

ОБРАЗ МУЗЫКАНТА В ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Исследователями уже рассматривались отдельные образы музыкантов в рамках творчества того или иного писателя [3; 4]; однако никто из литературоведов пока не обратился к *осмыслению образа музыканта в литературе Серебряного века в целом*, а это, как представляется, достаточно интересный аспект темы, изучение которого и составляет *цель настоящей работы*. С нашей точки зрения, наиболее показательными сочинениями с точки зрения подхода к образу музыканта являются «Скрипка Страдивариуса» Н. Гумилева, «Моцарт» В. Брюсова и «Лоэнгрин» Ф. Сологуба.

В Средние века в западноевропейской литературе возникает сюжет о скрипаче, продавшем душу дьяволу. Его не раз обыгрывали и романтики (например, Э. Т. А. Гофман в «Советнике Креспеле», Г. Гейне во «Флорентийских ночах» и др.). К нему обратился и Н. Гумилев, создав свой вариант известной легенды.

Рассказ Гумилева «Скрипка Страдивариуса» (1908) имеет внешне непритязательный сюжет. Мэтр Паоло Белличини пишет своё соло для скрипки, и начало его прекрасно: «Могучий подъём сразу схватывал легкую стаю звуков, и, перегоняя, перебивая друг друга, они стремительно мчались на какую-то неведомую вершину, чтобы распуститься там мировым цветком – величавой музыкальной фразой» [2, с. 219]. Но «этот последний решительный взлёт» никак не удаётся старому мэтру. Даже чудесная скрипка Страдивариуса, подаренная великим мастером молодому Паоло, бессильна «преодолеть роковой предел» [там же, с. 220]. Только во сне композитор слышит своё произведение в законченном виде в исполнении дьявола на совершеннейшей скрипке-Прообразе. Будучи не в силах вынести красоту звучания дьявольской скрипки, её сверхчеловеческого совершенства, маэстро сходит с ума и уничтожает скрипку Страдивариуса.

Представляется, что Гумилев своим рассказом «Скрипка Страдивариуса» вступает в полемику с Андреем Белым, который утверждал, что художник – всегда «творец вселенной», «бог своего мира» в той

мере, в какой в нём есть «божья искра» и подобье божье. Но эта искра окрашивает произведение искусства и «демоническим блеском», ведь художник – это всегда «вечный богоборец» [9, с. 132].

Паоло Белличини, создавая своё новое произведение напряжением чувств и с помощью «непогрешимого математического расчета», стремится достичь вершины искусства немедленно: «Ждать, совершенствоваться? Но он слишком стар для этого, а молитва помогает только при создании вещей простых и благочестивых» [2, с. 220]. «Богоборчество» заканчивается для скрипача-композитора трагически, так как на его пути тут же появляется «отец красоты и любитель всего прекрасного», как рекомендует себя дьявол, и своей игрой и «хитро сплетёнными речами отравляет слабое и жадное сердце человека», приводя его и его скрипку к гибели [там же, с. 222]. Думается, что, с точки зрения Гумилева, который сам долгое время осваивал искусство стихосложения и прозы в России и за рубежом, творец-художник должен опираться при создании своих произведений только на божественное начало высшей гармонии и на «священную преемственность во имя искусства» [2, с. 220]. Нарушение одного из условий движения к совершенству приводит художника к краху надежд и смерти.

Повесть В. Брюсова «Моцарт» (1915), как уже отмечалось исследователями, раскрывает мужскую психологию, и в ней тесно переплетаются темы искусства и бедности [3, сс. 149, 152]. Герой повести, Родион Латыгин, талантливый скрипач и композитор, в равной степени понимает «красоту Бетховена, стариков, и красоту новых, и Дебюсси, и Скрябина, и Стравинского» [1, с. 413]. Он знает и любит творчество Пушкина, поэтому часто цитирует его произведения, естественно, прежде всего, «Моцарта и Сальери». Очутившись накануне Первой Мировой войны с семьёй в провинциальном городе, Латыгин испытывает острую нужду. Но не это главное в брюсовской повести.

Моцарт, как прозвали его обыватели, практически не расстаётся со своей скрипкой: он сочиняет, даёт уроки и играет, и его игра вдохновенна. Когда Латыгин, «упиваясь звуками», исполняет свою «Пляску медуз», то «видит фосфорический свет воды, мерцание созвездий в небе, медленно проплывающих акул, скатов, стаями собравшихся маленьких рыбёшек, и пляску студенистых медуз, составивших хо-

роводы; чувствует солёный запах моря, веянье южной ночи, радость безбрежного простора; угадывает, где-то вдалеке, тихо подымающийся над горизонтом силуэт огромного океанского стимера; в звуках было это всё, и больше, больше, безмерно больше того» [1, с. 412].

