

Николаев Г.А. Пушкинский сюжет в русской опере / Г.А.Николаев // Ученые записки Казанского государственного университета: А.С.Пушкин и взаимодействие национальных литератур и языков (К 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина). - Казань: УНИПРЕСС, 1998. - Т. 136. - С. 71-78.

А.С.Пушкину принадлежит мировой приоритет среди писателей и поэтов, чьи сюжеты были использованы в качестве литературной основы в опере. В этом он превосходит даже В.Шекспира, оперы на сюжеты произведений которого широко известны специалистам и любителям. Более десятка русских и европейских композиторов писали оперы на сюжеты А.С.Пушкина. Среди них - М.Глинка ("*Руслан и Людмила*"), А.Даргомыжский ("*Русалка*", "*Каменный гость*"), М.Мусоргский ("*Борис Годунов*"), Н.Римский-Корсаков ("*Сказка о царе Салтане*", "*Золотой петушок*", "*Моцарт и Сальери*"), П.Чайковский ("*Евгений Онегин*", "*Пиковая дама*", "*Мазепа*"), Э.Направник ("*Дубровский*"), С.Рахманинов ("*Алеко*") и др.

Случайно это или нет, но самые популярные во всем мире русские оперы написаны на пушкинские сюжеты. Безусловный лидер здесь - "*Борис Годунов*" М.Мусоргского, далее - "*Пиковая дама*" и "*Евгений Онегин*" П.Чайковского. И эти три оперы весьма устойчивы в репертуарах мировых оперных театров, а их постановку могут осуществить только наиболее авторитетные оперные сцены мира, такие, как Метрополитен Опера (Нью-Йорк), Гран Опера (Париж), Ковент-Гарден (Лондон), Венская Опера, оперные театры Италии и др. Причем все чаще в этих постановках участвуют лучшие певцы России.

Конечно, авторы либретто опер и композиторы стремились как можно точнее передать пушкинские сюжеты и как можно полнее - пушкинское слово. Но это не всегда удавалось, особенно, когда опера была написана на сюжеты пушкинских поэм ("*Руслан и Людмила*", "*Полтава*", "*Цыганы*" и др.) или прозаических произведений. В этих случаях создатели оперы дорожат любой возможностью сохранить слово поэта. Так, М.Глинка блестяще использовал монолог Руслана О, поле, поле, кто тебя Усеял мертвыми костями?, построив на нем философскую линию оперы - тему памяти и забвенья:

Времен от вечной темноты,
Быть может, нет и мне спасенья!
Быть может, на холме немом
Поставят тихий гроб Русланов,
И струны громкие Баянов
Не будут говорить о нем!

Композитор нашел убедительное продолжение этой темы, вложив ответ на вопрос Руслана во вторую песню Баяна, песню-предсказание "вещего Баяна" (каким он предстает в "*Слове о полку Игореве*"):

Есть пустынный край,
Безотрадный берег,
Там на полночи далеко.
Солнце летнее на долины там
Сквозь туман глядит без лучей.
Но века пройдут,
И на бедный край
Воля дивная низойдет:
Там молодой певец славу родины

На золотых струнах запоеет.
И Людмилу нам с ее витязем
От забвения сохранит... (либретто В.Ширкова).

Фактически это панегирик самому Пушкину, "младому певцу", а опера Глинки - вечный памятник поэту.

Это, конечно, отход от пушкинского сюжета. Но, как позднее скажет музыкальный критик Г.Ларош: *"Что у Пушкина намек, то у Глинки полное воплощение"* [1]. Такие отходы от литературных сюжетов связаны с требованиями музыкально-сценического оперного жанра и приняты в мировой оперной классике: опера - это не музыкальная иллюстрация к тексту поэта, писателя или драматурга, а специфическое произведение искусства со своими законами жанра. И это объясняет тот сюжетный "произвол", который "сотворил" П.И.Чайковский с героями пушкинской *"Пиковой дамы"*. Правда, блюстители чистоты и верности пушкинскому сюжету всегда будут недовольны таким отходом от оригинала. Но благодаря этому опера стала сценичной, драматически напряженной и пользуется большой популярностью у ценителей оперного искусства во всем мире.

