибели» («Война», 1821). Даже о мечтательнице Татьяне сказано: «...Тайну прелесть находила / И в самом ужасе она...»

Таким образом, художественный смысл начальной темы весьма многозначен. Сама по себе она может вызвать сильно суженное представление, и только в контексте драматургического целого, а также в контексте других сочинений и высказываний композитора возможно приблизиться к ее постижению во всей полноте. При всей традиционности выразительных средств, он создал образ интегральный, воплощающий самую суть сюжетобразующей ситуации и идейной коллизии, то есть сложное сплетение противоположных нравственных позиций и душевных устремлений.

Краткое определение, которое можно предложить, подсказывает композитор своей заключительной ремаркой. К указанию Пушкина – «Пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость» – Кюи добавляет: «Издали доносятся звуки похоронного шествия. Пирующие прислушиваются как бы в оцепенении и потом с отчаянной решимостью вновь принимаются за пир». Опытный оперный драматург, Кюи и тут точен в своем «режиссерском» видении сцены. Здесь анализируемая тема проводится в последний раз, завершая оперу, что и дает основания считать ее темой «отчаянной решимости». Или – более полно и более адекватно – темой «пира во время чумы». За оперными лейттемами принято закреплять краткие названия (по имени персонажа, чувству, отвлеченному символу), которыми легко пользоваться, но здесь соображениями удобства словоупотребления придется поступиться.

¹¹ Согласно пронизательному наблюдению Ю. Лотмана, тема «гибельного пира» – одна из сквозных в пушкинской тетралогии [19, 132].

¹² Ее нет в поэме Дж. Вилсона «Чумной город», вольным переводом которой является трагедия Пушкина. В гимне Председателя, как и в песне Мери, поэт далеко отошел от оригинала.

Однако на роль «темы чумы» вправе претендовать и другая тема – марш funebre (струнные с тамбуром), звучащий при появлении телеги, наполненной мертвыми телами. В трагедии Пушкина этот момент обозначен всего лишь ремаркой, никак не определяющей продолжительности эпизода (продлить его или сжать – в воле режиссера), тогда как Кюи дает целую симфоническую картину приближающейся и удаляющейся процессии, значительно превышающую по продолжительности все прочие оркестровые эпизоды оперы. Это своего рода лирическое траурное шествие – со сглаженной маршевостью и явно выраженным романсово-ариозным началом. Именно лирическое наклонение придает теме черты своеобразия, хотя в ней угадывается сходство с траурными маршами Бетховена (заглавный мелодический оборот) и Шопена (остинатное чередование аккордов I и VI ступени). Так конкретизируется содержание темы: та грань образа чумы, которая не рисует устрашающий натиск стихии, а передает эмоциональный отклик на страшное бедствие, создает образ скорби.

Музыкальная драматургия оперы построена на отношениях не столько индивидуально очерченных характеров, сколько обобщенных идейно-образных сущностей. Следствием такого подхода является, к примеру, странное, на первый взгляд, сближение в отдельных моментах партий Председателя и Молодого человека, которых мало что объединяет в строе мыслей и чувств. Но и психология личности не оставлена композитором без внимания. Правда, относится это, в основном, к одному персонажу – Председателю. Остальные, скорее, типы, чем характеры, но такова и концепция Пушкина.

Здесь Кюи, в силу специфики своего искусства, раскрывает некоторые психологические подтексты, «скрытые» поэтом. Пользуясь системой интонационных переключек, композитор приоткрывает внутренний мир Вальсингама. Начиная со времен античности пир – застолье, сопровождающееся диспутом. Своеобразным диспутом на темы искусства, творчества является и «Моцарт и Сальери» Пушкина. В «Пире» дискутируют о жизни и смерти, точнее, об отношении к смерти, которая почти неизбежна. Диспут есть род диалога, то есть предполагает «слышание» участниками друг друга. Особый род такого слышания демонстрирует оперная Луиза: язвительно высмеивая песню Мери, раздраженная похвалой Вальсингама в адрес «северной красавицы», она будто пародирует ее интонации. И тем самым – а не только обмороком – выказывает свою слабость: «...Так-то – нежного слабей жестокий», – замечает Председатель.

