



ПОХОДНИКЪТЪ

МОРТЕЛНА

ПОЭМА

И Точка

"КНИЖЕЧКА" ДЛЯ МУЗЫКИ ОПЫТ АНАЛИЗА

"МЕРТВЫЕ ДУШИ" — ОПЕРА Р. ЩЕДРИНА

Платек, Я, М. "Книжечка" для музыки

// Под сенью дружных муз:

музыкально-литературные этюды

. - М. : Сов. композитор, 1987. - С. 45 - 66

...нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово.

Н. В. Гоголь.

...не ищи рифму, а ищи наиболее естественную постановку слова.

С. В. Рахманинов



опрос композитору:

— Почему вы не обращаетесь к оперному жанру?

— Да вот, либретто* никак не найду подходящего...

Это — из недавней беседы. Но любопытно, что буквально такие же разговоры происходили и полтора-два десятилетия назад. Заглянем в «Литературные и театральные воспоминания» С. Т. Аксакова: «Музыка и пение Верстовского казались мне необыкновенно драматичными. Говорили, что у Верстовского нет полного голоса; но выражение, огонь, чувство заставляли меня и других не замечать этого недостатка. Один раз спросил я его — отчего он не напишет оперы? Верстовский отвечал, что он очень бы желал себя попробовать, но что нет либретто. Я возразил ему, что, имея столько приятелей-литераторов, хорошо знакомых с театром и пишущих для театра, не трудно, кажется, приобрести либретто. Верстовский сказал, что у всякого литератора есть свое серьезное дело и что было бы совестно, если бы кто-нибудь из них бросил свой труд для сочинения ничтожной оперы»¹.

Начало такого, можно сказать, пренебрежительного отношения к работе либреттиста повелось у нас чуть ли не со времен Пушкина. Узнав, что князь П. А. Вяземский вместе с А. С. Грибоедовым сочиняет оперу-водевиль «Кто брат, кто сестра» (музыка того же А. Н. Верстовского), он в письме из Одессы выговаривал своему другу: «Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту. Чин чина почитай»². Не исключено, впрочем, что Пушкин изменил свою точку зрения: по некоторым сведениям, его «Русалка» представляет собой либретто для композитора А. П. Есаулова.

Будем справедливы: многие крупные писатели не только находили общий язык с музыкантами, но и высоко ценили такого рода сотрудничество. Помните строки из «Моцарта и Сальери»?

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него «Тарара» сочинил.
Вещь славную...

Посвящая либретто своему соавтору — Сальери, Бомарше писал: «Если наш замысел имел успех, я им всецело обязан вам одному, и если ваша скромность заставляет вас всюду говорить, что вы лишь являетесь моим музыкантом, я считаю за честь быть вашим либреттистом, вашим слугой, вашим другом»³. Показательный обмен любезностями, иллюстрирующий не просто взаимное уважение, но и одинаково почтительное отношение авторов и к музыке и к тексту оперы.

И все-таки с течением времени распространилось мнение, что в общем-то (при всей требовательности, придирчивости к либретто) качество литературного текста в опере не столь уж важно. В этой связи интересно вспомнить, что Ибсен, например, был категорическим противником такой точки зрения:

«Как прошел «Вильгельм Телль»? — спросил один студент другого после спектакля.

— Превосходно; музыка совершенно замечательная.

— А текст?

— Да текст ничем особенным не выделяется; но ведь в опере текст играет подсобную роль.

* Libretto — по-итальянски «книжечка».

Это рассуждение, которое я недавно услышал, отнюдь не является чем-то необычайным. Многие, несомненно, вспомнят, как они сами рассуждали подобным образом или слышали соответствующие высказывания от других <...> Совершенство оперной музыки заключается... как раз в том, что она абсолютно не в состоянии сама в себе и для себя выразить поэтический замысел композитора; в той же мере совершенство текста заключается в том, что он не совершенен, пока не будет высказан с помощью музыки и пластики в их единстве. Таким образом, между музыкой и текстом должна иметься глубочайшая гармония; музыка — это душа оперы, текст — это конкретная форма...»¹

У Манилова



Акварель Петра Соколова

Итак, Ибсен утверждает равноправную значимость драматургического материала в музыкальном театре. Наверное, столь категоричный тезис может быть оспорен с помощью конкретных контрпримеров. Действительно, разве не без доли основания употребляем мы в ряде случаев привычные стереотипы: «несмотря на слабости либретто», «удалось преодолеть недостатки либретто» и т. д. И все же высшие оперные шедевры дают примеры идеального музыкально-литературного сплава. Именно в историю оперного театра вошли имена таких отличных литераторов, как Р. Кальцабиджи, Ф. Романи, Ф. Пиаве, С. Каммарано, А. Мельяк и Л. Галеви, Л. Иллика и Дж. Джакоза. Успешными были творческие контакты П. И. Чайковского с его братом Модестом, Н. А. Римского-Корсакова с В. Бельским. С композиторами работали некоторые выдающиеся писатели, среди них — К. Гольдони, В. Гюго, Э. Скриб, Э. Золя, Х. Гофмансталь, С. Цвейг, Ж. Кокто. И конечно, как не назвать Лоренцо да Понте, с которым Моцарт написал своего «Дон Жуана», наконец, поистине легендарного Пьетро Метастазіо. Насколько высоки были достоинства десятков либретто этого итальянского драматурга, можно судить и по восторженному (даже преувеличенному) отзыву самого Стендаля, тончайшего ценителя и поэзии, и музыки: «Данте получил от природы глубокий ум; Петрарка — изящный ум; Боярдо и Ариосто — богатое воображение; Тассо — необычайное благородство мысли; но ни у одного из них мысль не была такой ясной и точной, как у Метастазіо; ни одному из них не удалось дойти в избран-

ной им отрасли поэзии до такого совершенства, какого достиг Метастазιο в жанре, характерном именно для него»⁵.

Словом, история оперной драматургии в литературном ее аспекте чрезвычайно богата, разнообразна и поучительна. Можно только пожалеть, что история эта до сих пор недостаточно изучена, а исследование специфики оперных либретто практически находится за пределами как музыкальной, так и литературоведческой науки. Еще более огорчительно, что современные писатели в абсолютном большинстве своем не проявляют ни малейшего интереса к работе в оперном театре. На это четверть века назад указывал Т. Хренников. «Есть...



Сцена из оперы.

область искусства, — говорил он на II Всесоюзном съезде советских писателей, — где творческий труд композитора и писателя-драматурга неразделим и взаимообусловлен, — это опера, музыкальная драма. К сожалению, Союз писателей почти выключил из сферы своего внимания вопросы, связанные с созданием оперных либретто, очевидно считая, что для писателей работа над либретто является узкоприкладной, творчески мало самостоятельной <...> Мы, композиторы, буквально страдаем от кустарщины, распространенной в этой области; страдает, тормозится в своем развитии все наше оперное искусство»⁶.