Отступления от пушкинских сюжетов в операх, дописывание за Пушкина отдельных сцен вызвано часто одним, как я полагаю, художественным приемом поэта: все свои самые знаменитые произведения он оставляет как бы незавершенными, заканчивая (или "обрывая") их на самом остром месте, предоставляя самому читателю придумывать развязку (это *"Евгений Онегин"*, *"Дубровский"*, *"Капитанская дочка"*, *"Русалка"* и др.; впрочем, среди произведений Пушкина, действительно, могут быть незавершенные, но их незавершенность, не несущая композиционной нагрузки, как правило, легко обнаруживается). Трудно представить, чтобы опера *"Русалка"* завершилась так же, как пушкинская драма, словами: *"Что я вижу! Откуда ты, прелестное дитя?"* Здесь должен был проявиться сюжетный талант композитора и либреттиста, чтобы "по-пушкински" завершить пушкинский сюжет.

В этом отношении опера П.Чайковского *"Евгений Онегин"* завершается, можно сказать, как роман Пушкина. Но что парадоксально: опера не производит впечатления незавершенной: она вполне закончена как музыкально-сценическое произведение. Е.Колобов, поставивший недавно эту оперу в театре Новая Опера (Москва), завершает ее, так сказать, по-пушкински: во время знаменитой заключительной реплики Онегина (Позор! Тоска! О жалкий жребий мой!) раскрывается дверь - и входит Гремин, муж Татьяны. И идет занавес. За это нововведение Е.Колобов имел много нареканий со стороны критики.

Некоторые сюжетные - и особенно идейные - несовпадения в произведениях Пушкина и в операх на его сюжеты связаны с тем, что оперы эти писались, как правило, спустя не менее четверти века после создания литературных произведений: *"Руслан и Людмила"* (1820 - 1842), *"Русалка"* (1830 - 1856), *"Борис Годунов"* (1824 - 1872) и др. Между этими датами лежали большие общественные изменения в стране, в настроении интеллигенции, в духовной и идейной жизни общества [2]. Между ними лежало восстание декабристов и смерть Пушкина. Поэму *"Руслан и Людмила"* создавал двадцатилетний поэт, а оперу - почти сорокалетний композитор. Но из всех

опера *"Руслан и Людмила"* - это не только опера на пушкинский сюжет, удивительно точно передающая дух юношеской поэмы поэта, но и опера про Пушкина ("младой певец").

Наибольшей сценичностью, близостью к пушкинскому слову и сюжету (а в связи с этим и успехом у любителей оперного искусства) отличаются оперы, написанные на драматические сюжеты Пушкина. И в этом, пожалуй, первая причина популярности оперы *"Борис Годунов"* в мире: опера имеет хорошую драматическую основу, драматическую напряженность, которая растет к финалу. Показательны, например, колебания отдельных постановщиков оперы *"Борис Годунов"*, разрывающихся между логикой драматического сюжета (завершение оперы сценой смерти Бориса) и стремлением, идущим от композитора и его духовного наставника В.В.Стасова, обострить идейную сторону оперы, завершив ее сценой народного бунта под Кромами, отсутствующей у Пушкина. Победила логика драмы главного героя, и опера в ведущих театрах заканчивается сценой смерти Бориса, а сцена под Кромами предшествует ей.

Усиление драматической напряженности оперы *"Борис Годунов"* произошло и за счет сокращения ряда сцен пушкинской трагедии. И, конечно, за счет силы драматического таланта исполнителя заглавной партии - Ф.И.Шаляпина. Именно на этой партии вырос и сам певец, и именно Шаляпин силой своего гения заставил содрогнуться всю музыкальную Европу, где он часто пел в этой опере. Рассказывают, что в сцене с курантами, когда Шаляпин-Борис уставил свои безумные от страха глаза в зрительный зал и срывающимся голосом послал реплику: Кто это!? Вон там, в углу!?, зрители, не понимая русского языка (а опера, как это принято на Западе, шла на языке оригинала), в страхе вскочили и оглянулись назад, куда показывал Шаляпин. Фактически у оперы *"Борис Годунов"* три автора - Пушкин, Мусоргский и Шаляпин.