Но подлинной способностью слышать и понимать наделен только он. Вальсингам – предвосхищение персонажей-идеологов Достоевского, к нему стянуты все драматургические нити, он единственный, кто взаимодействует со *всеми* остальными участниками. Каждый же из них словно предлагает ему какую-либо из возможных линий поведения, эмоциональных реакций, но все они им отвергаются. Кюи выстраивает интонационную драматургию так, что можно понять: Вальсингам вникает в позицию каждого, пытаясь взвешенно осуществить свой выбор. Этим же объясняется проникновение лейтинтонации первого ариозо Молодого Человека в партию Председателя (сравним хотя бы фразы «Почтенный председатель!» у первого и «Твой голос, милая, выводит звуки родимых песен...» у второго).

Показательно, какова реакция персонажей на проезжающую телегу с мертвыми телами. Луиза, придя в себя после обморока и полагая, что страшная картина ей приснилось, рассказывает собравшимся о том, что они видели своими глазами:

Ужасный демон
Приснился мне: весь черный, белоглазый...
Он звал меня в свою тележку. В ней
Лежали мертвые – и лепетали
Ужасную, неведомую речь...

Было бы естественно, если бы композитор дал здесь реминисценцию эпизода, то есть провел бы еще раз траурный марш или его фрагмент. Однако звучит главная тема, и эта «подмена» говорит о многом. Здесь она воспринимается как образ страха. Но, пожалуй, главное, бессердечная красавица не восприняла эту картину как взывающую к обычной человеческой жалости к погибшим. А ведь марш *funebre*, как указывалось, и есть лирико-трагедийный полюс оперы, своего рода авторский комментарий, привносящий в драматургию то, чего лишены все пирующие, – сострадание. Все – кроме Председателя пира! Следующее за маршем его небольшое ариозо, где он рассуждает о слабости жестокосердия (отсюда ясно читается мысль о том, что нежность, то есть, в том числе, способность сочувствовать, не есть слабость) начинается с заглавной интонации *funebre* в той же тональности.

Особенно драматургически значим диалог со Священником. Тот не в силах переубедить собеседника, но это не значит, что Вальсингам глух к его речам. Психологическим фоном к этому диалогу является явственная дифференциация отношений. Хор кощунственно груб со служителем церкви – Вальсингам не позволяет себе ничего подобного; всех собравшихся Священник клеймит и призывает разойтись («Ступайте по своим домам!»), Вальсингама же он пытается привлечь на свою сторону («Ступай за мной!»)¹³. Мощным аргументом в споре, сильнодействующим средством воздействия выступают напоминания об умерших матери и жене Вальсингама. Только тут, на последних минутах пьесы и оперы мы узнаем, какие потери понес герой, что пережил. Исследователи «маленьких трагедий» пишут: это «память о потерянном счастье, воспоминание о котором звучит как мотив утраченного рая» [7, 77].

Оба эпизода композитор отмечает введением внесценических персонажей. На певучей «теме матери», на ее активном мотивном развитии построено ариозо Священника «Ты ль это, Вальсингам?» (ц. 38). В ответном высказывании Вальсингама, вопреки прямому смыслу слов («Тень матери не вызовет меня отселе...»), тема эта все же им подхватывается и звучит воспоминанием не «страшным», как сказано в тексте, а призрачно-светлым, в мажоре, в высокой тесситуре струнных, на фоне тремоло. И в обоих ариозо «тема матери» сталкивается с ведущим мотивом гимна чуме: для Священника этот гимн – свидетельство нравственного падения Вальсингама, «в пиру разврата» поющего «бешеные песни, между мольбы святой и тяжких вздыханий».

Что же есть гимн для самого Председателя? Все сходится во мнении, что гимн – главное слово в нравственно-философском диспуте, каковым является трагедия, а равно и опера. Только оценки «обвинители» и «защитники» дают прямо противоположные – в соответствии с принципиальным толкованием образа в целом. Одни видят в гимне воплощенное бесстрашие, торжество человеческого духа над смертью, истинный дифирамб человеческой удали перед лицом смерти [8, 153; 10, 188], другие – святотатство. Если бы созданный Кюи гимн звучал как отдельный концертный номер¹⁴, подобный спор имел бы хоть какой-то смысл. Включенный в систему образов, ставший компонентом драматургии, он воспринимается иначе – такова преобразующая сила контекста.