Наверное, такая кустарщина встречалась и в прошлом и была одной из причин (разумеется, не самой важной) того, что иные композиторы полагались на собственные литературные силы. Если говорить о XIX веке, то прежде всего вспоминаются имена великих реформаторов оперной сцены — Вагнера и Мусоргского. Их стремление к «единому авторству» было не случайным и вытекало из общеэстетических задач, которые они ставили перед собой и перед музыкальным театром в целом. Их опыту в XX веке следовали С. Прокофьев, Л. Яначек, Дж. К. Менотти, В. Эгк, К. Орф.

И вот теперь к ним присоединился Родион Щедрин. Обратившись к «Мертвым душам», он и тут продолжает традицию отечественного музыкального театра, настойчиво осваивавшего сокровищницу национальной литературы. Кажется, только русские композиторы делали это так смело, а главное — талантливо. Действительно, трудно назвать значительные оперные произведе-

ния на сюжеты Мольера, Расина, Шатобриана, Стендаля, Бальзака, Флобера, Мопассана, Золя во Франции, Шиллера и Гете в Германии, Байрона, Теккерея и Диккенса в Англии... А в России на оперную сцену перенесены (и как перенесены!) очень многие литературные шедевры, начиная со «Слова о полку Игореве».

У Коробочки.



Акварель Петра Соколова

Тем не менее это гигантское «поле» еще далеко не распаханно. Удивительным пробелом до последнего времени оставались «Мертвые души». С одной стороны, композиционное построение поэмы (чередующиеся локальные эпизоды) вроде бы облегчает работу либреттиста. Однако, с другой стороны, тут гораздо больше признаков, которые в сумме приводят к необычайному «сопротивлению материала». Здесь нет завершенной (в обычном смысле) интриги, отсутствует привычная любовная коллизия, нет, как кажется, и положительного героя. Но главное даже не в этом. Как воплотить сперва в либретто, а затем и в опере не только и не столько сюжетную канву, сколько пафос произведения, его внутренний дух, подтекст?..

Щедрин смело взялся за эту задачу, осуществление которой потребовало долгих лет напряженного творческого труда. Быть может, он сам стал готовить литературный материал еще и потому, что изрядно натерпелся с первой своей оперой — «Не только любовь». Ее сложная сценическая судьба во многом объясняется просчетами либретто. По-видимому, чувствуя это, Щедрин, художник чрезвычайно строгий и требовательный, позволял и позволяет ставить всевозможные версии оперы: там и купюры, и перестановки, и два, и три акта... Да и варианты трактовки сочинения в разных театрах различаются чуть ли не кардинально. Весьма сомнительно, чтобы композитор допустил такой постановочный произвол в отношении «Мертвых душ», что, впрочем, и невозможно. Перед режиссером — произведение редкой драматургической цельности. Эта цельность оказалась достижимой и потому, что в основе оперы лежит, не побоимся сказать, совершенное либретто.

Композитор недаром назвал свое сочинение «оперными сценами». Дело тут не в скромности автора, а в специфике избранного литературного материала. В

своей книге «Мастерство Гоголя» А. Белый замечает: «...сюжет — монотонный, не усложненный; дорога, «плюс» остановки в одной, другой, третьей усадьбе с покупками мертвых душ — здесь, там и там; отдельные, замкнутые в себе сцены, как кольца, надеты на дорожную линию; и, как кольца, легко снимаемы...»⁷.



Сцена из оперы.

Будучи перенесенным на музыкальную сцену, гоголевское повествование неизбежно теряет свою сюжетную законченность (впрочем, как уже было сказано, буквальной законченности нет и в самой поэме — ни в первом, ни тем более во втором томе). Нет привычных атрибутов: завязки, развития действия и характеров, развязки. Тем не менее события в опере разворачиваются с напряженной стремительностью; слушатель с заинтересованным вниманием следит за похождениями Чичикова. (Кстати, цель их в опере остается, так сказать, за кадром: предполагается, что зритель в курсе дела.) Драматургическая монолитность, острота коллизий, внутренняя насыщенность возникают не из поворотов действия как такового, но, во-первых, из основного контраста «народных картин» и разного рода операций вокруг мертвых душ; во-вторых, благодаря столкновению конкретных характеров (Чичиков — Манилов, Чичиков — Коробочка и так далее); в-третьих, из противоположностей контрагентов Чичикова — помещиков, чиновников. На фоне принципиально однопланового (не однообразного!) образа страдающей Руси Щедрин разворачивает вариационный калейдоскоп на тему человеческой никчемности, косности, наглости, тупости.

Без самого глубокого проникновения — нет, вслушивания — в гоголевский текст Щедрин не смог бы написать это отточенное либретто, а затем и саму оперу. «Шумит вся речевая ткань Гоголя переложением и сочетанием *столков, отставов, симметрий, градационных переносов ударений* и т. д.; ритмику предстает благодарная, хотя и трудная работа над прозой Гоголя; над всей массой текста поднимается глухонапевный шум; я так называю его: ритмы его полувнятны; они *глухо* волнуют, томя музыкой»⁸. Этот глухонапевный шум по воле композитора облечен теперь в реальные интонационные одежды.

Щедрин однажды заметил, что музыка, как никакое другое искусство, требует сочетания полета фантазии и точного расчета. Отличное подтвержде-

ние — опера «Мертвые души». Музыкальная фантазия тут безгранична. Ну, а для расчета обеденного децимета или «Толков в городе» нужна только что не электронная машина. Подобное сочетание было заложено в самом либретто...

*

...На Руси есть такая изрядная коллекция гадких рож, что невтерпеж мне пришлось глядеть на них.

Н. В. Гоголь

Собственно оперные сцены начинаются после короткого запева. Не знаю, читал ли Щедрин в процессе сочинения либретто упомянутую книгу А. Белого, но в их подходе к гоголевскому тексту порой обнаруживаются точки соприкос-

У Собакевича



Акварель Петра Соколова

новения (да у Гоголя мало было столь внимательных читателей, как Белый). Именно поэтому позволим себе еще раз обратиться к книге «Мастерство Гоголя». Там есть такие строки: «...все герои — души с убитою раз навсегда психикой, и оттого — гипертрофия в них физиологических отправления»; и в другом месте: «...в «МД» необходимый, сопутствующий героям передний фон жанра — еда; блюда отнюдь не декоративны; как яства, поданные голландцами: взять бы да съесть!... Не Илиада, а... *Жратв-иада*»⁹.