Стремление композиторов "Могучей кучки", идущее от их духовного отца А.Даргомыжского, писать оперы на драматические сюжеты, не меняя ни слова в тексте литературного произведения (*"Каменный гость"* А.Даргомыжского, *"Моцарт и Сальери"* Н. Римского-Корсакова, *"Женитьба"* М.Мусоргского и др.), не дали желаемого результата: лучшими оказывались оперы, написанные на драматические сюжеты, но с учетом законов оперного жанра. К таким операм и относится *"Борис Годунов"* М.Мусоргского.

Из всех опер, написанных на сюжеты не драматических произведений поэта, наибольшей близостью к пушкинскому тексту отличается опера П.И.Чайковского *"Евгений Онегин"*. В ней максимально использованы все диалогические места романа в стихах, почти в неприкосновенности сохранено пушкинское слово в сцене письма Татьяны, объяснения в саду, в сцене дуэли, в заключительной сцене оперы, а также в таких "непушкинских" сценах, как в сцене с ариозо Ленского, с арией Гремина и др. Здесь используется удачный прием перевода местоимений третьего лица в первое и второе (с соответствующими изменениями и в глагольных формах). Например: у Пушкина (о Ленском): Он был свидетель умиленный Ее младенческих забав; в опере - Я был свидетель умиленный Твоих младенческих забав и т.п. Сохраненное пушкинское поэтическое слово получает в опере дополнительную музыкально-эмоциональную осложненность. При этом на

первое место выдвигается музыкальная сторона оперного текста, а к изобразительным словесным средствам добавляются музыкальные, такие, как лад (мажор или минор), тональность, ритмический рисунок, динамические оттенки и т.п. Музыкальными средствами создается образ персонажа.

Так, в *"Евгении Онегине"* Чайковского каждый герой имеет свою музыкальную характеристику, которая лейтмотивом проходит через оперу. Композиционно опера *"Евгений Онегин"* состоит из двух частей, неравных по сценической протяженности, количеству картин (пять картин в первой части и две во второй), но уравновешенных по силе драматической напряженности: одна часть заканчивается дуэлью Онегина с Ленским, другая - дуэтом Онегина и Татьяны. По сути это тоже дуэль, что фактически отражено в музыке: в начале обеих сцен звучат сходные удары оркестра, выход Онегина в последней сцене сопровождается оркестровым вступлением, напоминающим сцену "схождения" Онегина и Ленского к барьеру; есть здесь и оркестровый выстрел: в сцене дуэли он совпадает со сценическим выстрелом Онегина в Ленского; в заключительной сцене, когда уходит Татьяна, "выстрел" звучит на фермате онегинской реплики "жре-бий".

Из всех музыкальных характеристик наиболее устойчивыми являются секвенции Татьяны. На них построено вступление к опере; они проходят через обе композиционные части оперы, имеющие, кстати, симметрическое, если не зеркальное, построение, в значительной степени поддержанное этими лейтмотивами. Наиболее яркой такой симметрической точкой является ариозо Онегина, которое и в текстовом, и в музыкальном плане построено на одной из тем "страстного порыва" (Б.Асафьев) сцены письма Татьяны (Пускай погибну я, но прежде Я в ослепительной надежде...). Эти слова произносит Татьяна в сцене письма, эти же слова под ту же мелодию поет Онегин в ариозо шестой сцены на балу у петербургского вельможи. Основная музыкальная тема Татьяны звучит и в эпизоде представления ей Греминым Онегина, и в реплике Татьяны в заключительной сцене (Как будто снова девочкой я стала); а в дуэте Татьяны и Онегина (Счастье было так возможно, так близко) мы слышим реминисценцию светлой темы письма (Кто ты: мой ангел ли хранитель...), но измененную в ладовом отношении (минор вместо мажора) и несколько - в плане музыкального рисунка.

