

Е. А. РУЧЬЕВСКАЯ,
Л. В. СУХОВА, В. В. ГОРЯЧИХ

ПУШКИН
В РУССКОЙ ОПЕРЕ

Каменный гость Даргомыжского
Золотой петушок Римского-Корсакова

Е. А. РУЧЬЕВСКАЯ,
Л. В. СУХОВА, В. В. ГОРЯЧИХ

ПУШКИН В РУССКОЙ ОПЕРЕ

Каменный гость Даргомыжского
Золотой петушок Римского-Корсакова

ИЗДАНИЕ 2-Е, ИСПР. И ДОПОЛН.



Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»

ББК 85.317

Р 12

Редакторы-составители
Н. И. КУЗЬМИНА и В. В. ГОРЯЧИХ

Рецензент
доктор искусствоведения, профессор
Л. Г. ДАНЬКО

Ручьевская, Е. А.; Сухова, Л. В.; Горячих, В. В.

Р 12 Пушкин в русской опере: *Каменный гость* Даргомыжского;
Золотой петушок Римского-Корсакова. Издание 2-е, испр. и
дополн. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2012. — 480 с.

ISBN 978-5-7379-0500-2

Книга «Пушкин в русской опере» объединяет работы трех авторов, посвященные двум классическим русским операм — «Каменному гостю» А. С. Даргомыжского и «Золотому петушку» Н. А. Римского-Корсакова. В центре исследования выдающегося отечественного музыковеда, доктора искусствоведения, профессора Ленинградской — Петербургской консерватории Екатерины Александровны Ручьевской (1922–2009) — проблемы претворения Даргомыжским поэтической речи Пушкина, соотношение синтаксиса стиха и музыкального синтаксиса, тематизм оперы. В работе Л. В. Суховой впервые дается подробное текстологическое описание автографа клавира «Каменного гостя», проводится сравнительный анализ оригинального пушкинского текста, его редакции, сделанной Жуковским, и варианта Даргомыжского. В диссертации В. В. Горячих предпринято комплексное исследование последней оперы Римского-Корсакова в аспектах истории создания, литературных и музыкальных источников, жанра и стиля, музыкальной драматургии и формы.

Книга адресована не только специалистам — музыковедам и филологам, но и всем интересующимся русской литературой и музыкой.

Материалы книги могут быть использованы в лекционных курсах, читаемых в музыкальных вузах, а также в специальном курсе оперной драматургии.

ББК 85.317

ISBN 978-5-7379-0500-2

© Е. А. Ручьевская, наследники, 2012

© Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»,
2012

СОДЕРЖАНИЕ

К читателю.....	5
-----------------	---

Е. А. Ручьевская. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского *Каменный гость*

Предисловие.....	8
Введение в тему	10
I. Интонация и жест — пунктуация.....	24
II. Слово.....	33
III. Стих и синтаксис.....	43
IV. Музыкальный тематизм	86
V. Композиция.....	112
Заключение.....	114
Мелодические формулы	119
Побочная партия <i>Каменного гостя</i>	130

Л. В. Сухова. Материалы к истории создания оперы Даргомыжского *Каменный гость*

К проблеме поэтического текста в опере.....	156
Сводная таблица текстов и комментарии к ней	161

Описание автографа	215
Нотное приложение	239

В. В. Горячих. Золотой петушок Римского-Корсакова:
к проблеме жанра и стиля

Введение	266
----------------	-----

Часть I

«Сказка о золотом петушке» Пушкина — «небылица в лицах» Римского-Корсакова. Жанр. Сюжет. Комическое и сатирическое	271
«Сказка...» Пушкина и либретто Бельского — Римского-Корсакова. История создания. Стилистика. Поэтика	287
Традиции русской литературной сказки и народной смеховой культуры в либретто оперы	299
Персонажи	311
«Сны» в <i>Золотом петушке</i>	359

Часть II

Музыкальные характеристики	368
Тематизм. Драматургия	423
Синтаксис и формообразование	440
Заключение	446
Примечания	448
Нотное приложение	452

Послесловие ко второму изданию	473
--------------------------------------	-----

К ЧИТАТЕЛЮ

Пушкин, чье двухсотлетие весь мир празднует в этом году, был вдохновителем целой серии шедевров русской оперной классики. Каково было бы лицо нашего музыкального театра без *Руслана и Людмилы*, *Русалки*, *Бориса Годунова*, *Евгения Онегина*, *Пиковой дамы*, *Сказки о царе Салтане*?! Прибавим к этим шедеврам еще два великих произведения великих русских композиторов — *Каменный гость* Даргомыжского и *Золотой петушок* Римского-Корсакова. Почему они оказались в данной книге под одной крышей? Что общего между не очень веселой сказкой, в которой смех вызывает нелепая фигура царя Дадона, глупого, ленивого, сластолюбивого правителя (да только ли его?), и высокой трагедией, герой которой, Дон Жуан, столь близок многими своими чертами самому автору — Пушкину?

«Веселый гений» Пушкин — как это ему свойственно — несколько отстраняется, дистанцируется от своих героев. И р о н и я откровенно присутствует в *Золотом петушке*, но оттенок иронии есть и в *Каменном госте*. Это первая черта сходства. Вторая — и в том заключена сложность обоих произведений — это выступающая поверх жанра и сюжета грустная мысль о тщете всех усилий в борьбе с предначертаниями судьбы. Ведь в самый момент торжества, кажущейся победы всё гибнет, рассыпается в прах. Эта пушкинская мысль не господствует ли и в *Борисе Годунове*, и в *Пиковой даме*?! А в «перевернутом» виде — в *Руслане* и других «простонародных» сказках, где побеждает — невзирая на все козни (тщетные усилия) — добро.

Известно, что и сюжет *Каменного гостя*, и сюжет *Золотого петушка* заимствованы, что оба сюжета переработаны таким образом, что авторская (пушкинская) трактовка радикально видоизменила

не только событийную канву, но и саму идею заимствованных сюжетов. Но что бы ни говорилось, что бы ни писалось о трактовке Пушкиным заимствованных сюжетов, главным «действующим лицом» обоих произведений является великолепный пушкинский стих. Только он создает непересекаемую границу между текстом либретто Да Понте и величественным пятистопным ямбом *Каменного гостя*, сказкой В. Ирвинга и легким, фольклорным, ясным и бегучим стихом *Сказки о золотом петушке*.

При всем различии типов стиха, связанном с различием жанра трагедии и жанра сказки, эти типы стиха повлияли на структуру вокальной (а в *Золотом петушке* и инструментальной) мелодии обеих опер, в самом общем плане определили ее ритмику и синтаксис.

И наконец, и *Каменный гость* в творчестве Даргомыжского, и *Золотой петушок* в творчестве Римского-Корсакова — оперы по слелдние, это произведения, завершившие творческий путь и того и другого композитора.

Оба эти гениальные творения со всей очевидностью являют интеллектуальный подъем, творческий взлет, силу вдохновения, фантазии и мастерства.

Оба произведения, будучи вершинами стиля, не закрывают, но, наоборот, открывают новые пути в искусстве, являются мощными «стимуляторами» и «вдохновителями» новых творческих поисков.

Е. А. Ручьевская

Список сокращений

КР — Кабинет рукописей

ЛОЛГК — Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

ОР — Отдел рукописей

РИИИ — Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

РМГ — Русская музыкальная газета

РНБ — Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)

СПбГК — Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

ФЭЦ — Фольклорно-этнографический центр имени А. М. Мехнецова (Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова)

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)

В. В. Горячих

*«Золотой петушок»
Н. А. Римского-Корсакова:
к проблеме жанра и стиля*

ВВЕДЕНИЕ

Современная картина научных исследований в области искусствознания позволяет говорить о четко обозначившейся тенденции своеобразного «возвращения» произведений искусства в лоно породившей их культуры, выявления «культурной родословной» произведения (как целого, так и отдельных его элементов). Рассмотрение художественного текста на широком культурном фоне, как синхронном, так и диахронном ему, перестало быть чем-то факультативным и эпизодическим, вышло за узкие рамки отдельных дисциплин, биографии и творческого наследия автора, истории конкретного жанра и стиля.

Одним из основателей этого направления был известный французский семиолог и литературовед Ролан Барт, сформулировавший в своих трудах понятие «текст». Ученый понимал под *текстом* особым образом «прочитанное» и проанализированное художественное произведение¹. В книге «S/Z» Барт высказал мысль о том, что каждый текст отсылает нас к написанному (сказанному, изображенному и т. д.) ранее, «иначе говоря, к Книге (книге культуры, жизни, жизни как культуры)»². Такое понимание, говоря словами ученого, «превращает текст в проспект этой Книги»³. Осуществленное в работах Барта, Ю. Кристевой, ряда зарубежных и отечественных ученых теоретическое обоснование подхода к художественному произведе-

¹ Об исследованиях феномена текста в гуманитарной науке последних трех десятилетий подробнее см.: Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998. С. 7–22.

² Барт Р. S/Z. М., 1994. С. 33.

³ Там же.

нию как культурному тексту (то есть художественному феномену, «открытому», «разомкнутому» в национальную и мировую культуру) дает возможность его использования в качестве исходной научной базы для дальнейших исследований в области музыкознания, в частности изучения оперы. В силу изначальной глубокой погруженности в культурный контекст, синтетической природы жанра, объединяющего в себе музыку, литературу, театр и живопись, наличия сразу нескольких планов содержания, опера представляется одним из самых перспективных объектов подобного исследования.

Опера *Золотой петушок* — одно из лучших и наиболее оригинальных произведений Н. А. Римского-Корсакова — принадлежит одновременно к числу наиболее интересных страниц европейской музыки начала XX века. Со времени своего создания (в 1907 году) опера не раз привлекала внимание исследователей, становилась объектом изучения в трудах отечественных музыковедов. Несколько статей посвятил *Золотому петушку*, его содержанию, особенностям театральной эстетики, музыкальным источникам и проблемам сценической постановки Б. В. Асафьев⁴. Многие из его тонких, глубоких, хотя подчас и противоречивых замечаний не потеряли своей актуальности и по сей день. Немало ценных сведений об истории создания оперы, наблюдений над тематизмом *Золотого петушка* и его источниками содержится в статьях и исследованиях А. Н. Римского-Корсакова⁵, В. В. Протопопова⁶, М. О. Янковского⁷, Д. Б. Кабалевского⁸, М. Ф. Гнесина⁹, ряда других авторов. Неоднократно обращался к *Золотому петушку*

⁴ См. его работы (в скобках приводится время написания): «Золотой петушок» — небылица в лицах (1916), «Золотой петушок» (1923) // Асафьев Б. Об опере: Избранные статьи. 2-е изд. Л., 1985. С. 197–203; Скоморошье царство (1921) // Асафьев Б. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 119–123; Он же. Римский-Корсаков. Опыт характеристики. Пг., 1922; Н. А. Римский-Корсаков (1944) // Асафьев Б. Избранные труды. Т. III. М., 1954. С. 185–218.

⁵ Римский-Корсаков А. «Золотой петушок» на парижской и лондонской сценах // Аполлон. 1914. № 6–7 (август — сентябрь). С. 46–54; Он же. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. V. М., 1946.

⁶ Протопопов В. Музыкальный язык «Золотого петушка» // Советская музыка. 1938. № 6. С. 20–31.

⁷ Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. М.; Л., 1950.

⁸ Кабалевский Д. Римский-Корсаков и модернизм (Против модернистской легенды о Римском-Корсакове) // Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Т. I. М., 1954.

⁹ Гнесин М. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М., 1956.

А. А. Гозенпуд¹⁰. Основной предмет его изысканий — неизвестные и малоизученные страницы истории сочинения оперы. Так, ученым прослеживаются сюжетные и музыкально-тематические связи между *Золотым петушком* и некоторыми оперными замыслами Римского-Корсакова конца 1890-х — начала 1900-х годов. Первым обратился Гозенпуд и к нотным записным книжкам композитора. В книге Л. В. Данилевича «Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова» *Золотому петушку* отведена отдельная глава¹¹. В ней автором внимательному и подробному анализу подвергнуты драматургия, основные образы оперы и их музыкальное воплощение; раскрывается специфика гармонического языка, оркестровки и композиции, впервые делается попытка стилевого обобщения.

Новый взгляд на драматургию, принципы музыкальных характеристик персонажей *Золотого петушка* заявлен в работах А. И. Кандинского¹². Внимание исследователя привлекли различные аспекты музыкального языка оперы; им обнаружены и ранее неотмеченные в музыковедческих работах о *Золотом петушке* вероятные источники его тематизма.

Неоднократно авторами, писавшими о *Золотом петушке*, отмечались «странности» и «противоречия» в сюжете и образах этой оперы, парадоксальное сочетание простого, грубого — и предельно изощренного, то балансирование между страшным и смешным, которое первыми слушателями и критиками оценивалось как «странная смесь комизма и жуткости».

Лейтмотивом, объединяющим десятки различных, иногда противоположных оценок и истолкований, является констатация загадочности *Золотого петушка*, сложности и многозначности его образов, признание трудности и даже невозможности раскрытия в полном объеме авторского замысла оперы. Подобные суждения вы-

¹⁰ Гозенпуд А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова // Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Т. I. С. 200–251; Он же. Неосуществленный оперный замысел // Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Т. II. М., 1954. С. 253–260; Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. М., 1957. С. 165–185. См. также другие работы этого автора.

¹¹ Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. М., 1961. С. 231–275.

¹² Кандинский А. История русской музыки. Т. 2. Кн. 2. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков. М., 1979; 2-е изд., испр. и доп. М., 1984; Он же. Римский-Корсаков Н. А. (1890–1900-е гг.) // Музыка XX века: Очерки. Ч. I. Кн. 2. М., 1977.

А. А. Гозенпуд¹⁰. Основной предмет его изысканий — неизвестные и малоизученные страницы истории сочинения оперы. Так, ученым прослеживаются сюжетные и музыкально-тематические связи между *Золотым петушком* и некоторыми оперными замыслами Римского-Корсакова конца 1890-х — начала 1900-х годов. Первым обратился Гозенпуд и к нотным записным книжкам композитора. В книге Л. В. Данилевича «Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова» *Золотому петушку* отведена отдельная глава¹¹. В ней автором внимательному и подробному анализу подвергнуты драматургия, основные образы оперы и их музыкальное воплощение; раскрывается специфика гармонического языка, оркестровки и композиции, впервые делается попытка стилевого обобщения.

Новый взгляд на драматургию, принципы музыкальных характеристик персонажей *Золотого петушка* заявлен в работах А. И. Кандинского¹². Внимание исследователя привлекли различные аспекты музыкального языка оперы; им обнаружены и ранее неотмеченные в музыковедческих работах о *Золотом петушке* вероятные источники его тематизма.

Неоднократно авторами, писавшими о *Золотом петушке*, отмечались «странности» и «противоречия» в сюжете и образах этой оперы, парадоксальное сочетание простого, грубого — и предельно изощренного, то балансирование между страшным и смешным, которое первыми слушателями и критиками оценивалось как «странная смесь комизма и жуткости».

Лейтмотивом, объединяющим десятки различных, иногда противоположных оценок и истолкований, является констатация загадочности *Золотого петушка*, сложности и многозначности его образов, признание трудности и даже невозможности раскрытия в полном объеме авторского замысла оперы. Подобные суждения вы-

¹⁰ Гозенпуд А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова // Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Т. I. С. 200–251; Он же. Неосуществленный оперный замысел // Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Т. II. М., 1954. С. 253–260; Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. М., 1957. С. 165–185. См. также другие работы этого автора.

¹¹ Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. М., 1961. С. 231–275.

¹² Кандинский А. История русской музыки. Т. 2. Кн. 2. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков. М., 1979; 2-е изд., испр. и доп. М., 1984; Он же. Римский-Корсаков Н. А. (1890–1900-е гг.) // Музыка XX века: Очерки. Ч. I. Кн. 2. М., 1977.

сказывались в исследованиях Асафьева¹³, Гозенпуда¹⁴, Данилевича¹⁵, Кандинского¹⁶, Л. Г. Данько¹⁷. В одном из относительно недавних по времени обращений к *Золотому петушку* — статье Л. А. Серебряковой — говорится о «до сих пор загадочной „небылице в лицах“ (выделено мной. — В. Г.)»¹⁸. Почти теми же словами характеризует оперу и М. П. Рахманова¹⁹. Неоднократно писали о «секрете», «неясности» последней оперы Римского-Корсакова и зарубежные критики²⁰. Не в последнюю очередь такие мнения вызывались тем обстоятельством, что сама атмосфера, некоторые черты оригинальной драматургии, многие детали художественного текста *Золотого петушка* мало соответствовали или вступали в противоречие с традиционной, возникшей еще в дореволюционные годы²¹, трактовкой оперы как политиче-

¹³ Асафьев Б. «Золотой петушок» — небылица в лицах. С. 197–198; Он же. Скоморошье царство. С. 119; Н. А. Римский-Корсаков. Опыт характеристики. С. 51.

¹⁴ Гозенпуд А. Русский оперный театр между двух революций: 1905–1917. Л., 1975. С. 239–240; Он же. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. С. 173–174, 178; Он же. Избранные статьи. Л.; М., 1971. С. 172.

¹⁵ Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. С. 4, 246–249, 257, 258.

¹⁶ Кандинский А. История русской музыки. 2-е изд., испр. и доп. С. 6, 170, 173, 178.

¹⁷ Данько Л. Комическая опера в XX веке. Л.; М., 1976. С. 41, 43–44.

¹⁸ Серебрякова Л. Образ бытия в художественной картине мира Н. А. Римского-Корсакова // Русская художественная культура второй половины XIX века. М., 1991. С. 228.

¹⁹ «Сочинение, остающееся до сих пор во многом загадочным» (История русской музыки: В 10 т. Т. 9. М., 1994. С. 120).

²⁰ См., например, рецензии на постановки оперы следующих авторов: Joahim Herrmann (Musica. 1964. Heft 6 November — Dezember. S. 316), Angelo Foletto (Musica Viva. 1986. № 7/8. P. 22); а также статью: F. Merklung. A Cry at Dawn // Opera News. 1967. Vol. 32 / № 2 (Sept. 23). P. 7.

²¹ См., например, рецензию на клavier оперы в «Голосе Москвы» (1908. № 98; подп. Мизгирь), где *Золотой петушок* назван «новым видом оперы — художественной сатиры». В статье А. В. Амфитеатрова (Мысли об искусстве // Утро России. 1910. 31 января) *Золотой петушок* определялся как «первый крупный опыт музыкальной сатиры в самом остром и широком смысле слова», а сама опера рассматривалась в контексте отражения «волнующих общественно-политических вопросов». В качестве характерного примера, иллюстрирующего иное восприятие *Золотого петушка* как сказочного, «невсамделишного» действия, приведем цитаты из статьи Гр. Прокофьева: «Это место вряд ли достойно Р.-Корсакова...» (по поводу «чижика»); «это ошибочный эффект» (об издевательском хоре рабынь из II действия), см.: Русская музыкальная газета (далее РМГ). 1909. № 41. Стб. 900, 901.

ской сатиры. Согласно этой концепции, подробно разработанной в отечественном музыковедении, содержание, главный смысл *Золотого петушка* видели в сатирическом обличении самодержавия, отсюда, действия и речи персонажей оперы, приемы и средства, использованные композитором, оценивались с точки зрения «разоблачения», «посрамления», «дискредитации» и т. д. Жанр *Золотого петушка* определялся как «опера-сатира», «философская сатирическая сказка»²², «социально-критическая аллегория»²³, «сказка-притча»²⁴, «сатирическая музыкальная сказка»²⁵ и даже как музыкально-политический памфлет²⁶. Подобное истолкование не отвечает полноте и смысловому богатству *Золотого петушка*, интерпретируя лишь внешний, наиболее очевидный пласт содержания оперы. Развитие данной концепции в трудах Гозенпуда, Кандинского, О. В. Комарницкой в сторону выявления условного начала в эстетике и драматургии оперы, в музыкальных характеристиках волшебных персонажей, сравнение действующих лиц *Золотого петушка* с театральными масками²⁷ и символистскими образами, проведение параллелей с «театром представления», народным театром²⁸ выдвигает проблему ее пересмотра.

Своеобразие жанра, особо плотное и многослойное, по определению Кандинского²⁹, содержание *Золотого петушка*, его глубокая укорененность в русской и мировой культуре требуют новых исследовательских подходов, выработки новой, отвечающей специфике оперы

²² Гозенпуд А. Русский оперный театр между двух революций: 1905–1917. С. 238; Кандинский А. Высокая сказка или «веселое представление»? // Советская музыка. 1988. № 10. С. 33.

²³ Нестьев И. Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века: Очерки. Ч. I. Кн. 1. М., 1976. С. 38.

²⁴ Ярустовский Б. Опера // Музыка XX века. Ч. I. Кн. 1. С. 174.

²⁵ Кандинский А. Высокая сказка или «веселое представление»? С. 169.

²⁶ Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. С. 98.

²⁷ О «масочной» природе образов писал еще Асафьев в статье «Скоморошье царство».

²⁸ См., например: Гозенпуд А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. С. 178–180, 183; Кандинский А. Римский-Корсаков Н. А. (1890–1900-е гг.). С. 24, 38, 41, 44; Он же. История русской музыки. 2-е изд., испр. и доп. С. 196, 198; Комарницкая О. Композиция оперы в связи с жанровой и стилиевой спецификой в русской классической музыке XIX века. Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1991. С. 22.

²⁹ Кандинский А. Высокая сказка или «веселое представление»? С. 28.

трактовки. И основание такой работы, на наш взгляд, может составить исследование жанровой природы *Золотого петушка* и всесторонний анализ «Сказки о золотом петушке» А. С. Пушкина — главного источника либретто оперы.

Часть I

«Сказка о золотом петушке» Пушкина — «небылица в лицах» Римского-Корсакова.

Жанр. Сюжет. Комическое и сатирическое

В поисках наиболее точного определения жанрового облика *Золотого петушка* малозамеченным, как представляется, осталось как отсутствие в названии оперы указания на сказку (в отличие от *Сказки о царе Салтане*), так и жанровое обозначение «небылица в лицах» самого Римского-Корсакова, напрямую, казалось бы, отсылающее к богатой народной традиции. Напомним о том важном значении, которое Римский-Корсаков придавал жанровым обозначениям своих произведений («весенняя сказка»³⁰, «быль-колядка», «опера-былина», «сказка», «сцены», «осенняя сказочка» и, наконец, «сказание»). Среди авторов, писавших о *Золотом петушке*, затронул эту интересную проблему только Гозенпуд, в своей работе о русском оперном театре начала XX века кратко осветивший бытование жанра в фольклоре и отметивший распространенность небылиц в северных былинах-«скоморошинах». Однако из всего смыслового многообразия жанра и приема небылицы в *Золотом петушке* Гозенпуд указывает только на несущий в себе комический эффект «намеренный контраст текста и напева»³¹.

³⁰ Жанровое обозначение было дано А. Н. Островским, однако Римский-Корсаков сохранил его, тем самым сделав своим.

³¹ Гозенпуд А. Русский оперный театр между двух революций: 1905–1917. С. 236, 237. Здесь же говорится о знакомстве Римского-Корсакова с первым томом «Архангельских былин» А. Григорьева (1904), куда вошли, в частности, такие «скоморошины», как «Небылица в лицах», «Вавила и скоморох».

Оригинальный авторский подзаголовок оперы содержит в себе сразу две семантические единицы («**небылица**» и «**в лицах**»). В словаре В. И. Даля слово «небылица» имеет три основных значения: 1. «Несбыточное, сказки, ложь» (то есть вымысел в чистом виде); 2. «Сказка или выдумка в повести, рассказе» (то есть как прием или вставной эпизод в различных фольклорных и литературных жанрах); 3. «*Небылица в лицах, рассказ, повесть, сказка с придуманными лицедеями, особо с картинками*»³² (выделено мной. — В. Г.).

В «Сказке о золотом петушке» Пушкина слово употребляется в первом и единственном значении («*Перед ним молва бежала, / Быль иль **небыль** разглашала*»³³). В этом же значении «небылица» появляется в либретто оперы (Шемаханская царица: «*Так ли подлинно ярка / Прелесть девичья царицы, / Или молвят **небылицы**...*»), что, конечно же, не охватывает всего смысла, который вкладывали в это слово авторы оперы, понимавшие «небылицу» как особый жанр, имеющий фольклорный прототип³⁴. Многообразие значений «небылицы» в *Золотом петушке* можно проиллюстрировать сценой Амелфы с народом в начале III действия оперы, в которой ключница, «желая отвязаться» (ремарка), рассказывает целый ряд откровенных небылиц: «*Ну вас! Вот какие вести: / Четверых, вишь, королей / Бубен, пик, трэф и червей / Покорил царь нашей власти, / У Горыничя из пасти / Царь-девицу как-то спас...*» и далее, о царевичах: «*Царь их на цепь посадил, / Злою смертью казнил*». Введение небылицы в «небылицу» в данном случае является оригинальным претворением приема «текста в тексте»³⁵.

Особенностями небылицы (синонимы — «небыль», «небывальщина»³⁶, «не любо — не слушай, а врать не мешай») как самостоятель-

³² Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. II. М., 1955. С. 504.

³³ Ср. в балладе Пушкина «Жених» (1825): «Ну это, — говорит жених, — / Прямая небылица».

³⁴ См. Предисловие В. И. Бельского к клавиру оперы (ОР РНБ. Ф. 640. Н. А. Римский-Корсаков. Оп. 1. № 482), а также запись В. В. Ястребцева от 15 ноября 1906 года (Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Т. 2. Л., 1960. С. 398).

³⁵ Иной пример — введение Мусоргским безфабульной небылицы во вторую редакцию Бориса Годунова («Сказочка про то и про се» царевича Феодора, II действие).

³⁶ Напомним о замысле *небывальщины* «Крапивная гора» Мусоргского, в которой композитор намеревался комически изобразить русский «музыкальный Парнас» (ОР РНБ. Ф. 502. М. П. Мусоргский. Оп. 1. № 89).

ного вида народно-поэтического творчества можно считать доведение вымысла до абсурда, применение абсурда как художественного приема, алогичность и характерное «переворачивание» смысла (см. такие образцы, как «Елизар Елизарович», «Про Ростовское озеро», «Ехала деревня» и др.)³⁷. В небылицах господствует стихия комического неправдоподобия, часто еще более усиленного приемом ведения рассказа от первого лица (можно сопоставить данный прием с наделением в опере Звездочета функцией «автора» и «рассказчика» всей истории); общий тон повествования — подчеркнуто иронический (см., например: «Сказание о роскошном житии и веселии», «Сказка»³⁸). Многие небылицы представляют собой пародии на завещания, челобитные, описания путешествий, лечебники и т. д. К числу таких фольклорных пародий относятся и былины типа «Агафонушки» из сборника Кирши Данилова, которые «отдельные сказители... так и называли „небылицами“»³⁹. Показательный момент здесь — смеховая «перелицовка» эпической стилистики, снижение и дегероизация богатырских образов. Ср.: «Высока ли высота потолочная, / Глубока глубота подпольная. / А и широко раздолье — перед печью шесток»⁴⁰ и т. п.

Ясно выраженная смешанная природа жанра небылицы обусловила и синтез различных приемов народного комизма (оксюморона и оксюморонного сочетания фраз, игры слов, гипербол), элементов пародии и сатиры, насыщение прибаутками, пословицами и поговорками, пародийно обыгранными типичными выражениями из народных песен. Все эти черты небылицы, как и характерный для нее скомороший («сказовый») стих, являются актуальными, как будет показано далее, для художественного языка *Золотого петушка*, в частности его литературного текста. Добавим, что прямые аналоги небылиц существуют и в западноевропейской смеховой культуре (этот вопрос подробно исследован в работах В. П. Даркевича⁴¹ и В. В. Мочаловой⁴²). Таким

³⁷ Русская бытовая сказка / Библиотека народно-поэтического творчества. Л., 1987.

³⁸ Сокровища древнерусской литературы. Сатира XI–XVII веков. М., 1987.

³⁹ Адрианова-Перетц В. Комментарии // Русская демократическая сатира XVII века. М., 1977. С. 391.

⁴⁰ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. 2-е изд., доп., М., 1977. С. 141–142.

⁴¹ Даркевич В. Народная культура средневековья. Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. М., 1992. С. 14, 151, 160 и др.

⁴² Мочалова В. Мир наизнанку. М., 1985.

образом, небылицу можно считать одним из наиболее устойчивых и характерных элементов *tundus inversus* («мира наизнанку»).

Название «небылица в лицах» (см. выше третье значение в словаре Даля) содержит в себе указание на особый вариант бытования — в лубочной картинке (яркий пример — широко известное «Погребение кота мышами»⁴³). В таком виде небылицы сближались с лубочными «лицевыми сказками» (из восьми-шестнадцати отделений)⁴⁴, иллюстрирующими «Бову», «Еруслана Лазаревича», популярные народные сказки и т. д. В конце XIX — начале XX века в Москве и Петербурге выходили целые серии лубков под заглавием: «Из народных былей и небылиц». В то же время обозначение «в лицах» в восприятии публики ассоциировалось с народным театром и театрализованными жанрами массовых гуляний. Так, в 80–90-е годы позапрошлого века, по воспоминаниям А. Я. Алексеева-Яковлева, особенно популярными в обеих столицах были «процессии» или «аллегорические шествия» типа «живых картин»: «Русские пословицы в лицах», «Русские сказки в лицах» и т. д.⁴⁵ Особый интерес представляют своего рода музыкально-театральные аналоги упомянутых жанров. Назовем некоторые из них: «Русские песни в лицах»⁴⁶, «Русские романсы в лицах»⁴⁷, «Цыганские песни в лицах»⁴⁸ и, наконец, «Небылицы в лицах»⁴⁹. Возможно, что обозначение Римским-Корсаковым *Золотого петушка*, оперного замысла *Стеньки Разина* — «разбойничья песня в лицах»⁵⁰ (не

⁴³ «Небылица в лицах, найдена в старых светлицах, оберчена в черных трепицах...» (*Ровинский Д.* Русские народные картинки. Кн. 1. СПб., 1900. С. 392, 395). Эту небылицу особенно ценил Пушкин.

⁴⁴ Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. XVIII. СПб., 1896. С. 57.

⁴⁵ Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. Л.; М., 1948. С. 124–125.

⁴⁶ Оперетта на музыку из сочинений Глинки, Даргомыжского и других композиторов, а также из русских народных песен, аранжированных О. И. Дютшем, текст Н. И. Куликова (СПб., 1858; Москва, 1859).

⁴⁷ Музыкальная мозаика, музыка аранжирована И. О. Рыбасовым, текст Н. И. Куликова (СПб., 1877; Москва, 1877).

⁴⁸ Оперетта, музыка составлена и аранжирована В. А. Михалеком (СПб., 1878; Москва, 1879).

⁴⁹ Оперетта, музыка аранжирована В. А. Михалеком (СПб., 1879).

⁵⁰ ОР РНБ. Ф. 640. № 544. Автограф сценария В. И. Бельского с пометами Н. А. Римского-Корсакова. Упомянем и другой оперный замысел Римского-Корсакова — по «старой бывальщине в лицах» «Ночь на распутье» («Зорюша») Даля (1891).

привлекшее внимания музыковедов), а также наличие в опере целого пласта специально подобранного и определенным образом трансформированного музыкального материала — в какой-то мере является отголоском таких тенденций, одновременно свидетельствуя о значительном воздействии на позднее оперное творчество композитора эстетики народного театра, жанров народных зрелищ.

Итак, авторский подзаголовок, отсылая слушателя и зрителя «небылицы» к народной смеховой традиции, мог вызывать аналогии с лубочными картинками и одновременно указывать на особый игровой, лицедейский характер представления. Учитывая профессиональную театральную традицию, можно предположить элемент ожидания хорошо знакомой, популярной музыки, ее «сборного» характера. Другой пласт значений несло в себе само название *Золотого петушка*, точнее — одноименной сказки Пушкина, положенной в основу сюжета и литературного текста оперы.

«Сказка о золотом петушке» (1834) — последняя, созданная Пушкиным в этом жанре, и, так же как последняя опера Римского-Корсакова, значительно отличается от своих предшественниц⁵¹. Суть осуществленного поэтом синтеза народной волшебной сказки (характерных для нее мотивов, структурных принципов, функций персонажей) с сюжетом, заимствованным из «Легенды об арабском звездочете» В. Ирвинга (1832), освещена в трудах отечественных литературоведов⁵². Для последующего сравнения с образной драматургией и художественной стилистикой оперы важно отметить наиболее значимые, ключевые моменты поэтики пушкинской сказки.

Фольклоризация Пушкиным сюжета и героев новеллы Ирвинга выразилась в их сближении соответственно с сюжетной структурой и типами персонажей народной волшебной сказки⁵³. Так, мавритан-

⁵¹ «Неотъемлемо принадлежащая циклу русских сказок Пушкина, она („Сказка о золотом петушке“. — В. Г.) <...> и тут стоит особняком, резко отличаясь от предыдущих своим образным строем, своей стилистикой, всем своим мрачно-гротескным, загадочным <...> обликом» (см.: *Непомнящий В.* Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. 2-е изд., доп., М., 1987. С. 218).

⁵² Ахматова А. Последняя сказка Пушкина // А. Ахматова о Пушкине. Л., 1977; Зуева Т. Сказки А. С. Пушкина. М., 1989; Вацуро В. «Сказка о золотом петушке» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XV. СПб., 1995.

⁵³ Вацуро В. «Сказка о золотом петушке». С. 124, 126. По мнению С. В. Сапожкова, это «наиболее значимый элемент поэтики пушкинской сказки» (См.: Сапожков С. Жанровое своеобразие сказок А. С. Пушкина 1830-х годов. Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. М., 1988. С. 7).

ский правитель Абен Габуз превращается в Дадона — сказочного царя с именем, позаимствованным из «лубочной» повести о Бове Королевиче; готская царица-христианка — в восточную царицу, некоторыми чертами напоминающую Царь-девицу русских сказок. Бронзовый талисман «Легенды...» Ирвинга («всадник со щитом и копьем») трансформировался в золотого петушка, совмещающего функции волшебного средства и помощника. Сюжет и композиция «Сказки о золотом петушке» стали включать в себя ряд типовых мотивов и ситуаций: «беды» — «недостачи» (военные набеги соседей Дадона), явления «дарителя» (Звездочета) и получения волшебного средства (петушка), отправки героя в путь (поход Дадона с ратью), встречи с царевной, «завоевания» невесты и возвращения. «Сказка...»⁵⁴ Пушкина насыщается многочисленными фольклорными эпитетами, другими фольклорными элементами, отсутствующими в новелле Ирвинга, среди которых особое значение имеет традиционный зачин («Негде в тридевятом царстве, / В тридесятом государстве»), сразу же выводящий сказку из сферы «реального времени и реального пространства» в иной, внереальный мир⁵⁵.

Известно, что в 1834 году Пушкин составил проект издания своих сказок, по разным причинам не осуществленный, под названием «Простонародные сказки» (записан на обороте последнего листа белого автографа «Сказки о золотом петушке»⁵⁶). По мнению современного исследователя, такое жанровое определение свидетельствует о полном отказе Пушкина от характерного для его современников восприятия народных сказок через призму книжно-литературных жанров (рыцарской и лубочной повести, сказочной поэмы и т. п.) и утверждении их эстетической самоценности⁵⁷.

Особый интерес вызывают аналогии между «Сказкой...» Пушкина и бытовой (новеллистической) сказкой. Выделим среди характерных ее черт алогизм, абсурдность повествования (ср. поведение покоренного

⁵⁴ Здесь и далее под «Сказкой...» понимается «Сказка о золотом петушке» Пушкина.

