

## М. Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН ОБ ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ

Творческая деятельность и интересы Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина не ограничивались сферой одной литературы. Большой привязанностью писателя была музыка. По свидетельству его племянницы О. Зубовой, он часто посещал итальянскую оперу, а будучи уже женатым, научился играть на рояле и музицировал с отцом Зубовой в четыре руки, относясь к этим занятиям со свойственной ему серьезностью и добросовестностью<sup>1</sup>.

Музыкальные вкусы Салтыкова-Щедрина формировались под влиянием героико-романтической итальянской и французской оперы Дж. Россини, В. Беллини, Дж. Мейербергера. Хотя на его литературное творчество романтизм оказал очень кратковременное и незначительное влияние, привязанность писателя к романтической опере осталась постоянной и неизменной.

Музыкальную основу итальянской и большой французской оперы составляла мелодия, эмоционально выражавшая пафос освободительной борьбы народов, который горячо воспринимали Салтыков-Щедрин и многие его современники. В «Запутанном деле» писатель рассказывает о возмущении на героя повести Мичулина россиниевского «Вильгельма Телля», шедшего на русской сцене под названием «Карл Смелый»: «Он никак не ожидал, чтоб за звуками могла ему слышаться толпа,—да и какая еще толпа!—вовсе не та, которую он ежедневно привык видеть на Сенной или на Конной, а такая, какой еще он не видывал, и что всего страннее, возможность которой он вдруг начал весьма ясно и отчетливо сознавать... С волнением смотрит он во все глаза на сцену; с судорожным вниманием следит за каждым движением толпы; ему и в самом деле кажется, что вот наконец все кончится; он хочет сам бежать за толпою и понюхать заодно с нею обаятельного дыма»<sup>2</sup>. Несмотря на измененное, «нейтрализованное» либретто Р. И. Зотова, опера Россини сохранила на петербургской сцене героическое звучание. «Знаете ли вы,—спрашивал театральный рецензент «Современника»,—что-нибудь свежее, несокрушимее россиниевского «Карла Смелого»?»<sup>3</sup>

В статье «Петербургские театры» (1863) сатирик выразительно охарактеризовал бурную реакцию, которую вызывал «Карл Смелый» у публики, особенно у прогрессивно настроенной молодежи: «Одним словом, весь театр одобрял поведение швейцарцев, весь театр требовал для них конституции!» (5, 180). Благонамеренный провинциал же увидел в этой опере «зерно беззастенчивости, беспочвенности, безверия и беспорядка» (5, 175) и возмущался тем, что демократические зрители «хлопают швейцарцам и целым театром требуют очищения свободной швейцарской земли от австрийков» (5, 178). Салтыков-Щедрин не был одинок в своей оценке революционизирующего влияния итальянской оперы. «В то время,—вспоминает П. А. Кропоткин,—опера каким-то странным образом связана была с радикальным движением. Революционные речитативы в «Вильгельме Телле» или «Пуританах» всегда вызывали шумные овации, не мало смущавшие Александра II»<sup>4</sup>.

Внимательно следивший за развитием отечественной культуры писатель не мог пройти мимо новых тенденций в русской музыке и не высказаться о них. Так, он критически отнесся к увлечению А. С. Даргомыжского речитативом в ущерб традиционным элементам оперы—арии и вокальному ансамблю. В «Дневнике провинциала в Петербурге» (1872) писатель высмеивает попытку композитора в опере «Каменный гость» переложить на речитатив литературный текст одноименной «маленькой трагедии» А. С. Пушкина. Резкий выпад против Даргомыжского находим и в «Недоконченных беседах», где Щедрин сравнивает коронационный марш из оперы Мейербергера «Пророк» со вступлением к «Каменному гостю». Последнее, пишет сатирик, «скорее говорит о «посещении города Чебоксар холерою», нежели о сказочной Севилье и о той теплой, благоухающей ночи, среди которой так загадочно и случайно подкидывается жизненная мощь Дон-Жуана» (15, кн. 2, 163).