Но музыкальная характеристика Татьяны во второй части оперы более сложна как по сравнению с характеристикой ее в первой части, так и по сравнению с музыкальными характеристиками Онегина и Гремина. В музыкальном образе Татьяны, наряду с секвенциями ее из первой части оперы, появляются очень четко лейтмотивы Гремина и Ленского. Так, *"душевно теплая"*, *"насыщенная спокойным размышлением"* [3] мажорная мелодия арии Гремина (Любви все возрасты покорны) трансформируется в минорное воспоминание Татьяны о невозвратном прошлом (Онегин, я тогда моложе, Я лучше, кажется, была).

И все же весьма показательно то, что в музыкальную характеристику замужней Татьяны (княгини Греминой) вкрадывается мелодия предсмертной арии Ленского (Что день грядущий мне готовит?), повторяющая тональность и мелодический рисунок именно данного фрагмента арии (Он взором огненным мне душу возмущил, Он страсть заглохшую так живо воскресил!). Такие реминисценции из интонаций Гремина и Ленского в музыкальном образе

Татьяны подводят нас к мысли, что Чайковский показал в опере сильную драму Татьяны, брак которой с Греминым, ее убежденное обязательство быть верной мужу представляет собой *"конечный предел, смерть младости и ее девического чувства, ее единственной радости в жизни"* [4], а все это равносильно гибели Ленского. В финале оперы, как уже сказано, звучит оркестровый "выстрел", выстрел судьбы. В кого же он направлен: в Онегина, Татьяну или в обоих героев?

Мастерски построена заключительная сцена в текстовом отношении. Нарастание драматизма к концу ее как бы компенсируется наметившимся сближением героев после реплики Татьяны: К чему скрывать? К чему лукавить? - Я вас люблю... Слышится явный эмоциональный спад в оркестре, передающий внутреннее состояние Татьяны, которую покинули ненадолго душевные силы после вырвавшегося у нее признания. В репликах Онегина вместо местоимения *Вы*, с которым он до сих пор обращался к Татьяне, появляется дружеское *Ты* (Ты прежнею Татьяной стала!). Однако героиня, считающая, что прежнего не воротить, поскольку она отдана теперь другому и будет век ему верна, "сохраняет дистанцию" и продолжает обращаться к Онегину на *Вы*. Но как бы поддавшись пылким и страстным словам Онегина, расставаясь с ним навек, она, вместо холодного Я Вас прошу меня оставить, бросает на высокой ноте, переходя тоже на *Ты*: Навек прощай! У Пушкина нет этого диалога в романе, но как это перекликается с пушкинским стихотворением *Ты и Вы!*

Пустое вы сердечным ты
Она обмолвись заменила,
И все счастливые мечты
В душе влюбленной возбудила.
Пред ней задумчиво стою,
Свести очей с нее нет силы;
И говорю ей: как вы милы!
И мыслю: как тебя люблю!

Избранная композитором данная сюжетная линия пушкинского романа вполне допускает такое творческое осмысление судьбы его героев, хотя оно, может быть, и расходится с пушкинским замыслом. Глубина содержания романа А.С.Пушкина допускает возможность разных интерпретаций отношений между героями и их судеб. Глубина музыкального содержания оперы П.И.Чайковского позволяет по-разному интерпретировать его в сценических постановках, наиболее интересной среди которых является постановка в Мариинском театре в 80-е годы под музыкальным руководством Ю.Темирканова с неподражаемой Татьяной Новиковой (Татьяна) и великолепным Сергеем Лейферкусом (Онегин).

Примечания

1. Цитируется по книге: Яковлев М. Пушкин в музыке. - М.,Л.: Музгиз, 1958. - С. 48.
2. Сменой общественных настроений объясняются и введение в текст пушкинских сцен оперы "Борис Годунов" отдельных реплик, отсутствующих у поэта (например: Господи, ты не хочешь смерти грешника, преступного

царя Бориса?), и новых сцен (например, сцены народного бунта под Кромами).

3. Асафьев Б.В. "Евгений Онегин": Лирические сцены П.И.Чайковского. - М., Л.: Музгиз, 1944. - С.
4. Асафьев Б.В. Там же.