В первой сцене, своего рода драматургической экспозиции (вслед за экспозицией «народной»), господствуют гастрономические страсти. Сцена эта — «Обед у прокурора» — сразу погружает нас в атмосферу суеты и никчемности, в которой живут «лучшие люди» губернии. У Гоголя такого эпизода нет; есть только упоминание о «небольшом обеде у прокурора, который, впрочем, стоил большого». Таким образом, Щедрин разворачивает эту «констатацию» писателя, типизирует ряд чичиковских визитов как к чиновникам, так, отчасти, и к помещикам. Для этого он использует заметы Гоголя, подчас весьма лапидарные, рассыпанные по всей поэме, включая и второй том. Прейскурант обеда составлен с истинно гоголевским размахом. Нагромождение блюд пахнет фантазмагорией, особенно фантастичной из-за своей абсолютной натуральности. «Тем-то и велико создание «Мертвые души», — замечал еще Белинский, — что в нем сокрыта и разанатомирована жизнь до мелочей, и мелочам этим придано

общее значение»¹⁰. Чичиков и его контрагенты вышивают и закусывают неоднократно. Щедрин и включает в обеденный дециметр гастрономические эскапады основных персонажей. Тут и бараний желудок (Собакевич), и рябиновка, имеющая совершенный вкус сливок (Ноздрев), и щи от чистого сердца (Манилов), и так далее. Для полноты картины в ассортимент включены знаменитые указания Петра Петровича Петуха из второго тома. (Оттуда же обмен репликами: «Нет места». — «Да ведь и в церкви не было места, взошел городничий — нашлось».)

Сцена эта не только сразу погружает зрителей в убогий мир, катехизисом которого стала поваренная книга, но и несет важнейшую драматургическую функцию; автор представляет нам почти всех основных героев оперы. В общем полифоническом калейдоскопе Щедрин для каждого из них находит гоголев-



Сцена из оперы.

скую реплику (пусть в два-три слова), где видится зерно характера, зерно, из которого потом, в отдельных сценах, вырастут арии (ариозо) — портреты. Пожалуй, наиболее рельефно очерчен главный герой. Чичиков изрекает в некотором роде афористические реплики, отдающие словоблудием; у Гоголя он произносит эти сентенции во время визитов к Собакевичу («Интересуюсь познанием всякого рода мест»), к Манилову («Приятный разговор лучше всякого блюда»).

Пушкин говорил, что «лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры»¹¹. Так вот в этом смысле образы «Мертвых душ» скорее можно назвать мольеровскими. И что поразительно — от этого они не делаются «односторонними». Ибо Гоголь в высочайшей степени владел тайной естественности преувеличений.

Эта особенность гоголевской поэмы вполне соответствует специфике оперного жанра, с его условностью и временной ограниченностью. На оперной сцене чаще встречаются характеры готовые, сложившиеся. Именно таковы герои Гоголя; таковы и герои оперы Родиона Щедрина.

Здесь уместно задаться вопросом: почему либреттист остановил свой выбор на обеде именно у прокурора? Случайность? Ведь у Гоголя наиболее разверну-

тое угощение в честь Чичикова (после оформления покупок) происходит у полицеймейстера, «отца и благодетеля города». Однако и до поездок к помещикам наш герой успел побывать, помимо прокурора, на «большом обеде» у откупщика, «просто на обеде» у полицеймейстера, а также провел вечер у председателя палаты и был на закуске, данной городским главою. И все-таки оперные сцены открываются обедом именно у прокурора. В цельном драматургическом замысле Щедрина эта незаметная деталь составляет важное и а п р а в л я ю щ е е звено. Сейчас мы только обращаем внимание читателей на это обстоятельство. Дальнейшее рассмотрение особенностей щедринского либретто позволит нам ответить на поставленный вопрос.

*

К гоголевскому тексту композитор относится не то что бережно, а, можно сказать, с абсолютным пиететом. Несмотря на вполне естественные оперные препоны, он практически оставляет неизменной всю лексическую систему «Мертвых душ». Конечно, перед автором прежде всего, как водится, стояла проблема отбора материала. Проблема невероятно сложная уже потому, что в поэме для того или иного решения в каждом конкретном случае предлагается почти необозримое число вариантов. На чем остановиться? Перечтите с этой точки зрения «Мертвые души» — у вас голова пойдет кругом. Однако Щедрин сумел до такой степени скрупулезно прочесть поэму, что всякий раз его выбор отличается стопроцентным попаданием. Это позволило ему прежде всего установить текстовой каркас каждого персонажа, каждого образа. Обратим внимание хотя бы на первые реплики героев в помещичьих сценах. Каждая из них безошибочно фокусирует тот или иной характер. Манилов: «Майский день, майский день, майский день... именины сердца...» Коробочка: «Ох, батюшки, беда, времена плохи. Неурожай да убытки». Ноздрев: «Ба, ба, ба, ба, ба, ба, ба, ба, ба, ба! А я, брат, с ярмарки. Поздравь: продулся впух!» Собакевич: «Толкуют: просвещение, просвещение, а это просвещение — фук!». Плюшкин (после знакомства): «Я давненько не вижу гостей, да, признаться сказать, мало вижу в них проку».

Особенно затруднителен выбор текстового материала для Чичикова. Помимо прямых высказываний, поэма содержит и внутренние монологи главного героя. Каждое появление Чичикова в опере (и это вполне совпадает с гоголевской тенденцией) только усугубляет его однозначную характеристику. О выразительных обеденных репликах Павла Ивановича мы уже вспоминали. Затем мы встречаемся с ним у Манилова. Хитроумный плут должен придать своим похождениям видимость респектабельности. В маниловском эпизоде у Гоголя такое разъяснение отсутствует, и Щедрин обращается к одной из двух (почти аналогичных) реплик второго тома, адресованных по очереди Платонову и Костанжогло. Композитор останавливается на втором варианте, практически не изменяя текста: «Признаюсь, еду я по нужде другого: генерал Бетрищев, близкий приятель и, можно сказать, благотворитель, просил навестить родственников. Родственники, конечно, родственниками, но с другой стороны, так сказать, и для самого себя, потому что, точно, увидеть свет, коловращение людей (не говоря уже о пользе в геморoidalном отношении)... есть, так сказать, живая книга, та же наука».

Из потока реплик на губернаторском балу выделяются поначалу (до появления Ноздрева) в применении к Чичикову, пожалуй, два слова: «миллионщик»

и «приобрели» — вечные атрибуты накопительства. Стоит вспомнить в связи с этим слова П. А. Кропоткина, который, выступая в 1901 году перед американскими слушателями, справедливо утверждал: «Чичиков может покупать мертвые души или железнодорожные акции, он может собирать пожертвования для благотворительных учреждений, или старается пролезть в директоры банка... Это — безразлично. Он остается бессмертным международным типом; вы встретитесь с ним везде; он принадлежит всем странам и всем временам; он только принимает различные формы,сообразно условиям места и времени»¹².