Салтыков-Щедрин чутко воспринимал все новое и передовое в жизни и искусстве, однако творчество композиторов «Могучей кучки» он, к сожалению, недооценивал. Сатирик критически отнесся к их исканиям в

области программной музыки. В «Дневнике провинциала в Петербурге» и в «Недоконченных беседах» он обвинил кучкистов в натуралистических тенденциях. О позиции, занятой Щедриным по отношению к «Могучей кучке», В. В. Стасов писал: «Салтыков—**первый** из крупных русских писателей—с истинной симпатией отнесся к новой русской художественной школе (передвижникам—М. Г.)... Но Салтыкова не хватило на понимание новой музыкальной русской школы, и он над нею только весело и забавно глумился»<sup>5</sup>.

Чем же объяснить тот парадоксальный факт, что Щедрин не принял нового направления в русской музыке, того направления, которое наиболее непосредственно отражало демократические веяния 50—60-х годов и было наиболее близко тому течению общественной мысли, к которому принадлежал сам сатирик?

Причины этого, на наш взгляд, заключаются в следующем. Как сказано выше, музыкальные вкусы писателя формировались под влиянием героико-романтической итальянской и французской оперы, в которой очень важное значение имела мелодия. В исканиях же композиторов «Могучей кучки», и прежде всего в творчестве М. П. Мусоргского, Салтыков-Щедрин усмотрел принижение роли мелодии, а также уход от героической темы в область быта, жанра. Оставаясь в своих музыкальных вкусах на позициях романтизма, он не принимал и не понимал речитативной оперы и видел в ее конкретной музыкальной выразительности лишь слабые стороны.

Отрицательное отношение к изображению кучкистами предметного мира Салтыков-Щедрин выразил в сатирическом образе «критика-реформатора» Неуважай-Корыто, который утверждает: «Мы обязаны изображать в звуковых сочетаниях не только мысли и ощущения, но и саму обстановку, среди которой они происходят, не исключая даже цвета и формы вицмундиров» (15, кн. 2, 166).

Очевидно, полемика сатирика была направлена не столько против кучкистов, сколько против отдельных их эстетических деклараций, преувеличений, крайностей творческих поисков. Он восставал, в частности, против возведения в абсолют девиза Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук **прямо** выражал слово. Хочу правды». В «Недоконченных беседах» писатель создал сатирические образы «адепта» новой школы композитора Василия Ивановича и «критика-реформатора» Неуважай-Корыто, в которых современники увидели намеки на Мусоргского и Стасова. Василий Иванович сочиняет, а Неуважай-Корыто комментирует такие музыкальные сочинения, как «Торжество начальника отделения департамента полиции исполнительной по поводу получения чина статского советника» и «Извозчик, в темную ночь отыскивающий кнут». Щедрин критиковал не те или иные конкретные произведения Мусоргского, а только крайности (по его мнению) поисков композитора, таких, например, как переложение на речитатив подлинного литературного текста «Женитьбы» Н. В. Гоголя, или опыты иллюстрирования музыкой тех сюжетов, которые для этого не подходили.

Солидарность с Щедриным в критике подобных экспериментов выразил впоследствии и глава нового музыкального направления М. А. Балакирев. «Что касается Мусоргского,—писал он музыковеду М. Д. Кальвокоресси,—скажу Вам, что, вполне признавая в нем огромный талант,... я не принадлежу **безоговорочно** к тем его сторонникам, которые... соглашаются с тем его воззрением, что музыка не есть **цель** сама по себе, но лишь способ беседовать... вследствие чего он выбирал порою сюжеты, совершенно непригодные для музыки. Это дало талантливому сатирику Салтыкову (Щедрину), его современнику, повод высмеять такую тенденцию, за которую ратовал некогда Стасов...»<sup>6</sup>.

И сам Мусоргский понимал, что работа над «Женитьбой» являлась для него своего рода экспериментом, лабораторией поиска новых средств художественной выразительности.