⁵⁵ Пропп В. Русская сказка. Л., 1984. С. 191, 192, 197; см. также: Михайлов А. Старофранцузская городская повесть фавлю и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. М., 1986. С. 214.

⁵⁶ Рукою Пушкина: несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 266.

⁵⁷ Сапожков С. Жанровое своеобразие сказок А. С. Пушкина 1830-х годов. С. 4.

царицей Дадона перед трупами своих сыновей, гибель царя от петуха), введение в сюжет ситуаций столкновения героев с разного рода нормами, этикетом. Не случайно Дадон обвиняет в безумии звездочета, ведь тот нарушил неписанные «границы» царской милости, вышел за рамки дозволенного («Но всему же есть граница...»). Одной из разновидностей бытовой сказки является небылица⁵⁸, что как бы замыкает в единый ряд приведенные жанровые параллели и, как представляется, свидетельствует о глубокой закономерности авторского подзаголовка *Золотого петушка*. Новеллистичность же «Сказки о золотом петушке» (некоторые исследователи определяют ее как сказку-новеллу) позволяет сопоставить пушкинское сочинение и с собственно жанром новеллы⁵⁹, к которому, напомним, принадлежала «Легенда об арабском звездочете» Ирвинга. Классическая новелла избегает психологизма, изображения внутреннего мира героя, она передает его психику объективированно, через действия и поступки, или констатирует лишь наиболее общие состояния (страх, радость, удивление и т. п.)⁶⁰. Одним из характерных признаков новеллы является непредсказуемость развязок, что во многом отвечало специфике позднего миропонимания Пушкина-поэта (см., например, рецензию на второй том «Истории русского народа» Н. А. Полевого, где Пушкин особо подчеркивает роль «случая — мощного, мгновенного орудия провидения»)⁶¹.

Не менее важными являются и отличия образного мира «Сказки...» от фольклорного прототипа. Отсутствие положительного героя (вместо него — пародийный антигерой Дадон), подлинных чудес⁶², последовательное снижение персонажей (кроме царицы), мотивов (в частности, любовного) и лексики, общий отстраненно-ироничный тон повествования, травестирование и пародирование устойчивых

⁵⁸ См., например: Русская бытовая сказка. № 238–284. В один ряд с небылицами можно поставить байки, народные анекдоты, сказки про шутов, также относящиеся к бытовой сказке.

⁵⁹ Ср. с высказыванием Гете: «Новелла ничто иное, как случившееся неслыханное происшествие» (цит. по: Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М., 1968. С. 306).

⁶⁰ Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. С. 307. Ср. в сказке Пушкина описание эмоций и поступков Дадона.

⁶¹ Цит. по: Сапожков С. Жанровое своеобразие сказок А. С. Пушкина 1830-х годов. С. 8.

⁶² «Самой нефантастической сказкой» Пушкина назвала «Золотой петушок» А. А. Ахматова (Ахматова А. Последняя сказка Пушкина. С. 46).

сказочных образов — осложняют и придают многозначность пушкинскому «Петушку», значительно отдаляя его от фольклорной сказки. Ироничность и пародийность составляли также существенную особенность «Легенды об арабском звездочете» Ирвинга и другого источника пушкинской сказки — «Истории о золотом петухе» (известной в России под французским названием «Le Coq d'Or») Ф. М. Клингера⁶³. В новелле американского автора наиболее показательна в этом плане характеристика «благоразумнейшего и миролюбивейшего» Абен Габуза. Иронические штрихи вносятся и в образ «мудреца и философа» (так называет себя в «Легенде...» Ирвинга сам астролог). В фантастической повести Клингера ироническому снижению подвергались церковная тематика, традиционные сказочные мотивы и описания, пародировался жанр псевдоориентальной философской повести, популярный в европейской и русской литературе XVIII — начала XIX века⁶⁴.

В сравнении с «Легендой...» Ирвинга в пушкинской «Сказке...» усилена таинственность; загадочную неясность сюжета придает отсутствие объяснения связи между астрологом и царицей. Самые значительные изменения коснулись финала: в новелле американского автора звездочет вместе с царевной проваливался сквозь землю, скрываясь в волшебном убежище, царь же оставался в дураках и доживал «остаток дней... в кровавой суматохе»⁶⁵. «Сказка о золотом петушке» увенчана пустотой⁶⁶, все ее герои либо погибают, либо исчезают⁶⁷, а в морализующе-назидательной концовке читателям предлагается извлечь из рассказанного некий урок⁶⁸. Крайняя лаконичность повествования, отсутствие каких-либо авторских разъяснений, ироничный тон в описании Дадона и его действий, наконец, насильственная смерть

⁶³ Указание на повесть Клингера как на источник пушкинской сказки содержалось уже в трудах авторитетного пушкиниста В. В. Сиповского (см.: Сиповский В. Руслан и Людмила: К литературной истории поэмы // Пушкин и его современники. Вып. 4. СПб., 1906; Он же. Пушкин. Жизнь и творчество. СПб., 1907).

⁶⁴ Об этом подробнее см.: Алексеев М. Пушкин и повесть Ф. М. Клингера «История о золотом петухе» // Алексеев М. Пушкин и мировая литература. Л., 1987.

⁶⁵ Ирвинг В. Альгамбра. Новеллы / Пер. В. Муравьева. М., 1989. С. 135.

⁶⁶ Зуева Т. Сказки А. С. Пушкина. С. 128.

⁶⁷ В опере этот момент усилен исчезновением и золотого петушка.

⁶⁸ Вариант концовки: «Сказка ложь, да нам урок, / А иному и намек» (см.: Зуева Т. Сказки А. С. Пушкина. С. 122).

старого царя — «все это, — как пишет С. М. Бонди, — часто приводило критиков к неправильному пониманию... смысла сказки: в ней искали политической темы, намеков на личные отношения Пушкина к Николаю и т. д.»⁶⁹. Расшифровки пушкинского замысла чаще всего приводили исследователей к определению «Сказки...» как сатиры на русское самодержавие⁷⁰. В одном из последних исследований, посвященных сказке Пушкина, отмечается, что «политическая трактовка принята и сейчас»⁷¹. Главной и, пожалуй, объективной причиной такого понимания является ироническое изображение царствующего «лежа на боку» Дадона, соприкасающееся с давней в русской литературе сатирической традицией обличения правителей и их окружения.

Образ бездеятельного дремлющего монарха встречается в поэзии Г. Р. Державина: «*Но есть безумцы и средь трона: / Сидят и царствуют дремля*» (ода «Властителям и судиям»); С. Н. Марина: «*Красавица меня в трон часто превращает, / Но чаще трон царям постелею бывает*» (басня «Трон и постеля»); К. Н. Батюшкова («Похвальное слово сну») и других русских литераторов⁷². В статье В. П. Степанова «Литературные реминисценции у Пушкина», откуда и заимствованы процитированные выше поэтические фрагменты, приводится также отрывок из «Записок» Семена Порошина, воспитателя Павла I. Застав однажды цесаревича уснувшим в учительской комнате, Порошин воскликнул: «Дремлешь, батюшка!» — «*Je règne*» («Я царствую»), — ответил Павел⁷³. Изображение зевающего на троне властителя, окруженного подобострастными придворными, дано в фантастическом «Сне» — фрагменте главы «Спаская полость» «Путешествия

⁶⁹ Бонди С. Комментарии // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. III. М., 1960. С. 529–530. См., напр., работу: Волков Р. Народные истоки творчества А. С. Пушкина (баллады и сказки). Черновцы, 1960.

⁷⁰ Подобные же оценки сказки преобладают и в музыковедческой литературе, посвященной Золотому петушку Римского-Корсакова. См., например: Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. С. 95, 110; Гозенпуд А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. С. 169. Иное истолкование пушкинской сказки дает, например, С. М. Бонди, определяющий ее как «шутливую сказку на тему об опасности, гибельности женских чар» (Указ. соч. С. 530).

⁷¹ Вацуро В. «Сказка о золотом петушке». С. 122.

⁷² Можно вспомнить в этом контексте и о бездумном и ленивом короле Орансии из указанной выше «Истории...» Клингера.

⁷³ Степанов В. Литературные реминисценции у Пушкина // Временник Пушкинской комиссии, 1972. Л., 1974. С. 112.

из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева⁷⁴. Сходный мотив обнаруживается в сатирической «восточной повести» И. А. Крылова «Каиб»: «Придворные господчики, женщины, обезьяны, попугаи — ничто его (царя. — В. Г.) не увеселяло: на все это с высокого своего престола смотрел он позевывая...»⁷⁵ Можно указать также на крыловскую басню «Вельможа», где выведен некий «восточный царь» («Что ж делал ты?» — «Пил, ел и спал...»⁷⁶), и басню В. Л. Пушкина «Мирза и Соловей» («А скука, говорят, живет и у престола; / Вельможи и Князя зевают чаще нас, / И веком кажется иной вельможам час»⁷⁷).

Комически сниженный вариант такого монарха воплощен в образе царя Вакулы в «шутотрагедии» Крылова «Поддипа» (см., например, реплику Вакулы: «А мне, слышь, что за дело? / Я разве даром царь? — Слышь, лежа на печи, / Я и в голодный год есть буду калачи»⁷⁸). Другой пример сказочно-юмористического, не связанного с сатирическим обличением изображения монарха — описание Царь-девицы в одноименной поэме Державина (1812): «С ними так она вещала, / Как из облак божество; / Лежа царством управляла, / Их журя за шаловство»⁷⁹. В «Сказке об Иване-царевиче и Сером Волке» Жуковского (1845) иронически обрисован царь Демьян Данилович, главной «работой» которого является «есть, пить и спать»⁸⁰. Большую часть времени проводят в кровати царь Долмат в «драматической сказке» Языкова «Жар-Птица» (1836) и царь в сказке Ершова «Конек-Горбунук» (1834). Подобные «портреты» царей в литературных сказках перекликаются с характеристикой Додона в *Золотом петушке* Римского-Корсакова и Бельского, в частности, в бытовых сценах с Амелфой и попкой первого акта оперы. Допустимо предположить и непосредственное воздействие этих литературных источников на либретто *Золотого петушка*.

Иной, пародийно-иронический акцент преобладает в описаниях другого властителя — киевского князя Владимира. Неоднократно

⁷⁴ Этот фрагмент был воспринят современниками как сатира на Екатерину II и ее двор.

⁷⁵ Крылов И. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Сатирическая проза. М., 1984. С. 374.

⁷⁶ Крылов И. Избранные произведения. М., 1979. С. 318.

⁷⁷ Василий Пушкин. Стихи. Проза. Письма. М., 1989. С. 57.

⁷⁸ Крылов И. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Басни. Стихотворения. Пьесы. М., 1955. С. 272. В пушкиноведении царь Вакула считается одним из прообразов пушкинского царя Додона (см., например: Вацулло В. Указ. соч. С. 128).

⁷⁹ Литературная сказка пушкинского времени. М., 1988. С. 59.

⁸⁰ Там же С. 232.

обращается к этому образу П. А. Катенин. В памфлете «Старая быль» (1828), «Рондо» (1830), поэме «Княжна Милуша» (1834)⁸¹ поэт пародирует и иронически снижает традиционный образ «красна солнышка», рисуя неумного, легкомысленного человека, чревоугодника и прелюбодея (см., например, такие строки: «Владимир-князь — с него у всех начало — / Был некрестем, сто жен держал в дому»). Ироническую характеристику получает Владимир в первой части «Песни о походе Владимира на Корсунь» А. К. Толстого (1869). Использование поговорок, просторечия, грубоватой лексики, приема снижения «высокой тематики» позволяет сопоставить персонаж Толстого с Додоном (ср.: «Настала, как есть, христианам беда, / Приехал Владимир креститься! <...> Что делать с Владимиром: вынь да положь! / Креститься хочу да жениться!»⁸²). Интересно, что ассоциации, подобные приведенным выше, возникают и у авторов *Золотого петушка*. В письме И. Ф. Тюменеву по поводу сюжета предполагавшейся оперной трилогии «на богатырскую тему» Римский-Корсаков писал: «...Князь Владимир по горенке похаживает, кудри расчесывает, а иногда раскорякой ходит... Ума не приложу, что можно из этого сделать»⁸³. В сценарных набросках Бельского к задуманной композитором былинной опере на сюжет о Даниле и Василесе князь Владимир изображен в духе поэмы Катенина — недалеким самодуром и сластолюбцем⁸⁴. В оперной литературе неидеализированная характеристика князя Владимира (самодура, похитителя невест и убийцы) дана в опере А. Н. Серова *Рогнеда*. В основе подобных представлений — отрицательная, с чертами «снижения» (хотя в целом и двойственная) характеристика князя Владимира в русском эпическом фольклоре⁸⁵.

Итак, создание в «Сказке о золотом петушке» комически «сниженного» образа монарха, имевшее неоднократные прецеденты в русской

⁸¹ Поэма Катенина также является одним из источников «Сказки о золотом петушке», в частности, из нее заимствуется имя героини — царицы Шамахи.

⁸² Толстой А. К. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения. М., 1981. С. 164, 166. Ср. также с требованием Звездочета в финале оперы.

⁸³ Тюменев И. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове // Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Т. 2. М., 1954. С. 240.

⁸⁴ ОР РНБ. Ф. 640. № 537, 538, 547.

⁸⁵ См. об этом: Астахова А. Сатира и юмор в былинном эпосе // Русский фольклор. Материалы и исследования. Т. II. М.; Л., 1957. С. 16–24; Штокмар М. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952. С. 386.

литературе сатирического, по преимуществу, направления, цензурные препятствия⁸⁶, наличие назидательно-морализующей концовки, воспринятой и властями, и, вероятно, большинством читателей как скрытый намек, адресованный правителям России (в духе «Сна» Радищева или некоторых, запрещенных цензурой, крыловских сочинений), в значительной мере предопределило понимание пушкинского произведения как сатиры на царя. Своеобразным комментарием такой общественной «репутации» сказки могут служить позднейшие, санкционированные властями, ее переделки, выполненные в «верно-подданническом» ключе⁸⁷. Например, в анонимной «Сказке о царе Дадоне и трех дочерях» (М.: изд. Стрельникова, 1880 и более поздние издания) народ так обращался к собиравшемуся в поход царю: *«Царь-отец! Твои мы дети! — / Был от всех ответ такой, — / Все идем мы за тобой!»*⁸⁸

В 1904–1907 годах общий рост в русской культуре обличительных тенденций в каком-то плане мог усилить политический акцент в восприятии сказки Пушкина. Знаменательно в этом смысле происходящее в годы первой русской революции вытеснение традиционной «усмешливой» сказочной манеры подчеркнуто сатирической. Яркий пример такого рода — появление в 1906 году книги «Конек-Скакунок» С. А. Басова-Верхоянцева (СПб.: издательство «Ручеек»), в которой резко-обличительные картины российской жизни перемежались фрагментами подлинного ершовского текста, поддерживающими сюжетное развитие⁸⁹. За персонажами ее — царем Берендеем, его глупыми приближенными — читатели увидели Николая II и царский двор; немало

⁸⁶ «Цензура не пропустила следующие стихи в сказке моей о золотом петушке: *Царствуй лежа на боку и Сказка ложь, да в ней намек, / Добрым молодцам урок*» (Пушкин А. Дневник. 1833–1835 гг. // Пушкин А. Дневники. Автобиографическая проза. М., 1989. С. 78).

⁸⁷ См. об этом подробнее: Лупанова И. Русские народные сказки в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959. С. 156. Показательно и отсутствие сказки Пушкина в массовых лубочных изданиях, разрешенных цензурой.

⁸⁸ Лупанова И. Указ. соч. С. 156. Было бы заманчивым предположить знакомство кого-либо из авторов оперы с массовыми изданиями такого рода. В этом случае трактовка образа народа в опере (см., в частности, текст двух хоров народа — напутственного в конце I акта и приветственного в начале финала) может иметь дополнительный оттенок пародии на эту «охранительную» тенденцию.

⁸⁹ В 1907 году пользующаяся огромной популярностью сказка была запрещена, но неоднократно затем выходила под другими названиями.

было в тексте сказки и других намеков и прямых параллелей с современностью. В том же ключе активно разрабатывались сказочные мотивы и в сатирических журналах начала века («Пулемете», «Жупеле» и других⁹⁰), изобразительном искусстве (например, картина С. В. Иванова «Царь», 1901 год; иллюстрации художников, сотрудничавших в указанных журналах). Рисунок И. Я. Билибина «Царь Дадон» («Жупел», № 2 за 1905 год) упоминается музыковедами в контексте истории создания *Золотого петушка* Римского-Корсакова⁹¹. Интересно, что оригинальное название рисунка было «Царь Горох», что вызывало еще более «сниженные» ассоциации, особенно в соединении с пародийно-издательским текстом в торжественном летописном стиле: «...испусти царь Дадон вздох от недр утробы своя и вопроси...» и т. д.⁹² Добавим также, что обращение Билибина к «Сказке...» Пушкина произошло почти одновременно с корсаковским (в конце лета 1906 года)⁹³.

Обобщая вышесказанное, закономерно предположить, что сатирическая трактовка пушкинской сказки в восприятии публики могла «наложиться» на оценку *Золотого петушка* Римского-Корсакова. Определенную роль сыграли и ожидания в обществе от новой оперы композитора. Можно сослаться в этой связи на свидетельство Асафьева, который, вспоминая в статье 1916 года о времени появления *Золотого петушка*, писал о «всеми чаемой... обличительной оперетте»⁹⁴. О том же вспоминал и Гнесин: «...Зритель в театре был склонен толковать как политические намеки и такие моменты в содержании оперы, какие, может быть, и не имели подобного значения. <...> Совершенно понятно, что *Золотой петушок* — эта небылица в лицах Римского-

⁹⁰ Укажем, например, на две «истории о царе Берендее», напечатанные в журнале «Жупел» (1905. № 1–2). Упоминаемое в том же контексте музыковедами стихотворение «Сказка о петухе и старушке» (1906) А. А. Блока, на наш взгляд, не имеет прямой связи ни с пушкинской сказкой, ни с политической темой.

⁹¹ Гозенпуд А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. С. 248; Даныко Л. Комическая опера в XX веке. С. 41.

⁹² Цит. по изд.: Голынец Г., Голынец С. И. Я. Билибин. М., 1972. С. 74. Сам характер рисунка исследователями определяется как близкий к типичному для художника гротескно-комическому изображению царей (см. его рисунок «Жил-был царь...» [1900], иллюстрации 1906–1907 и 1910 гг. к «Сказке о золотом петушке» Пушкина).

⁹³ Первый музыкальный набросок к *Золотому петушку* датирован 15 октября 1906 года (ОР РНБ. Ф. 640. № 460. Нотная записная книжка № 8. С. 3).

⁹⁴ «Золотой петушок» — небылица в лицах: Хроника // Музыкальный современник. 1916. № 5–6. С. 1.

Корсакова воспринималась как острая политическая сатира (выделено мной. — В. Г.)»⁹⁵. Видимо, подобные опасения, а также откровенное непонимание и руководили московским генерал-губернатором С. К. Гершельманом, решившим судьбу оперы на правительственном уровне. В конфиденциальном письме к начальнику Главного управления по делам печати А. В. Бельгарду он, в частности, писал: «...Оскорбляется и высмеивается понятие о царском достоинстве. <...> Царь только думает о сне и еде. <...> В III действии народ поет песню, где плоско высмеивается покорность... Постановка этой оперы на сцене может вызвать у зрителей нежелательное толкование, не говоря уже о том, что либретто оскорбляет понятия о священности слова „царь“»⁹⁶. Прямолинейный перевод сказочных образов в современную реальность своим крайним выражением имел тенденцию истолкования почти каждой фразы текста *Золотого петушка* в плане злободневных политических параллелей. Достаточно сказать, что в словах Звездочета в I действии оперы видели программу конституционной монархии!⁹⁷ Эти и другие внеэстетические факторы в значительной мере повлияли на утверждение в музыковедении концепции *Золотого петушка* как политической сатиры.

Подчеркнем в связи с этим, что широко известные и часто цитируемые в работах о *Золотом петушке* высказывания Римского-Корсакова о «едком комизме», «сарказме», «скотстве» и «осрамлении»⁹⁸ не со-

⁹⁵ Гнесин М. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. С. 168, 170.

⁹⁶ Письмо от 24 апреля 1908 года. Цит. по изд.: Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества: В 4 вып. Вып. 4: 1905–1908. Л., 1973. С. 171. Подобные оценки высказывались и некоторыми деятелями искусства. Так, К. А. Коровин, работая в 1909 году над сценическим оформлением постановки *Золотого петушка*, по его собственному признанию, красотой «хотел убить грубую тенденцию» (письмо к В. К. Теляковскому от 26 октября 1909 года. Цит. по изд.: Голынец Г., Голынец С. И. Я. Билибин. С. 98). Политическими ассоциациями был продиктован отказ А. П. Павловой от участия в дягилевской постановке *Золотого петушка* в Париже в 1914 году.

⁹⁷ Подробнее об этом см.: Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. С. 97–100. Немало примеров такого рода содержится в статье Гнесина «Золотой петушок» // Гнесин М. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. С. 166–170.

⁹⁸ См.: Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 407. Запись от 19 декабря 1906 года; Римский-Корсаков А. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. V. С. 142.

держат указания на сатирический замысел произведения. Гораздо больший интерес, на наш взгляд, представляют зафиксированные В. В. Ястребцевым историко-культурные аллюзии, сравнения и комментарии, созвучные поэтике *Золотого петушка*, которые часто звучали во время обсуждения музыки оперы в доме Римского-Корсакова. Так, ключница Амелфа, которая «была Додону предана без лести»⁹⁹, вызвала юмористическую аналогию с Аракчеевым. Звездочет в шутку сравнивался автором *Золотого петушка* с персонажем «Некто в сером» из знаменитой в те годы драмы Л. Н. Андреева «Жизнь человека» и даже с самим собой (!)¹⁰⁰. Подобный смысл нес в себе и заимствованный композитором из *Майской ночи* эпиграф к опере (позднее им снятый): «Славная песня, сват. Жаль, что Голову в ней поминают не совсем благопристойными словами»¹⁰¹. Эпиграф оценивался исследователями как имеющий скрытый политический смысл и содержащий намек на обличительный характер «небылицы»¹⁰². На наш взгляд, в нем, помимо параллелей Голова — царь Додон, содержалась отсылка к духу *Майской ночи*, к стихии народного комизма, претворенной в опере, и в том числе — иронически-пародийным элементам ее стилистики. Вопросы комического и его отражения в музыке, соотношения «смешного и трагического» в *Золотом петушке* (композитор особо подчеркивал, что «жестокое относится к пушкинской части текста», понимая под этим, вероятно, гибель царевичей и убийства Звездочета и Додона) также находились в центре внимания Римского-Корсакова во время создания оперы¹⁰³.

Лишь один факт может свидетельствовать в пользу правомерности поисков политического смысла в *Золотом петушке*. Речь идет о письме композитора к Бельскому от 4 августа 1907 года, в котором Римский-Корсаков неожиданно предложил сочинить текст Заключение, отсутствовавшего в первоначальном плане оперы. В Заключении Звездочет должен был обратиться к публике со словами, имеющими

⁹⁹ Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 448.

¹⁰⁰ Там же. С. 418. Ср. у С. Черного: «Подходит некто в сером, но по моде, / И говорит поэту: „Плач земли?..“ / — „Нет, я вам дал три «Песни о восходе»“ / И некто отвечает: „Не пошли!“» (В редакции толстого журнала // Саша Черный. Избранные сатиры и лирика. Л., 1991. С. 59).

¹⁰¹ ОР РНБ. Ф. 640. № 4. Автограф партитуры I действия.

¹⁰² См., например: Кошмина И. Золотой петушок // Сказка в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. М., 1987. С. 85.

¹⁰³ См.: Ястребцев В. Указ. соч. Т. II. С. 410, 448, 479.

откровенно политический подтекст: «...А там пусть себе запрещают, — писал композитор, — или пусть пропускают конец, — какое нам дело? Да и не запретят: ведь мы предлагаем публике спать до зари и петуха, а когда они придут — неизвестно, следовательно, мы самые „благонадежные люди“»¹⁰⁴. Весь тон письма — эмоционально повышенный, а сам автор подчеркивает, что восхищен этой «задумкой». Из записи Ястребцева следует, что идея эпилога в целом принадлежала А. Н. Римскому-Корсакову¹⁰⁵. Последний подтверждает факт совещания композитора с ним и Надеждой Николаевной, однако, что очень важно, становится на сторону либреттиста в его возражениях относительно содержания последних слов Звездочета¹⁰⁶. Бельский писал: «Предложение публике идти спать до зари и до петуха представляется мне совершенно недопустимым и независимо от цензурных соображений. Употребление слов „заря“ и „петушок“ в совершенно ином символическом значении, какой придавался им (главным образом „петушку“) во всей опере, очень затемнило бы и исказило смысл этого загадочного, но — думается — все же стройного произведения» (выделено мной. — В. Г.)¹⁰⁷. Римский-Корсаков в конечном счете согласился с мнением либреттиста, о чем свидетельствует не столько широко цитируемое письмо композитора¹⁰⁸, где еще сквозит мотив недовольства и колебания, сколько последующая совместная работа по отделке *Золотого петушка* и переписка, отмеченные прежним взаимопониманием¹⁰⁹. Добавим, что на протяжении всего творческого пути композитору были совершенно не свойственны какие-либо проявления в своих произведениях политических симпатий и антипатий¹¹⁰.

¹⁰⁴ ОР РНБ. Ф. 61. В. И. Бельский. № 12. См. также: Н. А. Римский-Корсаков. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / Сост., вступ. статья, комм. и указ. Л. Г. Барсовой. СПб., 2004. С. 338 (далее — *Переписка*).

¹⁰⁵ Ястребцев В. Указ. соч. Т. II. С. 432.

¹⁰⁶ Римский-Корсаков А. Указ. соч. Вып. V. С. 143–144.

¹⁰⁷ ОР РНБ. Ф. 640. № 857. Письмо от 9 августа 1907 года. *Переписка*. С. 389.

¹⁰⁸ От 13 августа того же года (ОР РНБ. Ф. 61. № 12. *Переписка*. С. 390–392).

¹⁰⁹ См. также свидетельство Ястребцева (см.: Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. С. 432).

¹¹⁰ Ср. пожелание Римского-Корсакова относительно сценария *Стеньки Разина*: «А вот в общем мне хотелось бы... побольше фантастического, а не реалистического, а главное, не надо увлекаться намеками на современное положение вещей; и без того соприкосновение с ним будет ясно для всякого» (ОР РНБ. Ф. 61. № 10. Письмо от 2 сентября 1905 года; *Переписка*. С. 359; выделено мною. — В. Г.).

Косвенным свидетельством того, что композитор не вкладывал в содержание *Золотого петушка* политического подтекста, может служить выдержка из письма Н. Н. Римской-Корсаковой к С. И. Зимину от 21 января 1910 года¹¹¹: «На казенной сцене... постановка богаче и оркестровые силы, конечно, больше, но дух сочинения передан на Вашей сцене вернее. А дух-то и важен в высшей степени»¹¹². Как известно, постановка в театре Зимина была решена, во многом благодаря художнику и декоратору И. Билибину, в лубочно-сказочном стиле. Как пишут исследователи творчества художника, «Билибин... не скрывает условности созданного им мира. Его декорации к „Золотому петушку“ такой же „облагороженный лубок“, как и иллюстрации к пушкинской сказке, с теми же стилизованными горками, деревьями и облаками и такой же контурной линией» (выделено мной. — В. Г.)¹¹³. Интересно привести собственную билибинскую оценку оперы: «Я люблю или нечто вне эпохи („Петушок“), или же XVI и XVII вв.» (выделено мной. — В. Г.)¹¹⁴.

«Сказка...» Пушкина и либретто Бельского — Римского-Корсакова. История создания. Стилистика. Поэтика

В литературе, посвященной *Золотому петушку*, либретто оперы, его источники, а также совместная работа композитора и либреттиста освещены явно недостаточно. В особенности малоизученными остаются вопросы, связанные с В. И. Бельским как либреттистом¹¹⁵,

¹¹¹ РГАЛИ. Ф. 764. Оп. 1. Ед. хр. 138.

¹¹² Цит. по изд.: Боровский В. Московская опера С. И. Зимина. М., 1977. С. 124.

¹¹³ Голынец Г., Голынец С. И. Я. Билибин. С. 98.

¹¹⁴ РГАЛИ. Ф. 764. Оп. 1. Ед. хр. 33. Письмо к С. И. Зимину от 9 июля, б. г. (Цит. по изд.: Боровский В. Московская опера С. И. Зимина. С. 125). По предложению Римского-Корсакова Билибин стал также автором обложки первого издания оперы.

¹¹⁵ О Бельском см. также: Предисловие А. Орловой к публикации переписки композитора и либреттиста (Советская музыка. 1976. № 2. С. 95–99); краткую биографию В. Бельского, написанную Р. Бельским (Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 145–146); вступительную статью В. Н. Римского-

с характерным для него методом работы над литературным текстом. Некоторое представление об этом можно получить из переписки его с Римским-Корсаковым, сохранившихся черновых вариантов либретто законченных опер, а также сценариев к нереализованным оперным замыслам композитора. Укажем, например, на письмо Бельского от 13 марта 1905 года, где он сообщает Римскому-Корсакову о том, что «перебрал много источников» и «страстно продолжает поиски» литературных и исторических материалов для оперы *Стенька Разин*¹¹⁶. В письмах по поводу *Навзикаи* (замысел по отрывку из «Одиссеи» Гомера) Бельский указывает на целый ряд различных источников, приводит сведения о музыкальных сочинениях на данный сюжет и т. д.¹¹⁷ Глубокое погружение в проблематику разрабатываемого сюжета, тщательное изучение множества источников (в том числе на иностранных языках), связанных с темой будущей оперы не только напрямую, является характерной чертой Бельского как либреттиста. Об этом прямо свидетельствуют сохранившиеся письма Бельского к композитору (с 1896 по 1908 гг.). К началу сочинения *Золотого петушка* творческое общение Римского-Корсакова и Бельского насчитывало более десяти лет и являло собой редкий образец взаимопонимания и значительной общности взглядов, культурных вкусов и интересов. Как отмечает А. А. Орлова, «обычно скрытный, редко сообщающий даже близким, над каким произведением он в данный момент работает, Римский-Корсаков никогда не таился от Бельского»¹¹⁸. Знаком высокого доверия можно считать и тот факт, что в письмах времен *Золотого петушка* композитор советуется с Бельским и по некоторым музыкальным вопросам (выбора тембров голоса для царевичей¹¹⁹, тематизма, гармонии и оркестровки *Заключения*¹²⁰ и др.).

Первое творческое обращение Римского-Корсакова и Бельского к пушкинской «Сказке о золотом петушке» произошло во время ра-

Корсакова к переписке Бельского с композитором (Архив Музея-квартиры Н. А. Римского-Корсакова, папка № 22); статью О. Данскер: Н. А. Римский-Корсаков и В. И. Бельский // *Всемирное слово*. 1995. № 8. С. 57–59; а также статью Л. Г. Барсовой в книге: Н. А. Римский-Корсаков. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. С. 223–230.

¹¹⁶ *Переписка*. С. 342.

¹¹⁷ Письма Бельского от 21 декабря 1896 года и 26 мая 1897 года // *Переписка*. С. 233, 248.

¹¹⁸ Орлова А. Предисловие. С. 96.

¹¹⁹ Письмо от 26 ноября 1906 года // *Переписка*. С. 369.

¹²⁰ Письмо от 4 августа 1907 года // *Переписка*. С. 387.

боты над Сказкой о царе Салтане. В первоначальном замысле оперы фигурировал звездочет, а черновые записи реплик Ткачихи, Поварихи и Бабарихи в I акте, как указывает А. Гозенпуд, включали измененные фрагменты текста «Сказки...» Пушкина¹²¹. Укажем также на характерное признание Римского-Корсакова, относящееся к тому же времени: «Стихи, присланные Вами, очень мне нравятся (ужасно меня тешит звездочет)»¹²². Тогда же (в 1899 году) сформировались основные черты подхода композитора и либреттиста к оперному воплощению пушкинской сказки. В переписке Римского-Корсакова и Бельского времен *Салтана* содержится немало моментов, актуальных и для истории создания литературного текста *Золотого петушка*. Бережный подход авторов к поэзии Пушкина, высокую требовательность к собственному стихотворному тексту можно проиллюстрировать следующими цитатами: «Вчера и сегодня, — пишет композитор, — меня настолько завлекла мысль о любовной сцене, что я не мог откладывать и решился написать музыку, хотя бы на счет из таможни. Текст этого счета я посылаю Вам на обороте... Я старался воспользоваться всем, что было у Пушкина...»¹²³ «Посылаю Вам 9-ю версию триумфального въезда... Знаю, что Вы меня браните, — отвечал либреттист, — что я просто-напросто отбиваю у Вас охоту писать эту оперу... но не могу же я Вам послать на суд того, чем я и сам-то недоволен. Слова на сюжет Пушкина — вещь очень ответственная. <...> Жду ответа и разноса <...>» (выделено мной. — В. Г.)¹²⁴.

Работа Римского-Корсакова над литературным текстом оперы выразилась не только в указаниях на моменты смыслового несоответствия¹²⁵ и просьбах переделать «малоудовлетворительные» с точки зрения пения и музыкальной декламации стихи¹²⁶. В качестве свидетельства его активного участия в сочинении либретто укажем, например, на

¹²¹ Гозенпуд А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. С. 125.

¹²² Письмо к Бельскому от 2 июня 1899 года // *Переписка*. С. 267.

¹²³ Письмо от 25 июня 1899 года // *Переписка*. С. 279.

¹²⁴ Письмо, датируемое концом мая 1899 года // *Переписка*. С. 266–267. Ср. с такими высказываниями композитора: «Нельзя калечить Пушкина...»; «слова Пушкина слишком велики для музыки» (см.: *Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. I. Записи от 6 и 7 августа 1899 года*).

¹²⁵ См. письма: от 26 ноября 1906 года, от 11 июля 1907 года, от 15 июля 1907 года.

¹²⁶ См., например, письма: от 1 июля 1907 года, от 8 октября 1907 года.

письмо Бельского от 27 октября 1906 года, написанное всего через несколько дней после возникновения самого замысла оперы. Сообщая о готовности чернового варианта текста I действия, либреттист писал: «...Хотелось бы в первый раз прочесть вместе и подвергнуть совместной оценке»¹²⁷. В письме от 26 декабря 1906 года Римский-Корсаков просит Бельского сочинить две строки «для непосредственного перехода к шахматному сну», указывая при этом требуемый размер и ударения в стихе¹²⁸. Иногда композитор предлагал и набросок текста, как, например, в письме от 13 июня 1907 года по поводу народной сцены в начале III акта: «„Петушок-то золотой на спице словно жар горит при солнышке“, „Как жар горит — столицу сторожит“, „Так-то так; а вот с востока лезет черная туча: не предвещает ли чего худого?“ и т. п.»¹²⁹. Отметим значительную близость приведенных слов варианту Бельского (III действие, ц. 70–90¹³⁰). На разных стадиях работы композитор редактировал поэтический текст¹³¹, а в процессе окончательной отделки клавира изменял либо добавлял некоторые слова, ремарки и т. д.¹³²

Интересен факт стилизации композитором в духе пушкинской сказки уже на стадии первоначального обдумывания замысла и плана будущей оперы. На обложке восьмой записной книжки (с первыми по времени набросками к *Золотому петушку*) карандашом Римским-Корсаковым записано несколько строчек, в том числе: «*Кирики, кири-куку!*» и одна неразборчивая, в Полном собрании сочинений композитора (т. IV доп.) расшифрованная как «*Продолбаю тебя...(?)*»¹³³. На наш взгляд, эта строка по смыслу является продолжением петушиного крика и должна читаться так: «*Продолблю тебе башку!*» Видимо, непреднамеренно грубый характер мгновенной стихотворной импровизации стал причиной зачеркивания позднее этих слов. Однако любопытная параллель со стилистикой либретто прослеживается здесь

¹²⁷ Переписка. С. 369.