Проницательно отобран текст для центральной арии Чичикова на том же балу, содержащей изложение его жизненного кредо. Композитор комбинирует весьма далекие друг от друга высказывания героя: «Цель человека все еще не определена...» из VII главы первого тома и «Мудрости жажду, мудрости извлекать доходы верные...» из III главы второго тома. И наконец, последний «виток» в развертывании характера — ария Чичикова «Чтоб вас черт побрал всех, кто выдумал эти балы!» Тут у него проступают даже нотки «социального неудовольствия»: «В губернии неурожай, дороговизна, так вот они за балы!» В результате такого экономного отбора Щедрина удается уже литературными средствами наметить узловые пункты чичиковского характера, подготовить предельно выразительный и специфически оперный материал для дальнейшей музыкальной разработки.

Еще более филигранной отточенности требовали ансамблевые (в том числе хоровые) сцены. Дело в том, что все они у Щедрина с пунктуальной последовательностью персонифицированы. Эту свою твердую нацеленность он как бы декларирует во вводной сцене прокурорского обеда и в дальнейшем уже не отступает от избранного принципа. Причем прием этот «раскручивается» с нарастающей силой.

Шашечное сражение у Ноздрева, как вы помните, приводит к невероятному скандалу. В пылу его каждый «тянет» свою л и т е р а т у р н у ю линию: Чичиков, Ноздрев, Мижухев, Селифан, Павлушка и Порфирий. А в заключение к ним присоединяется еще и капитан-исправник. И как все точно выстроено в соответствии и с исходным текстом, и с общей образной системой! Ноздрев в воинственном раже кроет Чичикова; у Чичикова в голове вихрем проносятся трусливые мысли о тщете своего существования; Мижухев талдычит о возвращении к жене; Селифан толкует о коне, которому не дали овса; Порфирий вспоминает про щенка и время от времени «смыкается» в боевом запале с Павлушкой («Эк, какую баню задал...»), что совершенно естественно, так как и Павлушка, и Порфирий представляют ноздревский лагерь.

Музыкально-литературная полифония набирает силу на губернаторском балу — сперва в виде сплетен, когда гости ожидают прибытия Чичикова, и особенно после экстраординарного сообщения Ноздрева. Ни на минуту не упускает Щедрин из поля зрения сквозное действие, драматургическую цельность повествования. В ансамблевом потоке выделяются голоса Ноздрева с его разоблачениями; Коробочки, озабоченной только ценой мертвых душ; Мижухева, по-прежнему толкующего о жене (Щедрин в опере «продлил жизнь» этого персонажа); наконец, самого Чичикова, растерянного ото всего происходящего. Заметьте — именно эти лица уже соприкоснулись с покупочными операциями. Что же касается остальных, то они вполне организованно повторяют совсем слегка измененную гоголевскую фразу: «Эта новость показалась нам такую странною». Она и звучит затем несчетное число раз, все больше накаляясь

атмосферу. Так либреттист подчеркивает единство первоначального недоумения, охватившего общество города NN.

Однако уже вскоре, а точнее после встречи Анны Григорьевны и Софьи Ивановны, мнения кардинально разделились — чуть ли не каждый имел свой взгляд на происшедшее. И вот целый словесный водопад сцены «Толки в городе», где гоголевские реплики с неистощимой изобретательностью нанизаны одна на другую. Пожалуй, здесь создание литературного контрапункта потребовало от Щедрина-либреттиста не меньших усилий, чем музыкальный контрапункт от Щедрина-композитора. В различных комбинациях в «Толках» участвуют почти все действующие лица. Щедрин выискивает в гоголевском тексте изумительные штрихи, на которые при поверхностном чтении и внимания-то не обратишь. В общем бедламе принимают участие даже Сысой Пафнутьевич и Макдональд Карлович, о которых, по словам писателя, «и не слышно было никогда». Именно они выдвигают решающие соображения. Сысой Пафнутьевич предлагает для дальнейшего обсуждения такой тезис: «Не есть ли Чичиков тайно подосланный из канцелярии к нам чиновник?..» Еще более глубокомысленно утверждение Макдональда Карловича: «Чичиков должен быть что-нибудь непременно». Вот уж, право, на сцене «заварилась каша», как говорит Гоголь. И в этой «каше», в этой строго упорядоченной музыкально-литературной суматохе Щедрин не только находит для каждого персонажа наиболее

У Ноздрева.



Акварель Петра Сбколова

характерные реплики, используя для этого по преимуществу IX главу поэмы; он, вместе с тем, выделяет опорные словесные конструкции, цементирующие сцену, которая вполне соответствует гоголевской формулировке: «Андроны едут, чепуха, белиберда, сапоги всмятку! это просто черт побери!..» Таких опорных пунктов несколько, и главный из них — «Что ж за притча, в самом деле, что ж за притча, в самом деле, эти мертвые души, эти мертвые души?» — фраза, открывающая сцену и возникающая вновь и вновь.

Говоря о приверженности Щедрина к буквальному воспроизведению литературного текста, стоит обратить внимание и на ремарки композитора.

56 Либретто «Мертвых душ» — это почти режиссерский сценарий, настолько

точные указания, рассыпанные по всей партитуре. С точки зрения интересующей нас проблемы отметим прежде всего, что в кратком предисловии Щедрина содержится и такая просьба: «Автор настаивал бы на возможно более четкой дикции всех вокалистов». Как видим, композитор огромное значение придает именно слову, гоголевскому слову... И не только в самом оперном тексте, но даже и в ремарках. Чичиков объясняет Манилову причину своего путешествия — *«приветливо наклоня голову набок»*. Встретившись с Павлом Ивановичем, Ноздрев время от времени *«наливает очень усердно»* в стаканы. Когда начинается «битва», на зов Чичикова является Петрушка — это артист миманса (персонаж *«характера молчаливого»*, обладавший *«собственным запахом, отзывавшимся несколько жилым покоем»*). Свою реплику «Я давно уже отобедал» Плюшкин должен пропеть *«с деревянным лицом»*. Подобного рода примеры можно умножать и умножать.

Чувствуется, что Щедрин не просто досконально изучил стилистическую ткань поэмы. Нет, он влюблен в каждое ее слово. Но именно в оперной ситуации любовь требует жертв. При составлении либретто по любому объемному произведению встает неизбежная проблема сокращений. В данном случае эта задача усложняется из-за уникальной насыщенности, «экстрактности» гоголевской прозы. Благодаря драматургической интенсивности либретто Щедрина удалось сохранить почти все основные сюжетные ходы первого тома, за исключением эпизода в гражданской палате.