Гимн – не импровизация Председателя. «Я написал его прошедшей ночью...» – признается он. Ситуация эта, с одной стороны, напоминает о пушкинском Моцарте («Намедни ночью... в голову пришли мне две, три мысли. / Сегодня я их набросал») и Дон Гуане: герой «Пира» – поэт, художник. С другой же стороны, решительно от них отличается: Председатель был охвачен «странной охотой к рифмам» в первый и, скорее всего, последний раз в жизни. Побудить к этому могли только обстоятельства

¹³ В спектакле Г. Исаакяна Священник уводит за собой всех, кроме Вальсингама и Мери. Очевидно, для режиссера важнее соблюдения ремарки композитора и поэта было желание подчеркнуть противопоставление Председателя всем пирующим, кроме Мери.

¹⁴ Гимн Вальсингама (как и Песня Мери), действительно, был написан задолго до оперы и существовал в таком качестве.

чрезвычайные. Он написал его с намерением огласить пирующим, его строки сидят у него в памяти. Выразительные средства оперы давали композитору прекрасную возможность показать, что мысли и настроения, выраженные в гимне, владеют Председателем с самого начала действия. Но на это нет и намека.

Музыка раньше слов дает нам понять, в чем причина мрачного настроения Председателя пира. Разъясняющие слова прозвучат ближе к концу из уст Священника: не так давно Вальсингам похоронил мать и жену. Только на последних минутах трагедии мы узнаем, что всего три недели назад он с воплем бился над могилой матери, что любимая считала его «чистым, гордым, вольным», что он открыто признает свое «беззаконье», которое, вместе с отчаяньем и страшными воспоминаниями, – именно они, а не что другое, – удерживают его за пиршественным столом¹⁵. Становится понятным, почему гимн вступил неподготовленным, почему его музыкальный материал совершенно не в духе предшествующих и последующих высказываний героя. Гимн чуме – попытка самооправдания героя, попытка, по большому счету, не удавшаяся.

Из протагонистов «маленьких трагедий» двое гибнут (Гуан, Барон), двое (Сальери и Председатель) оставлены Пушкиным живыми перед лицом нравственной коллизии, которая не имеет для них решения. Вопрос, терзающий Сальери, внятно им сформулирован («...Ужель он прав, / И я не гений?»). Председатель в финале «остается, погруженный в глубокую задумчивость», но о предмете размышлений читателю и зрителю оперы следует догадаться самостоятельно. В отличие от Сальери и Барона, которые представлены образами, сложившимися «до открытия занавеса», Председатель – как и Гуан («Мне кажется, я весь переродился») – переживает перерождение «здесь и сейчас», и началось оно совсем недавно.

Брутальный гимн, с его отнюдь не пиршественной, а, скорее, батальной интонационностью, – не итог пьесы. Более того, он вообще плохо вписывается во все остальное, из чего складывается характеристика образа. В том числе – характеристика музыкальная. Вальсингам стал поэтом, «гением одной ночи», дабы убедить себя и окружающих, что его выбор верен – 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 проиграл¹⁶. Избранная линия поведения для него так же неприемлема, как и все остальные, недаром он, на протяжении оперы неоднократно произнося слова о веселье, далеко не весел сам и «портит» веселье собравшимся. В «глубокую задумчивость» герой погружен, если довериться музыке, начиная с первой реплики. Задумчивость эта сродни той, что охватывает шахматиста, оказавшегося в ситуации цугцванга, когда любой ход ведет к ухудшению позиции и, в конечном счете, к поражению. Поэтому и в диалоге со Священником появление в партии Председателя мотивов гимна – не более чем стремление «сохранить лицо».

Такая трактовка близка мироощущению самого поэта, на что обратил внимание американский пушкинист, исследовавший автобиографические мотивы в «Пире» [10]. Как рассказывают, Пушкин однажды обронил, что лучшее лекарство от холеры – «один courage, courage, и больше ничего» [18, 1132]. Он проговорил эти слова в связи с тем, что

¹⁵ Ср.: «В сильнейшем волнении Вальсингам встает (см. ремарку) и произносит несколько фраз, которые производят впечатление отказа от всего, что утверждалось перед тем в Гимне...» [6].

¹⁶ Вспомним для сравнения, какими изощренными софизмами обставляет Сальери решение убить Моцарта, каким певцом своей низменной страсти выступает Барон! М. Бонфельд тонко подметил, размышляя об образе Сальери: «Вот эта сублимация низменного в высокое, презренного в благородное, деструктивного в конструктивное, как кажется, и является одним из важнейших мотивов маленькой трагедии». Для Сальери, как и для Барона, Вальсингама важно оправдать свои действия «мотивами... возвышенными и благородными» [9, 196, 195]. Это наблюдение справедливо по отношению и к другим героям болдинского цикла.