¹²⁸ Там же. С. 371.

¹²⁹ Там же. С. 375.

¹³⁰ Ссылки даются на следующее издание партитуры и клавира оперы: *Римский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч. Т. 15 А, Б, В (партитура). М.; Л., 1950; т. 43 (клавир). М.; Л., 1951.

¹³¹ ОР РНБ. Ф. 640. № 481–484.

¹³² ОР РНБ. Ф. 640. № 7. Конкретные примеры см. в разделе, посвященном характеристикам персонажей.

¹³³ ОР РНБ. Ф. 640. № 460. См. также.: *Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. IV доп. М., 1970. С. 284.

достаточно отчетливо. И далее творческий процесс сочинения оперы нередко сопровождался появлением шуточных поэтических строк в размере пушкинской «Сказки...» («В третьем часу меня ждите / (Коль нельзя — то напишите). / Сочинять хочу не в шутку / „Золотого Петуха“. / Хи, хи, хи да ха, ха, ха!»¹³⁴; «Кирики, кирикуку! / Веду нотную строку»¹³⁵; «Ци-ри-ци, ци-ри-цу-цу! — Второй акт пришел к концу. (Конечно, вчерне.) Земляника, жасмины, пионы!..»¹³⁶ и т. п.).

В черновом автографе либретто *Золотого петушка* сохранились исправления, сделанные синим карандашом Римского-Корсакова, свидетельствующие о большом внимании композитора к стилистике литературного текста. Так, образ Шемаханской царицы в набросках Бельского предстает более грубым и эротичным, резче были в ее речах эмоциональные и стилистические смены. Например, Римский-Корсаков исключает следующие строки: «Щебетунья увлеклась / Полно: точно нанялась»; «Бедный, ты меня ведь знаешь / Лишь одетою! Нагая ж / Диво я» и т. д. Замене подвергались и некоторые элементы простонародной лексики, например: «Я загадки **страсть** любил» (Додон); «Нашу рать тотчас же **лунит**» (Гвидон); «Я принес тебе подарок / Не какой-нибудь **огарок**» (Звездочет) и т. д.¹³⁷ Важно подчеркнуть, что указанные моменты в принципе соответствовали стилистике как пушкинской сказки, так и жанра небылицы (большинство подобных слов и выражений было сохранено Римским-Корсаковым). Помимо музыкальных соображений (в плане вокализации стиха), композитором, вероятно, руководила забота о художественной чистоте либретто, ясности и цельности образной системы оперы.

В исследованиях, посвященных *Золотому петушку*, одноименная сказка Пушкина фигурирует как единственный источник либретто. «Сказка о золотом петушке» Пушкина, безусловно, — главный по значению источник литературного текста оперы, но далеко не единственный. Нельзя не заметить значительное развитие авторами оперы тем и образов «Сказки...», а в некоторых случаях и их переосмысление. В количественном отношении оригинальный текст Пушкина занимает в либретто весьма скромное место. Так, в III действии, литературный текст которого в наибольшей степени близок «Сказке...», стихи

¹³⁴ Письмо от 19 октября 1906 года // *Переписка*. С. 368.

¹³⁵ Открытка от 26 декабря 1906 года // *Переписка*. С. 371.

¹³⁶ Открытка от 28 июня 1907 года // *Переписка*. С. 378.

¹³⁷ ОР РНБ. Ф. 640. № 482, 483.

Пушкина составляют около четверти от общего числа (учитывая и то, что часть их перешла в ремарки). Сложность методов корреляционного сравнительного анализа словников литературных произведений (и отсутствие подобных методов применительно к оперным либретто) значительно затруднили сравнение текста *Золотого петушка* и «Сказки...» Пушкина. Всё это придает нижеследующим наблюдениям и выводам неокончательный, рабочий характер.

Текст либретто можно условно разделить на две неравные части: пушкинскую и сочиненную Бельским при участии Римского-Корсакова. Условным разделение является по той причине, что лексика «Сказки...» (и, сразу добавим, в целом пушкинских сказок) активно используется в остальной части текста. «Остаток» оказалось возможным сравнить со «Словарем языка Пушкина»¹³⁸. При этом учитывалось, что Пушкин — основоположник нового литературного языка, на долгие годы ставшего «идеальной нормой национально-русского поэтического выражения»¹³⁹, как и значительное развитие русского языка в после-пушкинские годы. Анализ лексики либретто показывает сознательную ориентацию Бельского на словарь Пушкина и его времени, предельное ограничение современных эпохе создания *Золотого петушка* языковых средств. Бельский употребляет слова, почти целиком входящие в группу двух тысяч слов, наиболее частых у Пушкина (всего словник поэта насчитывает 21 197 единиц)¹⁴⁰. Еще больший интерес вызывает тот факт, что лексика собственно либреттной (сочиненной) части примерно на две трети пересекается с группой из 220 наиболее частых слов в поэзии Пушкина¹⁴¹. Как правило, совпадает и словоупотребление. Подобная точность, видимо, может объясняться глубоким знанием творчества поэта и стилистической чуткостью авторов оперы.

В либретто насчитывается более четырех десятков слов, отсутствующих в указанном выше «Словаре», причем часть из них (такие как «вальящаты тавлеи», «пищаль», «опахало», «яства») представляет собою намеренно введенные архаизмы. Ряд слов, имеющих более позднее

¹³⁸ Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956–1961.

¹³⁹ Предисловие редакции // Словарь языка Пушкина. Т. 1. М., 1956. С. 5.

¹⁴⁰ Подробнее см.: Материалы к частотному словарю языка Пушкина. М., 1963. Таблица 1.

¹⁴¹ Материалы к словарю Пушкина. Таблица 4. В эту группу не вошли служебные слова (предлоги, союзы), местоимения и т. п.; таким образом, сравнению подверглись значимые части лексики Пушкина и либретто оперы.

происхождение («погром», «загар» и т. д.), вносится в условную сказочную лексику в качестве анахронизмов. Этот стилистический прием сближает «Подщипу» Крылова и «Сказку о золотом петушке» Пушкина, «Жар-Птицу» Языкова и «Конька-Горбунка» Ершова, «Княжну Милушу» Катенина и некрасовского «Царя Елисея». В частности, слово «господа», являясь явным анахронизмом, звучит в устах крыловского царя Вакулы и пушкинского царя Дадона. Для большинства сочинений, развивающих пародийно-ироническую сказочную традицию в русской литературе, характерно также частое вкрапление в стихотворный текст просторечия, бытовых (житейских) интонаций и слов (в «Сказке...»: «плюнул», «подь поближе», «промеж», «угомонился», «накладно», «глядь», «ан» и др.). По такому принципу появляются в либретто слова «соснуть», «ржавчина», «покушав», «щелчок», «завратся», «кипят», «прыть», «цыц», «корова», «мешкать», встречающиеся у Пушкина в основном в письмах, заметках и дневниках, а также ряд аналогичных слов, отсутствующих в текстах поэта. Введение Пушкиным в сказочную речь бранной фразеологии («Или бес в тебя ввернулся, / Или ты с ума рехнулся? / Что ты в голову забрал?») также находит свое продолжение в литературном тексте оперы.

Отдельно подчеркнем роль четырехстопного хорея (с чередованием двух смежно рифмующихся пар — с мужской и с женской рифмой), которым написаны «Сказка о мертвой царевне», «Сказка о царе Салтане», «Сказка о золотом петушке», а также ряд известных литературных сказок других авторов. Выдержанность этого размера в целом в либретто способствует дополнительному объединению всего литературного текста, приданию ему «пушкинского духа». Даже выбор той или иной рифмы, как кажется, был в какой-то мере «запрограммирован», предопределен данным стихотворным размером. Вряд ли случайно и то, что исключения были сделаны для особых по смыслу «вставных» «номеров» оперы: «арии» царицы «*Ответь мне, зоркое светило*» (четырёхстопный ямб) и ее же ариозо «*Островок*» (анapest)¹⁴².

Бельский сочиняет не по принципу простой стилизации, но пытаясь проникнуть в стиль и поэтику «Сказки...». Усваивая ритмику, внутреннюю организацию пушкинского сказочного стиха, его свободу, точность, адекватность фольклорным прообразам, либреттист *Золотого петушка* творчески развивает эти черты оригинала.

¹⁴² В двух других «номерах» — песне царицы «*Темен, тесен*» и хоре рабынь (II акт) используется перекрестная рифма.

Стих «Сказки...» Пушкина и либретто имеет многие черты общности с упоминавшимся уже в связи с жанром небылицы «раешным» («сказовым») стихом. Характерными его чертами П. Г. Богатырев называет метатезы, комические метафоры и гиперболы, игру слов и т. д. Признаки такого стиха — «грамматическая односторонность», наличие внутренних, корневых рифм, ассонансов и других приемов «звуковой инструментовки» стиха, усиливающих яркость его звучания, использование приема синтаксического параллелизма (показательный пример в фольклоре — «Повесть о Фоме и Ереме»)¹⁴³.

Проиллюстрируем данное положение примерами из «Сказки...» Пушкина и либретто. Синтаксический параллелизм. В «Сказке о золотом петушке» прием использован реже, чем в других сказках Пушкина¹⁴⁴: «Год, другой проходит мирно; / Петушок сидит всё смирно»; «Воевода говорит: / „Петушок опять кричит“» и др. В либретто: «Что не молния слепит / И не радость веселит — / Взор слепит мой сквозь ресницы, / Веселят уста царицы». В литературном тексте оперы синтаксический параллелизм часто сочетается с приемом единоначатия (анафоры), также широко примененным в «Сказке...». В опере: «**Как** дурман ночных цветов, / **Как** игра неясных снов»; «**Бить его!** Берись дружнее! / **Бить его!** Вяжи злодея»; нестрогий вид: «**Чем тебя** благодарить: / **Что тебе** мне посулить?»; «**Про** дела царя Додона / **И про** доблести его»; «**О** тебе, отец наш славный, / **О** заботе о державной» (единоначатие с традиционным повтором предлога) и др. Примеры единоначатия в «Сказке...» Пушкина: «**Инда** плакал царь Дадон, / **Инда** забывал и сон»; «**Иль** набега силы бранной, / **Иль** другой беды незваной»; «**Ни** побоища, **ни** стана, / **Ни** надгробного кургана».

Многие приемы и поэтически выразительные средства, примеры которых в «Сказке...» единичны по причине краткости и афористичности пушкинского произведения, получают в либретто последовательное развитие. Так, близкое аллитерации повторение звуко сочетаний (см. у Пушкина: «Тут соседи беспокоить / **Стали старого** царя, / **Страшный вред** ему творя»), гласных или согласных («**Приподымет** гребешок, / **Закричит** и **встрепенется**») в опере приобретает дополнительное значение, связанное с омузыкаливанием стиха (ср., соот-

¹⁴³ Богатырев П. Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре // Богатырев П. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 486, 491–496, 403–404.

¹⁴⁴ См., например, «Сказку о царе Салтане».

ветственно, в либретто: «**Станет станом под стенами**»; «**Потря-сется. С этих пор / Сам пойду везде походом: / Полно подвергать невзгодам**»; «**Даром рану растравлять**»; «**Полны чаши. По краям / Пена бьет**»; «**Царь, гони ты прочь урода, / Не люб мне твой воево-да**»). В двух последних примерах, как и в ряде аналогичных, единство музыкального и поэтического уровней подчеркивается соответствием слоговых и музыкальных повторов. Отметим также прием подхвата (анадиплосиса), использованный в «Сказке...» всего один раз¹⁴⁵, но с ироническим осложнением: «**Оттащите старика! / Старичок хотел заспорить...**» (ср. в опере: «Где шелом? Тащите латы. / Латы мне уж тесноваты»). Следующий пример иллюстрирует характерное для либретто Золотого петушка сочетание нескольких выразительных приемов с одновременной их комической переакцентировкой: «**Станем, братцы, за Додона, / Зададим врагу трезвона!**» (прием подхвата, усиленный игрой слов, близких омофонам¹⁴⁶).

Широко применяется в литературном тексте Золотого петушка и прием игры слов, чутко уловленный авторами оперы в «Сказке...» Пушкина. В «Сказке...»: «**И покой себе устроить. / Тут соседи беспокоить**»; «**С колесницы пал Дадон / ...А царица вдруг пропала**» (игра однокоренными словами, основанная на их семантическом противопоставлении); «**Молвил царь ему, — что скажешь? / Подъ поближе. Что прикажешь?**»; «**Наконец и в путь обратный / Со своею силой ратной**» (игра близких по звучанию слов в сочетании с эпифорой).

В либретто: «**Поищите, где висит / Мой любимый красный щит**»; «Ш. ц.: **Темно** было. Полк.: Так плевать! / Пусть их дразнят. Ш. ц.: **Томно, сладко**»; «**Сборы скоры у меня**»; «**Нам на то и дан холон: / Не понравился — и хлоп**»; «**Но упругий мрамор бёдр... / Чтобы сон был свеж и бодр**» (игра слов в сочетании с эпифорой); «**Вешний дух. Все зеленеет, / Вишня, словно в молоке**» (игра слов на основе анафоры) и т. д. Отмеченный выше прием рифмы-эпифоры, неоднократно использованный в «Сказке...» (он — *Дадон, траве — мураве, владений — нападений, мирно — смирно, очи — ночи, скажешь —*

¹⁴⁵ Ср. его сквозное применение в «Сказке о рыбаке и рыбке».

¹⁴⁶ Ср. в «Сказке о попе и его работнике Балде»: «**В год за три щелка тебе по лбу, / Есть же мне давай вареную полбу**». Укажем также на любимый Пушкиным прием игры омонимами. В опере: «**Быть дождю над стольным градом! / — Да с грозой! — Пожалуй, с градом!**» (ср. в «Сказке о царе Салтане»: «**Вот на берег вышли гости, / Царь Салтан зовет их в гости**»).

прикажешь, ха — греха, он — звон), становится одной из характернейших черт стилистики либретто (ср.: сел^ах — веселых, здесь ли — ес^ли, рад^а — винограда, рядом — наря^дом, взглядо^м — ядо^м, диво — правдиво, сем — запасем, ха — жениха, поощря^{ть} — рать, встречай-те — не чайте, пропало — опала и т. д.).

Частота применения этого и многих других приемов вносит, на наш взгляд, дополнительный оттенок игры, условности в литературный текст оперы и, шире, во всё, происходящее на сцене. Особо выделим прием, близкий метатезе и анаграмме¹⁴⁷: «Что-то **дивное** в **виденьи**»; «Жалок ты, царицу зная / Лишь в **нарядах**, не **дурная** / И без них»; «Туча грозная ползет, / В сизых недрах зло несет»; «С ним беды лишь не **нажить бы** / Накануне-то **женитьбы**?»; «Пропади ты, злой **урод**, / И **дурацкий твой народ!**»; «Светит всем, не разбирая». Важно, что отмеченные слова располагаются либо подряд (выделяясь наглядно), либо сочетаясь рифмой (получая таким образом дополнительный акцент). Можно сопоставить данный прием с инверсионными преобразованиями, число которых в музыкальной ткани Золотого петушка является совершенно уникальным, и собственно с музыкальными метатезами¹⁴⁸. Интересно, что сам прием, вероятнее всего, был найден в «Сказке...» Пушкина, подсказан всей ее поэтикой (ср.: «Царь к окошку, — **ан на спице**»; «**Всяким яством** угожала»; «В сарачинской шапке **белой**, / Весь как **лебедь поседель**»).

Неслучайность появления подобных «метатез» в литературном тексте подтверждается по крайней мере двумя фактами. Все указанные слова сопровождаются инверсионными по своей природе, постоянно «выворачиваемыми» наизнанку мотивами и темами (главным лейтмотивом Шемаханской царицы, мотивом Петушка, темами смерти и тучи). Например, слова «лишь в нарядах» проходят на восходящем варианте главного лейтмотива царицы, а следующие затем слова «не дурна я» — на нисходящем; слова «не нажить бы — женитьбы» зву-

¹⁴⁷ Перестановка звуков или слогов в слове и образование таким путем новых слов.

¹⁴⁸ «Для него (карнавального языка. — В. Г.) очень характерна своеобразная логика „обратности“ (a l'envers), наоборот, наизнанку...» (см.: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 16); «Смеющийся „валяет дурака“, паясничает, играет, переодевается (вывертывая одежду, надевая шапку задом наперед)...» (см.: Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 4; см. также с. 14, 16–17, 19, 169, 171 и др.).

чат на «теме смерти»¹⁴⁹, основанной на последовании двух зеркальных мотивов-«половинок» (III действие, ц. 290), и т. д. С высокой степенью вероятности можно предположить, что упомянутые поэтические средства и приемы, вдохновленные «Сказкой...» Пушкина, рождали у композитора соответствующие музыкальные ассоциации. Возможно, и Бельский, знакомясь с параллельно сочинявшейся музыкой оперы, вносил в текст отвечающие ее специфике изменения. Об этом свидетельствуют зафиксированные в переписке с композитором переделки текста, осуществленные по инициативе либреттиста, замена первоначального «что-то чудное в виденьи» на «дивное» и т. п.

К числу поэтических приемов в «Сказке...» Пушкина, имеющих фольклорную природу или аналоги и развитых в опере, принадлежит и повтор с незначительными изменениями (отдельных словосочетаний, фраз и т. д.), часто в соединении с синонимами или близкими по смыслу словами (см. в либретто: «Моя прихоть, мой приказ», «Ой, беда! ой, братцы, лихо!», «Просто чудо! Просто диво!»). Последний пример (восхищение бояр и Додона золотым петушком) может быть сопоставлен с аналогичными «парными» возгласами в народных сказках о чуде (типа «Диво»¹⁵⁰). Среди других средств фольклоризации упомянем использование в либретто характерных рифм (например, меч — плеч¹⁵¹), сочетания или сопоставления однокоренных слов, слов-синонимов («станет станом», «сам пойду везде походом»¹⁵², «Где сыщу, кто б мог перечить, / Мне во всем противоречить»¹⁵³ и др.).

Оригинально претворен в опере имеющий фольклорное происхождение прием повтора-утроения, объединяющий пушкинские сказки о Балде, царе Салтане, мертвой царевне, рыбаке и рыбке, золотом петушке¹⁵⁴. Как известно, Римский-Корсаков уже в «Салтане»

¹⁴⁹ Подробнее — в разделе, посвященном музыкальным характеристикам персонажей.

¹⁵⁰ Ср. с восклицанием-«лейтмотивом» в опере «Садко» Римского-Корсакова: «Чудо чудное, диво дивное!...»; или в литературной сказке Некрасова «Баба-Яга, Костяная нога» (1840): «Что за диво, что за чудо!» (см.: Некрасов Н. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 1. Стихотворения (1838–1855). Л., 1981. С. 310).

¹⁵¹ «Заветный меч / Стал тяжел для царских плеч».

¹⁵² Ср. в пушкинской «Сказке...»: «Застонала тяжким стоном».

¹⁵³ Ср. у Пушкина: «А от войска нет вестей; / ...Нет Дадону донесенья», «По притоптанной траве, / По кровавой мураве», «Старичок хотел заспорить; / Но с иным накладно вздорить» и т. п.

¹⁵⁴ См. об этом: Волков Р. Народные истоки творчества А. С. Пушкина (баллады и сказки). С. 221 и далее.

по понятным причинам отказывается от прямолинейного воплощения данного приема, «сжимая» три «задачи» (сестер и Бабарихи), три «полета» Гвидона, три приезда гостей, последовательное описание «трех чуд» в одну развернутую сцену (2-я картина III акта)¹⁵⁵. В *Золотом петушке* аналогичный отказ от воплощения трех походов рати (в пушкинской «Сказке...») возмещается сложным и многогранным претворением приема троичности на разных смысловых и драматургических уровнях. В начале I действия следуют друг за другом три «совета» (Гвидона, Афона и бояр). Отметим однотипность эпизодов в драматургическом отношении, принцип «понижения» смысла и возрастания степени комичности советов. В сцене отправки сыновей в поход Додон «трижды целует каждого сына» (ремарка). Во втором акте троичность претворяется сложнее, через трансформацию мотива испытания/службы — одного из ключевых элементов канона волшебной сказки¹⁵⁶. Додон испытывается беседой (вопрос царицы о собственной красоте, пародийно обыгрывающий традиционные «загадки» невесты), песней и пляской. Характерно завершающее сцену падение Додона, значимое и в прямом, и в переносном смысле. Драматургическая общность несходных ни по литературному или музыкальному содержанию, ни по масштабам сценических эпизодов выявляется лишь в сопоставлении с каноном сказки. В финале оперы повтор-утроение используется двояко: в качестве элемента фона, одновременно участвующего в создании напряженного психологического подтекста¹⁵⁷, и в нагнетании напряжения (см. три удара грома, от «отдаленного» до «страшного», в момент гибели Додона, троекратное требование Звездочетом царицы и троекратный же отказ Додона; трижды смеется Шемаханская царица).

Отметим еще один аспект поэтики пушкинских сказок, претворенный авторами в опере. Речь идет об определенной цветовой гамме, замкнутой, ограниченной употреблением в постоянных эпитетах, пейзажах и описаниях. Это золотой, синий, голубой и зеленый. Научное осмысление этого феномена в отечественной пушкинистике

¹⁵⁵ См. также симфоническую картину *Три чуда*.

¹⁵⁶ Ср. в сказках: 3 службы, 3 испытания жениха и т. п.

¹⁵⁷ См. ремарку, открывающую III действие: «День жаркий и пока еще солнечный, но с востока ползет темно-свинцовая туча, и воздух насыщен предчувствием страшной грозы. <...> Все ждут царского поезда в какой-то неопределенной тревоге».

произошло в работах 70–80-х годов XX века¹⁵⁸. Приведем для сравнения фрагмент из первой ремарки к первому акту оперы: «Палата богато украшена русской резьбой, позолотой и красками, причем видно сейчас, что любимыми цветами дододова народа были зеленый, голубой и желтый» (выделено мной. — В. Г.).

Традиции русской литературной сказки и народной смеховой культуры в либретто оперы

Одной из важных особенностей стилистики либретто оперы, присущей и стилистике пушкинской «Сказки о золотом петушке», является наличие аллюзий, переключек с указанными ранее литературными произведениями предшественников и современников Пушкина (Державина, Крылова, Жуковского, Катенина, Языкова, Ершова и других). Расширение границ заимствованного сюжета, важные изменения в образной системе, включение персонажей, мотивов и ситуаций, отсутствующих в «Сказке...», но аналоги которых (вплоть до почти цитатного сходства) обнаруживаются в произведениях — источниках пушкинской сказки, позволяет выдвинуть гипотезу о возможном непосредственном воздействии указанных источников на либретто оперы. Кроме того, авторами *Золотого петушка* могли привлекаться и сочинения послепушкинского времени, как продолжающие линию иронически-пародийных и юмористических сказок, так и развивающие иные традиции¹⁵⁹.

Характерной чертой литературного языка оперы, отвечающей стилистике литературных сказок Пушкина, а также упомянутых ранее сказок Ершова, Даля, некоторых других авторов является частое использование пословиц, поговорок, присловий, словно бы подражающее особой «балагурной» манере народных сказочников («Хотя что греха таить», «Дело мастера боится», «Славны бубны за горами»¹⁶⁰,

¹⁵⁸ Подробнее см.: Соловьев С. Цвет и жанр в произведениях Пушкина // Русская речь. 1976. № 3. С. 24–27; Леонова Т. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке (поэтическая система жанра в историческом развитии). Томск, 1982. С. 73–80.

¹⁵⁹ См. **Примечание 1**.

¹⁶⁰ Ср. в «Сказке о царевне Ясносвете» Некрасова: «Пантелей (царь в сказке. — В. Г.) пожал плечами. „Славны бубны за горами“» (см.: Некрасов Н. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 359).

«Что случилось, не вернешь», «п्याлишь бельма, словно сыч», «туда им и дорога», «кроме птичьего молока, все найдется для дружка», «кровь на свадьбе не к добру» и многое другое). В одной из ругательных реплик Додона, которыми он осыпает в I действии воеводу Полкана («Ты опять, болтун проклятый! / Благо бороду лопатой / Отрастил до кушака, / Так ломаешь дурака...»), обыгрывается ряд русских пословиц: «Борода что ворота, а ума с малый прикалиток»; «Волосы долги, да ум короток»¹⁶¹; «Бараденка выросла, а ума не вынесла»¹⁶² и т. д. Отметим также фразеологизмы и идиомы: «точка в точку», «мудр как змий», «всю беду рукой отвел», «негадан и нечаян» (ср. «не чаял, не гадал»), «зло свое срывать», «намяв бока» и т. д. (ср. в пушкинской «Сказке...»: «Горы золота сулит»; «Сам не зная, быть ли проку»).

Можно также проследить часто возникающие моменты перекличек между отдельными эпизодами, словами и выражениями в либретто Золотого петушка, контекстом, в котором они употребляются, и их аналогами в произведениях-источниках. Так, сцена совещания царя Додона с боярской думой весьма напоминает сходный эпизод в «Подщипе» Крылова (см. также характеристику бояр). Подобострастие и глупость додониного окружения заставляет вспомнить подобные эпизоды в крыловском «Каибе». Можно привести и еще ряд параллелей. В фантастическом «Сне» из «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева герою снится, что он «царь, шах, хан...», окруженный многочисленными придворными. «При всяком моем изречении все предстоящие восклицали радостно, и плескание рук не токмо сопровождало мое слово, но даже предупреждало мысль»¹⁶³ (ср. с реакцией бояр на советы царевичей в I акте оперы). У Державина в «Царь-девице»: «Все кричали с восхищенья, / Что ее мудрее нет»¹⁶⁴. Упомянем и комическое описание царского совета в пародийной некрасовской «Сказке о том, как царь Елисей хотел женить сына на Луне» («Сказка о царевне Ясносвете», 1840). Жалобная речь Додона (в начале указанной сцены I акта) перекликается с монологом царя Выслава из поэмы Языкова «Жар-Птица». В поэме Выслав обращается за советом к сыновьям:

¹⁶¹ Древнерусская притча // Сокровища древнерусской литературы. М., 1991. С. 309.

¹⁶² Сатира XI–XVII веков. С. 452.

¹⁶³ Радищев А. Полн. собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.; Л., 1938. С. 251. Напомним, что полностью «Путешествие из Петербурга в Москву» было напечатано только в 1906 году (в С.-Петербурге и в Москве).

¹⁶⁴ Литературная сказка пушкинского времени. С. 59.

«Ужасно я встревожен! / А говорят, что царствовать легко! / Согласен я: оно легко, покуда / Нет важных дел, но лишь пришли они, / Так не легко, а нестерпимо трудно!»¹⁶⁵

У Бельского и Римского-Корсакова Додон советуется с боярами и сыновьями:

*Я вас здесь затем созвал,
Чтобы каждый в царстве знал,
Как могучему Додону
Тяжело носить корону...*

и т. д.

Глупые и трусливые ответы сначала старшего, а затем младшего сына, реакция Выслава (он расцеловывает и хвалит царевичей), а также автохарактеристика царя: «А я же стар, и немощен, и хил...»¹⁶⁶ еще более сближают сказку Языкова с либретто *Золотого петушка* (см. аналогичные эпизоды в I действии оперы). Вряд ли поэтому случайный характер имеет общность между эпизодами тревоги в царском тереме в «Жар-Птице» и в опере. У Языкова один из персонажей сказки, царь Долмат, услышав шум, вскакивает с кровати и восклицает:

*И крик, и шум, неужели пожар?
Ох, я боюсь пожара, как огня*¹⁶⁷.

В *Золотом петушке* Додон, «вставая и зевая», говорит:

*А? что там? беда какая?
Не мой терем ли горит?*

Отметим, что ни в «Сказке...» Пушкина, ни в других пародийно-сатирических сказках сходной по содержанию сцены нет.

Некоторые эпизоды «Конька-Горбунка» Ершова напоминают аналогичные фрагменты в либретто оперы. Например, с финальной сценой Додона и Звездочета можно сопоставить следующие отрывки из ершовской сказки:

¹⁶⁵ Языков Н. Жар-Птица // Языков Н. Стихотворения. Сказки. Поэмы. Драматические сцены. Письма. М.; Л., 1959. С. 302. Ср. в «Борисе Годунове» Пушкина: Пимен: Подумай, сын, ты о царях великих... Часто златый венец тяжел им становился... (Пушкин А. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1937. С. 21–22).

¹⁶⁶ Языков Н. Жар-Птица. С. 302–304.

¹⁶⁷ Там же. С. 321.

— Как же, плут, не торопиться:
Видишь, я хочу жениться! —
Царь со гневом закричал
И ногами застучал.

...Мне, прости ты мою смелость,
Страх жениться захотелось.

Я хоть стар, да я удал! —
Царь царице отвечал.

...Ну да что нам нужды в том?
Лишь бы только нам жениться¹⁶⁸.

В финале оперы у Звездочета:

Я, признаться, не горяч,
Но теперь хочу, хоть плачь,
Напоследок подбодриться
И попробовать жениться.

(См. также гневную реакцию Додона в этой сцене.)

Приведем несколько фрагментов из «Легенды...» Ирвинга¹⁶⁹, перекликающихся с соответствующими эпизодами в либретто и аналоги которых отсутствуют в «Сказке...» Пушкина. Узнав о волшебном талисмане, Абен Габуз восклицает: «Как мирно я спал бы во дворце с такими часовыми на крыше...»¹⁷⁰ (ср., Додон: «...Буду царствовать я лежа. / Захочу и задремлю — / И будить нас не велю» и т. д.). Мотив эротических грез Додона, вызванных видением Шемаханской царицы, можно сопоставить со следующим описанием в новелле: под воздействием чар готской царевны «царь тут же начинал клевать носом; дремота одолевала его, и он постепенно погружался в глубокий сон, который его удивительно бодрил... Впрочем, дрему его нежили приятные сновиденья, утолительные для его сонных чувств; и так он утопал в грезах...»¹⁷¹. Финальная картина, изображающая спящих часовых, охраняющих развалины бывшего дворца Абен Габуза, напоминает ремарки Бельского к двум «снам» во всей додоновой столице в середине I акта.

¹⁶⁸ Литературная сказка пушкинского времени. С. 392, 408, 409.

¹⁶⁹ См. **Примечание 2.**

¹⁷⁰ Ирвинг В. Альгамбра. С. 124.

¹⁷¹ Там же. С. 130.

Афористичность пушкинской сказки, «сжатость» ее фабулы (как бы «свернутое состояние»), с одной стороны, и полижанровость истоков, с другой стороны, предопределили значительное и многовариантное раздвижение авторами *Золотого петушка* внешних и, главным образом, внутренних границ сюжета и жанра. Сравнительно малая событийность «Сказки...» Пушкина в условиях оперы «компенсируется» свободой «сюжетотворчества» Бельского и Римского-Корсакова. В добавление к старым появляются новые персонажи, которые связываются комическими взаимоотношениями (см. несколько пародийно трактованных любовных «треугольников» в опере). Продолжая заданный в пушкинской сказке ряд («рассказы» Дадона и Звездочета), в опере появляются многочисленные «рассказы» Шемаханской царицы (II акт), а также Додона, Амелфы (III акт). «Рассказ» — наиболее удобная форма для введения в сюжет новых мотивов, «микросюжетов» и даже «микромотивов»¹⁷², имеющих различное происхождение. Здесь важно отметить два момента.

Авторы вводят новые мотивы в тех точках основного сюжета, где, согласно фольклорной традиции, обычен поворот в сторону его варьирования. Это позволяет не разрушать целостность сюжета. Так, в I действии появляется сцена заседания царской думы (мотив, характерный для литературных сказок, в меньшей мере — для былин), во II действии — мотив, фольклорный по своему происхождению, — «свадебное испытание» Додона. Использование Бельским и Римским-Корсаковым характерных «кочующих» мотивов, никогда не становящихся основой самостоятельного сюжета, позволяет сопоставить либретто *Золотого петушка* с двумя пушкинскими сказками. В «Сказке о царе Салтане» подобным образом вводится сюжет о «чудесной птице» — царевне Лебеди. В «Сказке о мертвой царевне» — сюжет о любви царевны и Елисея¹⁷³. Напомним в этой связи о первоначальном плане оперы *Сказка о царе Салтане*, где, по замыслу композитора и либреттиста Бельского, сказочник должен был потешать царевича Гвидона пушкинской сказкой о Балде¹⁷⁴. Иная форма введения «текста

¹⁷² Вплоть до мотивов-«фантомов», лишь намеком возникающих в тексте оперы (см., например, реплику Додона во II действии оперы: «Отдыхать да сказки слушать...»).

¹⁷³ Подробнее см.: Леонова Т. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке. С. 59–62.

¹⁷⁴ См. об этом: Гозенпуд А. Римский-Корсаков в работе над оперным либретто // Гозенпуд А. Избранные статьи. Л.; М., 1971. С. 144.

в текст», широко использованная автором *Золотого петушка*, — сны и видения¹⁷⁵.

Другой момент связан с жанровым обогащением. «Раздвижение границ» на пути от сказки к небылице приводит к соприкосновению с целым рядом фольклорных и профессиональных литературных жанров. Подобно тому как в небылице эпизоды-«микрновеллы» объединяются в цельное повествование, «нанизываются на цепь во временной последовательности как события, сменяющие друг друга»¹⁷⁶, что зачастую приводит к жанровым «скрещиваниям» и даже переходным случаям¹⁷⁷, в либретто оперы обнаруживаются следы других действованных жанров. В дополнение к приведенным ранее примерам укажем на следующий фрагмент в партии Амелфы:

*В бане грустен царь сидит,
Мыльной пеной весь покрыт.
Вдруг неждан и нечаян
Вышел из печи хозяин.
Шерсть наёжа, домовой
Гладит бархатной рукой.
И зародилось тело,
Налилось, помолодело,
Словно яблочко в поре (выделено мной. — В. Г.).*

В качестве вставного «микросюжета» используется измененная в соответствии с контекстом быличка. Характерно появление имени *хозяин*. По свидетельству С. Максимова, именно так величали домового «за очевидные и доказанные услуги» русские крестьяне¹⁷⁸. Само соединение фольклорных образов домового и банника оправдано общностью существующих о них в народе представлений. Считалось, что домовый — «мохнатый, оброс мягкой шерстью, что ею покрыты даже ладони рук его, совершенно таких же, как у человека. Часто также он гладит сонных своею мягкой лапой... довольно ясно, что это

¹⁷⁵ См. раздел «Сны в *Золотом петушке*».

¹⁷⁶ Левина Е. Прозаическая небылица (к вопросу о границах жанра) // Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1981. С. 80.

¹⁷⁷ Там же. С. 82, 85.

¹⁷⁸ Максимов С. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С. 30. По современным этнографическим данным, именем *хозяин* русские крестьяне называют и других представителей сверхъестественного мира.

к добру»¹⁷⁹. Банник (баенник), по народному поверью, либо бьет «ког-тистой лапой (к беде), либо нежно гладит мохнатой и мягкой, как шелковая, большой ладонью (к счастью)»¹⁸⁰. Отметим, что и в том, и другом случае «гладить» — к счастью. Именно такую «разгадку» сна Додона предлагает ключница Амелфа. Требование иной, «лучшей» разгадки является в подтексте ироническим предвещанием будущих злоключений царя.