Сцена из оперы.

Необъятного, впрочем, не обнимешь. Тем более что сокращения в либретто «Мертвых душ» вызваны не только чисто сценическими соображениями. Они также способствуют динамизации оперного действия. Для достижения своих целей на этом пути либреттист избирает разные средства. Порой он прибегает к «хирургическому вмешательству». Так, в сцене «Коробочка» отсекается развернутый гоголевский «подход», и после арии-портрета помещицы собеседники сразу приступают к обсуждению основной темы купли-продажи.

Другой вариант. Как известно, Чичиков с Ноздревым встретились в трактире, а уж потом поехали в имение к «историческому человеку». У Щедрина 57

два места действия сведены в одно; при этом либреттист свободно комбинирует в арии-портрете Ноздрева его высказывания как в трактире, так и у себя дома (сюда же добавлены реплики, заимствованные из речей пьяного болтуна на губернаторском балу). В процесс переговоров за шашечной доской включены предыдущие обменные предложения Ноздрева относительно собак и шарманки. От всего этого, кстати, ноздревский «поток сознания» становится еще более непредсказуемым. Такое сжатие придает сцене особенно стремительный темп на пути к кульминации в септете, о котором уже шла речь.

Известный диалог двух дам — приятной во всех отношениях и просто приятной — занимает в поэме с десятком полновесных страниц. В либретто опущены все подробности. Разговор идет по пунктирной канве: моды — мертвые души — похищение губернаторской дочки. В условиях музыкальной сцены и на этом сокращенном словесном фоне отчетливо вырисовываются характеры дам, заостряются их «умозаключения», взбунтовавшие вскоре весь город.

Среди разного рода предположений по поводу Чичикова, отправной точкой которых были болтовня Ноздрева и сплетни дам, два особенно широко развиты в поэме. Во-первых, это идея почтмейстера о том, что Чичиков «не кто другой, как капитан Копейкин». В опере знаменитая повесть принимает лапидарные сценические формы. Из всех реплик капитана Чичиков-Копейкин произносит лишь одну: «Пришел услышать приказ по одержимым болезням и за ранами!..» — зритель может мысленно дорисовать себе остальное. Неожиданное развитие получает и фантастическое предположение, будто Павел Иванович — переодетый Наполеон. В духе первоисточника Чичиков-Наполеон произносит на французском языке несколько популярных изречений императора: «Солнце Аустерлица!», «Слово «невозможно» — не по-французски», «Цель войны — победа», «Будущее принадлежит тем, кто рано встает», «Дайте мне везучего человека». Меткая и забавная находка!..

Все эти сокращения можно назвать драматургическими. Но, понятно, наиболее распространены сокращения чисто текстовые. Вот характерный пример, иллюстрирующий осторожное отношение композитора к словесной ткани «Мертвых душ». Сравните:

В поэме.

К о р о б о ч к а: На прошлой неделе сгорел у меня кузнец, такой искусный кузнец и слесарное мастерство знал.

Ч и ч и к о в: Разве у вас был пожар, матушка?

К о р о б о ч к а: Бог приберет от такой беды, пожар бы еще хуже; сам сгорел, отец мой. Внутри у него как-то загорелось, чересчур выпил; только синий огонек пошел от него, весь истлел, истлел и почернел, как уголь; а такой был преискусный кузнец! и теперь мне выехать не на чем, некому лошадей подковать¹³.

В опере.

К о р о б о ч к а: На неделе сгорел у меня кузнец. Сам сгорел, отец мой. Чересчур выпил, только синий огонек пошел, весь истлел, истлел, почернел, как уголь... Теперь некому лошадей подковать, лошадей ковать...

Вот так, страница за страницей, проработаны в либретто практически все монологи и диалоги гоголевской поэмы.

Иногда Щедрин сводит различные высказывания персонажей в одно. Мы уже говорили о такого рода сокращениях в сцене у Ноздрева. Вот еще пример. В поэме Чичиков дважды заводит разговор с Плюшкиным — по выходе из брички и уже в комнате, заваленной невероятным хламом. Первая фраза либретто взята из начального обращения: «Послушай, матушка, что барин?..». Дальнейшее — уже из «комнатной» беседы.

Один из методов сокращения можно было бы назвать музыкальным. Так, вместо итогового резюме маниловской главы мечтательный помещик только и произносит с вопросительно-недоуменной интонацией: «Мертвые души?», и это его потрясение отражено уже в кратком заключении музыкальном. В принципе то же самое в сцене «Коробочка». У Гоголя читаем: «Здесь Чичиков вышел совершенно из границ всякого терпения, хватил в сердцах стулом об пол и посулил ей черта»¹⁴. Далее бурный обмен репликами идет на самых повышенных тонах. Этот отрезок диалога отражен в опере исключительно музыкальными средствами, а взору зрителей предлагается уморительная пантомима.

Даже если быть скрупулезно придирчивым, то можно отметить в тексте либретто, пожалуй, лишь две ошибки, исключительно формального свойства. Конечно, никакой необходимостью нельзя оправдать нарушение законов грамматики во фразе Манилова: «О, я бы с радостью отдал бы половину состояния, чтобы иметь часть достоинств, *которых (?)* имеете вы!..» Нетрудно, наверное, исправить. И еще одно, как ни странно, «финансовое» нарушение. Соглашаясь, наконец, на предложение Чичикова, Коробочка в опере произносит: «Изволь, отдам я за пятнадцать ассигнаций». Это не точно. «За пятнадцать ассигнаций!»¹⁵ — сказано у Гоголя, и это соответствует особенностям денежной системы в России в первой половине XIX века (не вдаваясь в тонкости, укажем только, что счет мог идти на серебро и на ассигнации).

*

Какие же «вольности», при всем самоограничении, позволяет себе Щедрин-либреттист? Их тоже можно условно разделить на драматургические и текстовые, и о некоторых уже шла речь. Так, мы говорили о драматургической ответственности вступительной сцены обеда, о «продлении жизни» зятя Мижуева: его однообразное нытье вносит в общую картину дополнительный юмористический штрих, подчеркивающий всю алогичность происходящего.