Вместе с тем, в повести постепенно выкристаллизовывается и крепнет тема любви. Как творческая натура, Латыгин ищет гармонию не только в музыке, но и в любви, однако так её и не находит. Жена Латыгина, Мина, от невзгод постарела и поблекла. Когда большая поклонница таланта героя, Маша, начинает предпочитать любовь искусству, музыкант и её покидает навсегда. Пустой куклой оказывается и Ада, внешне подобная греческим богиням. Запутавшись в своих мыслях и чувствах, жалея себя, Мину и Аду, Латыгин «рыдает безнадежно неутешающими рыданиями» [1, с. 448], так как нет в мире совершенства, потому что жизнь не создаёт особых условий для художника, не позволяет ему дистанцироваться от земных, насущных проблем.

В совершенно ином ключе написан «Люэнгрин» (1911) Ф. Сологуба, свидетельствующий о том значительном влиянии на европейскую культуру второй половины XIX – первых десятилетий XX вв., которое оказал Р. Вагнер. Это влияние испытали и русские символисты, воспринимавшие немецкого композитора, с одной стороны, как предначертавшего «внутренний необходимый путь символизма...» [5, с. 35], то есть его музыкального начала. В то же время, музыка, с точки зрения символистов, «предстает “первоосновой” художественного творчества вообще». Для поэта-символиста отдельные формы искусства (поэзия, живопись, скульптура) сливаются с ней, поэтому «музыкальность» означает «внутреннюю форму» любого художественного языка; основной закон такого музыкально-поэтического искусства – «перевосплащаемость всех художественных средств как “инструментов и голосов” большого словесно-звукового “оркестра”». В этом смысле музыка абсолютизируется как “первооснова всего”» [9, с. 132]. С другой стороны, для русских символистов немецкий композитор-романтик являлся «первым предтечей вселенского мифотворчества» [5, с. 40]. Правда, в новелле Ф. Сологуба Р. Вагнер упоминается опосредованно, как автор «Люэнгрин», вершинного оперного произведения 40-х гг. XIX ст. [6, с. 202].

Напомним, что в основе вагнеровской оперы лежит легендарно-мифологический сюжет, заимствованный из средневековых немецких легенд и сказаний. Сюжетно-образный план сологубовской новеллы ориентирован на вагнеровский миф о Лоэнгрине. и, следовательно, сологубовский ««текст-миф» – это своего рода “литература о литературе”, поэтически осознанная игра разнообразными традициями, прихотливое варьирование заданных ими образов и ситуаций...» [7, с. 94]. Вместе с тем, Сологуб, по канонам неомифологических текстов, транспонирует романтическую историю в современный ему буржуазный мир, что приводит, прежде всего, к снижению социального статуса героев произведений: посланник Грааля «превращается» в ремесленника, а принцесса Эльза – в молодую учительницу.

Отсутствие же в новелле «мира зла», представителями которого в опере являются граф Брабанта Фридрих Тельрамунд и его супруга, злая колдунья Ортруда, приводит к снятию оперного конфликта – противопоставления и борьбы добра и зла – и выдвигению на первый план характерного для Сологуба противоречия между милой мечтой и серой прозой жизни.

Несомненно, чрезвычайно развитая мечтательность Машеньки Пестряковой, героини сологубовского «Лоэнгрин», восходит к грёзам Эльзы о рыцаре, спасающем её от клеветы. А на то, что героиня новеллы – мечтательная натура, указывают многие факты-«дешифраторы»: девушка живет «на Гороховой, в том же самом доме, где жил некогда Обломов», великий мечтатель XIX века; любит ходить в оперу и читать романы. Вместе с тем, мечтательность Машеньки имеет и некоторое содержательное соответствие с мечтой Эльзы. Как и вагнеровской героине, Машеньке грезится некий «прекрасный образ». Однако найти его среди серых будней девушке не удастся: «Вместо слов пламенных и страстных, подобных тем, которые так ободряют на страницах романа, которые так очаровательно звучат с далёкой сцены Мариинского театра, когда их поет Собинов, вместо всей этой необыкновенной, далёкой от жизни на Гороховой гармонии звучали слова прозаические, скучные, слова о делах своих или чужих, слова расчётов, мелких осуждений, завистливых насмешек, лукавых сплетен, и порою льстивых, но слишком неловких комплиментов. Тускнел милый образ, и становился отвратным. И даже несколько

дней не хотелось Машеньке мечтать ни о чём и ни о ком, и в сердце её была равнодушная скука. До новой встречи. Но и новая встреча обманывала» [8, с. 22].