Схождения с быличкой могут быть прослежены и на более высоком, типологическом уровне. В основе ее сюжета — встреча и столкновение со сверхъестественными силами (колдуном, русалкой, банником и т. д.). Как указывает исследователь этого жанра В. Зиновьев, «ход событий в быличке... определяется сверхъестественным персонажем»¹⁸¹. Конфликт в быличках основан на нарушении норм и правил поведения человека в ситуациях встречи с таким существом. Считалось, что нарушение определенных условий и запретов могло повлечь за собой трагические последствия¹⁸². Отметим обязательно и реально-бытовой фон начальной фазы повествования, подготавливающий кульминационный момент — «встречи» и ее последствий.

Следующий пример введения «микросюжета» в основной текст иллюстрирует стилистическую сложность и многообразие литературной речи, использованной в либретто *Золотого петушка*. Необходимость сочинения для начала II акта поэтического фрагмента в духе баллады приводит не только к передаче Бельским общего балладного колорита (туман, «багровый» месяц, темная ночь, мертвое ущелье, кони и т. д.), но и к появлению некоторых характерных деталей, например возгласа «Чу!»:

*Чу! усталый и печальный,
Ветер крадется впотьмах,
Спотыкаясь на телах,
Ходит, плачет над могилой...*

(Хор ратников, II действие, ц. 50–70)

¹⁷⁹ Максимов С. Нечистая, неведомая и крестная сила. С. 31.

¹⁸⁰ Там же. С. 47.

¹⁸¹ Зиновьев В. Быличка как жанр фольклора и ее современные судьбы // Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири. Новосибирск, 1987. С. 390.

¹⁸² Подробнее см. указанную работу В. Зиновьева. С. 390, 391.

См. в «Людмиле» Жуковского, родоначальнице русской баллады (1808):

Чу!.. полночный глас звучит.
Потряслись дубов вершины.

Чу! совы пустынной крики
Слышишь?¹⁸³

и т. д.

Многие моменты в разработке образов персонажей оперы, некоторые сюжетные мотивы имеют параллели в русской и европейской смеховой традиции. Прямым примером воздействия на сюжет *Золотого петушка* карнавально-праздничной культуры является введение в оперу мотива шествий¹⁸⁴ — в виде развернутой красочной музыкально-хореографической сцены (III действие, Свадебное шествие). Показательно сохранение авторами оперы самых характерных элементов таких процессий: в свиту царицы включены исполины, пыжики, рогатые и одноглазые люди, «песьи главы» и т. д. Присутствует и оживленно комментирующая «балаганная» толпа — зрители (см., например, такие реплики народа: «Где такие уродились? / Хоть бы ночью не приснились»).

Комически акцентированный в *Золотом петушке* мотив еды и питья (в связи с образом Додона) также может быть сопоставлен со своим аналогом в праздничной народно-смеховой культуре (см. сцены Додона и Амелфы в середине первого акта)¹⁸⁵. Характеристика Додона народом в напутственном (конец I действия) и приветственном (начало III действия) хорах вызывает ассоциации с шутовскими апологиями (приемом хвалы-хулы) — еще одним типичным моментом карнавальной традиции¹⁸⁶. Обольщение Додона Шемаханской царицей

¹⁸³ Жуковский В. Людмила // Эолова арфа: Антология баллады. М., 1989. С. 396–397.

¹⁸⁴ См. об этом: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 9 и далее; Даркевич В. Народная культура средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. М., 1988. С. 163–164; Лотман Ю. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. М., 1976. С. 263.

¹⁸⁵ О неразрывной связи таких мотивов со смеховой традицией пишет М. Бахтин (см.: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 302), В. Мочалова (см.: Мочалова В. Мир наизнанку. С. 112), О. Фрейденберг и ряд других авторов.

¹⁸⁶ См. об этом: Мочалова В. Мир наизнанку. С. 74. К этим хорам можно добавить и хор рабынь царицы в конце II акта.

является, в сущности, инверсией распространенного в рыцарских повестях, богатырских сказках и былинах мотива завоевания героем невесты (встреченной им девушки), а сама разработка и комическая направленность всей сцены с царицей (второй акт) обнаруживает черты общности с приемом сведения околоэротического сюжета к смеховой ситуации¹⁸⁷.

Приведенный ряд параллелей можно расширить за счет сравнения либретто Золотого петушка с распространенными сюжетами близкой карнавалному мироощущению по духу городской литературы Средневековья. Так, заимствуемый из «Сказки...» Пушкина мотив соперничества двух влюбленных старцев, в опере усиленный появлением еще одного комического претендента — Полкана, близок разрабатывавшейся во многих пародийно-юмористических жанрах европейской литературы теме любовного безумия старцев¹⁸⁸. Как правило, страстное желание жениться на молодой красавице превращало героев таких произведений в шутов и приводило их к заслуженному наказанию: они становились всеобщим посмешищем, а иногда терпели и физический ущерб¹⁸⁹. Интересно заметить, что в европейской традиции, ведущейся еще с анекдотов о Вергилии и Аристотеле (конец XIII века), особенно «популярными» жертвами были мудрецы и философы. Упомянем также о другом средневековом жанре — пародиях на астрологов и звездочетов¹⁹⁰.

Своеобразным аналогом заключительному хору народа в финале оперы в пародийной европейской литературе может считаться жанр комических эпитафий, «перевернутых» «Траурных стихов», «Погребальных песней» и т. д. с характерным для него сочетанием возвышенной формы с пародийным содержанием — портретом антигероя, его антидобродетелей и антиподвигов¹⁹¹ (ср. в опере: «Вечно незабвенный

¹⁸⁷ См. об этом: Михайлов А. Старофранцузская городская повесть фэблио и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. С. 142, 229; Сапонов М. Блеск (или срам?) жонглерской эротики // Искусство Ленинграда. 1991. № 4. С. 46–48.

¹⁸⁸ Даркевич В. Народная культура средневековья. Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. С. 141–142.

¹⁸⁹ Михайлов А. Старофранцузская городская повесть фэблио и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. С. 263–264. См., например, фэблио: О четырех священниках, О священнике и Ализон, О сером в яблоках коне, О Готтероне и Марион, О нечистотах и др.

¹⁹⁰ Даркевич В. Народная культура средневековья. Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. С. 142, 119–120 (ср. в русской пословице XVIII века: «Всякий звездарь смотрит в небо, а упадет в яму»).

¹⁹¹ Мочалова В. Мир наизнанку. С. 150–151.

царь, / Государям государь! / Он премудрый: руки сложа, / Он народом правил лежа. / ...Царь, денница золотая / Светит всем не разбирая»).

Сопоставление в заключительной сцене оперы серьезного и смешного, трагического и комического — не единственный пример такого рода. Этот прием является одним из наиболее характерных для стилистики и образной драматургии как «Сказки...» Пушкина, так и оперы. В «Сказке...» отметим моменты перехода от традиционного зачина и военно-государственной тематики к подчеркнуто-бытовой характеристике Дадона («Инда плакал царь Дадон, / Инда забывал и сон»). Аналогично в I действии оперы используется быстрая смена двух планов: «высокого» (заседание царской думы с ее ритуалом и этикетными речами Додона и царевичей) и «сниженного», бытового (сцены с Амелфой, где фигурируют постель, попка, «черносливинки в вине», баня и т. д.). Укажем в «Сказке...» на эпизод торжественной встречи царя народом, переходящий в обыденное «А, здорово, мой отец...», а также на резкий переход от официально-патетического, «этикетного» тона к буднично-разговорному в эпизоде убийства Дадона («С колесницы **пал** Дадон — / **Охнул** раз — и **умер** он»)¹⁹².

В опере усиливается комическая нагруженность отмеченного приема. Так, в начале II акта сопоставляется описание мрачного ущелья с побитой ратью и мертвыми царевичами и последующая реакция — пародийный плач Додона и его войска. Далее, гневная речь Додона, содержащая одни риторические вопросы («Где сгубивший наше семя?...» и т. п.), сменяется его же «приземленной» репликой («Батюшки! шатер! / Весь в узорах!»). Стилистические и смысловые «переключения» характерны также для всей сцены Додона с Шемаханской царицей (см. во II действии: преувеличенно торжественное предложение Додоном руки и сердца царице и последующая комическая пляска; реплику царя «Эй, коня! / Золотую колесницу...», обыгрывающую традиционные формулы «высокого» стиля, и начинающийся следом издевательский хор рабынь)¹⁹³. Отметим, что указанный прием составляет важную

¹⁹² См. об этом: Сапожков С. Жанровое своеобразие сказок А. С. Пушкина 1830-х годов. С. 8. Р. Волков выделяет подобные последования в особый прием *нагнетания глаголов*, характерный для стилистики всех пушкинских сказок (см.: Волков Р. Народные истоки творчества А. С. Пушкина. С. 73, 202, 213 и др.). Широко используется он и в либретто оперы.

¹⁹³ Ср. в I действии с прерванной «официозной» речью Додона, включающей в себя несколько стереотипных риторических фигур: «Додон (торжественно): Дорогие сыновья! <...> Час настал, и славный путь... Афрон (перебивая с жаром): Дай немножко нам вздохнуть!»

особенность и эстетики фольклорного театра, в частности жанра народной драмы. Как отмечают А. Некрылова и Н. Савушкина, «соединение „высоких“, трагических сцен с комическими присутствует во всех сюжетах и текстах драм... В драмах происходят трагические события... на эти события откликается хор. А следующая сцена отпевания и погребения героев, как правило, комическая. Она... придает всему представлению двуединый характер»¹⁹⁴. Смеховое «снижение» момента смерти, похорон, а также мотив «воскрешения» героя является типичным и для комедии о Петрушке¹⁹⁵, сказок о шутах.

Параллели с народной драмой и, шире, с площадно-зрелищной культурой далеко не случайны. Отсылка к балагану (такому его специфическому жанру, как раек) содержится, например, в Предисловии Бельского к клавиру оперы. В этом Предисловии, в частности, говорится о Звездочете, который и показывает зрителям небылицы «историю черной неблагодарности Додона в своем волшебном фонаре»¹⁹⁶ (выделено мной. — В. Г.).

Сравнение *Золотого петушка* с жанрами балаганных зрелищ можно продолжить указанием на особую роль в таких представлениях популярных народных песен. В драмы и петрушечные комедии песни включались, «как правило, фрагментарно, они как бы цитировались...»; «...исполнялся куплет, начальные строки песни, наигрывались первые такты мелодии, и поскольку использовались известные и популярные произведения, зрители мгновенно сами восстанавливали целое и настаивались на нужный лад. Песенно-музыкальные номера нередко создавали комический эффект тем, что пародировали какое-то произведение или вставляли его в неподходящий контекст»¹⁹⁷. Такой метод имеет черты близости с подходом к песенному материалу в *Золотом петушке*. Интересно, что среди немногих использованных Римским-Корсаковым песен — и особенно распространенные в народной драме, вертепных представлениях и комедиях о Петрушке песни «Вдоль по Питерской» и «Чижик»¹⁹⁸. Приведем в этой связи выдержку из письма

¹⁹⁴ Некрылова А., Савушкина Н. Русский фольклорный театр // Народный театр. М., 1991. С. 11. См. также драму «Царь Максимилиан» в сб.: Фольклорный театр. М., 1988. С. 203 и далее.

¹⁹⁵ Фольклорный театр. С. 267, 310. См. также характеристику Звездочета.

¹⁹⁶ ОР РНБ. Ф. 640. № 482.

¹⁹⁷ Фольклорный театр. С. 35, 257.

¹⁹⁸ Фольклорный театр. С. 258, 265–266, 281, 312, 316, 344. На мотив «Чижика» в представлениях нередко исполнялись другие слова (Там же. С. 281, 295).

композитору Бельского, в котором он, высказываясь по поводу намерения Римского-Корсакова процитировать в *Стеньке Разине* такие песни, как «Эй, ухнем», «Ты взойди, солнце красное», «Вниз по матушке, по Волге», замечал: «Особенно осторожным... надо быть с народными темами общеизвестными и связанными у большинства с определенными ассоциациями: слушателя трудно будет заставить при звуках таких тем переживать не то настроение, которое он привык с ними связывать»¹⁹⁹.

Широко использовался в народной драме и прием небылицы, что вносит еще одну интересную параллель между фольклорным театром и *Золотым петушком*. В драмах «Царь Максимилиан», «Лодка», «Шайка разбойников» и др. небылицы появлялись в эпизодах, где действовали такие персонажи, как Маркушка-гробкопатель, Старик и Старуха²⁰⁰.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод о глубинных связях всей оперы и ее литературного текста с обширными пластами многовековой народной и профессиональной художественной культуры, как отечественной, так и западноевропейской. Важно отметить отсутствие стиливого диссонанса между обеими традициями. Причина тому — наличие многих точек соприкосновения в сюжетике и образах персонажей, общность приемов, среди которых выделим приемы пародийно-иронические, а также разнообразные приемы «снижения» и травестирования. Образующаяся смысловая многослойность, пересечение и взаимодействие различных жанровых и стиливых пластов под знаком «небылицы» способствуют особому единству либретто, отвечающему стилистике и поэтике «Сказки...» Пушкина. Напомним о полигенетичности²⁰¹ пушкинской сказки и об огромном потенциале, заложенном в ней и раскрытом авторами оперы. Подчеркнем также, что образы и сюжетные мотивы *Золотого петушка* принципиально шире любого из своих прототипов и аналогов, они многогранны и полисемантичны. Огромную роль в их осложнении играет специфическая авторская ирония, остраняющая всё происходящее в «небылице» и делающая почти невозможными однозначные оценки и трактовки.

¹⁹⁹ ОР РНБ. Ф. 640. № 856. Письмо от 2 сентября 1905 года. *Переписка*. С. 357. Именно этот прием, на наш взгляд, и был разнообразно использован Римским-Корсаковым в *Золотом петушке*.

²⁰⁰ Фольклорный театр. С. 108, 110, 224.

²⁰¹ Этот термин использует Т. Г. Иванова в работе «Литературные „Сказки“ А. С. Пушкина и его записи народных сказок». Машинопись. Фольклорно-этнографический центр (ФЭЦ) СПбГК. С. 45.

Персонажи

Додон. Образ царя Додона, наряду с Шемаханской царицей и Звездочетом, относится к наиболее сложным и семантически насыщенным, что во многом определяется богатой культурной «памятью» персонажей оперы. Сами имена героев оперы далеко не нейтральны и несут в себе те значения, с которыми они были сопряжены в предшествующей традиции. Попав в структуру данного сюжета, эти имена таили в себе в свернутом виде определенный спектр возможных сюжетных ходов. Можно предположить, что в восприятии культурной аудитории начала XX века образы героев оперы складывались именно на пересечении «старого» и «нового» (реального поведения в оперном пространстве).

Имя Додон (Дадон) к моменту создания *Золотого петушка* бытовало в русской культуре (народной и профессиональной) более двух веков. Появившись в начале XVII века в переводной рыцарской «Повести о Бове Королевиче» как калька с французского *Diedonne* (итальянский вариант *Duodo*), имя это через посредство лубка и лубочной сказки настолько прочно закрепилось в русской традиции, что в словаре В. И. Даля приводится уже в нарицательном смысле в значении «неуклюжий, нескладный, несуразный человек» (ср. в детском фольклоре: «Жил-был царь Додон — Замарал себе ладонь!»²⁰²). В лубочной повести Дадон — отрицательный персонаж, «злодей», охотящийся за чужой женой, «прелстися еси женскою прелестию»²⁰³, и в итоге погибающий от руки Бовы. Отметим, что хотя по сюжету Дадон не молод, в традиции лубка (вплоть до начала XX века) принято было изображать его в условной манере сказочного молодца. Через *Бову* Дадон попадает и в русскую профессиональную литературу, где с этим образом происходит важная трансформация. Из второстепенных героев²⁰⁴ он выдвигается на первый план, превращаясь в фигуру тирана и самодура²⁰⁵. Обогащение этого смысла происходит в «Сказке о золотом петушке» Пушкина, где образ Дадона вбирает в себя и некоторые другие важнейшие мотивы. Из «Легенды об арабском звездочете» В. Ирвинга

²⁰² Впервые опубликовано в «Собрании и очерках Александра Можаровского». Казань, 1882. (Цит. по: Русские народные сказки: В 3 т. 2-е изд. М., 1992.)

²⁰³ Ровинский Д. Русские народные картинки. Кн. 1. СПб., 1900. С. 11.

²⁰⁴ См., например, в «богатырской песне» Н. Львова «Добрыня» (1794): «Он из города Антона, / Сын какого-то Дадона, / Макаронного царя...»

²⁰⁵ «Бова» А. Н. Радищева, лицейская поэма А. С. Пушкина «Бова» (1814).

приходит мотив престарелого и «миролюбивейшего» самодержца²⁰⁶, впрочем, так же как и лубочный Дадон, подверженного женским чарам. Жажда «отдохновенья» Абен Габуза Ирвинга, «накладываясь» на богатую русскую сатирическую традицию изображения монарха, зачастую спящего на троне, трансформируется в итоге в чеканное пушкинское: «Царствуй, лежа на боку!»

Что же касается сущности образа Дадона, то сложная и неразгаданная идея сказки Пушкина (о чем уже говорилось ранее) обусловила его противоречивую трактовку у литературоведов. Три основных концепции, сложившиеся в пушкиноведении, могут быть изложены в определении тех авторов, в чьих работах они получили наиболее стройное воплощение. В статье А. Ахматовой Дадон вполне реальный «ленивый самодур», гротескный персонаж, являющийся адресной сатирой на Александра I и Николая I²⁰⁷. В. Непомнящий в своих исследованиях трактует Дадона как героя мнимого, иллюзорного, уподобляя его «мастерски сработанной марионетке», а мир Дадона — шахматной доске²⁰⁸. В. Вацуро предлагает иной подход к сказке в целом и к фигуре царя — через сопоставление со структурой и архетипами персонажей волшебной сказки. «Представление о Дадоне как о „тиране“, типичном злом царе народной сказки, утвердившееся в нашем литературоведении... страдает крайней упрощенностью», — пишет исследователь, подчеркивая, что Дадон «не лишен полностью авторского сочувствия». Главный же порок и причину гибели царя и других героев сказки В. Вацуро видит в ослепляющей, неконтролируемой любовной страсти, доходящей до абсурда и порождающей преступление²⁰⁹. Каждая из концепций имеет достаточно стройную систему доказательств, опирающихся на текст пушкинской «Сказки...», переписку и факты биографии поэта. Таким образом, пушкинский Дадон заключал в себе сложный комплекс значений («пучок смыслов», по выражению Ю. Лотмана), что и было, на наш взгляд, тонко подмечено и развито авторами оперы. В музыкальном плане не менее важны ассоциации с оперными царями, в частности с Борисом Годуновым, Салтаном, Берендеем, Морским царем и т. д. Заметим, однако, что господствующим в общественном сознании стало представление о политической сатире

²⁰⁶ См. Примечание 3.

²⁰⁷ Ахматова А. Последняя сказка Пушкина. С. 23, 26, 35–37.

²⁰⁸ Непомнящий В. Поэзия и судьба. С. 230, 236, 240.

²⁰⁹ Вацуро В. «Сказка о золотом петушке». С. 128, 132–133.

как смысле сказки, и Дадон воспринимался как символ русского самодержца (напомним о цензурном запрещении на постановку и грубых искажениях литературного текста оперы).

В игровом пространстве *Золотого петушка* образ Дадона подвергается еще одной, может быть не столь значительной, трансформации, проясняющейся при сравнении с лубочной сказкой. В опере Додон попадает в окружение прежних героев лубка Гвидона и Полкана (отсутствующих у Пушкина) с ироничной «подменой» их взаимоотношений, хорошо знакомых зрителям. Напомним авторитетное мнение Д. Ровинского (1881 год): «Повесть о Бове-королевиче читается и в наше время повсеместно, расходится в огромном количестве экземпляров»²¹⁰. В «Бове» Гвидон — царь и противник Дадона, который его и убивает предательски, дабы завладеть женой Гвидона — Милитрисой. Полкан же — богатырь и «меньшой брат» Бовы, сына Гвидона. В опере Гвидон — сын Додона, Полкан — его верный воевода. Иронической трансформации подвергается и мотив соперничества в любви: под чары Шемаханской царицы попадают абсолютно все «мужские персонажи» оперы.

Ранее уже говорилось о том, какое воздействие оказала русская волшебная сказка на «Золотого петушка» Пушкина. Многие аспекты в литературном развитии, осуществленном либреттистом совместно с композитором в отношении сюжета и основных персонажей, позволяют сделать вывод о еще большем значении для оперы волшебной сказки, ее структуры, героев и их функций. Связано это с выдвинутой в работе гипотезой о вероятном непосредственном воздействии источников пушкинской сказки на либретто оперы Римского-Корсакова.

«Народное сознание делит всех героев только на положительных — настоящих и отрицательных — ложных. <...> Отрицательный герой наказывается, положительный награждается. <...> В волшебной сказке герой — или царевич, или крестьянин»²¹¹. С этой точки зрения Додон вроде бы никак не может быть истинным (то есть настоящим) героем. В начальной ситуации оперы присутствует и младшее поколение — сыновья Додона, и они даже вынуждены отправиться из дома. Однако Гвидон и Афрон менее всего могут претендовать на роль героя ввиду явной второстепенности, да и погибают они уже к началу второго действия. В каноне сказки им скорее соответствуют старшие братья

²¹⁰ Ровинский Д. Русские народные картинки. Кн. 5. С. 109.

²¹¹ Пропп В. Русская сказка. С. 185.

(неудачники), но в таком случае единственным кандидатом на «титул» младшего, действующего героя оказывается... Додон, так как именно ему приходится ехать, встречаться с царевной и т. д. Да и волшебное средство / помощника (в опере — золотой петушок) из рук дарителя получает в народной сказке только подлинный герой²¹².

Другой стабильный элемент канона: беда или недостатка, которая должна быть «доведена до сознания героя. В этих ситуациях царь кличет клич»²¹³. В опере Додон действительно «кличет клич» (I действие, заседание царской думы), но, в конечном счете, сам же вынужден стать единственным «героем». Додон, конечно, пародиен по отношению к традиционному «добру молодцу» и возможен только в профессиональной художественной культуре (либо в условиях карнавального действия, о чем уже говорилось выше). Его можно сравнить с «ложным героем» волшебной сказки, то есть старым царем, которого обязательно умерщвляют в финале. Но положительного персонажа — молодого героя сказки, занимающего в итоге его место, — в опере нет. Отсутствие положительных персонажей снимает традиционную оппозицию положительное — отрицательное и составляет одну из важнейших особенностей художественной концепции оперы.

Итак, Додон представляет собой пародийное «зеркало», двойника по отношению к истинному сказочному герою, но это, в свою очередь, определяет и неизбежность прохождения им традиционной «траектории»: дом — отправка в путь — получение волшебного средства — встреча с царевной (будущей невестой), испытание (трудные задачи) — возвращение-брак и воцарение²¹⁴. По понятным причинам последняя фаза в опере отсутствует, ибо Додон уже царь, а женитьба его противоречила бы не только сказочному канону, но и замыслу оперного сюжета. Первые две фазы уже были освещены ранее, поэтому сразу перейдем к третьей²¹⁵. Вслед за Ирвингом и Пушкиным здесь используется традиционный сказочный мотив «запродажи» — «обманного договора» («отдай то, чего в доме не знаешь» и т. д.)²¹⁶. В данном случае Додон торжественно обещает исполнить в будущем «волю пер-

²¹² Пропп В. Русская сказка. С. 177, «Завязка»; с. 200, 183–184 соответственно.

²¹³ Там же. С. 180.

²¹⁴ Пропп В. Русская сказка. С. 242, 208, 195; Он же. Исторические корни волшебной сказки. С. 305–318, 338.

²¹⁵ В сравнении с каноном народной сказки вторая и третья фазы в «Сказке...» Пушкина и в опере переставлены местами.

²¹⁶ Пропп В. Русская сказка. С. 218.

вую» Звездочета. В этой же сцене Бельский вводит дополнительные штрихи в характеристику Додона. В ответ на просьбу Звездочета «сделать запись по законам» царь отвечает: «По законам? Что за слово? / Я не слыхивал такого. / Моя прихоть, мой приказ — / Вот закон на каждый раз» (сам Бельский, кстати, был юристом). В этом четверостишии современники увидели прямой намек на состояние законности в тогдашней России. В уста Звездочета (в той же сцене) либреттист вкладывает очень важные с точки зрения последующих событий слова, отсутствующие в источниках сюжета: «Но любовь мне дорога». Так, уже в самом начале I действия предвосхищается будущий «конфликт».

Встреча героя с царевной и последующая ситуация состязания с ней (четвертая фаза) — обязательный мотив сказки. Распространен он и в былинах: и Добрыня, и Илья, и Дунай «наезжают в поле на поленицу», то есть богатырку, вступают с ней в бой и т. д. Шемаханская царица Бельского вбирает в себя черты не только сказочной царевны, но и сказочно-литературной Царь-девицы, могущественной волшебницы и даже Яги. При всех различиях этих женских персонажей объединяет их мотив испытания героя. В былинах женщину-воительницу будущий жених должен победить в честном бою. В опере такой вариант иронически «снимается». Додон действительно «наезжает» на шатер, но предпочитает вместо поединка выстрелить из пушки. Увы: пушкари разбегаются, а Шемаханская царица «воюет» «одною красотой». В сказках в ситуации укрощения перед браком коварной и опасной царевны, часто еще и волшебницы, дается другой вариант решения: герой должен с честью пройти все испытания, преодолевая трудности, справляясь с задачами, задаваемыми ему, и т. д.²¹⁷ В опере трудные задачи и состязание трансформируются в развернутую сцену испытания Додона беседой, пением и пляской. Неоднократно отмечавшиеся исследователями *Золотого петушка* элементы издевки и жестокости в поведении царицы как некие особенные, только ей присущие черты при ближайшем рассмотрении оказываются вполне сопоставимыми с родовыми чертами сказочных героинь такого типа. «Задачи задаются с целью испытания жениха, но... одновременно они содержат элемент враждебности к жениху и имеют целью отпугнуть жениха»²¹⁸. Сравнивая окончательный вариант либретто с черновым

²¹⁷ Пропп В. Русская сказка. С. 208; Он же. Исторические корни волшебной сказки. С. 303.

²¹⁸ Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 305.

автографом, можно сделать вывод о сокращении и без того короткой и маловразумительной додоновой «части» беседы с царицей (до «любовной песни») ²¹⁹. В соответствии с многократно применяемым принципом пародирования (то есть в буквальном значении, наизнанку, наоборот) царь Додон сначала уподобляется ребенку — поет детскую песенку на дурацкие слова ²²⁰, а в следующем эпизоде пляски — символически еще и женщине (ср.: платочек, опахало) ²²¹. Неподобающее сану поведение и поступки актуализируют традиционную (в средние века) оппозицию царь – шут ²²². «Обезьянничанье» Додона закономерно приводит к сравнению его с верблюдом и обезьяной ²²³, а его рабская покорность царице — с рабом (еще одна крайняя оппозиция) ²²⁴. В последнем случае происходит символическое уравнивание Додона с его же народом ²²⁵. Итак, Додон не выдерживает ни одного из испытаний, что не мешает ему (в полном соответствии с «перевернутой» логикой смехового мира) заявить о победе: «Эй, Полкан! Труби победу! Я домой с невестой еду».

²¹⁹ ОР РНБ. Ф. 640. № 483.

²²⁰ См. важную ремарку в I действии: «Спит беззаботно, как дитя». Использование же «Чижика» в качестве любовной песни усиливает шутовской момент в характеристике царя.

²²¹ Ц. Д.: *Право, с детства не плясал*. Ш. ц.: *Ну так будь опять ребенок*.

²²² Ср.: Ц. Д. (слабо сопротивляясь, обиженно): *Что ты, матушка моя! Не в шуты нанялся я*.

²²³ Ср.: Ш. ц.: *Выступай, Додон, вперед, / Как индюк, кичливо, боком...; Ты ж, противный старый рак, / Норовишь поймать. Не так. / Вот верблюжьи-то ухватки*; Рабыни царицы: *С кем сравним его? С верблюдом / По изгибам странным стана, / По ужимкам и причудам / Он прямая обезьяна*. Отметим, что обезьяна как потешный двойник, имитатор человека занимает выдающееся место в средневековой комике. «У Себастиана Бранта „Обезьяноград“ означает Страну дураков (ср. гневные реплики Звездочета в новелле Ирвинга: «...и веселись в своем раю для дураков» и Шемаханской царицы в опере: «...и дурацкий твой народ!» — В. Г.), так как в немецком языке обезьяна (Affe) — один из синонимов слов „дурак“, „глупец“. <...> Обезьяна являла собой и образ грешника... олицетворяла похоть и тщеславие» (Даркевич В. Народная культура средневековья. Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. С. 109).

²²⁴ Переодевания, перемена статуса, пола — неперемennые элементы карнавалыных празднеств.

²²⁵ Ср.: «Раб же телом и душою» (хор рабынь) — «Ваши мы. Душа и тело» (III действие, перед Шествием, реплика народа). См. также в финале хор народа «Верные твои холопы...».

В III действии авторы подводят фабулу к той точке, за которой избранный вариант следования сказочному канону, пусть и пародийный, становится невозможен. Здесь, в заключительной фазе, Додон и оказывается тем, кем он должен быть в «нормальной» сказке, — старым царем, которого необходимо умертвить. Отсюда и соответствующая сказочной схеме роль невесты — Шемаханской царицы — в подведении Додона к гибели²²⁶. Додон в гневе убивает Звездочета, петушок — Додона²²⁷. Не случаен и смех, звучащий в моменты убийств, он имеет определенные аналогии в народных сказках²²⁸. «Смех есть одно из средств уничтожения своего противника. В сказках... такое уничтожение смехом может сопровождаться действительным уничтожением противника...»²²⁹. Существует параллель и в исторически зафиксированном обряде. «У древнейшего населения Сардинии, которое называлось *Sardi* или *Sardoni*, существовал обычай убивания стариков (выделено мной. — В. Г.). Убивая стариков, громко смеялись. В этом и состоит пресловутый „сардонический“ смех»²³⁰. Важнейшим элементом древнеримских сатурналий, перешедшим позднее в средневековые карнавальные действа, было *осмеяние* обреченного шутовского царя празднеств (короля «для смеха» — «*roi pour rire*») как носителя смерти²³¹.

Итак, канон волшебной сказки предстает в опере (через посредство «Сказки...» Пушкина) в пародийном, «перевернутом» виде. Сказочный «идеальный макромир» заменяется «антимиром», являющимся в традиционной народной сказке лишь одним из элементов целого, сферой действия лжегероев (старых царей, злых братьев, коварных сестер, неверных товарищей и т. д.). Ложные герои — «это объект смеха, комического, так как отклонение от нормы (идеальной сказочной

²²⁶ Ш. ц. (коварно): *Вот забавный-то старик, / Так и лезет напрямик.*

²²⁷ Ср.: Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 309.

²²⁸ О природе смеха в опере и его параллелях см. ниже в разделе, посвященном характеристике Шемаханской царицы.

²²⁹ Пропп В. Русская сказка. С. 283.

²³⁰ Пропп В. Ритуальный смех в фольклоре // Пропп В. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976. С. 188.

²³¹ См. об этом: Даркевич В. Народная культура средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. С. 158, 163; Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 10, 94, 220.

нормы. — В. Г.) обычно выглядит смешным», — пишет И. Лупанова²³². Нарушение «сказочного баланса» (термин Е. Мелетинского), недопустимое в волшебной сказке, полностью отвечает логике *небылицы*, которая и представляет собой особый «антимир». Небылица «сознательно конструирует свой мир нонсенса и лжи, мир не просто нереальный (нереальный мир есть и в сказке), а мир ирреальный, обратный, вывернутый наизнанку...»²³³. Подмена сказочного героя комическими лжегероями — не единственное изменение канона в пушкинской сказке и в опере. Упомянутый нереальный (то есть волшебный) мир также трансформируется, его нормы, как и поведение персонажей, «перевертываются»²³⁴. «Смеховая ситуация», распространенная на всё художественное пространство оперы, при этом осложняется условностью (невсамделишностью, театральностью происходящего — согласно законам *небылицы в лицах*) и авторской иронией.

Гвидон и Афрон. Гвидон — уже «знакомый» по Сказке о царе Салтане персонаж. Шутливо изображенный там царевич является прямым предшественником Гвидона в *Золотом петушке*. Напомним, что имя Гвидон (Guidone) пришло из *Бовы*, широко было распространено в лубке и увековечено в сказке Пушкина. Афрон — царь из народной сказки об Иване-царевиче и Сером Волке²³⁵. В литературе встречается крайне редко, например, в переложении названной сказки Жуковским (1845), где Афрон трактован весьма иронично (сцена поцелуя волчьей морды)²³⁶, и в сказке Языкова «Жар-Птица» (1836). По поводу совета Афрона в сцене заседания царской думы в I действии («*Наше доблестное войско... / Распустить пока совсем. / А за месяц перед тем, / Как напасть на нас соседям, / Мы навстречу им поедем...*»; выделено мной. — В. Г.) можно провести конкретную историческую параллель. В «Анекдотах» Нестора Кукольника, представляющих собой своеобразную летопись петербургского быта середины XIX века, приводится рассказ о М. П. Бутурлине²³⁷: «Тот же Бутурлин прославился знаменитым приказом о мерах противу пожаров... В числе

²³² См. подробнее: Лупанова И. «Смеховой мир» русской волшебной сказки // Русский фольклор. Т. XIX. Вопросы теории фольклора. Л., 1979. С. 65–67.

²³³ Левина Е. Прозаическая небылица (к вопросу о границах жанра). С. 78–79.

²³⁴ См. далее характеристики Петушка, Шемаханской царицы и Звездочета.

²³⁵ Эпизодический персонаж, почти лишенный описания.

²³⁶ Литературная сказка пушкинского времени. С. 237–238.

²³⁷ Бутурлин М. П. (1786–1860) — генерал-лейтенант, сенатор, был знаменит своей глупостью.

этих мер было предписано домохозяевам за два часа до пожара давать знать о том в полицию»²³⁸.

Гвидон и Афрон, как уже указывалось, могут быть сопоставлены со старшими братьями героя народной волшебной сказки. Изображаются братья-неудачники, как правило, с немалой долей иронии: делают все не так, трусоваты и ленивы. Их функция — в комическом «утроении» главного героя, «где из трех величин, — как пишет В. Пропп, — только одна подлинно действительная»²³⁹. Утроение отрицательных персонажей, появление пародийных двойников может считаться имманентной чертой средневековой смеховой культуры — применительно к популярному сатирическому жанру западного средневековья — фаблио (об этом пишет А. Михайлов)²⁴⁰, к смеховой культуре Древней Руси (Д. Лихачев)²⁴¹. При всех внешних различиях Гвидон и Афрон — как две половинки целого, пародирующие друг друга, — являются, в сущности, одним персонажем. Их внутреннее единство особенно ярко проявляется в ситуации отправки на войну (одинаковые слова)²⁴² и в поведении в гостях у Шемаханской царицы (одинаковые поступки)²⁴³. В то же время общность характеристик двух героев осложняется введением мотива соперничества в любви (присутствующего и в фольклорной волшебной сказке) и братоубийством (балладный мотив). Впрочем, об этом зритель лишь догадывается; рассказ царицы, приоткрывающий загадку «мертвого ущелья», может восприниматься и как «грезы», «бред» или «мечта» героини.

Полкан. Происхождение свое этот образ, как уже упоминалось, ведет из «Повести о Бове Королевиче». Русская форма его имени (Пуликанъ, Полкан) образована, вероятно, как буквальное прочтение итальянского Pulicano. Полкан традиционно изображался в лубке как

²³⁸ Цит. по: Искусство Ленинграда. 1991. № 1. С. 70.