Используя название одной из пушкиноведческих книг, остроумную выдумку Щедрина в сцене «Собакевич» можно озаглавить — «Портреты заговорили». Свои реплики подают в опере изображения греческих героев (четыре из пяти), украшающие стены помещичьего дома. Они как бы поддерживают высказывания хозяина, еще резче высвечивают его характер. Но и этот прием, столь неожиданный, подсказал композитору сам Гоголь. В главе V читаем: «Садясь, Чичиков взглянул на стены и на висевшие на них картины. На картинах всё были молодцы, всё греческие полководцы, гравированные во весь рост: Маврокордато в красных панталонах и мундире, с очками на носу, Колокотрони, Миаули, Канари. Все эти герои были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу... Потом опять следовала

героиня греческая Бобелина, которой одна нога казалась больше всего туловища тех щеголей, которые наполняют нынешние гостиные. Хозяин, будучи сам человек здоровый и крепкий, казалось, хотел, чтобы и комнату его украшали тоже люди крепкие и здоровые»¹⁶. И ниже: «...словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: и я тоже Собакевич! или: и я тоже очень похож на Собакевича!»¹⁷. Так что Щедрин в сущности реализует прямое указание своего гениального предшественника.

В списке действующих лиц оперы находим мужиков у обочины дороги — с козой и Бородатого. Аналоги этих персонажей присутствуют в поэме. Однако у Гоголя это разные мужики: одни появляются при въезде Чичикова в город NN, другие «консультируют» Селифана в поисках имения Манилова, третьи с трудом вспоминают о Плюшкине, но затем отпускают в его адрес уничтожающую метафору. Все эти реплики отданы в опере двум постоянным персонажам. Особенно важно обратить внимание на обсуждение вопроса — доедет ли колесо чичиковской брички до Москвы и Казани. Оставив текст практически неизменным, Щедрин перенес этот эпизод в финал. «Не доедет...» — последние слова оперы; они звучат здесь символично.

На этом, собственно, кончаются смещения драматургические. Весьма незначительны чисто текстовые отклонения. В ряде случаев музыкальная интонация потребовала перестановок слов во фразе. Например: «Я тебя заставлю играть!» (поэма). — «Я заставлю тебя играть!» (опера). Или: «Оборок более не носят» (поэма). — «Оборок больше не носят» (опера). Или: «Уж такое, право, доставили наслаждение, майский день, именины сердца...» (поэма). — «Майский день, майский день, майский день... именины сердца... Уж такое, право, доставили наслаждение...» (опера). Обращаясь к авторскому тексту, Щедрин, естественно, переводит косвенную речь в прямую. «Губернатору намекнул как-то вскользь, — сказано у Гоголя, — что в его губернию въезжаешь как в рай, дороги везде бархатные, и что те правительства, которые назначают мудрых сановников, достойны большой похвалы»¹⁸. Этот «пассаж» Чичиков произносит в опере на обеде у губернатора уже непосредственно от первого лица. Подчеркнем: Щедрин очень точно выбирает из повествовательной части поэмы слова для своих героев. После описания бальных аксессуаров Гоголь замечает: «...словом, кажется, как будто на всем было написано: „Нет, это не губерния, это столица, это сам Париж!“»¹⁹. Фраза эта вполне закономерно вложена в уста Чичикову; ведь Павел Иванович подлаживается подо всех, от кого так или иначе зависит. Вот он и произносит то, чего ждут от него, что было в мыслях светского общества города NN. Изредка либреттист передает определения одного героя другому. Так, в условиях оперной экономичности Ноздрев не упоминает в своем рассказе о ярмарке купца Пономарева. Слово же «бестия» Щедрин сохраняет и относит его на счет поручика Кувшинникова, что вполне соответствует моральному статусу ярмарочного собутыльника.

По-видимому, особенностями музыкально-ритмических конструкций или просто вокальным удобством (до определенной степени) вызваны и повторы, которые часто встречаются не только в ансамблях (это в природе данной музыкальной формы), но также в монологах и диалогах. Вспомните назидательный дубль героя в беседе с Маниловым: «...та же наука. Та же наука...» Или накаляющаяся перебранка Ноздрева с Чичиковым: «Так ты не хочешь играть?» — «Не хочу...» Шесть раз повторяют (поначалу с разными интонациями) Мужик

с козой и Бородатый мужик заключительную сентенцию — «Не доедет... Впрочем, рефрены подобного рода продиктованы, разумеется, не одними лишь структурными соображениями...

Словом, нельзя не согласиться с мнением М. Тараканова: «...первое впечатление, которое оставляет интонирование фраз, выражений, знакомых еще со школьной скамьи, — покоряющая естественность произносимого певцами-актерами. Ощущение интонационной правдивости, убедительности каждой музыкальной фразы ни на минуту не покидает слушателя-зрителя»²⁰. Все это так. Стоит только добавить, что фундаментом музыкальной естественности стала естественность словесная, возникшая в результате наикропотливейшего труда над гоголевской прозой.

...Вернемся теперь к вопросу, почему вступительный обед происходит именно у прокурора. Почему, исключив все оценки Собакевича, Щедрин оставил все-таки реплику о том же прокуроре, который, как читатель, без сомнения, помнит, если правду сказать, свинья? С точки зрения развития сюжета, пожалуй, одна только сцена в опере, на первый взгляд, могла бы и отсутствовать. Единственная, кстати, где нет Чичикова и где о нем и речи нет. Но как раз эта сцена — «Отпевание прокурора» — становится ключевой в общей драматургической концепции. Очевидно, Щедрин обратил внимание на заметки Гоголя к первой части «Мертвых душ». Там можно прочесть следующее: «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота. Пустословие. Сплетни, перешедшие пределы ... Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящею смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир. — Еще сильнее между тем должна представиться читателю мертвая бесчувственность жизни»²¹.

Да, жизнь в городе NN равна застою, самой смерти. В ней нет смысла. Оживление возникает т о л ь к о в связи с абсурдным происшествием. Это не смешно, это трагично. Даже в губернаторе шевельнулось недоумение (заметьте, что неожиданная передача авторских мыслей «неподходящим» героям — характерная особенность гоголевской поэмы); его реплика составлена в опере из слов Чичикова и «вопроса» самого покойника: «Вот, прокурор! жил, жил, а потом и умер!.. А зачем жил или зачем умер?..» Страшный ответ — в соседних словах расстроенного и потому откровенного Чичикова: «А из чего? Чтобы не сказала какая-нибудь подстега Сидоровна, что на почтмейстерше лучше было платье, да из-за нее бух тысячу рублей...»