один из его друзей опасался войти в комнату, где отпевали В. Л. Пушкина (дядю), умершего, как предполагалось, от холеры¹⁷.

Когда «защитники» и «обвинители» Председателя скрещивают перья, те и другие предполагают в нем цельность натуры. Но он мучим противоречием, которое не поддается разрешению, и в этом превосходит Гуана, Сальери и Барона. Если Барон от начала до конца убежден в своей правоте, а Сальери и Гуан приходят к сомнению в результате нравственно-психологической эволюции, то Вальсингам раздираем внутренним конфликтом на всем протяжении оперы. Кюи значительно выиграл, не прибегнув к напрашивающемуся противопоставлению образов «пира» и «чумы», ибо не на этой антитезе основывается и пушкинская трагедия. Суть концепции – в неразрешимости внутреннего конфликта. Его «зашифрованность», мучительное пребывание центрального персонажа между различными нравственными позициями, выраженные системой музыкально-драматургических средств, и составляют основу художественного замысла оперы.

Главное завоевание композитора – драматургия произведения, воплотившая концепцию пушкинского шедевра с глубиной и тонкостью, достойными оригинала. В этом отношении «устаревший» Кюи оказался впереди своего времени. По прошествии столетия новизна музыкальной речи как мерило художественной оценки утрачивает былую актуальность, на передний план выдвигаются иные критерии.

Стиль Кюи, действительно, не свободен от ряда изъянов и противоречий. Их отмечали наиболее чуткие из младших современников. Ю. Энгель в некрологе писал, что хотя Кюи не столь велик и «могуч», как его товарищи по балакиревскому кружку (из которых он был старшим по возрасту и которых он всех пережил, как пережил и собственную известность), тем не менее, он – «сила настоящая, крупная, много давшая русской музыке, и не только ее прошлому, но и настоящему, да, думается, и будущему». Характеризуя далее природу дарования Кюи, критик констатирует: он «прежде всего – первоклассный мастер миниатюры, акварелист, склонный к мелкой разработке деталей, тогда как сцена требует больших холстов декоративного письма, широких красочных мазков» [23, 464, 467]. Те же, в сущности, оценки повторил позднее Б. Асафьев [1, 40, 41].

Однако применительно к опере камерной названные свойства стиля перестают быть недостатками: принцип «мелкого штриха» – основополагающий для произведений такого типа, тем более для такого сверхсжатого как «Пир», длящегося 35 минут. Обратим внимание и на то, что Кюи выступал едва ли не самым последовательным приверженцем нарождающегося жанра камерной оперы, давшим не менее семи его образцов (учитывая комические и детские). Сам композитор связывал свою тягу к ним с субъективными причинами: «Писать их приятно, – признавался он, – скоро виден берег, но непрактично: никто их ставить не будет, так как они не занимают всего спектакля» [16, 415]. В наше время, когда существуют камерные музыкальные театры, оперные студии, «малые сцены» и т. п., когда новые возможности, какие Кюи и его современники не могли себе даже вообразить, предоставляет телевидение, пессимистические прогнозы композитора («никто их ставить не будет») уже не кажутся справедливыми.

Ныне хорошо видно, что в период первого расцвета русской камерной оперы он оказался в ряду тех мастеров, кто раньше и острее других почувствовал новые веяния в искусстве, предвосхитившие искания в этой области второй половины XX века. Кстати сказать, Кюи остался в истории и как один из первооткрывателей такой жанровой разновидности камерно-вокального жанра как «стихотворение с музыкой». Но ведь давно

¹⁷ Как хорошо известно, Пушкин писал «Пир во время чумы» в Болдине, окруженном холерными карантинами. Прекрасно понимая разницу между холерой и чумой, поэт не мог не видеть сходства между ситуацией трагедии и собственными обстоятельствами. Той же осенью 1830 года в стихотворении «Герой» он воспел мужество Наполеона, посетившего чумной барак: император пожимает руки своим обреченным воинам – «И в погибающем уме / Рождает бодрость...»

уже не секрет, что новаторство жанровое, драматургическое не менее ценно, чем новаторство стилевое, которое гораздо непосредственнее фиксируется слухом...