²³⁹ «Два других брата служат как бы контрастным фоном для него» (Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 200).

²⁴⁰ Михайлов А. Старофранцузская городская повесть фаблио и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. С. 278.

²⁴¹ Лихачев Д. Смех как мировоззрение // Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н. Смех в Древней Руси. С. 40.

²⁴² Ср.: Афрон: «Дай немножко, дай немножко нам вздохнуть!» — Гвидон: «Дай немножко нам вздохнуть!» и т. д.

²⁴³ Ш. ц.: «Оба взапуски любили. / Друг пред другом мне сулили / Руку, сердце и венец, / Тот, что носит их отец».

полуконь («конскія ноги а потом члѣвъкъ») ²⁴⁴. В некоторых списках «Бовы», относящихся к концу XVII века, Полкан предстает как полчеловек, полупес: «Есть, государь, у тебя сильный богатырь, а имя ему Полкан; по пояс песьи ноги, а от пояса что и прочий человек, а скачет он по 7 верст» ²⁴⁵. Возможно, здесь существует какая-то связь с превращением в XIX веке имени Полкан в собачью кличку (см., например, басню И. Крылова «Собачья дружба», басню В. Пушкина «Ощипанный петух» и др.). И в либретто, и в музыке оперы обгрызается именно эта семантика ²⁴⁶. В былинах и сказках действуют также: Полкан (Полканыч) — богатырь великого князя Владимира ²⁴⁷, Полканище-чудище и даже целые их полчища («несчетное войско полканов» в сказке о богатыре Добрыне Никитиче) ²⁴⁸. В русской литературе это имя было популярно как синоним вообще всякого богатыря простонародной сказки. Например, во Вступлении к «Русским сказкам» Василия Левшина (М., 1780) иронически говорится о русских богатырях, «перекрушивших всех исполинов, полканов и богатырей чуждых того времени» ²⁴⁹. Сравним — в поэме «Царь-Девица» Державина (1812): «И Полканы всюду чудны / Дом стрegli ее и трон» ²⁵⁰; или в стихотворении «Сон» (1816) Пушкина: «Терялся я в порыве сладких дум; / В глуши лесной, средь муромских пустыней / Встречал лихих Полканов и Добрыней, / И в вымыслах носился юный ум...» ²⁵¹. В оперной литературе имя Полкан встречается лишь однажды — в «Вадиме» Верстовского (1832). Здесь Полкан — злой богатырь, побежденный главным героем оперы Вадимом.

Литературный образ Полкана в опере почти целиком создан В. Бельским (у Пушкина безымянному воеводе принадлежит всего не-

²⁴⁴ Ровинский Д. Русские народные картинки. Кн. 1. С. 81. Такая форма сохраняется в фольклоре и в настоящее время.

²⁴⁵ Цит. по: Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. 1. М., 1988. С. 293.

²⁴⁶ Ср. определение Б. Асафьева: «Лающий Полкан» (см.: Асафьев Б. «Золотой петушок» — небылица в лицах. С. 202).

²⁴⁷ См., например: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. С. 145.

²⁴⁸ Ровинский Д. Русские народные картинки. Кн. 1. С. 17.

²⁴⁹ Цит. по: Старинные диковинки. Волшебные-богатырские повести XVIII века // Библиотека русского фольклора. Т. 3. Кн. 1. М., 1991. С. 12.

²⁵⁰ Цит. по: Литературная сказка пушкинского времени. С. 58.

²⁵¹ Цит. по: Томашевский Б. Пушкин. 2-е изд. Т. 2. М., 1990. С. 96.

сколько фраз). Полкана в определенном смысле можно считать пародийным двойником Додона. Таким образом, происходит уже утроение канонического сказочного героя. Додон груб, Полкан — груб и неотесан, «говорит всегда как ругается» (ремарка к первому высказыванию). Во II действии он предстает почти «соперником» Додона, образуя пародийный треугольник. Да и сама Шемаханская царица дает к этому веские основания: «Значит, быть со мной Полкану. Эй, Полкан! (в черновике *«Мой Полкан»*²⁵². — В. Г.) *Ко мне, дружок!*» В первоначальном варианте либретто мотив соперничества развит сильнее: Полкан предстает даже более достойным «претендентом» на руку царицы. Он первым выпивает вино (в опере — после Додона) и первым же решается начать «светскую беседу» с царицей²⁵³. Его речь гораздо обширнее, чем речь Додона. В черновых набросках сохранился любопытный монолог Полкана (после слов: «Нынче все одним полны»). Приведем его полностью: «Ведь весна; зацвел шиповник, / Кличет тетерев-любовник... / В сумерках толкнись к кустам, / Слушай, что творится там: / Визготня, возня да смехи, / Поцелуи да потехи. / Лучше уж и не мешать»²⁵⁴. Додон в этой ситуации «выдавливает» из себя всего несколько слов, из которых в окончательной редакции оставлено только два²⁵⁵. Полкан позволяет себе не только грубовато перебивать Шемаханскую царицу, но и усмехаться ее речам. Это важно в смысловом отношении. Независимо от конкретной, «полюсной» (отрицательной-положительной) оценки царицы, ни одним из исследователей *Золотого петушка*, насколько известно, не ставилась под сомнение серьезность ее образа. Соответственно, и к ее монологам относились по-разному, но все-таки серьезно. В опере Полкан «с обидной усмешкой» (ремарка)²⁵⁶ так отвечает на страстные речи царицы: «*Придут, придут, / Не тоскуй*». Характерный штрих — ударение на первом слоге в слове «придут», подчеркнутое композитором в музыке (II действие, ц. 380). Реплика Полкана вносит первый диссонанс в только что представленный слушателям портрет прекрасной и загадочной девы и тем самым подвергает его сомнению (важный драматургический

²⁵² ОР РНБ. Ф. 640. № 482.

²⁵³ «Как изволила царица / Почивать?» — сохраняется и в окончательной редакции.

²⁵⁴ ОР РНБ. Ф. 640. № 483.

²⁵⁵ «Вот и я могу сказать, / Сам не свой...» (там же). В опере: «Вот и я...».

²⁵⁶ В черновике: «с простодушной, грубой усмешкой» (ОР РНБ. Ф. 640. № 482).

момент!). Большое значение в характеристике воеводы имеет его лексика. Ругань и эвфемизмы Полкана²⁵⁷ — равно как и Додона (по отношению к нему, боярам и Звездочету), Шемаханской царицы²⁵⁸ — в контексте специфического смехового пространства «небылицы» можно сопоставить с жанром фамильярно-площадной речи как неотъемлемого элемента карнавала²⁵⁹. В сцене царской думы принцип «обратности» определяет то, что целый поток ругательств (к Додону присоединяются бояре, Гвидон и Афрон) обрушиваются именно на ни в чем не повинного Полкана. Полкан в опере — голос здравого смысла, также пародийно трактованный.

Следующее замечание относится к одной литературно-ситуационной параллели. После эпизода «изгнания» Полкана из шатра Шемаханской царицы (II действие, после ц. 390) образующаяся мизансцена (вплоть до ц. 810) вызывает в памяти сходную ситуацию из сказки Ершова «Конек-Горбунок»²⁶⁰. Напомним, что эта сказка повлияла на пушкинского «Золотого петушка»²⁶¹ и, возможно, была одним из источников либретто оперы.

Амелфа. Амелфа — быть может, наиболее простой персонаж оперы. Некоторые исследователи *Золотого петушка* (А. Кандинский, Л. Данилевич, Л. Данько) подчеркивают преобладание бытового начала в ее образе²⁶².

Имя Амелфа пришло в либретто, вероятно, из сборника Кирши Данилова, встречается оно и в лубке²⁶³. В былинах Амелфа (Мамелфа²⁶⁴)

²⁵⁷ «Кипяток меня ошпарь», «Ах, дойми меня короста», «шут возьми его», «так плевать», «чтоб ей» и т. д.

²⁵⁸ «Дурак», «нахал», «болтун проклятый», «дурачье» и даже «старый хрыч», «тьфу ты, пропасть», «злой урод», «седой болтун».

²⁵⁹ См. об этом: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 22, 23, 220–221.

²⁶⁰ Ср.: «За шатер Иван забился / И давай диру вертеть, / Чтоб царевну подсмотреть» (см.: Ершов П. Конек-Горбунок // Литературная сказка пушкинского времени. С. 389) — «Полкан покорно встает и уходит за шатер, откуда то и дело выставляется его длинная борода» (ремарка).

²⁶¹ См. об этом: Ахматова А. Комментарий к рукописям Пушкина // Ахматова А. Пушкин: Статьи и заметки. С. 44.

²⁶² Ср.: «Амелфа — русская домовитая ключница» (см.: Асафьев Б. «Золотой петушок» — небылица в лицах. С. 202).

²⁶³ Ровинский Д. Русские народные картинки. Кн. 4. С. 75, 134.

²⁶⁴ Именно так помечал партию ключницы Римский-Корсаков в черновом клави́ре оперы (ОР РНБ. Ф. 640. № 14).

Тимофеевна — мать некоторых героев (Василия Буслаева, Добрыни Никитича, Соловья Будимировича); описание ее уважительное («честная вдова», «матера вдова», «матушка родимая»), часто в ней подчеркивается материнская заботливость. В одной из былин о Василии Буслаеве есть сцена, которую можно сопоставить с оперным эпизодом отправки Додона на войну:

Камень от огня разгорается,
А булат от жару растопляется,
Материна сердце распущается,
И дает она много свинцу-пороху,
И дает Василью запасы хлебных,
И дает оружие долгомерное:
«Побереги ты, Василей, буйну голову свою!»²⁶⁵

В опере Амелфа теряет не только отчество, но и серьезность образа. Это «сниженный» персонаж, пародирующий заботливую «матеру вдову»²⁶⁶. Не чужда ей и некоторая простодушная хитрость (в эпизоде с попкой). В сцене разгадывания сна (II действие) в уста ключницы авторами вложена косвенная характеристика Додона. Образ Амелфы, так же как и некоторые другие образы оперы (Звездочет, Шемаханская царица, отчасти Гвидон и Додон), имеет свою предысторию в неосуществленных оперных замыслах композитора. Так, одним из предполагавшихся действующих лиц оперы *Добрыня Никитич* (по собственному сценарию) должна была быть Мамелфа Тимофеевна. В первом явлении оперы она помогает в сборах и напутствует уезжающего на бой со Змеем сына Добрыню²⁶⁷. В другом оперном замысле — *Навзикае* (по фрагменту «Одиссеи» Гомера) фигурировала нянька героини (также контральто), которой Навзикая рассказывает свой вещий сон²⁶⁸.

²⁶⁵ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. С. 92, строки 45–50.

²⁶⁶ Ср., Додон: «Взбей подушки, мать моя!» Иной пример иронического переосмысления традиционного фольклорного образа — богатырша Амелфа Змеевна Красотка Многосильная в опере-фарсе Бородина *Богатыри*. Известно, что Римский-Корсаков познакомился с этим сочинением в 1894 году и более всего ценил в нем, согласно В. Ястребцеву, «остроумие» в литературной и музыкальной части оперы (см.: Ламм П., Попов С. «Богатыри» // Советская музыка. 1934. № 1. С. 87–94).

²⁶⁷ ОР РНБ. Ф. 640. № 539.

²⁶⁸ ОР РНБ. Ф. 640. № 535, 536.

Некоторыми чертами в сцене с народом (начало III действия) Амелфа напоминает Бабариху из Сказки о царе Салтане Римского-Корсакова²⁶⁹.

Народ. Народ, изображенный в Золотом петушке, получил в работах исследователей оперы однозначную и даже уничижительную оценку. «Крайне пассивная, тупая масса»²⁷⁰, «жалкие людишки», забитые, униженные, душевно убогие рабы, довольные тем, что они рабы, — вот лишь некоторые определения, даваемые музыковедами. В «оправдание» Римского-Корсакова утверждается, что «народа в опере нет»²⁷¹, а есть лишь обыватели, трусливые мещане, сопоставимые с глуповцами из «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина²⁷². А. Кандинский, отмечая большую роль условного начала в образах героев Золотого петушка, для характеристики народа делает исключение, присоединяясь к мнению о жалкой толпе «холопов»²⁷³. Авторскую позицию видели в обличении рабской покорности народа, а ее прямое выражение — в последнем хоре оперы, трактуемом как «лирико-философское отступление», горькое размышление о живучести и реальности додоновщины²⁷⁴ (!). На наш взгляд, подход к додону народу с мерками, соответствующими скорее народу, изображенному в Псковитянке или Борисе Годунове, является неверным²⁷⁵. Для понимания авторской трактовки, отвечающей всей художественной специфике Золотого петушка, необходимо, в первую очередь, выяснить ее непосредственные источники и предпосылки, сложившиеся в русской литературной традиции.

²⁶⁹ Ср., Бабариха: «Слово царское — закон... А народ все пустозвон!» (Сказка о царе Салтане, I действие, ц. 81).

²⁷⁰ Бекман О. «Золотой петушок». Опера Н. А. Римского-Корсакова. Путеводитель по опере. М., 1932. С. 13.

²⁷¹ Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. С. 245, 233.

²⁷² Кабалевский Д. Римский-Корсаков и модернизм (Против модернистской легенды о Римском-Корсакове). С. 64; Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. С. 119; Гозенпуд А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. С. 249; Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. С. 239.

²⁷³ Кандинский А. История русской музыки. С. 170.

²⁷⁴ См., например: Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. С. 119; Кандинский А. История русской музыки. С. 171.

²⁷⁵ См., например, статью А. Кандинского «Высокая сказка или „веселое представление“?». С. 33.

В пушкинской «Сказке о золотом петушке» народ как действующее лицо практически отсутствует. Ему посвящено лишь несколько строк самого общего плана: *«люди в страхе дни проводят», «С шумом встретил их народ — / Все бегут за колесницей»*²⁷⁶. Такое отношение к описанию народа не является чем-то уникальным. Достаточно вспомнить «Сказку о царе Салтане», где население гвидонова острова охарактеризовано, по существу, одной фразой: *«К ним народ навстречу валит»*. Сравним эти примеры с художественной трактовкой народа в «Коньке-Горбунке» Ершова: *«Смотрят — давка от народу, / Нет ни выхода, ни входу; / Так кишма вот и кишат, / И смеются, и кричат»*²⁷⁷. В подчеркнуто массовом, преувеличенно обобщенном образе народа отчетливо проявляется сознательная установка на условность и стилизацию. Добавим, что в большинстве народных сказок собственно народа как действующего лица вообще нет.

Создавая характеристику коллективного героя, Бельский и Римский-Корсаков, вероятно, опирались как на указанную условно-гиперболизированную манеру в литературных сказках Пушкина и его современников, так и на определенную традицию, сложившуюся в русской художественной литературе. Укажем здесь, прежде всего, на такой яркий образец, как «Мертвые души» Гоголя. В. Набоков писал: *«...Искать в „Мертвых душах“ подлинную русскую действительность так же полезно, как и представлять себе Данию на основе частного происхождения в туманном Эльсиноре»*²⁷⁸. Полностью приложимо это определение и к образу народа в гоголевской поэме. Во многом он продолжает и разнообразно развивает описанный выше сказочный тип характеристики. Вспомним юмористический диалог двух условных мужиков в самом начале первой главы или рассуждения Селифана о пользе порки в третьей главе²⁷⁹, с которыми перекликаются реплики народа в I и III действиях оперы²⁸⁰.

²⁷⁶ В черновике: *«С шумом кинулся народ, / Все глядят, разиня рот...»*.

²⁷⁷ Литературная сказка пушкинского времени. С. 367–368.

²⁷⁸ Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Романы, рассказы, эссе. СПб., 1993. С. 295.

²⁷⁹ «Коли высечь, то и высечь, я ничуть не прочь от того. Почему уж не посечь, коли за дело, на то воля господская. Оно нужно посечь потому, что мужик балуется, порядок нужно наблюдать» (Гоголь Н. Мертвые души // Гоголь Н. Собрание сочинений: В 6 т. Т. V. М., 1937. С. 49).

²⁸⁰ «Ваши мы. Душа и тело. / Коли бьют нас, так за дело».

Отмеченная в литературных сказках пародийная преувеличенность описаний народной массы преломляется у Гоголя, например, в эпизоде столкновения двух колясок в пятой главе: «Так как подобное зрелище для мужика сушая благодать... то скоро около экипажа накопилась их бездна (выделено мной. — В. Г.), и в деревне остались только старые бабы да малые ребята»²⁸¹. Ю. Лотман отмечал, что в гоголевских произведениях «бытовое пространство набито людьми»²⁸². Это же качество свойственно и «реально-бытовому» пространству *Золотого петушка*. Комическое преувеличение выражено, например, в таких ремарках, как: «Снова шум и беготня. <...> На улице перед дворцом в страшном смятении собираются толпы народа» (I действие) или «Все полно народом: улицы, окна теремов, даже крыши» (начало III действия)²⁸³.

Последняя ремарка вызывает в памяти следующие строки из пушкинского «Бориса Годунова»: «*Вся Москва / Сперлася здесь; смотри: ограда, кровли, / Все ярусы соборной колокольни, / Главы церквей и самые кресты / Унизаны народом*»²⁸⁴. В конце II действия из одного-единственного шатра царицы «нескончаемой вереницей идут рабыни» (ремарка; выделено мной. — В. Г.), что вносит также оттенок фантастичности.

Можно также сравнить встречу крестьянами своего помещика Тентетникова в первой главе II тома «Мертвых душ» (первоначальная редакция) с народным славильным хором в III действии оперы: и в том, и в другом случае явный переизбыток радостных эмоций, чрезмерное усердие в изъявлении «верноподданнических» чувств. Характерные сценические движения народа в *Золотом петушке* — все эти почесывания, туповатые ухмылки и т. д. (см. ремарки в I и III действиях) — в преувеличенно-пародийном виде воспроизводят особый тип стилизованного поведения, встречающийся в произведениях русских писателей, проникающий и в оперную литературу. Укажем, к примеру, на «Сказку о мертвой царевне...» Пушкина («*Братья молча постояли / Да в затылке почесали*»); «Петербургских шарманщиков» Д. Григоровича («...Один из мастеровых почесал затылок и сказал: „Ишь ты!“ — тогда

²⁸¹ Гоголь Н. Мертвые души. С. 104.

²⁸² Лотман Ю. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. Избранные статьи. Т. I. Таллин, 1992. С. 423.

²⁸³ Ср.: «В пролеты пестреют тесно примыкающие к дворцу улицы столицы с нагроможденными друг на друге теремами...» (ремарка к началу I действия).

²⁸⁴ Пушкин А. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 3. С. 14.

как другой, его товарищ, схватившись за бока, заливался уже во все горло»²⁸⁵); или на характерный фрагмент из «Мертвых душ» Гоголя, посвященный Селифану: «Медленно... спускался он с лестницы... и долго почесывал у себя рукою в затылке. Что означало это почесывание? и что вообще оно значит? <...> Бог весть не угадаешь. Многое разное значит у русского народа почесывание в затылке»²⁸⁶. Показательна в этом отношении и первая ремарка в *Борисе Годунове* Мусоргского: «...Народ начинает бродить по сцене. Иные, преимущественно женщины, заглядывают за ворота монастыря; другие шепчутся, почесывая в затылке».

Народ в *Золотом петушке* условен, но вовсе не примитивен. Это не только фон, на котором происходит то или иное событие. Его реакциям присуще разнообразие (ср., например, реплики народа после «тревожных» криков Петушка в I акте и партию народа в сцене с Амелфой в начале III акта). Преданный «душою и телом» народ — только маска, одна из его ролей. Значительное место в характеристике народа занимают словесные комментарии, в которых условность и неоднозначность этого коллективного персонажа выступает с наибольшей силой. В иронично-добродушных репликах по поводу карнавализованного шествия пестрой свиты царицы в III действии (например: «Гляньте, братцы, что за люд! / Нет каких на свете чуд! / Где такие уродились? / Хоть бы ночью не приснились!»²⁸⁷) или относящихся к Додону («Словно громы в небесах, / Ударял в кого попало» — в заключительном хоре) народ предстает в качестве наблюдателя, обсуждающего разыгрываемое представление. Особенно ярким примером такой функции, абсолютно не вяжущимся с представлением о народе как «инертной безликой массе»²⁸⁸, является напутствие, обращенное к Додону в конце II действия: «Ты себя-то соблюди. / Стой всё время

²⁸⁵ Литературная сказка пушкинского времени. С. 171; Григорович Д. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. I. СПб., 1896. С. 24. Ср.: «И только какой-нибудь... дядя Михай, почесав рукою в затылке, примолвил: „Эх, Ваня, угораздило тебя!“» (VII глава первого тома «Мертвых душ») или «„Да он, вишь ты, востроногий!“ — стали говорить мужики и даже почесывать в затылках» (I глава второго тома, первоначальная редакция). Цит. по: Гоголь Н. Мертвые души. С. 157, 468 соответственно.

²⁸⁶ Гоголь Н. Мертвые души. Гл. X. С. 252.

²⁸⁷ Ср. с репликами народа в сцене Шествия войска князя Владимира (Финал I действия *Рогнеды* Серова): «Гляньте-ка! гляньте-ка!.. Ха-ха-ха!.. Экие чудища!»

²⁸⁸ Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. С. 245.

позади». Мы словно бы слышим голос публики, собравшейся на балаганном спектакле и активно реагирующей на ключевые моменты комедии. Здесь дается еще один вариант характерной драматургической двойственности, свойственной образам Звездочета и Шемаханской царицы. Народ — и участник действия, и комментатор, помещенный как бы внутри художественного пространства. Проблема эта ввиду своей важности активно обсуждалась авторами оперы, чему свидетельство — их переписка в июне–июле 1907 года. В частности, Бельский писал: «Мне хотелось, чтобы народ оставался „лицом“, а не только рамкой для других лиц, в которую, конечно безо всякого вреда, можно было бы вставить описание происходящего на сцене»²⁸⁹.

Место бояр в системе персонажей оперы по сравнению с народом значительно скромнее. Их значение состоит в создании определенного фона для фигур Додона, его сыновей и воеводы. Бояре, в I действии, подхватывают мысли царя, повторяют за ним и царевичами отдельные фразы (например, «Вот такая б нам война», «Будем праздновать победу!» и т. п.), делают то же самое, что и они. Пародийная «зеркальность» бояр по отношению к Додону доводит почти до абсурда многогранно примененный в опере прием удвоения главного героя. В репликах бояр также обыгрывается военный язык («Виноваты», «Так точно», «Знать не можем»²⁹⁰). Использование таких формул, в данном случае, подчеркивает автоматизм поведения этих персонажей, что является характерным признаком так называемых «статистов», то есть второстепенных фигур в произведении²⁹¹. Как пишет Б. Успенский, «они описываются именно как куклы... Поведение их совершенно одинаково, они всегда появляются вместе...»²⁹². Комическую сцену царского совета и поведение бояр на нем можно сопоставить с аналогичной сценой в крыловском «Трумфе» («Подшипе»). У Крылова бояре — кто слеп, кто нем, кто глух или едва дышит. В конечном счете все они засыпают. Их окончательное решение состоит в том, чтобы «о всем спросить цыганку»²⁹³ (ср. в опере: «Жалко, / Умерла одна гадалка: / На бобах бы развела...» и т. д.). Драматургическая роль бояр является,

²⁸⁹ ОР РНБ. Ф. 640. № 857. Письмо от 20 июня 1907 года. Переписка. С. 375.

²⁹⁰ Ср.: «Не могу знать!» (в царской армии).

²⁹¹ См. об этом: Успенский Б. Поэтика композиции // Успенский Б. Семиотика искусства. М., 1995. С. 198–202.

²⁹² Там же. С. 199.

²⁹³ Крылов И. Подшипа, действие I, явление VII // Крылов И. Сочинения. Т. 2. С. 268–271, 273.

в целом, служебной и заключается в дополнении и оттенении характеристик героев додоновой сферы.

Функция ратников в (в начале II действия), с одной стороны, близка функции бояр (см. «подхватывающие» реплики и оплакивание вслед за Додоном царевичей). В то же время, в некоторых репликах ратники (и пушкари) предстают в роли своеобразных комментаторов, успевающих и порассуждать над полученными приказами («Заддим. Как не задать! / Только б нам его сыскать»; «Жаль, каков собой не видно...»), и даже посоветовать, как победить «вражьего витязя» («Лучше б нам, отыдя вдаль...» и т. д.). Комментарии ратников Додона служат еще одним, дополнительным средством внесения условности в разыгрываемое действо. Отметим также вложенное в их уста балладное описание романтически страшной картины «мертвого ущелья»: «Месяца багровый щит / Встал свечою погребальной...» и т. д. Примечательно, что в черновике либретто текст хора был еще «страшнее»: «Ужас тленья в этом месте, / Как в гробу здесь... / Рать побитая лежит»²⁹⁴. Для сравнения укажем, например, на балладу Пушкина «Сраженный рыцарь» (1815). Возникает и явная ассоциация с арией Руслана «О, поле, поле!» из II действия *Руслана и Людмилы* Глинки.

Таким образом, хор как коллективный персонаж дифференцируется в *Золотом петушке* на несколько отдельных групп (бояре, народ, ратники), каждая из которых обладает в целом самостоятельным значением. Кроме того, в отношении народа и отчасти ратников еще раз подчеркнем важный момент усложнения драматургической функции. Оригинальное сюжетное и литературное разделение хора, придание народу как персонажу многозначности, а в плане литературного текста — стилистического разнообразия имеет свое соответствие и в музыкальной характеристике.

Шемаханская царица. Образ Шемаханской царицы — самый сложный в опере и, на первый взгляд, противоречивый. Такая точка зрения не раз высказывалась исследователями *Золотого петушка*. Б. Асафьев²⁹⁵, А. Луначарский²⁹⁶, О. Бекман²⁹⁷, Вл. Прото-

²⁹⁴ ОР РНБ. Ф. 640. № 482.

²⁹⁵ Асафьев Б. Скоморошье царство. С. 119–120; Он же. «Золотой петушок» — небылица в лицах. С. 198, 200.

²⁹⁶ Луначарский А. «Золотой петушок» // Луначарский А. В мире музыки. 2-е изд., доп., М., 1971. С. 276, 278.

²⁹⁷ Бекман О. «Золотой петушок». С. 27.

попов²⁹⁸, М. Янковский²⁹⁹, А. Кандинский³⁰⁰ видят эту противоречивость в соединении пленительной красоты, поэтичности образа с отталкивающими чертами (от холодности, бездушности до злобности и жестокости). Ряд авторов безоговорочно относит царицу к воплощениям зла в облике «страшной красоты»³⁰¹. Любопытно, что такое мнение имеет много общего с преобладающей в трудах литературоведов оценкой образа царицы из пушкинской сказки³⁰². В противовес негативной трактовке некоторые исследователи Золотого петушка считают, что в Шемаханской царице выражено положительное начало, а вынужденная злобность и жестокость ее к Додону служит высшей справедливости и Добру³⁰³. Оригинальный вариант такой трактовки выдвигается в исследовании Л. Данилевича. По его мнению, образ царицы — целиком романтический, ее сущность и «главная жизненная задача» — любить и быть любимой³⁰⁴. Высказывались и другие мнения. Так, А. Канкарович видел в царице символ свободного искусства³⁰⁵. А. Финагин, Д. Кабалевский, А. Гозенпуд предлагали считать Шемаханскую царицу олицетворением ненавистной Римскому-Корсакову декадентщины, модернистского искусства³⁰⁶. С такими суждениями, конечно, трудно согласиться.

²⁹⁸ Протопопов В. Музыкальный язык «Золотого петушка». С. 20.

²⁹⁹ Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. С. 97.

³⁰⁰ Кандинский А. Заметки о «Золотом петушке» // Советская музыка. 1958. № 6. С. 28, 29.

³⁰¹ Берков В., Протопопов В. «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. 2-е изд. М., 1962. С. 26; Кабалевский Д. Римский-Корсаков и модернизм (Против модернистской легенды о Римском-Корсакове). С. 63; Гозенпуд А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. С. 202, 249; Он же. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. С. 178, 179.

³⁰² Непомнящий В. Предисловие // Сказки Пушкина. М., 1966. С. 10; Белкин Д. К истолкованию образа Шемаханской царицы // Временник Пушкинской комиссии, 1976. Л., 1979. С. 123, 124; Вацууро В. «Сказка о золотом петушке». С. 131.

³⁰³ Гнесин М. «Золотой петушок» // Гнесин М. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. С. 170, 171, 178; Кандинский А. Заметки о «Золотом петушке». С. 30; см. также другие его работы по этой теме.

³⁰⁴ Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. С. 250.

³⁰⁵ Канкарович А. Путеводитель по операм. Кн. 1. Л., 1926. С. 32.

³⁰⁶ Финагин А. Что надо знать об опере «Золотой петушок». М., 1933. С. 30, 31; Кабалевский Д. Римский-Корсаков и модернизм (Против модернистской легенды о Римском-Корсакове). С. 63; Гозенпуд А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. С. 250.

Наиболее полная оценка образа царицы принадлежит А. Кандинскому. Отмечая разнообразные черты облика Шемаханской царицы, подчеркивая поэтичность ее образа, исследователь в рамках сатирической концепции оперы определяет роль героини как разоблачительную и обличительную³⁰⁷. Вместе с тем А. Кандинский последовательно развивает в своих работах о *Золотом петушке* идею об определяющем воздействии на оперу в целом и образ царицы, в частности, принципов условного театра («театра представления»). В этом контексте царица представляет собой «образ-маску», а множественность ее «личин» объясняется различными задачами, порученными ей композитором³⁰⁸.

Какие же причины обусловили столь явные различия в мнениях исследователей *Золотого петушка*? Напомним основные сюжетные характеристики этого персонажа. Шемаханская царица появляется во II действии оперы в определенном смысле как порождение снов Додона, а в какой-то мере как ожившая кукла — волшебное создание Звездочета (в контексте его слов во вступлении к опере). Неожиданное исчезновение после убийства Додона в финале лишь усиливает впечатление призрачности этого персонажа³⁰⁹. Однако в Заключении оперы Звездочет сообщает зрителям, что лишь он да царица «были здесь живые лица». Да и в поведении царицы, в ее тонкой насмешке и издевательствах над Додоном ясно ощутимо живое, «реальное» начало. В эпизоде пляски, например, Шемаханская царица ведет себя совсем как расшалившийся ребенок. В ее характеристике сочетается также пленительная красота внешнего облика, обаятельность с моментами холодности и отстраненности от происходящего. Для того чтобы объединить и объяснить эти и многие другие, казалось бы, противоречивые черты, необходим, на наш взгляд, единый подход к образу царицы в рамках смеховой, карнавально-праздничной концепции *Золотого петушка*. Очень важным при этом представляется рассмотрение всех возможных источников этого образа.

³⁰⁷ Кандинский А. Римский-Корсаков Н. А. С. 38–40; История русской музыки. С. 172; История русской музыки. 2-е изд., испр. и доп., М., 1984. С. 199.

³⁰⁸ Там же. С. 24, 38, 41, 44; История русской музыки. 2-е изд., испр. и доп. С. 198. См. также последнюю его работу по *Золотому петушку* — статью «Высокая сказка или „веселое представление“?» С. 33. О масках Шемаханской царицы пишет также А. Гозенпуд (см.: Гозенпуд А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. С. 180).

³⁰⁹ На это указывает А. Гозенпуд (см.: Гозенпуд А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. С. 179, 181).

Описание Шамаханской царицы в пушкинской сказке чрезвычайно лаконично — образ ее обрисован лишь несколькими важными штрихами. Это ослепительная красота, способная околдовать, покорить и заставить забыть даже «смерть обоих сыновей», «вежество» («с поклоном за руку взяла» и т. д.)³¹⁰ и таинственная природа появления и исчезновения. Особое место в образной характеристике царицы занимает ее кощунственный смех после убийства Звездочета, придающий стилизованному образу восточной красавицы черты злого, почти inferнального существа. Опираясь на эти «исходные данные», авторы оперы создали новый, самостоятельный образ, не имеющий прямых аналогов в оперной литературе. Такая значительная творческая задача, вероятно, обусловила обращение к максимально широкому кругу источников: от профессиональной литературы до различных жанров фольклора. В процессе сочинения литературного текста либреттист Бельский мог обращаться и к произведениям, послужившим источниками для сказки Пушкина, при этом как бы «восстанавливая» некоторые черты облика героини, «утраченные» пушкинской Шамаханской девицей. Так, в сказке Катенина «Княжна Милуша», откуда, напомним, и было взято само имя царицы, есть эпизод, где один из персонажей сказки, Царь-Девушка, рассказывает о своей одинокой и тоскливой жизни на «блаженных островах»:

*Что без любви палаты золотые,
Венец царей, сокровища земные,
Бессмертие? ...все сонная мечта:
Проснулся — что ж осталось? пустота.*

*Сады, чертог из камней драгоценных,
Но милого там не было со мной.
Только старухи да дүхи. Пустынность...*

(4-я песнь)³¹¹.

В приведенном отрывке очевидна общность содержания с рассказом Шамаханской царицы «Между морем и небом висит островок» в либретто Бельского:

³¹⁰ См. об этом: Вацууро В. «Сказка о золотом петушке». С. 131.

³¹¹ Катенин П. Княжна Милуша // Катенин П. Избранные произведения. С. 328.

То меж древ кипарисных белеется храм,
И сама я сию на престоле...
Никого нет кругом, но послушно всё там
Моей прихоти резвой и воле...
Но то тень лишь одна, то игрушка моя:
Отвернуся — и всё исчезает.
Я тоскую одна на том острове грёз...

(II действие)

В первом четверостишии обращает на себя внимание и сходство с последними словами Звездочета в Заключении оперы:

Остальные — бред, мечта,
Призрак бледный, пустота...

Типизированное описание царицы Шамахи у Катенина («Черная, вся в яхонтах коса» и т. д.), отсутствующее в сказке Пушкина³¹², отчасти совпадает с портретом готской царевны в другом источнике «Сказки о золотом петушке» — новелле Ирвинга «Легенда об арабском звездочете» («Ее иссиня-черные пряди были перевиты жемчужными нитями ярчайшей белизны...»)³¹³ и самоописанием Шемаханской девицы в опере («Бусы выплету из кос: / Волны резвые волос... / Хлынут черным водопадом», II действие, ц. 460). В начале третьей песни «Княжны Милуши» Катенин пародирует целый набор поэтических штампов в описании восточной природы и восточных дев, которое во многом перекликается с текстом арии царицы «Ответь мне, зоркое светило». Есть и другие моменты совпадения с либретто оперы. Например, герой катенинской сказки Всеслав Голица, как и Додон, испытал «дремоту сладкую», ему был оказан ласковый прием шамаханской царицей, и с ней он готов был забыть свою невесту, русскую княжну Милушу. Напомним о сходном мотиве в «Руслане и Людмиле» Пушкина и одноименной опере Глинки.

В «Легенде об арабском звездочете» Ирвинга колдовские чары готской красавицы проявлялись именно в пении (этот момент выпущен у Пушкина; ср. в опере с песнями царицы в сцене обольщения Додона). Характеристика царевны в финальном эпизоде спора звездочета с царем у Ирвинга имеет непосредственную аналогию с поведением

³¹² В черновом варианте сказки у Пушкина было: «Черноброва, круглолица...» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. III. Кн. 2. М., 1949. С. 121).

³¹³ Ирвинг В. Альгамбра. С. 128.