Так раскрывается в этой сцене основной смысл поэмы и оперы. А остальное — все торговые эпизоды, вся мишура губернаторского бала, вся бестолковость «Толков в городе» — блестящая иллюстрация к центральному вопросу: зачем жил, зачем умер? На это обстоятельство, в применении к самой поэме, обратил внимание еще С. П. Шевырев в своей далеко не безошибочной статье: «Взгляните на расстановку характеров: даром ли они выведены в такой перспективе? Сначала вы смеетесь над Маниловым, смеетесь над Коробочкою, несколько серьезнее взглянете на Ноздрева и Собакевича; но, увидев Плюшкина, вы уже вовсе задумаетесь: вам будет грустно при виде этой развалины человека... Наконец представим себе весь город NN. Здесь, кажется, уж донельзя разыгрался комический юмор поэта, как будто к концу тома сосредоточив все свои силы... Но и тут даже, где смешное достигло своих крайних пределов, где автор, увлеченный своим юмором, отрешил местами фантазию от существен-

ной жизни и нарушил тем ее характер, — и здесь смех при конце сменяется задумчивостью, когда, среди этой праздной суматохи, внезапно умирает прокурор, и всю тревогу заключают похороны. Невольно припоминаются слова автора о том, как в жизни веселое мигом обращается в печальное»²².

Как и гениальная поэма Гоголя, основанная на ней опера судит не только дореформенную, крепостную Россию (такой «документ» вряд ли был бы сегодня актуальным), но всех бессмысленно живущих на земле. Опомнитесь, так жить нельзя! — вот с чем обращается Гоголь к своим читателям. Именно так прочел «Мертвые души» Родион Щедрин, сделав сцену смерти прокурора драматургической кульминацией. И это, так сказать, н е г а т и в н ы й и т о г произведения.

Анна Григорьевна
дама приятная во всех отношениях
и Софья Ивановна
дама просто приятная



Акварель Петра Соколова

*

Непреодолимою целью прикован я к своему, и наш бедный, неяркий мир наш, наши курные избы, обнаженные пространства предпочел я лучшим небесам, приветливее глядевшим на меня.

Н. В. Гоголь

Наибольшее драматургическое расхождение с литературным материалом связано, конечно, с важнейшим пластом оперы — народными сценами. Именно в них заключен п о з и т и в н ы й идейный стержень произведения. Однако и здесь, формально отступая от «буквы» гоголевского повествования, композитор мудро вникает в дух поэмы. Ведь мысль о народе пронизывает буквально всю книгу. Отношение к народу в «Мертвых душах» можно схематично разделить на три типа. Во-первых, отношение юмористическое. Мы встречаемся, по выражению Г. А. Гуковского, с мужиками-недотепами, предками «глуповцев» из сатир Салтыкова-Щедрина. Не таковы ли дед Митяй и дядя Миняй из известной сцены на дороге? Во-вторых, многие страницы поэмы проникнуты искренним сочувствием к народу. Вспомним размышления Чичикова над списком приобретенных душ или девочку Пелагею, которая показывала Селифану дорогу и была довольна уже тем, что посидела на козлах. Наконец, в рассуждениях автора проступают мистические элементы, связанные с особенностями гого-

левского мировоззрения, где «народность» подчас приобретала официальные, «уваровские» очертания.

У Щедрина в народных сценах господствует поэтично-возвышенный тон. Это вдохновенная песнь о страдающем народе. Немало сломано копий в обсуждении вопроса: кто же выступает в поэме как положительный герой? Многие видели в романе один лишь отрицательный пафос; А. Белый называет положительным героем самого Николая Васильевича Гоголя, Г. А. Гуковский (несколько мягче) — автора, рассказчика. У Родиона Щедрина свое понимание внутреннего смысла «Мертвых душ»: это для него «поэма о русском народе, признание в любви к нему, вера в его мудрость и добросердие»²³. В соответствии с таким подходом в либретто, а затем и в опере несомненным положи-



Сцена из оперы

тельным героем становится народ. Так вчитывается современный композитор в подтекст бессмертного произведения.

Однако песенный пласт оперы «спровоцирован», предопределен и непосредственными подсказками Гоголя. Перелистаем еще раз страницы романа.

«...Селифан, помахивая кнутом, затащил песню не песню, но что-то такое длинное, чему и конца не было»²⁴.

«Посередине столовой стояли деревянные козлы, и два мужика, стоя на них, белили стены, затащив какую-то бесконечную песню...»²⁵.

«Там-то вы наработаетесь, бурлаки! и дружно, как прежде гуляли и бесились, приметесь за труд и пот, таща лямку под одну бесконечную, как Русь, песню»²⁶.

«Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека ... Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу и выются около моего сердца?»²⁷.

«Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она сама, эта дорога: ясный день, осенние листья, холодный воздух...

покрепче в дорожную шинель, шапку на уши, тесней и уютней прижмешься к углу! В последний раз пробежавшая дрожь охватила члены, и уже сменила ее приятная теплота. Кони мчатся... как соблазнительно крадется дремота и смежаются очи, а уже сквозь сон слышатся: и «Не белы снеги», и сап лошадей, и шум колес, и уже храпишь, прижавши к углу своего соседа»²⁸.

«Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит черт знает на чем; а привстал, да замахнулся, да затынул песню — кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход! и вон она понеслась, понеслась, понеслась!..»²⁹.

У губернатора.



Акварель Петра Соколова

«Парень-запевала, плечистый детина, третий от руля, починал чистым, звонким голосом, выводя как бы из соловьиного горла начинальные запевы песни; пятеро подхватывало, шестеро выносило, и разливалась она, беспредельная, как Русь»³⁰.

По всей поэме размашисто раскинулась песенная стихия. В ней, в русской песне слышит Гоголь щемящее воззвание к совести человеческой. Защищая лирические отступления в «Мертвых душах», он писал: «Я до сих пор не могу выносить тех заунывных, раздирающих звуков нашей песни, которая стремится по всем беспредельным русским пространствам. Звуки эти вьются около моего (сердца), и я даже дивлюсь, почему каждый не ощущает в себе того же. Кому при взгляде на эти пустынные, доселе не заселенные и бесприютные пространства не чувствуется тоска, кому в заунывных звуках нашей песни не слышатся болезненные упреки ему самому, именно ему самому, тот или уже весь исполнил свой долг, как следует, или же он нерусский в душе»³¹. Разве не в этом «совестливом» ключе выдержаны в опере народные сцены-песни — эти лирические отступления Родиона Щедрина?.. И если во многом именно лирические отступления дали писателю основание определить «Мертвые души» как поэму, то по той же причине сочинение нашего современника можно было бы назвать оперой-поэмой.