Конечно, Кюи не займет места, равного месту Мусоргского или Римского-Корсакова, но вправе занять *свое* место, ибо сейчас не занимает практически никакого. Места не только в истории музыки, но и в музыкально-театральной жизни. Процесс «реабилитации», возможно, уже начался. Об этом свидетельствует и содержательный монографический очерк в 10-томной «Истории русской музыки», где обозначены и предвосхищения композитором Бородина, Чайковского, Мусоргского, и необычная для «Пира» как маленькой оперы многоплановость конфликта [14, 182, 187, 195]. О том же говорит и пробуждающаяся заинтересованность в забытой опере Кюи современных оперных режиссеров и музыкантов, о которой упоминалось в начале статьи. Думается, немалый интерес могут представить постановки цикла, включающего все четыре оперы по «маленьким трагедиям». Правомерность такого объединения, глубинную кровную связь этих произведений убедительно обосновал талантливый режиссер Г. Исаакян – не только практически, на оперной сцене, но и теоретически [12].

Другое творческое свершение Кюи – открытие для оперы особого типа сюжета, не только «неоперного», но и нехарактерного для искусства тех лет в целом. Сюжета, по сути дела, экзистенциального, как прочел его критик и литературовед В. Соловьев, который удивительно точно и смело для своего времени писал почти 40 лет назад: трагическая вина Вальсингама, как и Барона, Сальери, Гуана «в превышении своих прав. Человек может больше, чем ему позволено; природа не ограничила человеческие возможности нравственными пределами. В том-то и жуткая тайна человеческого бытия в мире, что человеку неведомо, где он должен остановиться» [21, 122].

В наши дни, как кажется, такие сюжеты должны быть востребованы, особенно в соответствующей сценической трактовке – равно далекой как от стилизаторства, так и от прямолинейного осовременивания.

Литература

1. *Асафьев Б.* Русская музыка: XIX и начало XX века. Л., 1968.
2. *Ахматова А.* «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. Соч. в 2 т. Т. 2: Проза. М., 1986.
3. *Б. п.* Театр и музыка // Московские ведомости. 1901. 12 ноября.
4. *Б. п.* Театр и музыка // Русское слово. 1902. 30 октября.
5. *Белинский В.* Избр. Соч. М.-Л., 1949.
6. *Белый А.* «Ты ль это, Вальсингам» («Пир во время чумы») // <http://white.narod.ru>
7. *Беляк Н., Виролойнен Н.* «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории // Пушкин А. С. Исследования и материалы. В 14 т. Т. 14. Л., 1991.
8. *Благой Д.* Пушкин-зодчий // Благой Д. От Кантемира до наших дней. Т. 2. М., 1979.
9. *Бонфельд М.* «Зависть» или «Моцарт и Сальери» (к антропологии вечной темы) // Возвышенное и земное в музыке и литературе: Матер. всерос. науч. конф. Новосибирск, 2005.
10. *Давыдов С.* Дыханье девы-розы: автобиографизм «Пира во время чумы» // Пушкинская конференция в Стэнфорде. М., 2001.
11. *Даргомыжский А.* Автобиография. Письма. Воспоминания современников. Пб., 1921.
12. *Исаакян Г.* Русское «кольцо» // Муз. академия. 1999. № 2.
13. *Келдыш Ю.* Русский оперный репертуар // История русской музыки: В 10 т. Т. 10Б: 1890–1917. М., 2004.
14. *Корженяни Т. Ц. А.* Кюи // История русской музыки: В 10 т. Т. 7. М., 1994.

15. Кюи Ц. «Каменный гость» Пушкина и Даргомыжского // Кюи Ц. Избр. статьи. Л., 1952.
16. Кюи Ц. Избранные письма. Л., 1955.
17. Кюи Ц. Концерт Бесплатной школы. «Каменный гость» Даргомыжского // Кюи Ц. Избр. статьи. Л., 1952.
18. Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. / Сост. Н. А. Тархова. Т. 3. М., 1999.
19. Лотман Ю. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Книга для учителя. М., 1988.
20. Непомнящий В. Поэзия и судьба: Статьи и заметки о Пушкине. М., 1983.
21. Соловьев В. Фрагментарная драма и лирическая поэзия // Театр. 1972. № 5.
22. Цветаева М. Мой Пушкин. М., 1981.
23. Энгель Ю. Ц. А. Кюи // Энгель Ю. Глазами современника: Избр. статьи о русской музыке: 1898–1918. М., 1971.
24. Яковлев Н. Пир во время чумы // Пушкин А. Полн. собр. соч. Т. 7: Драматические произведения. М.-Л., 1935.

*Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: Сб. статей.
М.: Композитор, 2010.*