В письме к Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 года он отмечал: «Даст бог жизни и сил, крупно побеседую; после «Женитьбы» Рубикон перейден, а «Женитьба»—это клетка, в которую я засажен, пока не приручусь, а там на волю... Моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее... Вот почему в «Женитьбе» я перехожу Рубикон. Это жизненная проза в музыке, это не пренебрежение музыкантов-поэтов к простой человеческой речи, не одетой в героическую робу—это уважение к языку человеческо-

му, воспроизведение простого человеческого говора»<sup>7</sup>. А девять лет спустя, в письме к А. А. Голенищеву-Кутузову от 15 августа 1877 года, Мусоргский сказал о «Женитьбе» еще более определенно: «Женитьба» — это посильное упражнение музыканта, или, правильнее, немусыканта, желающего изучить и постигнуть изгибы человеческой речи в том ее непосредственном, правдивом изложении, в каком она передана гениальнейшим Гоголем. «Женитьба» этюд для камерной пробы»<sup>8</sup>. Композитор осознал здесь ограниченность сведения роли музыки к подражанию разговорным интонациям, к мелочной иллюстрации всех деталей словесного текста, что граничило с натурализмом. Поняв это, он не стал продолжать сочинения. В то же время этот опыт имел и положительное значение для творчества композитора. Он помог ему достигнуть предельной выразительности и гибкости речитатива, блестящие образцы которого Мусоргский создал в своих зрелых операх.

Салтыков-Щедрин, хотя в ином аспекте, критиковал и западную музыку. Его, всегда предъявлявшего высокие требования к искусству, возмущало, что некоторые композиторы и либреттисты, обращаясь к классическим произведениям литературы, не заботятся о передаче их философского смысла. Эту мысль, в частности, он выразил резко и непримиримо в хронике «Наша общественная жизнь» за январь 1864 года по поводу «Фауста» Ш. Гуно (авторы либретто Ж. Барбье и М. Карре, поставлена на петербургской сцене итальянской труппой в декабре 1863 года). Характеризуя либретто «Фауста», Щедрин писал: «Во Франции... какие-то беззастенчивые господа, Барбье и Карре, охотно берут на себя труд нанести бесчестье Гете и из бессмертной поэмы о Фаусте делают бессмысленное оперное либретто, а г. Гуно пишет на него музыку. В этой диковинной опере Фауст является каким-то помадным фабрикантом, Маргарита из простодушной, поэтической и благоухающей Гретхен претворяется в жеманную и знающую, в чем штука, гризетку Риголетту, а Мефистофель делается чем-то вроде воспитанника парижских *maisons de tolérance* (домов терпимости), насквозь пронизанным самым дешевым и пошлым развратом...» (6, 253—254).

Оценивая эту оперу, Салтыков-Щедрин подошел к ней со стороны ее литературно-драматургического, а не музыкального содержания. Он осудил либретто, усмотрев в нем «факт заметного понижения искусства» (6, 253).

Оригинальную трактовку дал Салтыков-Щедрин главному персонажу оперы «Риголетто» Дж. Верди: «Человек этот имеет двойственную физиономию; у себя дома он гражданин добродетельный, наклонный к меланхолии и даже прекрасный отец семейства; в присутствии же дука — он забавный негодяй, гороховый шут, попирающий ногами все, перед чем человечество издревле привыкло склоняться» (6, 238—239).

Салтыков-Щедрин по-своему осветил ряд важных вопросов оперного искусства. Его глубокие и меткие (хотя порой и односторонние, и представляющиеся ныне в известной мере ошибочными) суждения об опере являются ценным эстетическим наследием, существенным дополнением к характеристике творческого облика и гражданской позиции великого писателя.

<sup>1</sup> См.: Киселев В. Салтыков-Щедрин в подмосковном крае. — М., 1970, с. 62.

<sup>2</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти томах. — М., 1965—1977, т. 1, с. 254—255. Далее даются ссылки на это издание в тексте в скобках (том и страница).

<sup>3</sup> Современник, 1847, № 1, отд. IV, с. 76.

<sup>4</sup> Кропоткин П. А. Записки революционера. — М., 1966, с. 139.

<sup>5</sup> Северный вестник, 1888, № 10, отд. I, с. 192.

<sup>6</sup> Русская музыкальная газета. — СПб., 1917, № 38, с. 751.

<sup>7</sup> Мусоргский М. П. Литературное наследие, кн. 1. Письма, биографические материалы, документы. — М., 1971, с. 100.

<sup>8</sup> Там же, с. 232.