Не прибегая в народных сценах к музыкальным цитатам, Щедрин остановил выбор на подлинных народных текстах, редких по своей поэтической выразительности: «Ты не плачь, не плачь, не печалься, девица», «Ты, полынь, полы-

песка, трава», «Каменные палаты забелелись», «Порастроньтиса, люди добрые»... И, конечно, «Не белы снеги» — песня, которая в тематическом построении партитуры играет главенствующую роль. Она открывает оперу, затем появляется во втором («Кучер Селифан») и третьем («Запеве») актах, звучит в финальном эпизоде, завершая оперу. Это у Щедрина вдвойне точное попадание. Мало того, что «Не белы снеги» помянуты в самом тексте «Мертвых душ». Песня эта имела в первой половине прошлого века очень широкое распространение. Недаром, рассуждая о понятиях «народный поэт», «национальный поэт», Белинский замечает: «Наш народ не знает ни одного своего поэта; он поет себе доселе «Не белы-то снежки», не подозревая даже того, что поет стихи, а не прозу...»³².



Сцена из оперы.

Фольклорный текстовый материал позволил композитору сделать зримыми тактичные в поэме незримые слезы. В результате образ народа, угнетенного, избитого, страдающего, у Гоголя лишь пунктирно намеченный, скорее угасываемый читателем за страшными мордами собакевичей и плюшкиных, — интенсифицируется, приобретает рельефные, порой скульптурно-эпические очертания. На этом по глубинной сути гоголевском пути Щедрин вводит в оперу новое действующее лицо — Солдатку, еще одну ж и в у ю д у ш у (насколько драматургически уместно располагает Щедрин ее трагический плач между подавляющей плюшкинской сценой и блестящим балом у губернатора!), которая не сегодня-завтра может быть продана если не Чичикову, то другому, более состоятельному приобретателю. Как усиливает эта сцена тревожно неблагоприятный фон «Мертвых душ»...

О полистилистических склонностях Щедрина вообще, и в «Мертвых душах», в частности, говорилось неоднократно. Но теперь хочется обратить внимание на то, что полистилистика заложена уже в либретто и что ведет она свои корни от литературного источника. У Г. А. Гуковского есть тонкое наблюдение: «Во все дальнейшее творчество Гоголь вводит и сочетание высокой патетики с бытовым говором и комически-вещественной детализацией, данное в «Вечерах на хуторе». Впрочем, здесь, в первом сборнике Гоголя, это сочетание выступает еще главным образом как соединение в единой книге рассказов той и этой тональности, данной отдельно. Проникновение в комиче-

ский рассказ или в рассказ «низкого» тона лирической риторики здесь еще редко (концовка «Сорочинской ярмарки», впрочем, тоже как бы отделенная от всего рассказа; эпизод панночки и кое-какие лирические места в «Майской ночи»).

Иное дело — более поздние произведения Гоголя, сплетающие обе основные стихии его стиля в одном рассказе, как, например, «Невский проспект», «Вий», даже «Тарас Бульба», а затем — в одной обширной композиции „Мертвых душ“»³³.

Эти две стихии гоголевского стиля прочувствованы, переосмыслены и воплощены Щедриным-либреттистом и композитором. Именно бытовой говор и комически-вещественная детализация составляют стилистическую основу «помещичье-чиновничьих» сцен. А высокая напевная патетика поэмы трансформируется в народных сценах, лишенных всякой экзальтированности, но полных истинной поэзии.

Имея в виду указанные стилистические пласты, Щедрин в авторском предисловии к премьере говорит о чередовании «как бы двух параллельно развивающихся опер». Либо композитор неточно выразился, либо тут надо сделать сильное ударение на «как бы». Драматургическая сила оперы, ее верность поэме как раз и заключается в органичном сплетении стилевых контрастов, в цельности и музыкального, и литературного рельефа, хотя тексты взяты из разных (но в то же время исконно родственных) источников — из гоголевского романа и из русского фольклора. Так складывается верная духу «Мертвых душ» полистилистика, в основе которой видный миру смех и неведомые ему слезы.

В соответствии с таким единством драматургической двойственности Щедрин жертвует апофеозной красотой заключающего аккорда. Новая логика эмоционально-драматургического развития диктует ему свои законы. Это логика ведет к выводу-суду; на бесперспективной бричке, только что прошедшей недобросовестный «техосмотр» под руководством Селифана, на бричке, которая везет сегодня Чичикова, а завтра Ноздрева или Собакевича, Плюшкина или Манилова, наконец, прокурора, неизвестно зачем жившего и зачем умершего, — на этой бричке никуда не доедешь. Вот приговор мужиков у обочины, вот приговор истории — «Не доедет...»

Но рядом с «Не доедет...» в последней сцене оперы звучат «Не белы снега». И в этом безыскусном напеве слышится высокая правда, высокая поэзия. Так в финале складывается в органичное единство мнение народное и живая душа народа, заключенная в бесконечной, как Русь, песне. Это и есть подлинный итог «Мертвых душ». Так, во всяком случае, прочитал поэму современный художник Родион Щедрин, сумевший «заглянуть в нутро» великой книги.

«Книжечка» для музыки

1. С. Т. Аксаков. Собр. соч. в 4-х томах — М., 1956, т. 3, с. 112—113.
2. А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти томах — М., 1937, т. 13, с. 73.
3. Цит. по кн.: С. Бонди. О Пушкине — М., 1978, с. 256.
4. Г. Ибсен. Собр. соч. в 4-х томах — М., 1958, т. 4, с. 609—610.
5. Стендаль. Собр. соч. в 15-ти томах — М., 1959, т. 8, с. 224.
6. Цит. по: Лит. газ., 4 янв. 1955 г.
7. Андрей Белый. Мастерство Гоголя — М.: Л., 1934, с. 24.
8. Там же, с. 222.
9. Там же, с. 155—156.
10. В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х томах — М., 1948, т. II, с. 341.
11. А. С. Пушкин. Ук. соч., т. 12, с. 159—160.
12. Цит. по сб.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. — М.: Л., 1936, т. 2, с. 3.
13. Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. в 14-ти томах. — М., 1951, т. VI, с. 51.
14. Там же, с. 54.
15. Там же, с. 55.
16. Там же, с. 95.
17. Там же, с. 96.
18. Там же, с. 13.
19. Там же, с. 163.
20. М. Тараканов. Поэма Гоголя на оперной сцене. — Сов. музыка, 1977, № 10.
21. Н. В. Гоголь. Ук. соч., т. VI, с. 692.
22. Цит. по: Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15-ти томах. — М., 1947, т. III, с. 117.
23. Из буклета, выпущенного к спектаклю в Большом театре Союза ССР.
24. Н. В. Гоголь. Ук. соч., т. VI, с. 42.
25. Там же, с. 72.
26. Там же, с. 139.
27. Там же, с. 220—221.
28. Там же, с. 221.
29. Там же, с. 247.
30. Там же, т. VII, с. 55.
31. Там же, т. VIII, с. 289.
32. В. Г. Белинский. Ук. соч., т. III, с. 398.
33. Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. — М.: Л., 1959, с. 61.