Шемаханской царицы в соответствующей сцене оперы. У Ирвинга: «Царевна надменно глядела с коня, и улыбка презрения тронула ее алые губы при виде двух седобородых старцев, сцепившихся из-за юной красавицы»³¹⁴. Сравним это с ремарками в опере: «Жестоко и холодно» (в черновом варианте либретто — «холодно и зло»), «с гневом и отвращением» (в черновике — «с чрезвычайным гневом», «злобнее»³¹⁵). Последние слова звездочета в новелле Ирвинга, обращенные к царю, близки по смыслу к финальной реплике царицы в *Золотом петушке*. В новелле: «Прощай, Абен Габуз: царствуй в своем закутке, тешься над своим дурачем...»³¹⁶; в опере: «*Пропади ты, злой урод, / И дурацкий твой народ!*».

Образ царицы соединяет в себе ряд черт, свойственных различным фольклорным персонажам. Поведение героини при встрече с Додоном и Полканом отвечает традиционному поведению Бабы-Яги в народных сказках («Напоила-накормила, спать уложила»)³¹⁷. Последний момент, отсутствующий в опере, есть у Пушкина («Уложила отдыхать на парчовую кровать»). При этом пребывание у царицы, как и сказочного героя у Бабы-Яги, грозит смертью. Избушка на курьих ножках Яги функционально соответствует границе и воротам в иное, волшебное царство³¹⁸. Сходную функцию в опере выполняет шатер Шемаханской царицы. Можно сравнить Шемаханскую царицу с повелительницами «тридесатого», «инога» или «небывалого» государства: Еленой Премудрой, Марьей Моревной, Царь-девицей или богатыркой. Общим для них качеством будет удивительная красота, могущественность, часто связанная с колдовством, гордость и властность³¹⁹. О трудных задачах и испытаниях, которым подвергаются женихи этих сказочных властительниц, а также проявляющейся при этом враждебности говорилось ранее, в связи с образной характеристикой Додона. Подчеркнем еще

³¹⁴ Ирвинг В. Альгамбра. С. 134.

³¹⁵ ОР РНБ. Ф. 640. № 482.

³¹⁶ Ирвинг В. Альгамбра. С. 135.

³¹⁷ См. об этом: Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 66. На с. 75 этой же работы автор указывает на другую особенность образов Яги — резко подчеркнутую физиологичность. Например, часто описываются ее груди (ср. в опере: «А у груди же у меня!»).

³¹⁸ Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 58.

³¹⁹ Пропп В. Русская сказка. С. 208, 242; Исторические корни волшебной сказки. С. 281. Отсылка к фольклорной Царь-девице есть в либретто оперы (Амелфа: «У Горыныча из пасти Царь-девицу как-то спас» — III действие, ц. 140).

раз важную инверсию традиционного сказочного мотива: вместо того чтобы быть «завоеванной», Шемаханская царица сама очаровывает и покоряет Додона. Интересно сопоставить описание царств и дворцов фольклорных героинь описываемого типа. Они располагаются под землей, под водой, на горе, под самым небом. Царство может находиться на небе, где солнце ³²⁰. В одной из сказок из собрания А. Н. Афанасьева встречается описание, близкое к тексту либретто: «едут-едут между небом и землей, пристали к неведомому острову» ³²¹ (выделено мной. — В. Г.). Остров в далеком море — сакральное место в русском и древнем индоиранском фольклоре; там, по традиции, находится «иной мир» ³²². Обязательной принадлежностью сказочного царства являются плодоносящие сады, дворец из золота и хрусталя ³²³.

Отдельными своими чертами образ Шемаханской царицы соприкасается с целой группой фантастических и полуфантастических существ, встречающихся в фольклоре разных народов. Соединение прекрасного облика со стремлением очаровать, увлечь и, в конечном счете, погубить составляет особенность ундиин, русалок ³²⁴, сирен ³²⁵, различных духов ³²⁶ и т. д. Само внезапное и таинственное исчезновение царицы (в пушкинской сказке и в опере) имеет вполне конкретные аналоги в фольклоре. Исследователь русских быличек (устных народных рассказов о встречах человека со сверхъестественными существами) В. Зинovieв отмечает в них постоянство наречия *вдруг* и оборота «Вдруг

³²⁰ Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 281–282, 283.

³²¹ Там же. С. 284. В опере: «Между морем и небом висит островок...» и т. д. (II действие, ц. 620).

³²² См. об этом: Жарникова С. А. С. Пушкин и русская народная волшебная сказка. Машинопись. ФЭЦ СПбГК. С. 33.

³²³ Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 290. В опере: «То хрустальный на облаке стал теремок...» (II действие, ц. 630).

³²⁴ Не случайно и герой сказки Катенина Всеслав подвергается испытанию «прельстительными речами русалок» (см.: Катенин П. Княжна Милуша. С. 281–282).

³²⁵ «Сирены расчесывают гребнем длинные распущенные волосы — приманку для смертных... Соблазн чувственности подчеркнут обнаженными грудями бесовки» (см.: Даркевич В. Народная культура средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. С. 204). Ср. с соответствующим фрагментом в партии царицы (II действие, ц. 460–470).

³²⁶ Духи «пытаются заманить живых мужчин... и соблазнить их...» (см.: Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 251).

все пропало» или синонимичных ему³²⁷. С их помощью свидетель неожиданного исчезновения русалки или лешего пытается выразить свое удивление, «подчеркивает... собственную растерянность перед возможностью отыскать объективные причины происшествия»³²⁸. (Ср. в сказке Пушкина: «А царица **вдруг пропала**, / Будто вовсе не бывало» и в опере: «Народ в изумлении» (ремарка): «Где ж царицата? — Пропала, / Будто вовсе не бывала»).

Непосредственно в оперной литературе можно в этой связи вспомнить волшебных дев Наины из *Руслана и Людмилы* Глинки, Финикс («птицу с ликом девы») из Песни Индийского гостя в *Садко* Римского-Корсакова³²⁹. Отличие образа Шемаханской царицы от фольклорной и оперной «нежити» в его неизмеримо большей сложности и многогранности. Царица тоже как будто жаждет и призывает любовь, тоскует в ожидании неведомого героя, способного «поставить сердцу грань»³³⁰. Мастерство композитора в изображении любовных чувств героини даже не раз вводило в заблуждение некоторых критиков и исследователей *Золотого петушка*, так что «страдания» царицы трактовались как искренние переживания несчастной женщины³³¹. Любовная страсть для Шемаханской царицы лишь одна из многих «масок» тонко организованного образа.

В сопоставлении с любым из возможных источников Шемаханской царицы становится явной ее необычная инверсионная природа. Даже повествовательную схему *Золотого петушка* можно в целом рассма-

³²⁷ Зиновьев В. Быличка как жанр фольклора и ее современные судьбы // Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири. Новосибирск, 1987. С. 391.

³²⁸ Там же. См. варианты этих словесных формул на с. 50, 51, 55 указанного издания.

³²⁹ «Кто ту птицу слышит — всё позабывает...». На это указывает М. Гнесин (см.: Гнесин М. Мысли и воспоминания. С. 173–174). По сообщению В. Ястребцева, текст этой песни в окончательном варианте принадлежит В. Бельскому (см.: Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. I. С. 395).

³³⁰ Ср.: «О, узор любовной сказки, / Первой страсти поцелуй! / Где вы, где вы?» (II действие, ц. 370–380).

³³¹ Подробнее см.: Прокофьев Г. «Золотой петушок» в театре Солодовникова // РМГ. 1909. № 41. Стлб. 900; Энгель Ю. Глазами современника. С. 271; Гнесин М. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. С. 177; Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. С. 252; Берков В., Протопопов В. Золотой петушок. С. 46–48 и др.

тривать как инверсию популярного в литературе сюжета о том, как в лес или иное место, где обитает некое идеальное существо, является человек с оружием (охотник, рыцарь, царь и т. д.) и разрушает изначальную гармонию, пробуждая любовь героини и вовлекая ее в круговорот бед и страданий (в опере — *Унди́на* Фуке, *Пеллеас и Мелизанда* Дебюсси, отчасти *Русалка* Даргомыжского и даже *Сказание о невидимом граде Китеже* Римского-Корсакова)³³². В контексте грёз Додона Шемаханская царица выступает как трансформация образа идеальной возлюбленной и в этом смысле соприкасается с такими разными художественными примерами, как «Каприччос» Гойи и «Фантастическая симфония» Берлиоза.

Образ Шемаханской царицы имеет определенную предысторию в оперном творчестве самого Римского-Корсакова. В первую очередь здесь можно вспомнить отрицательных героинь *Млады* — Войславу и, в особенности, царицу Клеопатру, воплощающую «чувственное, греховное начало»³³³. Характеристика Клеопатры и ее царства, как отмечают исследователи, имеет и музыкальную общность с Шемаханской царицей³³⁴. В качестве другой «предшественницы» царицы в *Золотом петушке* укажем на Кашеевну, учитывая и важные отличия двух образов³³⁵. Кашеевна — злая красавица, ей присущи коварство и жестокость. Чтобы погубить Ивана-Королевича, она дает ему волшебный напиток («приворотное зелье»), разжигающий любовную страсть. Даже царство ее находится на чудесном острове. Музыка, характеризующая Кашеевну, по определению Л. Данилевича, «красива, даже поэтична», в ее темах есть «полет и страстное томление. Гармонии, тембры изысканны, полны волшебного очарования»³³⁶. Все эти черты сближают образы двух героинь. Принципиальное отличие заключается в движении, развитии образа Кашеевны в сторону «очеловечивания»,

³³² См. об этом: Кириллина Л. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 71.

³³³ Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. С. 47. Ср.: «Царица есть бесовский соблазн чувственной красоты...» — писал Бельский композитору по поводу образа Шемаханской царицы (ОР РНБ. Ф. 640. № 857; письмо от 10 июля 1907 года. *Переписка*. С. 380).

³³⁴ См., например: Гнесин М. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. С. 173.

³³⁵ Общность двух образов впервые отмечена Б. Асафьевым (см.: Асафьев Б. Избранные труды. Т. III. М., 1954. С. 210).

³³⁶ Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. С. 155.

появления искреннего любовного чувства и в итоге — превращения в свою противоположность. В этом смысле ее образ включается в ряд полуреальных героинь Римского-Корсакова, таких как Снегурочка, Морская царевна. Между композитором и Кашеевной нет дистанции, отчуждения, без всякой натяжки можно говорить о сочувствии автора своей героине.

Есть основания считать, что Кашеевна — лишь одно из воплощений давней идеи Римского-Корсакова создать образ прекрасной соблазнительницы. Впервые этот замысел возник, вероятно, в 1895 году, в связи с предполагавшимся сочинением оперы *Багдадский брадобрей*. Героиней ее должна была стать восточная красавица, любовь к которой приносит главному герою Нурредину комические несчастья и приключения³³⁷. На этом этапе развития замысла образ обольстительной красавицы еще свободен от скрытого зла, не связан с темой смерти. Вариантом такой трактовки можно считать Персидскую княжну из неосуществленной оперы *Стенька Разин*. Опасность чар Персидки выражена в опере, например, в следующих словах одного из персонажей: «Так хороша, что и нельзя глядеть на нее, из-за нее и честь, и род, и Божий страх забудешь»³³⁸. Здесь явная перекличка с приводимым ранее описанием птицы Феникс в *Садко*, также принадлежащем В. Бельскому, и пушкинскими строками в «Сказке о золотом петушке»³³⁹.

В 1890-е годы по просьбе Римского-Корсакова Бельский разрабатывает сценарий оперы по мотивам былин о Даниле и Василисе Никулишне. Среди предполагавшихся героев — князя Владимира, Чурилы, Путяты и других — выделяется образ жены Данилы, Василисы. По сюжету именно удивительная красота Василисы, поразившая киевского князя Владимира, становится причиной гибели ее мужа. Вынуждаемый Владимиром на братоубийственный поединок с другими русскими богатырями, Данило бросается на копье³⁴⁰. Так возникает тема красоты, несущей смерть. Погибает и Василиса: узнав

³³⁷ См. об этом более подробно: Гозенпуд А. Неосуществленный оперный замысел // Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Т. II. М., 1954. С. 253–260; Тюменев И. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове // Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Т. II. С. 208.

³³⁸ ОР РНБ. Ф. 640. № 544.

³³⁹ «Царь умолк, ей глядя в очи, / И забыл он перед ней / Смерть обоих сыновей».

³⁴⁰ ОР РНБ. Ф. 640. № 537, 538, 547.

о смерти Данилы, она закалывается ножом³⁴¹. Можно предположить, что первоначальный замысел прекрасного женского образа, косвенно являющегося причиной смерти (напомним и об образе Марфы в *Царской невесте*), далее мог трансформироваться в образ, несущий эту смерть. Свидетельством тому служат сразу два сюжета, привлечших в эти годы внимание композитора. Оба они также основаны на былинах. Либретто первой предполагавшейся оперы (по мотивам былины о Добрыне Никитиче и Маринке) принадлежит самому Римскому-Корсакову. Интересно, что два женских образа оперы были задуманы композитором как отрицательные. Настасья Никулишна, неверная жена Добрыни, принимает ухаживания Алеши Поповича, ей «любвы» его «сладки речи». Наибольший интерес представляет другая героиня — Маринка-Чародейница, возлюбленная Змея. Добрыня в поединке побеждает Змея, но тот перед смертью предвещает богатырю: «А чары любовные, а страсть жгучая полонит тебя»³⁴². В следующей сцене злая колдунья Маринка пытается соблазнить своей красотой и речами Добрыню. Предполагалась также «Чародейная песнь солнечных дев». Текст сценария на этом обрывается, в былинке же Добрыня, в конечном счете, выходит победителем³⁴³.

В сюжете другой предполагавшейся оперы (на основе былины о Михайло Потыке) фигурировала злая чародейница, обладающая красотой «белой лебеди». Именно ее действия определяют развитие сюжета: она обманывает Михайлу, скрывая свою злую природу, сама предлагает себя ему в жены, чтобы в дальнейшем погубить. Былина строится как цепь повторяющихся попыток злой красавицы убить Потыку, и лишь в финале ему удается избавиться от жестокой жены³⁴⁴. К 1902–1903 годам относится замысел оперной трилогии на былинные темы. В основу сюжета, по воспоминаниям либреттиста И. Ф. Тюменева, должны были лечь три поездки Ильи Муромца. Трем поездкам соответствовали «три главных соблазна, окружающих человека в жизни и вызывающих на борьбу с собой»: алчность, сладострастие

³⁴¹ ОР РНБ. Ф. 640. № 537, 538, 547. См. также былинку о Даниле Ловчанине в сборнике: Былины // Библиотека народно-поэтического творчества. Л., 1984. С. 273–277.

³⁴² ОР РНБ. Ф. 640. № 539. Сохранился текст трех явлений I действия.

³⁴³ См. былинку «Добрыня Никитич и Маринка» в указанном сборнике. С. 99–101.

³⁴⁴ Былины. С. 228–254.

и честолюбие³⁴⁵. По свидетельству Тюменева, при обсуждении с композитором сценария второй оперы ее содержание — любовь и соблазнение Муромца — определялось «как самое трудное место, ибо Илья в былинах ни в кого не влюбляется, и сцены сладостных обольщений придется создавать *по особым материалам*» (выделено мной. — В. Г.)³⁴⁶. Либреттист вспоминал: «Я спросил, можно ли будет красавице, соблазняющей Илью и воплощающей собой жгучее сладострастие, придать восточный характер, или, может быть, ему уже надоел восточный склад музыки? — Нет, отчего же, — ответил Николай Андреевич, — восточного я уже давно не писал и отнюдь от него не прочь; просил бы только, если вы сделаете ее волшебницей, то чтобы она не походила на Кашевну, а была бы в другом роде»³⁴⁷.

Таким образом, можно утверждать, что, при всей уникальности в оперной литературе, образ Шемаханской царицы имел длительный период «вызревания». В русской музыке параллели к образу царицы обнаруживаются в творчестве Глинки и Мусоргского. В *Руслане и Людмиле* Глинки волшебник Финн рассказывает о своей роковой любви к гордой и равнодушной, блиставшей «дивной красотой» Наине. Зло, таившееся в молодой Наине, становится ее сущностью, когда она превращается в старую колдунью. Героиня Мусоргского, Марина Мнишек, соблазняющая Самозванца, — другое воплощение образа холодной красоты, несущей в себе скрытое зло. Интересно, что, по мнению фольклористов, народные представления о Марине Мнишек оказали воздействие на интернациональный сюжет о злой чародейнице Маринке, речь о которой шла выше³⁴⁸. В вокальном цикле «Песни и пляски смерти» на стихи А. Голенищева-Кутузова красота напрямую связывается не просто со злом, но со смертью. Смерть приходит к больной девушке в обличье прекрасного рыцаря в *Серенаде* (вторая песня цикла). В *Колыбельной* (первая песня цикла) именно смерть поет колыбельную, мелодия которой контрастирует интонациям матери ребенка. Отметим момент обмана: в обоих случаях смерть предста-

³⁴⁵ Тюменев И. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. С. 240–245.

³⁴⁶ Там же. С. 241. Действительно, в былине «Три поездки Ильи Муромца» описывается только красота соблазнительницы и ее попытка после угощения погубить Илью (см.: Былины. С. 69–72).

³⁴⁷ Там же. С. 245.

³⁴⁸ Былины. С. 386–387.

ет в чужом облике, выдает себя не за то, чем является на самом деле. Такая особенность будет актуальной и для *Золотого петушка*. Итак, основополагающими моментами, важными для характеристики Шемаханской царицы в опере, можно считать трансформацию различных фольклорных, литературных и оперных образов, доминирование злого начала, воплощение его в виде красоты, несущей смерть. Особенности ее является исключительная многоликость.

В начале II действия царица предстает перед Додоном в том облике, в каком она ему и грезилась. Появляется первая маска — «восточной девы», мечтающей о далекой родине и несколько отстраненной от происходящего. Далее, в процессе обольщения и одурачивания Додона, появляются и быстро сменяются еще несколько масок: приветливой и скромной хозяйки («Я гостям нежданным рада...»), испытывающей любовное томление красавицы («Воздух стал какой-то пьяный...», «О, трепет ласки...»), кокетливой и коварной соблазнительницы («Сброшу чопорные ткани...», «Темен, тесен...»), тоскующей, страдающей, глубоко несчастной женщины («Ах, зачем и вспоминать...») и т. д.³⁴⁹ Однако везде одним или несколькими штрихами авторы оперы вносят в ее высказывания момент «игры», «нарочитости»³⁵⁰. Характерна фрагментарность и словно бы незаконченность подобных «масок» — высказываний царицы. Большая их часть завершается вопросительным знаком или многоточием. Не менее важны и смены типов лексики («жаргонов»). Например, при появлении маски «страдающей женщины» происходит «сдвиг» в стилистике речи царицы. Вводятся лексические обороты, свойственные скорее городской песне и диссонирующие поэтичному облику восточной красавицы: «даром рану растравлять», «Беспредельно это горе, / Как простор на синем море», «возьми ты жизнь мою / Иль убей тоску-змею: / С нею мыкаться довольно! / Душно! тесно! тяжело! больно!»³⁵¹ В последнем случае бросается в глаза преувеличенность патетики и намеренное обращение к стереотипной условной лексике, имеющей фольклорное происхождение и проникающей в самые разные жанры (от литературной сказки³⁵² до бытовой (авторской) песни-романса первой трети

³⁴⁹ См. Примечание 4.

³⁵⁰ Это было отмечено Г. Прокофьевым (см.: Прокофьев Г. «Золотой петушок» в театре Солодовникова // РМГ. 1909. № 41. Стлб. 905).

³⁵¹ II действие, ц. 710–720.

³⁵² Ср. с рефреном в «Сказке о царе Салтане» Пушкина: «Грусть-тоска меня съедает».

ХІХ века). Для сравнения приведем несколько образцов из различных народных городских песен³⁵³: «Лучше в море мне быть утопимому, чем на свете жить нелюбимому» (*Вниз по Волге-реке* на слова А. Шаховского), «Извела меня кручина, подколотная змея!» (*То не ветер ветку клонит*), «Скучно, скучно, дорогая, жить одной мне без него»³⁵⁴ (*Не брани меня, родная* на слова А. Разоренова), «Забьет сердце ретивое безысходною тоской. Ах, зачем тоска-кручина меня, девки, извела?» (*Час да по часу*) и т. д. Очень выразительны в этой сцене и ремарки: «Расчувствовавшись, царица плачет», «царица мечется в разные стороны, Додон бегают за ней, пытаясь утешить».

Шемаханская царица «играет» с ничего не подозревающим Додоном, но иногда и «выходит» из «игры», отстраняется от действия. Именно в такие моменты звучит самая откровенная насмешка над Додоном, как своеобразный «комментарий» к происходящему. Этим царица, наряду с Звездочетом и отчасти народом (напомним и о насмешливо-издевательском «комментарии» рабынь царицы в заключительном хоре II действия), включается во второй пространственно-художественный уровень оперы. Данный уровень в определенной мере соответствует, как уже отмечалось, местоположению (и поведению) публики на балаганно-театральном представлении, осложняет содержательный план и подчеркивает условный характер разыгрываемого действия.

Важное значение в характеристике царицы имеет смех, послуживший поводом для распространенного и в исследованиях литературоведов, и в работах о *Золотом петушке* представления о циничности, особой злобности и даже инфернальности этого персонажа³⁵⁵. Неоднократный смех царицы во II акте, а также в финале оперы подчеркивает сложность ее образа. Прежде всего, смех служит для выявления «живого» начала в ее характеристике. Но в контексте понятия о смехе в традиционном христианстве как примете беса³⁵⁶, отра-

³⁵³ Все примеры взяты из сборника: Русские народные песни. М., 1984. Сходные мотивы были распространены в бытовой (авторской) песне-романсе первой трети XIX века.

³⁵⁴ В черновом варианте либретто одно из высказываний царицы имело такой вид: «Скучно жить мне, тяжко, больно!» (ОР РНБ. Ф. 640. № 482).

³⁵⁵ См., например: *Непомятый В.* Предисловие. С. 10; *Асафьев Б. Н. А. Римский-Корсаков.* С. 14–15.

³⁵⁶ *Панченко А.* Смех как зрелище // *Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н.* Смех в Древней Руси. С. 123. См. также у В. Проппа: «Смеется именно смерть, смеется дьявол, хохочут русалки, христианское же божество никогда не смеется» (см.: *Пропп В.* Ритуальный смех в фольклоре. С. 192).

жившегося в фольклоре (смех как примета, способ распознавания демонических существ — русалок, леших и т. д.)³⁵⁷ и в «Сказке...» Пушкина³⁵⁸, финальный смех придает образу царицы черты чуть ли не адского существа. В постоянном сочетании у Шемаханской царицы противоположных качеств отражается один из важнейших художественных принципов оперы: изначально предусмотренная способность «выворачиваться наизнанку», «оборотничество».

Сложный символический образ Шемаханской царицы имеет параллели и в искусстве начала XX века. Не случайно у исследователей *Золотого петушка* возникали ассоциации с поэзией символистов, с образами Прекрасной Дамы, Незнакомки³⁵⁹. Гозенпуду, критически оценивающему текст Бельского, «многое в речах царицы кажется чуть ли не цитатой» из Бальмонта или Брюсова, представляется почти пародией³⁶⁰. Некоторые высказывания царицы действительно перекликаются с поэтическими образами и даже отдельными строками Брюсова, Бальмонта, Блока, других авторов. В качестве примеров укажем на некоторые стихотворения Брюсова из сборников «Шедевры» (1895)³⁶¹, «Третья стража» (1901)³⁶²; Бальмонта из сборников 1903 года «Будем как солнце»³⁶³ и «Только любовь»³⁶⁴. Особый интерес вызывают параллели с блоковской «Незнакомкой», созданной в 1906 году и опубликованной в журнале «Весы» в 1907 году (№ 5–7). В лирической драме Блока Незнакомка появляется после призыва Звездочета. Уже в первых двух диалогах с «дремлющим» Голубым, а затем с Господином возникают

³⁵⁷ «Где грех, там и смех», «В чем живет смех, в том и грех», «Смехи да хихи введут во грехи» и т. д. (см.: Панченко А. Смех как зрелище. С. 123). О двойственном отношении в народной культуре к смеху пишет В. Даркевич (см.: Даркевич В. Народная культура средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. С. 184–185). См. также былички о встречах с русалками и лешими в издании: Мифологические рассказы русского населения...

³⁵⁸ «Хи-хи-хи да ха-ха-ха! / Не боится, знать, греха».

³⁵⁹ См., напр.: Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. С. 16–21, 246, 250.

³⁶⁰ Гозенпуд А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. С. 173; Он же. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. С. 250.

³⁶¹ «Стихотворения о любви».

³⁶² «Любимцы веков», «У моря», «Еще сказка».

³⁶³ «Мои песнопения», «В моем саду», «Влага».

³⁶⁴ «Гимн Солнцу», «Ты мне была сестрой», «Как призрак».

многочисленные моменты сходства со сценой обольщения Додона³⁶⁵. В ответ на речи Незнакомки Господин даже пытается спеть любовный куплет³⁶⁶. В финале драмы и Звездочет, и Незнакомка исчезают.

Помимо возможных аллюзий на символистскую поэзию, в литературном тексте Бельского заметна стилизация восточной поэзии, воздействие восточных сказок. Не случайно либреттист препроводил посылаемые Римскому-Корсакову «стихи для протяжной песни царицы» («Ах, увянет скоро младость...») замечанием: «на мотив из 1001 ночи»³⁶⁷. Эти стихи были написаны Бельским взамен первоначальных, «слишком русских» (по определению Римского-Корсакова):

*Горестная наша доля,
Скучная девичья воля,
Незачем на свете жить,
Некого совсем любить*³⁶⁸.

Явное здесь нежелательное предвосхищение последующего эпизода «страданий» царицы с его характерной лексикой, рассмотренной ранее, а главное, несоответствие данному моменту «обольщения», вероятно, вызвали возражения композитора и просьбу переработать стихотворный текст в «восточном» духе. В окончательном варианте текст песни приобрел следующий вид:

*Ах, увянет скоро младость,
Унесет с собою радость.
Смертный, каждый миг лови,
Каждый час отдай любви*³⁶⁹.

Бельский стилизует в одном четверостишии несколько основных мотивов восточной поэзии: о бренности человеческого существова-

³⁶⁵ Незнакомка: «Видишь ли очи мои? Ты видишь мой стройный стан?» «Ты хочешь меня обнять?» «Ты знаешь ли страсть?» «Ты знаешь вино?» < ... > «Ты хочешь любить меня? Ты можешь обнять меня? И уст касаясь моих, ты будешь ласкать меня?» (Блок А. Незнакомка // Блок А. Лирика. Театр. М., 1982. С. 395–398).

³⁶⁶ Господин: «Я тоже поэт! я тоже поэт! По крайней мере, смотря / В прекрасные ваши глаза, / Я мог бы спеть вам куплет: Ах, как ты хороша» (Блок А. Незнакомка. С. 397).

³⁶⁷ ОР РНБ. Ф. 640. № 857. Письмо от 20 июня 1907 года. Переписка С. 376.

³⁶⁸ ОР РНБ. Ф. 640. № 483. Либретто, отрывки.

³⁶⁹ См. Примечание 5.

ния, быстротечности молодости, о радостях любви и т. д. Они широко встречаются в поэзии Саади, Рудаки, Хафиза, Руми и других персидско-таджикских средневековых авторов. Но наиболее ярко и последовательно эти мотивы звучат в лирико-философской поэзии Омара Хайяма. Сравним указанные стихи, например, со следующими рубаи:

*Каждый день, что на бренной земле нами прожит,
Пусть веселье и радость собою умножит.
Нам в юдоли земной жизнь дороже всего,
А назвать ее жизнью не каждый ведь сможет.*
(№ 13)

*В мире всё быстротечно, не бойся невзгод.
Всё на свете не вечно и скоро пройдет.
Нам отпущен лишь миг для утех и веселья,
Не тоскуй о былом и не плачь наперед.*
(№ 39)³⁷⁰.

Первым по времени поэтом, познакомившим русского читателя с творчеством Хайяма, был Василий Львович Величко. Всего, с 1891 по 1903 год, им было переведено 52 рубаи. Римский-Корсаков был хорошо знаком с поэтическим творчеством Величко. Свидетельством тому служат воспоминания И. Ф. Тюменева, относящиеся к 1895 году. Беседуя с Тюменевым о замысле новой оперы *Багдадский брадобрей*, Римский-Корсаков сказал: «На эту оперу я уже наметил себе и либреттиста. Вы, вероятно, знаете поэта Величко и, вероятно, помните, как у него хорошо восточный элемент выражен. Вот к нему-то я думаю обратиться»³⁷¹. Сотрудничество композитора и поэта, к сожалению, не состоялось, а в 1903 году Величко умер. Допустимо предположить, что в 1907 году, в сходной ситуации сочинения «восточных» стихов, Римский-Корсаков мог посоветовать Бельскому обратиться в том числе и к поэтическим переводам Величко.

И восточные, и символистские, и другие моменты должны оцениваться только в контексте всей специфики уникального художественного образа Шемаханской царицы. Данные поэтизмы привлекаются авторами оперы для придания максимальной правдоподобности и узнаваемости «масок» царицы.

³⁷⁰ Хайям О. Рубаи / Пер. с фарси Ник. Стрижкова. Ташкент, 1980. С. 10, 16. См. также **Примечание 6**.

³⁷¹ Тюменев И. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. С. 208.

Петушок. Образ золотого петушка в «Сказке...» Пушкина оценивается литературоведами по-разному. Отмечая определенное сходство с волшебным помощником из традиционной сказки³⁷², исследователи расходятся во мнениях относительно роли и значения этого персонажа. А. Ахматова, М. Алексеев, Т. Зуева, французский славист А. Мазон³⁷³ и другие ученые полагают, что введение петушка усиливает сатирический смысл сказки, а фраза: «Царствуй, лежа на боку!» является ключевой в разоблачении Дадона³⁷⁴. В работах В. Непомнящего, В. Вацуро подчеркивается идея возмездия, осуществляемого петушком, выступающим как реализованная метафора наказания свыше. Т. Зуева³⁷⁵ и В. Вацуро при этом считают петушка центральным, «едва ли не подлинным героем» сказки³⁷⁶. С этим утверждением трудно согласиться: при всей своей пародийности именно Дадон является главным героем сказки Пушкина. Все остальные фигуры в этом смысле «служебны», а три волшебных персонажа, составляющих одно целое (как справедливо замечает В. Непомнящий), «есть исполнение желаний» Дадона³⁷⁷. На наш взгляд, золотой петушок и в «Сказке...» Пушкина, и в опере выступает в *двух различных ипостасях*: как волшебный «персонаж» (в терминологии В. Проппа)³⁷⁸, сопоставимый с волшебным помощником в народной сказке, и как сложный символ, насыщенный разными, подчас противоречивыми, значениями. Рассмотрим в отдельности каждую из них.

В народных сказках герой получает волшебного помощника из рук дарителя, «между ними (дарителем и помощником. — В. Г.) существует теснейшее родство»³⁷⁹. С помощью полученного средства герой достигает всех своих целей³⁸⁰. Золотая окраска является знаком принадлежности к иному, волшебному царству. «Это — настолько типичная,

³⁷² См., например: Вацуро В. «Сказка о золотом петушке». С. 129, 133.

³⁷³ См. об этом: Алексеев М. Пушкин и мировая литература. С. 527–528; Ахматова А. Последняя сказка Пушкина. С. 19.

³⁷⁴ Зуева Т. Сказки А. С. Пушкина. С. 125.

³⁷⁵ Там же. С. 133.

³⁷⁶ Вацуро В. «Сказка о золотом петушке». С. 133.

³⁷⁷ Непомнящий В. Поэзия и судьба. С. 250.

³⁷⁸ «Предметы действуют в сказке совершенно как живые существа и с этой точки зрения условно могут быть названы „персонажами“» (см.: Пропп В. Русская сказка. С. 190).

³⁷⁹ Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 191.

³⁸⁰ Пропп В. Русская сказка. С. 184.

прочная черта, — пишет В. Пропп, — что утверждение: „всё, что связано с тридесатым царством, может иметь золотую окраску“ может оказаться правильным и в обратном порядке: „всё, что окрашено в золотой цвет, этим самым выдает свою принадлежность к иному царству“»³⁸¹. Как уже говорилось, Пушкин заимствует мотив петуха-талисмана из повести Ф. Клингера и новеллы В. Ирвинга и помещает его в контекст русской волшебной сказки. В русском фольклоре петушок с золотой атрибутикой встречается только в детской песенке «Петушок, петушок, золотой гребешок»³⁸² и в сказке «Петух и жерновцы» («кочеток, золотой гребенек») ³⁸³. Таким образом, Пушкин объединяет традиционную для русской волшебной сказки золотую окраску «помощника» («средства») с новой для него формой петушка³⁸⁴. Подчеркнем, что пушкинский петушок несет в себе черты волшебного средства (то есть предмета, «неживого») и волшебного помощника (живого существа) одновременно³⁸⁵. Образующаяся амбивалентная фигура включается автором в характерные для художественной концепции «Сказки о золотом петушке» оппозиции: живое — мертвое, человек — кукла и т. д. Художественный замысел сказки определил еще одну важную особенность этого персонажа: помощник становится враждебным герою и превращается в орудие его убийства³⁸⁶. В северном русском фольклоре известна и охранительная функция петуха. С. Жарникова указывает

³⁸¹ Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 285. Добавим, что «золотой» был любимым эпитетом няни Пушкина Арины Родионовны, это отмечает М. Азадовский (см.: Азадовский М. Источники сказок Пушкина // Азадовский М. Литература и фольклор: Очерки и этюды. Л., 1938. С. 88).

³⁸² На это указывает академик М. Алексеев (см.: Алексеев М. Пушкин и мировая литература. С. 512).

³⁸³ См.: Русские народные сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. М., 1984–1985. Т. 2. № 188, тип сюжета 715а.

³⁸⁴ Ср.: «Из волшебных помощников древнейшая форма, несомненно, — птица, в сказке, обычно, — орел или какая-нибудь фантастическая птица» (см.: Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 285).

³⁸⁵ Упомянем в этом контексте о говорящем и прославляющем Царь-девицу петухе в стихотворной сказке Г. Р. Державина «Царь-девица» (1809).

³⁸⁶ Учитывая западные источники заимствованного Пушкиным петушка, приведем мнение В. Проппа о животных русских и западных сказок: «Отметим, что западные сказки о животных приписывают своим героям исключительно враждебные и коварные поступки. <...> Нашим же зверям свойственны такие добродетели, как сострадание, бескорыстная дружба» (см.: Пропп В. Русская сказка. С. 304).

на заговор, записанный в 70-х годах XIX века в Архангельской губернии, в котором «за тридевять земель и за тридевять морей», «**под восточную сторону**» «**злат петух**» садится «**на темя** больного и лечит его» (выделено мной. — В. Г.)³⁸⁷. В сопоставлении художественного образа и функции петушка в сказке и в опере с фольклорными прообразами ясно проявляется его инвертированность. Пушкин трансформирует сказочный персонаж в сложный символ и тем самым переводит золотого петушка и восприятие сказки в целом на другой, символический уровень.

Спектр символических значений петушка, включаемых в богатую культурную традицию, весьма широк. Это и наиболее общая семантика («Петух значит Бдение, Бодрствие»)³⁸⁸, и евангельская символика крика петуха³⁸⁹, традиционно-народное восприятие петуха как олицетворения огня (и иносказания пожара), и, позднее, как одного из революционных символов³⁹⁰. В древнеиранской религии и мифологии петух — священная птица бога Ахурамазды, создавшего его для борьбы с демонами сна и лени, символу огня и света, глашатаю солнца. Многие народы приписывали петушину крику способность изгонять злых духов³⁹¹. В славянском обрядовом фольклоре петушок может выступать и в значении символа смерти³⁹².