И всё же нашелся молодой человек, который покори́л душу и сердце мечтательной девушки. Вошел он в жизнь Машеньки, как и герой оперы «Лоэнгрин», таинственным незнакомцем и именно на представлении этой вагнеровской оперы. «Не красивый, не высокий, тщедушный, неловкий», он при первом своем появлении вызвал у героини гамму противоречивых чувств. И это не случайно, так как сущность и поведение незнакомца, окрещённого Машенькой Лоэнгрином, дешифруется различными группами текстов литературы, выявляющими его сложную, противоречиво сочетающую различные качества натуру. Так, черты «маленького» человека, «робкого и смешного, похожего на забавную, рыжеватую, по стенам крадущуюся тень», с виновато шмыгающими глазами и странно сгибающимся туловищем, сочетаются в нём с качествами уверенного в себе, редко смущающегося героя, чувствующего себя в любой ситуации очень спокойно. Сентиментальная чувствительность («Но так как я Вас полюбил чрезвычайно, до такой степени, что не могу себе представить, как я вперёд мог бы жить без Вас, то позвольте мне только надеяться, что и Вы, узнавши, сколь сильно я Вас люблю, также меня полюбите» [8, с. 31]) бесконфликтно уживается в душе героя с расчетливостью буржуа («По нынешним временам следует быть весьма осторожному, и ... никак невозможно сводить знакомства с кем попало, а предварительно необходимо узнать, с кем имеешь дело» [8, с. 29]).

Создается впечатление, что сологубовский Лоэнгрин далёк от своего музыкального предшественника. Однако это не совсем так. Лоэнгрин Сологуба выявляет характерную для неомифологических текстов расчленённость «единого образа на множество “двойников”, “масок”, “личин”» [7, с. 85]. И ярче всего это проявляется в сне Машеньки, который отчасти соответствует сну Эльзы о лучезарном рыцаре: «Ей снился прекрасный рыцарь, светлокудрый Лоэнгрин в блистающей одежде, и слышались его слова:

– Я – Лоэнгрин, святыни той посол.

Потом вдруг черты лица и вся фигура Лоэнгрина странно изменялись. Тщедушный маленький человек с рыжими тараканьими усами,

сдвинув котелок на затылок, потирая маленькие красные уши, то одно, то другое, о барашковый воротник, нелепо размахивал руками в серых меховых перчатках и, скользя блестящими калошами по обледенелому тротуару Гороховой, пел те же слова. И голос его был так же звучен и сладок, но что-то смешное ... звучало в нем» [8, с. 27].

Существенную роль в сюжете сологубовского «Лоэнгрин», как и в опере Вагнера, играет лейтмотив тайны / запрета. Напомним, что в первом действии оперы он возникает в разговоре Лоэнгрин с Эльзой, когда рыцарь запрещает девушке задавать вопрос об его имени и происхождении (Ты все сомненья бросишь, / Ты никогда не спросишь, / Откуда прибыл я, и как зовут меня!). Примечательно, что Лоэнгрин Сологуба, сохраняя на протяжении всей новеллы своё имя и социальное положение в тайне, неоднократно апеллирует к опере, и это приводит в конце концов к тому, что герои новеллы начинают ощущать в некоторой степени своё соответствие героям мифа: «Машенька плакала и смеялась. Замысловатые речи Лоэнгрин нежно и сладостно убаюкивали её. И она думала: “Уж я теперь – не Машенька, я – принцесса Эльза. Так я себя чувствую, – значит, так это и есть на самом деле, а не так, как это кажется другим. А он, мой Лоэнгрин? <...> Я его всё-таки люблю, для меня он – Лоэнгрин...”» [8, с. 44–45].

Но что же заставляет сологубовского Лоэнгрин так тщательно хранить тайну? Известно, что «для Вагнера “Лоэнгрин” имел автобиографический и общественный смысл, заключающийся в показе в иносказательной ... форме положения художника, высокие идеалы которого не могут быть поняты, не могут получить признания и доверия в современном ему мире фальши, лжи и коварства» [6, с. 239]. В «Обращении к друзьям» Вагнер подчеркивал: «Кто в “Лоэнгрине” открывает категорию христианского романтизма, тот созерцает его случайную внешность, а не самую сущность... Я подхожу к трагическому положению истинного художника в современной жизни...» [6, с. 203].