Однако определяющей, наиболее важной и в сказке, и в опере является символика вещей птицы. Сюжет о птице, которая «предвещает что-либо или предупреждает о чем либо», принадлежит к числу древнейших³⁹³. Вариантом его, по-видимому, является мотив «роковой» птицы, предсказывающей гибель монарху. В «Сказании о древе златом и златом попугае» (оригинальном произведении русской литературы середины XVII века) «*золотой попугай говорит человеческим голо-*

³⁸⁷ Жарникова С. А. С. Пушкин и русская народная волшебная сказка. С. 47.

³⁸⁸ Иконологический лексикон. СПб., 1763. С. 224.

³⁸⁹ Мф. 26:34; Мк. 14:30; Лук. 22:34; Ин. 13:38.

³⁹⁰ См. о других значениях петуха: Алексеев М. Пушкин и мировая литература. С. 537–541; Гура А. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 91, 276, 293, 437 и др.

³⁹¹ Подробнее см.: Мирбабаев А. Из истории культовой традиции: символика петуха // Борбад, эпоха и традиции культуры. Душанбе, 1989. С. 288–295.

³⁹² Подробнее об этом см.: Гура А. Символика животных в славянской народной традиции. С. 551–552.

³⁹³ Бойко К. Об арабском источнике мотива о золотом петушке в сказке Пушкина // Временник Пушкинской комиссии, 1976. Л., 1979. С. 113.

сом, что сей де ночи царю Левтасару напрасною (внезапною. — В. Г.) смертью умереть»³⁹⁴. В стихотворении Семена Боброва «Ночь», посвященном событиям марта 1801 года (убийству Павла I), в качестве птицы-предвестника выступает петух³⁹⁵. Показательна трансформация мотива «роковой» птицы в легенде о смерти Николая I. «...Помню также рассказ того времени о какой-то черной птице, три дня до смерти Николая I сидевшей над спицом маленького бельведера на крыше Зимнего Дворца, как раз над его комнатою, и постоянно кричавшей каким-то зловещим голосом» (Кн. Мещерский В. П. Мои воспоминания. Ч. I. 1850–1865. СПб., 1897)³⁹⁶.

Превращая птицу в орудие убийства Дадона (напомним, что Абен Габуз Ирвинга благополучно скончался от старости), Пушкин тем самым внес в свою сказку мотив, характерный для смеховой культуры. В универсальной (как западной, так и русской) народной традиции «небылиц», «небывальщин» широко распространен мотив «обратного» поведения животных и птиц. «Домашние животные и птицы выступают как полновластные распорядители судьбы людей, выходят из-под их власти»³⁹⁷. В своем исследовании В. Даркевич приводит многочисленные примеры такого рода (в том числе на материале русского лубка), а также примеры «охоты наоборот». В одном из сюжетов маргиналий «петух заклевывает солдата, наводит страх на лису или нападает на ястреба...»³⁹⁸. Алогичность присутствует и в упомянутой выше сказке «Петух и жерновцы» (в некоторых вариантах Петушок глотает лису, волка, медведя и т. д.³⁹⁹). В финале сказки петух служит причиной смерти барина.

В опере основная семантика образа золотого петушка обогащается благодаря новым коннотациям, возникающим при введении в сюжет оппозиции п е т у ш о к — п о п к а. Таким образом, заложенное

³⁹⁴ Цит. по: Памятники литературы Древней Руси XVII века. Кн. I. М., 1988. С. 452. Ср. в сказке Пушкина: «Вдруг раздался легкий звон...».

³⁹⁵ См. подробнее об этом: Погосян Е. К проблеме значения символа «золотой петушок» в сказке Пушкина // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана: Сб. статей. Тарту, 1992. С. 104.

³⁹⁶ Цит. по: Погосян Е. К проблеме значения символа «золотой петушок» в сказке Пушкина. С. 107.

³⁹⁷ Даркевич В. Народная культура средневековья. Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. С. 152.

³⁹⁸ Там же.

³⁹⁹ В этом можно увидеть черты небылицы.

в пушкинском петушке противоречие (живое / мертвое) оказывается продолжено и усилено появлением контрастного двойника. До настоящего времени исследователями *Золотого петушка*, кажется, не был отмечен тот факт, что композитором подразумевался вполне реальный попугай. В «Воспоминаниях» В. Ястребцева (запись от 23 августа 1904 года) приводится рассказ Римского-Корсакова о том, как он юношей в доме П. Головина, друга старшего брата Воина Андреевича, часто аккомпанировал на рояле попугаю, который «всегда высвистывал одну и ту же тему». Именно она и стала темой попугая в опере ⁴⁰⁰. В. Н. Римский-Корсаков приводит в своих воспоминаниях несколько иную версию происхождения темы попки. «Во времена детства Ники у его матери долго жил попугай, певший занятную песенку. Ника... по слуху аккомпанировал песенке этого попугая на фортепьяно. Позже Н. А. часто напевал нам, детям, мотив песенки попугая, подражая его интонации, напоминавшей тембр английского рожка. В конце жизни композитор использовал песенку... в качестве лейтмотива додонова попугая, действительно дав его английскому рожку, причем украсил мотив еще фиоритурным присвистом флейты пикколо, также заимствованным, но от другого попугая — свистевшего в саду гостиницы в Генуе, где Н. А. с семьей останавливался во время путешествия по Италии в 1906 году» ⁴⁰¹.

«Зеркальность» попугая по отношению к золотому петушку, в соответствии с художественной спецификой оперы, определяет и двойственную трактовку живой птицы. Попугай — традиционно говорящая птица, но здесь, в отличие от петушка, не имеет вокальной партии. Двойственность значения попки обыгрывается и уподоблением живой птицы «неживому» зеркальцу — благодаря цитатной аллюзии на пушкинскую «Сказку о мертвой царевне и семи богатырях» ⁴⁰². В свою очередь, «искусно сделанный» (ремарка) Петушок не только «поет», но и «бьется и кричит» в руках Звездочета ⁴⁰³, «греет спинку» ⁴⁰⁴ и т. д.

⁴⁰⁰ Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 312; запись от 21 марта 1907 года. С. 418.

⁴⁰¹ Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Т. II. С. 122.

⁴⁰² Ср. у Пушкина: «Свет мой зеркальце! Скажи / ...Я ль на свете всех милее...»; у Бельского (Додон — попке): «А скажи: а что милее / Нам всего на свете?» (I действие, ц. 630).

⁴⁰³ Ремарка в I действии. См. также в черновике либретто: «...вынимает крупного петуха с золотыми перьями...» (ОР РНБ. Ф. 640. № 482).

⁴⁰⁴ Реплика альтистов в начале III действия.

Интересно, что Гр. Прокофьев, один из первых критиков *Золотого петушка*, увидел в замедлении темпа, требуемом композитором в моментах звучания второго элемента темы, стремление приблизить ее к пению реальных петухов⁴⁰⁵.

Литературное развитие образа Петушка заключается, в основном, в главной находке авторов оперы — появлении «обратной», по отношению к пушкинской, фразы: «Берегись, будь начеку!» Это придало бóльшую логичность фабуле произведения (у Пушкина петушок предостерегал об опасности теми же словами: «Царствуй, лежа на боку!») и в сочетании с музыкальным воплощением крика Петушка усилило его многозначность, загадочность. Благодаря выделенности функции «у с ы п л е н и я» становится отчетливой лишь намеченная у Пушкина инверсия традиционной семантики образа Петушка.

Золотой петушок — новый для оперного жанра персонаж. Лишь в некотором смысле его можно сопоставить с птичкой в *Зигфриде* Вагнера. В образе вещей птицы, усыпляющей и одновременно несущей смерть, можно увидеть и в чем-то парадоксальное объединение символики, присущей птицам жизни и смерти Сирин и Алконост. Напомним о немаловажном значении этих образов в предшествующей *Золотому петушку* опере Римского-Корсакова *Сказание о невидимом граде Китеже*.

Звездочет. Фигура Звездочета в *Золотом петушке* имеет сразу несколько контрастных друг другу первоисточников и является результатом сложной трансформации и соединения некоторых их черт. Прямой предшественник оперного Звездочета — одноименный персонаж из «Сказки о золотом петушке» Пушкина — далеко не исчерпывает всей полноты этого образа. В пушкинской сказке Звездочет, заимствованный из «Легенды об арабском звездочете» В. Ирвинга, почти комический бытовой персонаж. Поэт превращает его в скопца, а потому в требовании им Шемаханской царицы есть что-то противоестественное и смешное. От мотивации этого поступка старца, а также от многих других деталей, присутствующих в новелле Ирвинга, Пушкин при сочинении сказки отказался, лишив тем самым

⁴⁰⁵ «Мне думается, что Р.-Корсаков, любивший возможно ближе копировать пение птиц в оркестре, поставил это *ritardando* лишь для того, чтобы передать действительно свойственное петуху затягивание второго колена крика» (см.: Прокофьев Г. «Золотой петушок» в театре Солодовникова // РМГ. 1909. № 41. Стлб. 903).

фигуру Звездочета значительности⁴⁰⁶. В появлении его нет ничего таинственного — Дадон сам обращается к нему за помощью; никак не проявляется в пушкинской сказке и волшебное могущество Звездочета. «Снижение» образа происходит даже по ходу сказки. Если в начале ее описание Звездочета уважительное — это «мудрец», к которому **царь** шлет «гонца с **поклоном**», то в финале ироничный тон повествования распространяется и на него (ср.: «**Старичок** хотел заспорить...»). В шутовском «опрошении» Звездочета и других персонажей, заимствованных у Ирвинга, А. Ахматова видела стремление поэта приблизиться к жанру простонародной сказки⁴⁰⁷. Отметим также выявляющийся в этом характерный момент авторского отстранения от своих героев, актуальный и для оперы.

Комическое начало в характеристике Звездочета будет сохранено авторами *Золотого петушка*, но лишь в качестве одной из сторон сложного образа. Вместе с тем в либретто восстанавливается ряд черт, присущих астрологу Ирвинга. В новелле американского автора астролог — многогранная, в чем-то загадочная фигура. Неожиданный приход его ко двору Абен Габуза, рассказы о своем прошлом, ряд чудес, им устроенных, в сумме создают образ могущественного колдуна с таинственными, пока не раскрываемыми собственными планами. Далее этот образ обогащается рядом контрастных штрихов, выясняется, что «старец и философ» сладострастен и корыстолюбив. С момента предъявления своих желаний Абен Габузу (в расплату за волшебный флюгер-талисман) ироничная манера повествования Ирвинга распространяется и на астролога. Приведем характерный фрагмент: «Плясуньи,— важно подтвердил мудрец, — помоложе и покрасивее... Несколько плясуний, много не надо: я ведь философ, вкусы у меня простые...»⁴⁰⁸ В заключительном эпизоде новеллы астролог жестоко одурачивает царя, получая и роскошный дворец, и девуцу. Указывая на отрицательные, хищнические черты в ирвинговском астрологе, пушкинист В. Вацууро видит также в этом персонаже зловещие и даже инфернальные черты⁴⁰⁹. Думается, в таком определении есть доля пре-

⁴⁰⁶ В черновике и еще в первоначальном беловом варианте Пушкин называет Звездочета Шамаханским, намекая на какую-то возможную связь с царицей (см. об этом: Ахматова А. Последняя сказка Пушкина. С. 22).

⁴⁰⁷ Ахматова А. Последняя сказка Пушкина. С. 23–26.

⁴⁰⁸ Ирвинг В. Альгамбра. С. 128.

⁴⁰⁹ Вацууро В. «Сказка о золотом петушке». С. 128.

увеличения. Даже если указанные черты и присутствуют в его облике, то только потенциально, оставаясь нераскрытыми. В опере усилена таинственность образа Звездочета, обыгрывается возможность его демонического происхождения. В конце Введения Звездочет **«проваливается в люк»** (см. ремарку и соответствующее сценическое решение), что должно вызывать у зрителя ассоциации с традиционным способом исчезновения волшебного-инфернального оперного персонажей.

Ситуация внезапного появления волшебника в начальной фазе повествования имеет фольклорные корни, а сама фигура Звездочета, как уже говорилось ранее, может быть сопоставлена со сказочным дарителем (волшебным помощником). Как пишет В. Пропп, «встреча с дарителем — каноническая форма развития действия» в волшебной сказке, она всегда происходит как бы случайно⁴¹⁰. Этот момент переходит и в оперу.

Возникающий в новелле Ирвинга (и сохраненный в измененном виде у Пушкина) мотив «запродажи» («обманного договора») также имеет сказочную природу и входит в систему различных сюжетов⁴¹¹. Царь клятвенно обещает исполнить определенное желание волшебника, не догадываясь о его истинном содержании⁴¹². Существенно здесь то, что, переходя в художественную литературу, фольклорный сюжет значительно трансформируется. В сказках герой вынужден давать такое обещание в обмен на жизнь, чудесное средство и т. д.⁴¹³ У Ирвинга и, далее, у Пушкина и авторов *Золотого петушка* царь дает обещание в порыве благодарности, сам загоня себя в ловушку. В пушкинской сказке и в опере, в сравнении с новеллой Ирвинга, усилена таинственность момента договора. Предмет желания Звездочета пока еще совершенно неясен, а само исполнение «первой воли» отодвинуто в неопределенное будущее. Тем неожиданнее звучит в финале требование Звездочетом *девицы*, исходящее к тому же от «дряхлого» (ремарка) старца и скопца.

В опере происходит и другое, значительно более важное изменение: выведение фигуры Звездочета за рамки действия во

⁴¹⁰ Пропп В. Русская сказка. С. 183; Он же. Исторические корни волшебной сказки. С. 52.

⁴¹¹ Пропп В. Русская сказка. С. 218.

⁴¹² «...Пусть будет моею первая выючная скотина с поклажей, которая зайдет в волшебные врата дворца» (см.: Ирвинг В. Альгамбра. С. 133).

⁴¹³ Ср., например, с вынужденным обещанием царя Берендея из одноименной сказки В. Жуковского (1831).

вступлении и заключении. В этом, как и в самом факте «воскрешения» персонажа, можно видеть опосредованное воздействие эстетики народного театра Петрушки. Как известно, представление начиналось обращением Петрушки к собравшейся публике, в котором он шутливо уведомлял о целях будущего действа⁴⁴. Отметим сразу, что в этих словах никогда не присутствовал какой-либо намек или момент морализаторства, возникающий в опере при перенесении во Введение последнего двустийшия пушкинской сказки. Финал комедии обычно обставлялся как «веселая» «невсамделишная» смерть — ведь Петрушка «воскресал» в начале следующего представления, начинавшегося, как правило, почти сразу же. К тому же он сам напоминал об этом в заключительной реплике⁴⁵. Смерть составляла важную часть комедии: Петрушка в виде «платы» за лечение убивал Доктора, затем Немца, Квартального, Капра-ла и т. д. Смерть вовсе не воспринималась зрителями как нечто ужасное — это была смерть понарошку, каждое убийство сопровождалось хохотом и репликами одобрения публики. «Веселая смерть» являлась также неотъемлемым элементом карнавальных празднеств⁴⁶, а «мнимая смерть» — народных сказок о шутах. Среди близких примеров назовем и распространенные в обрядовом фольклоре игры в «покойников», «похороны Костромы». «Человек, изображавший мертвеца... в конце игры вскакивал и пускался в пляс»⁴⁷.

В Золотом петушке момент смерти в сравнении с указанными образами более сложен и многозначен. И смеется в опере только царица, что придает ее смеху зловещий оттенок. Параллельно дается и другой отклик: «Вся столица содрогнулась. Солнце прячется за тучами, и гремит гром». Усложнение состоит также в том, что Звездочет — в отличие от Петрушки, и во вступительной болтовне с публикой остающегося куклой, участником представления, — воспринимается во многом как сторонний наблюдатель. Его появление во Введении и эпилоге

⁴⁴ «Здравствуйте! Я пришел к вам, господа, повеселиться, детей посмешить и позабавить и вас всех с праздником поздравить! Ха-ха-ха!» (цит. по: Фольклорный театр. С. 279).

⁴⁵ «Мое почтение!.. До следующего представления!..» (Там же. С. 278).

⁴⁶ См. об этом: Бахтин М. Рабле и Гоголь // Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 535; Даркевич В. Народная культура средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. С. 158, 163, 164.

⁴⁷ Понырко Н. Святочный и масленичный смех // Лихачев Д., Панченко А., Понырко Н. Смех в Древней Руси. С. 166–167.

оперы резко увеличивает дистанцию между ним и остальными действующими лицами. Подчеркивая в начале *Золотого петушка* масочную, кукольную природу героев оперы (в Заключении он причисляет к «живым лицам» еще и царицу), Звездочет тем самым предупреждает зрителей о своем условном, стороннем участии в последующих событиях. Напомним, что об особом положении Звездочета в опере говорится и в Предисловии Бельского к *Золотому петушку*: «Не имея силы овладеть ею (царицей. — В. Г.) непосредственно, он задумал получить ее из рук Додона, но понес, как известно, поражение, после которого ему только и оставалось в утешение показывать зрителям историю черной неблагодарности Додона в своем волшебном фонаре»⁴¹⁸. Все это заставляет как бы предвзято оценивать его поведение и высказывания в самом действии, постоянно выделяя его партию из контекста. Именно внутри представления Звездочет является комичной, иногда даже карикатурной фигурой. Это дряхлый старичок из пушкинской сказки с семенищей походкой и раболепными манерами (почти все время пребывания на сцене в I действии он проводит на коленях). Такое поведение кажется нарочитым, утрированным, хитрый колдун «играет» с царем и его окружением, вызывая соответствующие реакции: Додон раздувается от гордости и проявленного великодушия, бояре в восхищении от показанного им чуда. В III действии маска раболепия спадает с Звездочета: он «приосанивается», «упрямо» требует своего, «сопротивляется» царской страже (ремарки). Но во всем этом есть какая-то «посторонность»; волшебник является словно бы для того, чтобы ускорить ход действия, спровоцировав давно ожидаемую развязку. В образе Звездочета (явлениях и речах) ощущается некоторая искусственность и даже механичность, что особенно подчеркнуто в его музыке. Интересно, что сходные черты В. Непомнящий видел в пушкинском герое. Об эпизоде передачи петушка исследователь писал: «...В этом монотонном монологе... начисто лишенном интонации, нет ничего сверх голой технической инструкции; и даже в однообразном требовании старика: „Подари ж ты мне девицу...“ — будет слышаться что-то бесстрастное и нечеловеческое»⁴¹⁹.

Фигура Звездочета и его положение в оперном пространстве у н и к а л ь н ы⁴²⁰. Лишь очень отдаленным предшественником первого

⁴¹⁸ ОР РНБ. Ф. 640. № 482.

⁴¹⁹ *Непомнящий В.* Поэзия и судьба. С. 229–230.

⁴²⁰ В историческом плане некоторые аналогии можно проводить с образом Неизвестного в *Аскольдовой могиле* Верстовского — окруженного тайной персонажа, направляющего ход действия и в финале оперы погибающего.

четверостишия его заключительной реплики ⁴²¹ можно считать слова Берендея из Снегурочки: «Снегурочки печальная кончина и страшная гибель Мизгиря тревожить нас не могут». В плане соотношения с предшествующим действием последние слова Звездочета можно сопоставить с финальным хором героев *Салтана*: «Ну, теперь уж сказка вся, дальше сказывать нельзя», подчеркивающим условность разыгранного представления. Любопытная аналогия такому приему обнаруживается в оперном сценарии Римского-Корсакова по шекспировской «Буре». Завершить оперу, по мысли композитора, должен был «Эпилог, в котором автор просит устами Просперо снисхождения или что-то в этом роде». И далее в скобках примечательная оценка: «в сущности балаганная пьеса» (!) ⁴²². Прием отчуждения исполнителя от образа, как указывает А. Кандинский, позднее будет использован Стравинским в заключительных эпизодах «Байки про Лису, Петуха, Кота да Барана» и «Похождений повесы» ⁴²³. Вместе с тем определенные аналогии обнаруживаются в фольклоре, при сравнении слов Звездочета с вводными и заключительными формулами народной сказки. В. Пропп отмечал, что «вводная формула... выводит сказку из сферы реального времени и реального пространства». В заключительных формулах «всегда фигурирует сам рассказчик („я“), который в волшебной сказке, как правило, в течение повествования остается в тени. ...Эти формулы в шуточной и очень разнообразной форме содержат отказ от рассказываемого» ⁴²⁴. Добавим, что у Пушкина, как и в народной сказке, отсутствует персонафицированная фигура рассказчика, повествует сам поэт ⁴²⁵. В опере автор самоотстраняется, передавая эту функцию Звездочету.

В образе Звездочета авторами оперы достигнут своеобразный синкретизм, нигде в музыке последующего времени уже не повторенный. Сопровождающие действие в сочинениях Стравинского певцы — в «Байке про Лису» (1917), чтецы-рассказчики — в «Истории солдата» (1918), «Царе Эдипе» (1927) и, отчасти, в кантате «Вавилон» (1944), жрец Евмолп в «Персефоне» (1933; 1949), Ведущий в кантате-аллегии

⁴²¹ «Но кровавая развязка, / Сколь ни тягостна она, / Волновать вас не должна».

⁴²² ОР РНБ. Ф. 640. № 529. Л. 2 об. По мнению А. Гозенпуда, сюжет «Бури» был предложен В. Бельским (см.: Гозенпуд А. Римский-Корсаков в работе над оперным либретто // Гозенпуд А. Избранные статьи. С. 142).

⁴²³ Кандинский А. Римский-Корсаков Н. А. С. 33.

⁴²⁴ Пропп В. Русская сказка. С. 197.

⁴²⁵ В этом их отличие, например, от сказок в народном духе В. И. Даля.

«Потоп» (1962) — воплощают лишь одно из начал, характерных для фигуры Звездочета в *Золотом петушке*. То же можно сказать и о Чудаках — комментаторах в опере Прокофьева *Любовь к трем апельсинам* (1919). Уникальность образа, созданного Бельским и Римским-Корсаковым, именно в «пограничном» положении, трудноуловимом балансировании между действием и отстранением от него.

Отдельного рассмотрения требует вопрос о тембре голоса Звездочета. Выбор редко используемого к началу XX века тенора-альтино, вероятно, определялся специфической задачей, решаемой композитором в образе Звездочета. Высокое, даже пронзительное звучание этого голоса, в чем-то перекликаясь с тембром трубы, используемым для характеристики Петушка, в то же время создавало необходимый эффект искусственности, «странности» (напомним, что Звездочет у Пушкина — скопец) и контрастного выделения из общей вокально-инструментальной массы. Этой странностью Звездочет опять-таки напоминает Петрушку⁴²⁶. В народном театре указанный эффект достигался использованием кукольным во время произнесения реплик Петрушки специальной машинки (костяных пластинок, монеты и т. д.) или «говорка», пищика, приставляемых к небу над языком⁴²⁷. По отзывам свидетелей-современников, получался высокий, резкий, иногда писклявый или дребезжащий голос, производивший странное впечатление.

Сложный и многозначный образ Звездочета вызвал различные, часто противоречивые оценки у критиков и исследователей *Золотого петушка*. В нем видели даже символ знания, которого нельзя убить — «ибо мысль нельзя уничтожить»⁴²⁸. Неоднократно возникали ассоциации с символистскими образами, героями А. Блока и Л. Андреева, видимо, не без воздействия шутливой фразы Римского-Корсакова, что «Звездочет — это как бы „Некто в сером“»⁴²⁹. Как справедливо замечает А. Гозенпуд, «функция и роль Звездочета, конечно, неизмеримо глубже и значительнее, чем функция подобных

⁴²⁶ О «странности» и «противоречивости» Петрушки пишет, например, режиссер, драматург и исследователь театра кукол Е. В. Сперанский (см.: Сперанский Е. Актер театра кукол. М., 1965. С. 15–21).

⁴²⁷ См.: Фольклорный театр. С. 253, 260; Ровинский Д. Русские народные картинки. Кн. 5. С. 255.

⁴²⁸ Канкарович А. Путеводитель по операм. С. 32.

⁴²⁹ Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 418.

персонажей...»⁴³⁰. Можно провести параллель еще с одним символистским персонажем — Чужим из драмы М. Метерлинка «За стенами дома» (1894). С одной стороны, он участвует в действии, приходя вместе со Стариком к дому, где живет семья погибшей девушки. С другой стороны, зрителю совершенно неизвестно, кто он и откуда появился, что отражено в самом имени персонажа; какие помыслы им движут. Чужой — это, прежде всего, комментатор происходящего, он «странный посторонний», неведомо как оказавшийся в центре событий, его речь почти лишена эмоций. Характерен внезапный и немотивированный уход Чужого в конце драмы, уход в никуда.

Целый ряд исследователей называет Звездочета персонажем «от автора», как бы «голосом самого Римского-Корсакова»⁴³¹, а в последних словах этого героя видят философско-политический смысл и даже «приговор» Додону и его царству⁴³². Вероятно, это мнение не в последнюю очередь опирается на сказанные как-то в шутку композитором слова, что «Звездочета следовало бы нарядить мной». Укажем в этой связи и на постановку 1931 года в Большом театре, где Звездочет был загримирован и одет под Римского-Корсакова. Такое отождествление является прямолинейным и в целом неверным. Между Звездочетом и другими персонажами, как уже говорилось, существует определенная дистанция, но в еще большей степени она имеется между композитором и Звездочетом, а также и другими «лицами» оперы. Авторский голос слышен в самом художественном целом *Золотого петушка*, в трактовке его образов, всей системе использованных средств. Столь же преувеличенным представляется определение Звездочета как «мудреца» и «пришельца с неба», приносящего на «грешную землю» частицу самого небесного свода, то есть высшей мудрости и высшей справедливости⁴³³.

⁴³⁰ Гозенпуд А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. С. 183.

⁴³¹ Гозенпуд А. Н. А. Римский-Корсаков. С. 183; Асафьев Б. Скоморошье царство. С. 123; Орлова Е. Н. А. Римский-Корсаков // Орлова Е. Очерки о русских композиторах. М., 1982. С. 99; Кандинский А. История русской музыки. С. 170; см. также: Энгель Ю. Глазами современника. С. 278.

⁴³² Орлова Е. Н. А. Римский-Корсаков. С. 99; Кандинский А. Заметки о «Золотом петушке». С. 32; Он же. Римский-Корсаков Н. А. С. 39; Бекман О. «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. С. 31.

⁴³³ Кандинский А. История русской музыки. С. 182.

«СНЫ» в Золотом петушке

Тема сна в мировой культуре — одна из наиболее распространенных и многообразных в смысловом отношении. Обращение к ней и выделение в качестве отдельного аспекта драматургии *Золотого петушка* объясняется той ролью, которую «сон», как определенный комплекс значений, играет в опере. Литературный текст *Золотого петушка* насыщен целым рядом символических образов: «грёзы», «дремота», «виденья», «мечты», «игра неясных снов» и т. д. При всех вариациях конкретного смысла в этих образах можно видеть реализацию одного, более общего мотива: жизнь = сон, простирающегося вплоть до представления о бытии как существовании лишь в чем-то сне или грёзе-мечте. Этот мотив имеет более чем тысячелетнюю культурную историю: мы встречаем его в древнейших литературах Китая⁴³⁴, Кореи и Японии⁴³⁵, в средневековой персидской поэзии, в творчестве выдающихся «сновидцев» (по определению В. Набокова) Шекспира, Кальдерона⁴³⁶, Бодлера и многих других художников.

Широко представлен мотив сна и в русской литературе. Не пытаясь здесь охватить всё множество примеров появления в произведениях русских писателей и поэтов эпизодов сна и связанной с этим особой образной системой, укажем наиболее яркие образцы, возможно, оказавшие определенное влияние и на авторов *Золотого петушка*. Прежде всего, это вещий сон Татьяны в пятой главе (строфы XI–XXI) «Евгения Онегина» Пушкина. Отметим характерный момент своего рода «искажения»: наяву ссора и гибель Ленского происходит, конечно, иначе. Некоторой параллелью к данному сну Татьяны служат сонные видения влюбленного Евгения в восьмой главе (строфа XXXVII), где, в свою очередь, появляется образ Татьяны («И все она!...»)⁴³⁷. Интересно, что во сне Татьяны проходит целая вереница чудищ и уродцев («Один в рогах, с собачьей мордой, / Другой с петушьей головой, /

⁴³⁴ См., например, знаменитую притчу китайского философа и писателя IV–III вв. до н. э. Чжуан Чжоу о бабочке, которой снится, что она Чжуан Чжоу, которому снится, что он бабочка.

⁴³⁵ Укажем на особую «литературу снов» («юмэ-моногатари»), известную в японском искусстве с VIII века и повествующую о загадочных чудесах, нередко приводящих героев к гибели.

⁴³⁶ См., напр., драму Кальдерона: *La vida es un sueño* («Жизнь есть сон»).

⁴³⁷ Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 3: Драммы. М., 1937. С. 434–435.

...Там карла с хвостиком...») ⁴³⁸, предвосхищающая аналогичных персонажей Свадебного шествия (свита царицы) в Золотом петушке. Вещий сон снится и Руслану в пушкинской поэме «Руслан и Людмила» (пятая песнь).

Многообразные сны и видения — одна из «знаковых» сфер в произведениях Гоголя. Это и сон Левко из «Майской ночи, или Утопленницы», причудливо вплетающийся в происходящее наяву, и сбывающееся видение Катерины из «Страшной мести». Художник Пискарев из повести «Невский проспект» изматывает себя сновидениями, всё время пытаясь увидеть свою возлюбленную, идеализируя ее. «Наконец, сновидения сделались его жизнью, и с этого времени вся жизнь его приняла странный оборот: он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне» ⁴³⁹. Жуткий *портрет* из одноименной повести Гоголя «оживает» во сне главного героя, художника Чарткова.

Упомянем и сны Родиона Раскольникова в романе Достоевского «Преступление и наказание», сложно разработанные сны в романе «Что делать?» Чернышевского (например, второе сновидение Веры Павловны, где использован прием «сна во сне»).

Сон — один из излюбленных поэтических образов-метафор. Из русских поэтов XIX века обращение к этому образу-метафоре особенно характерно для творчества Тютчева. В большинстве его стихотворений 1830-х, начала 1850-х годов сон появляется как своеобразный лейтмотив. Весь мир, жизнь человека в различных ее проявлениях сравнивается поэтом со сном:

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами... ⁴⁴⁰

Любовь есть сон, а сон — одно мгновенье... ⁴⁴¹

В каком-то забытии изнеможенья
Здесь человек лишь снится сам себе ⁴⁴².

⁴³⁸ Пушкин А. С. Евгений Онегин. С. 361.

⁴³⁹ Гоголь Н. Невский проспект // Гоголь Н. В. Повести. Воспоминания современников. М., 1989. С. 37.

⁴⁴⁰ Тютчев Ф. «Как океан объемлет шар земной» // Тютчев Ф. Стихотворения. М., 1990. С. 82.

⁴⁴¹ Тютчев Ф. «В разлуке есть высокое значенье» // Тютчев Ф. Стихотворения. С. 181.

⁴⁴² Тютчев Ф. «На возвратном пути» // Тютчев Ф. Стихотворения. С. 221.

Широко представлена тематика сна в сопоставлении с жизнью, смертью, любовью в поэзии символистов. Приведем несколько характерных образцов из стихотворений Бальмонта:

Жизнь проходит, — вечен сон.

Хорошо мне, — я влюблен... ⁴⁴³

...Твой дух светло-прозрачный весь погружен был в сон,

А мой, нежней, смелее, был в этот сон влюблен ⁴⁴⁴.

...Так жизнь с восторгами и блеском заблужденья

Есть сновидение иного сновиденья ⁴⁴⁵.

...Есть только мысль, есть призрачное море,

Я чувствую, что эта жизнь есть сон ⁴⁴⁶.

В приведенный поэтический ряд должна быть включена и шекспировская «Буря». Замысел оперы на этот сюжет обдумывался Римским-Корсаковым на рубеже 1890–1900-х годов. Приведем фрагмент из монолога Просперо (IV действие) в широко известном до революции переводе Н. Сатина, долгое время (до 1890-х) остававшимся единственным полным стихотворным переводом «Бури»:

Ты духов видел здесь моих покорных,

Они теперь исчезли в высоте

И в воздухе прозрачном утонули.

Когда-нибудь, поверь, настанет день,

Когда все эти чудные виденья,

И храмы, и роскошные дворцы...

Исчезнет всё, следа не оставляя.

⁴⁴³ Бальмонт К. «Зачарованный грот» // Бальмонт К. Избранное. М., 1990. С. 170.

⁴⁴⁴ Бальмонт К. «Как призрак» // Бальмонт К. Избранное. С. 221.

⁴⁴⁵ Бальмонт К. «Индийский мотив» // Бальмонт К. Стихотворения. М., 1990. С. 81.

⁴⁴⁶ Бальмонт К. «Я насмерть поражен своим сознанием» // Бальмонт К. Избранное. С. 66. Склонность поэтов того времени к изображению сна как зеркала жизни отмечал, например, С. Городецкий (Золотое руно. 1909. № 4).

Из вещества того же, как и сон,
Мы созданы, и жизнь на сон похожа,
И наша жизнь лишь сном окружена ⁴⁴⁷.

Сон — распространенный мотив в оперных сюжетах. Из разнообразия оперных «снов» выделим «сны» вещие, перекликающиеся с дальнейшими событиями (сон Хагена в *Гибели богов* Вагнера, Тамары в *Демоне* Рубинштейна и др.), и, как самостоятельный вариант, рассказы о вещем сне (достаточно вспомнить *Вольного стрелка* Вебера, *Летучего Голландца* и *Лоэнгрина* Вагнера, *Бориса Годунова* Мусоргского, *Орлеанскую деву* Чайковского). Важное место занимает эстетика сна и в балетах. Такие эпизоды традиционно включались в балетные либретто, давая простор фантазии композитора и хореографа. Среди многочисленных примеров «бессюжетных» снов (сон Конрада в *Корсаре* Адана, Франца — в *Коппелии* Делиба и сон главной героини в балете *Сильвия* того же автора, сон Хана и придворных в *Коньке-Горбунке* Пуни и т. д.). Укажем на сны, содержание которых перекликалось с дальнейшим развитием событий. Это сон Солора в *Баядерке* Минкуса, в котором он видит тень своей погибшей возлюбленной Никии. В финале герой гибнет и воссоединяется с Никией. В балете Чайковского *Спящая красавица* Фея Сирени вызывает прекрасное видение Авроры, чтобы показать принцу Дезире образ его будущей возлюбленной. Сцена Авроры и Дезире во 2-й картине II действия балета предвосхищает пробуждение спящей принцессы и их предстоящую встречу. Особый интерес представляет симфонический антракт «Сон» в том же действии, где «таинственная музыка» (М. Петипа) изображает храпящий двор короля Флорестана. Спит всё, «даже пламя в камине» (ремарка в либретто). Возникает ассоциация с эпизодами сна додонова царства в *Золотом петушке*, где «сладко и долго» спят Додон, «а за Додоном и ключница, и стража» (ремарки). Приведенные фрагменты двух либретто перекликаются с описаниями

⁴⁴⁷ Библиотека великих писателей / Под ред. С. А. Венгерова. Шекспир. Т. IV. СПб.: Брокгауз — Ефрон. 1903. С. 483. Ср. вариант двустушия в переводе Н. Сатина в издании 1887 года:

И сами мы вещественны, как сны;
Из нас самих родятся сновиденья.

(Полное собрание сочинений Виллиама Шекспира в переводе русских писателей. 4-е изд. Том I. СПб.: Изд. Н. В. Гербеля, 1887. С. 82.)