Сологубовский Лоэнгрин – художник в душе («...Рыцари в латах в наше время повывелись, но рыцарские чувства остались, любовь в сердцах чувствующих людей горит не менее ярко, чем прежде, и окружающая нас жизнь только так кажется, что она бесцветная и скучная, а на самом деле она содержит в себе не меньше тайн, чем во вре-

мена давно прошедшие, когда рыцарь Лоэнгрин подъезжал к принцессе Эльзе на среброкрылом лебеде» [8, с. 37]), но в жизни на нём лежит печать людских предубеждений, ведь он – обычный переплётных дел мастер. И добиться доверия любимой девушки герой может, лишь тщательно сохранив свою тайну. Только когда Машенька беззаветно полюбила Лоэнгрин, он смог новеллистически неожиданно открыть ей своё социальное положение и разрешить одолевающие её сомнения – возможно, он – сыщик или палач...

Примечательно, что любовь героев новеллы раскрывается сквозь призму сологубовской концепции жизни как творимой легенды. Благодаря вагнеровскому мифу молодые люди создали свою прекрасную легенду, свой миф, где «Лоэнгрин всегда останется Лоэнгрином, и мечтательный образ не поблекнет, – потому что любовь сильнее не только смерти, но и страшной в своей обыкновенности жизни» [8, с. 47].

Итак, анализ показал, что для писателей Серебряного века навеянный средневековыми легендами и столь излюбленный романтиками образ скрипача, продавшего душу дьяволу ради совершенного мастерства, по-прежнему сохраняет свою притягательность. Музыкант же в понимании художников слова – яркая творческая натура, не удовлетворённая жизнью, не останавливающаяся на достигнутом и стремящаяся к освоению новых высот в своём искусстве. По-видимому, можно говорить и о создании писателями Серебряного века собственного мифа о Вагнере и его творчестве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брюсов В. Я. *Огненный ангел [Текст] : роман, повести, рассказы / В. Я. Брюсов. — СПб : Северо-Запад, 1993. — 909 с.*
2. Гумилев Н. *Сочинения [Текст] : в 3 т. / Н. Гумилев. — М. : Художественная литература, 1991. — Т. 2. Драммы, рассказы. — 478 с.*
3. Дербенева А. *Неопубликованная повесть Брюсова «Моцарт» [Текст] / А. Дербенева // Брюсовский сборник / Отв. ред. В. С. Дронов. — Ставрополь : Ставропольский гос. пед. ин-т, 1975. — С. 149—156.*
4. Золотухина Н. А. *Поэтика новелл Н. С. Гумилева 1907–1909 годов [Текст] : автореф. дис... канд. филол. наук / Н. А. Золотухина. — Харьков, 2007. — 18 с.*

5. Иванов В. И. Родное и вселенское [Текст] / В. И. Иванов. — М. : Республика, 1994. — 428 с.
6. Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран [Текст] : учебн. пособие / Б. В. Левик. — М. : Музыка, 1987. — Вып. 4. — 492 с.
7. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов [Текст] / З. Г. Минц // Ученые записки Тартуского университета. — 1979. — № 459. — С. 76—120.
8. Сологуб Ф. К. Собрание сочинений [Текст] : в 20 т. — СПб : Сирин, 1913. — Т. 14. — 365 с.
9. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика [Текст] / А. Ханзен-Леве. — СПб. : Академический проект, 2003. — 816 с.

УДК 782.1+ 78.072

Олександр Чепалов

МУЗИКОЗНАВЕЦЬ Б. АСАФ'ЄВ ЯК ЗАРУЧНИК СТАЛІНСЬКОЇ ДОБИ

На початку ХХІ в. з особливою інтенсивністю відбувається процес переосмислення оцінок, які залишили нам у спадщину авторитетні мистецькі постаті попереднього століття, що залежали від ідеологічних догм радянської доби. У цьому процесі важливим є «не виплеснути разом із водою маляtko», тобто відокремити слушні думки, що стануть у пригоді новому поколінню дослідників, від оцінок, які були сформульовані під тиском політичних та ідеологічних вимог. Це стосується й теоретичної спадщини відомого радянського музикознавця й композитора Бориса Володимировича Асаф'єва (1884—1949). Отже, *метою статті* є доведення впливу державницької ідеології СРСР на наукові позиції Б. Асаф'єва, що здійснюється на матеріалі музикознавчої оцінки ним харківської постановки опери М. Римського-Корсакова «Царевна наречена» — твору, в якому історичне тло відіграє сутнісну роль.

Для висвітлення обраної теми особливо важливим у біографії Б. Асаф'єва є той факт, що у 1904—1910 рр. він навчався в Петербурзькій консерваторії у М. Римського-Корсакова і А. Лядова — при-