спящих царств в «Сказке о Иване-царевиче и Сером волке» и «Спящей царевне» Жуковского (ср.: «На крыльце ее отец / Пошатнулся, и зевнул, / И с царицею заснул; / Свита вся за ними спит; / Стража царская стоит / Под ружьем в глубоком сне / ...И огонь, объятый сном, / Не пылает, не горит, / Сонным пламенем стоит...») ⁴⁴⁸. В балете *Павильон Армиды* Черепнина есть эпизод волшебного сна Рене, в котором открывается истинное лицо Маркиза — хозяина замка, где заночевал герой. Во сне и наяву существует и шарф Армиды.

В любимом Римским-Корсаковым балете Глазунова *Раймонда* важную роль играет сон Раймонды (3-я картина I действия), в определенной степени перекликающийся со снами в *Золотом петушке*. Это вещий сон, героиня видит в нем свое ближайшее будущее. Отметим, что одной из основных музыкальных тем этого сна является тема сарацинского шейха Абдерахмана, своим восточным характером, хроматикой и секвенционным строением несколько напоминающая тему Шемаханской царицы. Во II действии балета восточная интонационная сфера активно развивается и взаимодействует со сферой Раймонды, что имеет определенные аналогии с драматургией *Золотого петушка*.

В приведенных примерах важно подчеркнуть то обстоятельство, что образы сна раскрываются здесь, главным образом, симфоническими средствами. Сходная задача стояла и перед автором *Золотого петушка*. Допустимо также предположить, что некоторые из этих образцов ⁴⁴⁹ (в частности, сон в *Спящей красавице* и сон в *Раймонде*) могли повлиять на подход Римского-Корсакова к музыкальному воплощению снов Додона. Напомним и об удивительно разнообразном претворении сферы снов и видений в оперном творчестве самого автора *Золотого петушка* (*Майская ночь*, *Млада*, *Садко*, *Царская невеста*, *Сказка о царе Салтане*, *Кащей бессмертный*, *Сказание о невидимом граде Китеже*). Добавим к этому перечню оперный замысел начала

⁴⁴⁸ Жуковский В. Спящая царевна // Литературная сказка пушкинского времени. М., 1988. С. 201–202. См. также сходное описание в «Сказке об Иване-царевиче...» (Там же. С. 252–253).

⁴⁴⁹ Композитору был известен и другой «вещий сон». В сценарии I акта *Жар-птицы* (хранится в архиве Римского-Корсакова в ОР РНБ) — оперного замысла Балакирева — имеется сон (в другом варианте — грёзы) Ивана-царевича, которому привиделась прекрасная Царь-девица. В свою очередь, во II действие введен рассказ о сне царицы, и снится ей Иван-царевич. (См. об этом: Гозенпуд А. Неосуществленный замысел Балакирева // Гозенпуд А. Избранные статьи. Л.; М., 1971. С. 82–85.)

1900-х по «Одиссее» Гомера (Навзикая), в сценарии которого композитором и Бельским был предусмотрен и вещий сон героини, и ее рассказ о нем⁴⁵⁰.

Первый сон в *Золотом петушке* расположен в середине I действия (начиная с ц. 670 и далее продолжение — с ц. 1010). Спит Додон, и снится ему неведомая красавица. Во II действии, благодаря повторению музыкального материала, слушатель узнает, что пригрезилась Додону Шемаханская царица. Здесь же (II действие, ц. 330 и далее) следует рассказ царицы о своем сне, в котором ей снился некто «незримый, / *Скрытой страстию томимый...*». Образуется пародийная арка: «нежным» влюбленным из сна Шемаханской царицы оказывается Додон, а старый царь взамен «тихой ласки да любви красны девицы-души» получает язвительную «своевольную девицу». Однако сама царица в каком-то смысле является лишь порождением царских снов; отсюда, ее сон будет располагаться внутри сна Додона. Напомним также о снах-грёзах царицы, в которых персонаж-призрак дает жизнь целому сонму⁴⁵¹ таких же призраков-теней⁴⁵², и о «шахматном» и «банном» двойниках Додона, других фантомах, появляющихся благодаря Амелфе, пытающейся разгадать царский сон (пародийное преломление типовой ситуации «рассказа о вещем сне»). Возникает почти борхесовская зеркальная, уходящая в глубину галерея бесчисленных двойников-призраков. В финале, после гибели и исчезновения всех героев⁴⁵³ (ц. 360), народ, оставшийся на сцене в одиночестве, произносит такие слова: «*Если это всё не сон*». Тем самым зрителю предлагается возможность взглянуть на всё происшедшее как на сон, приснившийся народу. Нельзя забывать и о словах Звездочета в Заклучении оперы («*Остальные — бред, мечта, призрак бледный, пустота...*»), а также то, что рассказанная история — лишь картинка из его «волшебного фонаря»⁴⁵⁴. Образуется сложная композиция:

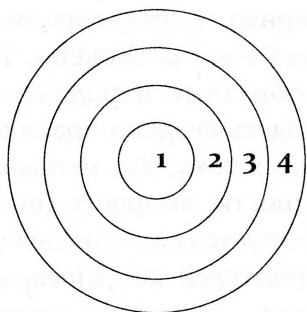
⁴⁵⁰ ОР РНБ. Ф. 640. № 536. *Навзикая*. Либретто, отрывки; № 856, письмо Бельского Римскому-Корсакову от 11 мая 1905 года. *Переписка*. С. 345–348.

⁴⁵¹ Черновой вариант фразы царицы (РНБ. ОР РНБ. Ф. 640. № 483).

⁴⁵² В черновике они названы куклами (там же).

⁴⁵³ Хотя прямых указаний в тексте оперы нет, можно считать, что погибает и Полкан (по наущению Шемаханской царицы Додон обещал срубить ему голову). Это подтверждается и отсутствием в III действии как самого Полкана, так и его тематизма, занимающего в I и II актах значительное место.

⁴⁵⁴ ОР РНБ. Ф. 640. № 482. Бельский В. Предисловие к либретто *Золотого петушка*.



где *первый* сон (Шемаханской царицы) населен призраками из ее грёз; во *втором* сне (Додона) как бы существует царица (и ее сон); *третий* сон — народа; и *четвертый* — «бред, мечта» Звездочета.

Описанная схема имеет вполне определенную аналогию в русской литературе. Речь идет о стихотворении Лермонтова «Сон» (1841). Напомним его основные моменты ⁴⁵⁵: некто (лирический герой Лермонтова) видит себя во сне умирающим в долине Дагестана (это сон 1). Смертельно раненному человеку в долине снится молодая женщина на пиру (это сон 2 внутри сна 1). Женщине снится этот умирающий (в конце стихотворения он действительно умирает) — это сон 3 внутри сна 2 внутри сна 1. Повтор первой и последней строф создает пространство, которое Ю. Лотман сравнивает с лентой Мёбиуса ⁴⁵⁶.

Таким образом, в драматургии *Золотого петушка* линия снов представляет собой особый пласт, дополнительно способствующий на своем уровне художественному единству оперы. Кроме того, обилие поэтических элементов низшего ряда, связанных со сферой сна и грёз, создает постоянный символический фон-подтекст ⁴⁵⁷. Определенную роль играют эпизоды сна и в формообразовании.

Другие реализации темы сна в *Золотом петушке* напрямую соотносятся со спецификой карнавализованного пространства оперы. Трактовка сна как пародийного синонима царствования ⁴⁵⁸ позволяет

⁴⁵⁵ Более подробно см. об этом: Набоков В. Предисловие к «Герою нашего времени» // Набоков В. Романы, рассказы, эссе. СПб., 1993. С. 238–239; а также: Лотман Ю. Текст в тексте // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Т. I. Таллин, 1992. С. 158.

⁴⁵⁶ Лотман Ю. Текст в тексте. С. 158.

⁴⁵⁷ «Призрак бледный», «бред», «любви запретный страстный сон», «пропала, будто вовсе не бывала» и т. д.

⁴⁵⁸ Смысл которого выражен ключевой фразой: «Царствуй, лежа на боку!»

провести параллель с популярным в средневековой литературе «Сказом о стране Кокань». Страна Кокань (Кокейн, Кукканья и т. д.) — это «мир навыворот», своеобразный пародийный аналог утопиям в «серьезной» литературе. «Здесь введено правило, согласно которому наибольшие блага достаются тому, кто меньше всех работает, кто проводит свое время в праздности, попросту спит. <...> А сон в этой травестирированной стране трактуется как определенная работа»⁴⁵⁹. По выражению одного из исследователей западноевропейского «смехового мира» Г. Демерсона, «Кокань — это лишь сновидение...»⁴⁶⁰; в этом смысле ее можно сопоставить с царством Додона и, шире, со всем художественным пространством *Золотого петушка*.

Пародийное решение мотива *вещего сна* (комическое несоответствие реальности ночным грёзам персонажа) также имеет свои аналоги в смеховой культуре. Укажем, например, на фрагмент «Сон попа Савы» из известного «Сказания о попе Саве и великой его славе» (середина XVII века)⁴⁶¹. Интересно отметить стилистическую общность этого произведения с текстом либретто (рифмованный текст с типичными народными рифмами обильно насыщается поговорками, пословицами, выражениями из популярных песен и т. д.). Другая традиционная составляющая мотива *вещего сна* (*р а с с к а з о нем*) *инвертируется*. Додон оказывается не в состоянии рассказать о том, *что* ему снилось. Происходит ироническая подмена, и зрителю / слушателю предлагается на выбор целых *три* варианта «расшифровки» сна, «разгаданного» Амелфой.

Рассматривая сны Додона с точки зрения их содержания, то есть как эротические грёзы⁴⁶², можно увидеть некоторые общие моменты с повествовательной традицией в фавлю. «Сексуальной неудовлетворенностью продиктованы и эротические сновидения; ночные грёзы

⁴⁵⁹ Михайлов А. Старофранцузская городская повесть фавлю и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. С. 217, 219.

⁴⁶⁰ Там же. С. 221.

⁴⁶¹ См. в изд.: Русская демократическая сатира XVII века. М., 1977.

⁴⁶² См. «расшифровку» сна Амелфой: «Ты же, царь, зажмуря очи / ...Белы ручки придержал / И к груди ее прижал...» Интересно, что грезит (во сне) о Шамаханской царице и герой «Княжны Милуши» Катенина, сказочной поэмы, послужившей Пушкину непосредственным источником для создания своей сказки, а также бывшей, возможно, в числе источников либретто оперы.

персонажей... оказываются вполне иллюзорными, а развязки — комичными»⁴⁶³. Окрашены эротикой и грёзы Шемаханской царицы.

Рассмотренные эпизоды сна и связанную с ними эстетическую проблематику можно сопоставить с подобными образцами и в современной литературе. В творчестве писателей XX века мотив сна обретает новую жизнь: так, например, американский прозаик и критик Дж. Стайнер выделяет в творчестве Х. Борхеса как один из центральных мотив: «Не снимся ли мы вместе с нашими снами кому-то другому»⁴⁶⁴. В лучшем, по мнению литературоведов, романе авторитетнейшего французского писателя Р. Кено «Голубые цветочки» (1965) жизнь двух главных героев, Сидролена и герцога д'Ож, оказывается взаимным сном (в прямом и переносном смысле)⁴⁶⁵; сходная фабула и в известном романе сербского писателя М. Павича «Хазарский словарь»⁴⁶⁶. От использованной в приведенных примерах схемы также можно проводить параллели к ситуации, имеющейся в *Золотом петушке*.

Необычайно распространена была тема сна, грёзы в русской живописи начала XX века. Обилию картин с подобными сюжетами соответствовало многообразие конкретного смысла и художественного воплощения. Известный искусствовед Г. Стернин, например, отмечал «свойственный творческим концепциям „Мира искусства“ элемент интеллектуальной „игры“, всегда рассчитанный на некоторую мистификацию человеческих чувств и часто дававшей в работах сложный сплав *иллюзии отображаемой жизни и ее иллюзорности*... (выделено мной. — В. Г.)»⁴⁶⁷. Ведущим мотивом открывшейся в феврале 1905 года XII выставки картин Московского товарищества художников рецензенты называли «сон, грёзу, мечту...» (экспонировались полотна М. Врубеля, В. Борисова-Мусатова, других авторов)⁴⁶⁸.

⁴⁶³ Михайлов А. Старофранцузская городская повесть фавлю и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. С. 229.

⁴⁶⁴ Цит. по: Иностранная литература. 1995. № 1. С. 214.

⁴⁶⁵ Кено Р. Голубые цветочки. М., 1994. Сидролен в своих снах живет жизнью герцога д'Ож, герцог — жизнью Сидролена. Интересно, что в финале романа оба героя встречаются, и сны прекращаются.

⁴⁶⁶ См.: Иностранная литература. 1991. № 3. Герои романа, являясь «двойниками» и антагонистами, видят друг друга в своих пророческих, наполненных мистикой снах и целенаправленно ищут встречи. Характерно, что итогом ее становится смерть одного и исчезновение другого героя.

⁴⁶⁷ Стернин Г. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М., 1970. С. 165–166.

⁴⁶⁸ Цит. по: Стернин Г. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века: Исследования и очерки. М., 1984. С. 259.

На общий для всех «голуборозовцев» (П. Кузнецова, П. Уткина, М. Сарьяна, П. Бромирского и других) сюжет «Сон» указывала Е. Мурина, исследовательница творчества А. Матвеева⁴⁶⁹. Перечислим названия и авторов лишь наиболее ярких работ, связанных с темой «сна»: «Призраки» В. Борисова-Мусатова (1903), «Сказки и сны» М. Сарьяна (начало 1900-х годов), «Миражи и сны» П. Уткина (1907), «Сон» К. Петрова-Водкина (1910)⁴⁷⁰.

Итак, сон в *Золотом петушке* является уникальным смыслообразующим элементом, синтезирующим и вбирающим в себя традиционные в русской и мировой культуре жанры и мотивы — вещей снов-предсказаний и фантастических видений; сна как психологического состояния; снов пародийных и сатирических, сказочно-юмористических и символических; сон даже выступает в качестве своеобразной композиционной и драматургической схемы (опера = сон)⁴⁷¹.

Часть II

Музыкальные характеристики

Сложность и многообразие жанровых истоков, необычность драматургии наложили отпечаток на музыкальную ткань оперы, обусловив яркость, а во многом и уникальность музыкальных характеристик персонажей, выбор художественных средств. Особое значение при этом имеют способы и приемы индивидуализации музыкального воплощения Римским-Корсаковым персонажей-типов оперы, глубоко

⁴⁶⁹ Стернин Г. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. С. 274.

⁴⁷⁰ Можно указать также на скульптуры: «Спящие мальчики» А. Матвеева (1907), «Спящие» А. Голубкиной (1912).

⁴⁷¹ «Она (опера. — В. Г.) должна промелькнуть как сон...» — писал Бельскому композитор о *Стеньке Разине*, оперном замысле, непосредственно предшествовавшем *Золотому петушку* и связанном с ним многими нитями (ОР РНБ. Ф. 61. № 9. Письмо от 2 сентября 1905 года. Переписка. С. 358).

укорененных в многовековой русской и европейской народной и профессиональной культуре.

Додон. Музыкальная характеристика Додона — яркий пример решения Римским-Корсаковым проблемы создания полнокровного музыкального образа при главенствовании принципов условной оперной драматургии. Напомним, что Додон в *Золотом петушке* — по существу, герой-марионетка, действия и печальная участь которого предопределены. Б. Асафьеву принадлежит удачное сравнение Додона (как и его приближенных) с «куклой», «маской», играющей свою роль, «исполняя всё по чину, по уставу»⁴⁷². В развитие данной идеи А. Кандинский высказывает важный тезис о том, что «композитор лишь изображает — и обычно с оттенком ироничности — чувства персонажей, но не воплощает их всерьез»⁴⁷³. Почти неизбежные в этих условиях «схематизм» и некоторая статичность образа реализуются, главным образом, не в сценическом поведении (портрете) героя, а именно музыкальными средствами, в частности через тематизм. Ведущим принципом здесь явилось единство разножанрового и разнохарактерного материала. Единство прослеживается на уровне интонационного строения, гармонической логики, синтаксиса. Настойчиво, даже чуть-чуть назойливо повторяющиеся в темах Додона конструктивные черты — суть зеркало внутренней сущности данного персонажа, «непоколебимой» в своей ограниченности.

Внешний же контраст целого ряда додоновых мотивов и тем, наряду с другими средствами, призван способствовать иллюзии подобия образам реальных оперных героев, обладающих подлинными глубиной и психологизмом. Явления Додона в облике грозного царя или добродушного лежебоки, гордого своими сыновьями отца или смешного влюбленного старика, наличие целой гаммы противоречивых чувств и эмоций — во многом лишь комические отражения серьезных оригиналов. Природу такой комики можно прокомментировать словами самого Римского-Корсакова, относящимися ко времени сочинения *Золотого петушка*: «...все „юмористическое“ и „смешное“ всегда надо изображать „всерьез“, ибо истинный комизм только тогда и получается, когда говорящий или действующий нелепо человек полагает, что он мыслит

⁴⁷² Асафьев Б. Скоморошье царство. С. 119.

⁴⁷³ Кандинский А. История русской музыки. С. 174.

и поступает разумно»⁴⁷⁴. Следует учитывать и то, что «несерьезность» образа Додона является закономерным итогом эволюции воплощений образов царей в рамках творчества самого Римского-Корсакова (от Ивана Грозного до Берендея и, далее, царя Салтана).

Додон наделен простой, своего рода «двухполюсной» логикой. Ограниченность и простота его мышления отражается в подчеркнутой прямолинейности передачи многочисленных и разнообразных аффектов. В музыкальном плане — элементарность и краткость. Проводя вольную ассоциацию с гоголевским описанием обстановки в доме Собакевича, можно сказать, что на всем додоновском тематизме лежит некий общий отпечаток, каждая тема словно спешит подтвердить, что и «она тоже Додон». Основные темы царя не выходят за рамки двух тактов. Содержание первой темы (I действие, начальные такты⁴⁷⁵; **пример 1**), в сущности, исчерпывается одним тактом. Дальнейшее продвижение ее в экспозиционной фазе представляет собой многократный повтор с одновременным расширением оркестровой тесситур. Повтор лежит и в основе развития третьей темы (I действие, ц. 10, т. 7–10; **пример 2**), ядро которой также укладывается в одноктакт. Единственная протяженная тема Додона — вторая (т. 3–6 ц. 10; **пример 3**), однако ее длина увеличена благодаря присоединенному мотиву. Апофеоз краткости — мотив группетто, главный и самый характерный для партии Додона. Появляясь еще во Введении (последние такты ц. 60; см. **пример 1**, т. 5–6, **примеры 2 и 3**), мотив затем сотни раз проходит в опере, становясь своеобразным аналогом Додона в оркестре. Иронический подтекст здесь в том, что при минимуме информации и музыкального содержания мотив группетто используется именно как лейтмотив, сопровождая и представляя Додона гораздо чаще других его тем, даже вместе взятых. Отметим тембровое решение мотива — унисон виолончелей с контрабасами, — сохраняющееся на протяжении почти всей оперы⁴⁷⁶. Оно символизирует постоянное утверждение как самого Додона, так и его грубоватых «истин в последней инстанции».

⁴⁷⁴ Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 410 (запись от 17 января 1907 года).

⁴⁷⁵ Ссылки даются на следующее издание партитуры и клавира оперы: *Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч.* Т. 15 А, Б, В (партитура). М.; Л., 1950; Т. 43 (клавир). М.; Л., 1951. Примеры приводятся по клавиру.

⁴⁷⁶ Низкие струнные являются лейттембром Додона.

Подчеркнутая утвердительность достигается также включением во все темы царя различных вариантов кадансовой формулы (см. также четвертую тему — I действие, ц. 20; **пример 4**, и мотив «жалобы»⁴⁷⁷, замыкающий экспонирование тематического комплекса Додона — I действие, ц. 20; **пример 4**, т. 4–5; партия оркестра). Общей для всех указанных тем является тенденция к замкнутости различного типа. Мелодический рисунок первой и второй тем графически напоминает круг или полукруг. Возвращением к исходной точке мелодического движения отмечен и ряд мотивов, в частности группетто, фанфарные мотивы, составляющие третью тему. Интересен противоположный хроматический ход (скрытое двухголосие) от V ступени к тонике в последней теме. Важно подчеркнуть, что родство тематизма становится явным в первую очередь благодаря его последовательному проведению на протяжении начальных 25 тактов I акта.

Вместе с тем по жанровым признакам, выразительным средствам, смысловой нагрузке темы ярко контрастны друг другу. Первая тема, утверждающая «величие» самодержца, выдержана в характере помпезного марша. Правда, марш этот весьма далек от подлинного, так же как Додон — от «настоящих» оперных царей. Туттийное звучание оказывается неподкрепленным интонационным материалом, а использованный в развитии темы оstinатный принцип принуждает ее нелепо топтаться на месте. В экспонируемой у струнной группы необычной мелодии второй темы странным образом сочетаются напевность и элементы маршевой ритмики, трелька на слабой доле в малосекундовом мотиве и квартовая попевка, ассоциирующаяся с концовками фраз в солдатских песнях. Решительное начало темы переходит в жалобное окончание без какого-либо промежуточного состояния. В третьей теме господствует фанфарность особого, унылого рода, остроумно комментирующая упадок воинственности старого царя. Наиболее сложная в интонационном отношении последняя тема ритмичкой и мелодическим рисунком заметно напоминает темы барочных фуг⁴⁷⁸. Однако материалу мало соответствует легкая, «несерьезная» фактура

⁴⁷⁷ Такое обозначение мотива будет рассмотрено несколько позже, в связи с особенностями характеристики Додона.

⁴⁷⁸ Л. Данилевич видел прототип темы в известной мелодии «Тати-тати» (см.: Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. С. 240). Того же мнения придерживается А. Кандинский (см.: Кандинский А. История русской музыки. С. 175).

(скерцозные скачки альтов и I Fag. *staccato*), создавая комический контраст словесному тексту о «могучем Додоне».

Отмеченная противоречивость, внутренний «конфликт» составляющих — еще одно качество, объединяющее тематизм Додона. Противоречие иного рода выражается в различных нарушениях естественной музыкальной логики. Так, мотив группетто, в отличие от своего источника — многочисленных тират в произведениях венских классиков, оказывается вырванным из контекста: он и не предшествует какой-либо музыкальной мысли, и не завершает ее. Вне привычного контекста находятся и кадансовые формулы, выявленные в темах Додона. Скрытый комический эффект имеет и другая «странность»: использование в качестве интонационного источника первой, самой представительной темы царя Додона плясовой скоморошьей песни с шутивным бессмысленным текстом «Шарлатарла из партарлы» (сб. Римского-Корсакова, 1876 г., ор. 24, № 40)⁴⁷⁹. Показательно, что мелодия песни в сокращенном до краткой формулы виде помещается в низкий регистр виолончелей и контрабасов, воспринимаясь и как тема, и как линия баса. Не менее важным представляется выбор именно этой мелодии, потенциально родственной замысленному додонову тематизму, и, в особенности, способ ее обработки. Помимо сокращения, в ядре напева происходит замена VII ступени на V, унифицирующая его и создающая эффект законченности⁴⁸⁰. Аналогичный процесс приведения к единству на начальной стадии сочинения можно реконструировать на примере последней, самостоятельной по материалу темы Додона. В записных книжках композитора зафиксированы два наброска темы, один из которых⁴⁸¹ (пример 5) довольно близко напоминает заключительный вариант. Отличия, и обусловившие, вероятно, отказ композитора от данного эскиза, — в слишком широком размахе мелодии, в «просвечивающем» сложном гармоническом плане, в отсутствии оттенка шутивной грациозности. Предварительная работа с тематизмом, поиск вариантов, «подгонка» тем и мотивов друг

⁴⁷⁹ На это указывает В. Обрам (см.: Обрам В. Римский-Корсаков и народная песня // Музыкальное наследство. Т. 1. С. 256). Добавим, что, согласно «Летописи», песня была знакома композитору еще с детских лет. Он же сообщил ее Балакиреву, использовавшему напев в совершенно ином контексте в финале Первой симфонии.

⁴⁸⁰ Подобным, чисто конструктивным приемам обработки подвергается весь народно-интонационный материал, используемый в опере.

⁴⁸¹ ОР РНБ. Ф. 640. № 460. Нотная записная книжка № 8. С. 26 (14) по двойной пагинации автографа.

к другу — важнейшие черты не только музыкальной характеристики Додона, но и конструктивного метода Римского-Корсакова в целом, получающего в *Золотом петушке* ведущее значение.

Следующим этапом становится дальнейшее объединение материала в процессе развития. Тенденция к постепенному сближению контрастного через элементы скрытого родства обнаруживает себя на всех уровнях — от мотивов и более протяженных построений до интонационных сфер, распространяясь и на уровень музыкальной драматургии. Так, вариант второй темы Додона с распетыми вторым и четвертым звуками и пунктиром (конец I действия, ц. 130; III действие, Свадебное шествие, ц. 10, 20, 160) приобретает отчетливое сходство с первой темой царя. За счет сокращения и изменения мелодического рисунка последняя тема начинает походить на наиболее далекую ей первую (II действие, ц. 600, на слова «*Им бы порку задал я*»). Родственный тематический материал еще более сближается. Общность первой темы (ее ядра) и мотива группетто получает новое качество с появлением варианта, близкого им обоим в равной степени (сцены со Звездочетом в I действии, ц. 410–420; III действие, ц. 210–230, 250–260). Двойственная его природа особенно ярко выступает в проведениях в контрапункте с первой темой Додона. Подобные трансформации способствуют дополнительному объединению всего интонационного комплекса царя. В то же время композитором как бы намечаются резервные возможности тематизма, способность тем к взаимозаменяемости, что соотносится с самой природой этого образа. Темы Додона не связаны с устойчивыми эмоциональными состояниями, в измененном виде они могут быть использованы в любой (теоретически) ситуации, отразить различный смысл⁴⁸². Постоянные и быстрые смены додоновых тем и мотивов, возникновение интонационных «гибридов», контрапунктические наложения (см., например, контрапункт четырех мотивов в ц. 120 II действия) — отличительные черты музыкальной характеристики Додона.

Активное взаимодействие додоновой сферы с «чужим» тематизмом — другое проявление указанной тенденции к сближению различного. Один из наиболее показательных примеров — изменения фанфарного мотива из третьей темы Додона. Ряд трансформаций мотива

⁴⁸² С этим связан отказ в данной работе от принятых в литературе о *Золотом петушке* обозначений тем, таких как «тема царственной власти», «тема горестных дум» («переживаний»), «тема величия» и т. д.

в начале первого действия приводит к наиболее далекому от первоначального облика варианту — в виде нисходящей попевки и трех терцовых скачков (I действие, ц. 50, на слова «Ждем погрома с юга»). Отметим его тембровую характеристику (струнные, фагот solo, первая флейта, гобой и кларнет) и использование штриха *staccato*. В середине II действия из многочисленных вариантов главного лейтмотива Шемаханской царицы выделяется в самостоятельном качестве тема «смеха» (см., например, II действие, ц. 760, на слова «Очень рада»). Ее интонационные, тембровые, артикуляционные характеристики почти полностью совпадают с вышеуказанными. Подчеркнем значительный контраст «первоисточников» обоих тематических образований.

Более сложен процесс обоюдных преобразований второй темы Додона и темы «смерти»⁴⁸³. В статье 1938 года Вл. Протопопов указывает на зависимость последней от указанной додоновой темы⁴⁸⁴. Однако род этой зависимости оказался нераскрытым. В позднейших работах, посвященных Золотому петушку, тема «смерти», входящая в систему «роковых» средств музыкальной драматургии оперы и, одновременно, в интонационный комплекс, характеризующий Додона, даже не упоминается. Тема «смерти» появляется в начале II действия оперы как совершенно самостоятельная. Более того, композитор использует прием постепенного рождения темы из оркестровой звукописи, рисующей картину «мертвого ущелья» (II действие, ц. 1–10, 40–60). Черты пейзажности сохраняются в ней и далее, после окончательного оформления в реплике Додона «То они, мои два сына» (ц. 80; **пример 6**).

Теме присущи сложность и необычность строения: в целостном виде она состоит из двух «зеркальных» хроматических мотивов-половинок с тритоном между ними⁴⁸⁵. Секвенцированное развитие придает ей оттенок механистичности. Развитие темы «смерти» — изменения ритмического рисунка, добавление секундового окончания — направлено в сторону сближения со второй темой Додона (III действие, ц. 150–160 — до «Свадебного шествия»). В свою очередь, следствием значительных трансформаций второй темы явилось насыщение ее хроматикой, замена кварты тритоном в начальном мотиве

⁴⁸³ Тема «смерти» впервые была выделена О. Л. Бекман (см.: Бекман О. «Золотой петушок». С. 28).

⁴⁸⁴ Протопопов В. Музыкальный язык «Золотого петушка». С. 23.

⁴⁸⁵ Можно отметить некоторое ее сходство с темой Шествия царя Берендея из II действия *Снегурочки*.

(III действие, ц. 250–260, сцена убийства Звездочета). Итоговые варианты обеих тем почти неотличимы друг от друга (пример 7а, б). Рассмотренные трансформации материала, принадлежащего различным интонационным сферам, выводят проблему единства на уровень стилистических особенностей тематизма *Золотого петушка*.

Анализ развития тем Додона позволяет затронуть другую чрезвычайно интересную и актуальную для стиля *Золотого петушка* проблему — соотношения простого и сложного. Додон, как уже говорилось, — прост и ограничен, элементарны и мелодические истоки большей части музыкального материала, его характеризующего. Нестановитно, раскрывая натуру своего героя, Римский-Корсаков сочиняет любовную песню Додона на мотив «Чирика» (II действие, ц. 570–580). В контексте всей сцены у Шемаханской царицы мелодия такого «признания в любви» звучит примитивно и грубо (в оркестре ее исполняют фаготы и контрафагот). Новаторство Римского-Корсакова в том, что простой по своему происхождению материал получает сложное в художественном отношении раскрытие, трактуется многообразно и зачастую острохарактеристично. Тот же «Чирик» соединяется с резко контрастным ему, усложненным диссонирующим сопровождением (акцент на увеличенных гармонических комплексах, тритонах между крайними голосами). Сознательное ограничение исходного материала, отвечающее замыслу образа, является также знаком высокого художественного мастерства, позволяющего увидеть и воплотить богатые возможности, скрытые в простом и даже примитивном.

Наиболее яркий пример здесь — работа композитора с центральным тематическим элементом додовой сферы — мотивом группетто. Удивительная гибкость, способность изменяться⁴⁸⁶, сохраняя при этом наиболее существенные черты (мелодический контур и количество звуков), широкий смысловой диапазон применения (от мелизма до полноценной мелодической фигуры), — все эти черты предопределили присутствие мотива в партитуре оперы в виде постоянного фона. Особенность такого фона — в периодических качественных «прорывах», когда мотив группетто выходит на первый план и становится ключевым элементом музыкальной ткани. Соответственно возрастает смысловая нагрузка мотива: с его помощью оказывается возможным охарактеризовать отдельные свойства натуры старого царя, например

⁴⁸⁶ Ведущая роль в преобразованиях мотива принадлежит ритмическим, гармоническим и оркестровым средствам.

неотесанность и тупость (II действие, ц. 370, 430, 490 и т. д.), отразить различные аффекты: смущение, нерешительность и испуг перед лицом Шемаханской царицы (II действие, ц. 200, 290, 320, 400 и др.) или в других ситуациях — проявления самодержавной власти, раздражение и злость (I действие, ц. 250, 290; II действие, ц. 280, 390). Звучание мотива группетто в преображенном виде сопровождает комическое падение Додона во время пляски в конце II акта (ц. 940–950) и даже передает момент убийства Звездочета! (III действие, ц. 270). В двух последних эпизодах насыщение простейшего мотива сложно-диссонантной, новаторской гармонией доходит до предела. Резкость одновременного звучания прямого и обращенного вариантов мотива группетто усиливается гармонизацией каждого звука увеличенным трезвучием (см. **пример 76**).

Впрочем, во многих других ситуациях мотив группетто используется Римским-Корсаковым и в чисто комических целях. Так, растерянность царя и его свиты, не знающих, с чего начать «светскую беседу» с Шемаханской царицей, остроумно передана многократным повторением мотива на одной высоте (II действие, ц. 320). В этом случае противоречащая краткой природе мотива протяженность подчеркивает неестественность поведения Додона. Арсенал средств «разоблачения» Додона, конечно же, не исчерпывается проведениями одного, пусть и важного, мотива. Широко применяется прием комического несоответствия текста и музыки. Например, торжественный характер первой темы «снижается» при соединении с бытовым пословичным текстом (*«Дело мастера боится»* — I действие, ц. 240), а величие иронично «комментируется» проведением темы в сцене разгадывания сна (I действие, ц. 930, 940 на словах Амелфы: *«Уж не то ль, / Что ты шахматный король...»*). Любопытно, что в черновом варианте либретто был еще более сниженный текст: *«Будто ты, Додон великий, / Во бору под земляникой / Матерым сидишь грибком; тут же двор растет рядком...»*⁴⁸⁷ В III действии в устах ключницы первая тема проходит с таким текстом: *«Четверых, вишь, королей, / Бубен, пик, трэф и червей, / Покорил царь нашей власти»* (ц. 130 до «Свадебного шествия»). Комизм в этих проведениях заключен не только в тексте. Сама тема Додона приобретает новый, суетливо-легкомысленный облик. Композитор использует самые разнообразные средства и приемы: *pizzicato* низких струнных, ведущих мелодию (I действие, ц. 240, 930–940),

⁴⁸⁷ ОР РНБ. Ф. 640. № 482.

облегчение фактуры, перенос темы в группу деревянных духовых (см., например, solo кларнета в I действии, ц. 930).

Раскрывая склонность Додона к слишком торжественным позам и словам, неадекватность его реакций, Римский-Корсаков несколько раз пользуется приемом стилизации маршево-гимнической музыки XVIII века (на основе сокращенного и ритмически «выпрямленного» варианта второй темы). Эффект преувеличения достигается тем, что в оркестре звучат только трубы и тромбоны (см. обращения Додона к царице во II действии, ц. 740, 960–970)⁴⁸⁸. Кроме того, близкое воспроизведение в партии Додона типовых мелодико-гармонических оборотов стилизуемого жанра (повлекшее за собой сильные изменения облика второй темы) также имеет иронический оттенок. Сходным целям «разоблачения» служат и другие элементы иностилистики, являющиеся специфической составной частью интонационной сферы Додона. Речь идет о некоторых сознательно упрощенных и пародийно обыгранных стереотипах, ассоциирующихся со стилем оперы-seria, в частности, связанных с речитативом. Приподнято-героические интонации превращаются в устах Додона в ложную патетику, мало соответствующую ситуации (обращение к сыновьям, боярам, Звездочету, народу). Из музыкальных средств активно используются также пунктирный ритм, в целом малохарактерный для партии царя, усиленная динамика (см., например, ц. 840–850 I действия); в гармонии широко применяется неаполитанский секстаккорд, двойная доминанта в виде малого мажорного («ложного») септаккорда и т. д. Среди оркестровых приемов, увеличивающих комический эффект, отметим включение медной группы и литавр.

Комическая фигура Додона, сюжетные ситуации, с ним связанные, вызывают вполне определенные пародийные ассоциации. Важная часть его характеристики — моменты иронической соотнесенности с различными прообразами: царями русских опер, как исторических, так и сказочных, некоторыми другими героями. Так, выходная речь Додона (третья тема) по местоположению в форме и значению (первое высказывание царя о трудностях царствования), а также некоторой интонационной общности можно сравнить с первым монологом Бориса Годунова «Скорбит душа...» (вторая картина Пролога). Только здесь основной мотив в вокальной партии имеет жалобный оттенок (I действие, ц. 10). Сетования Додона в той же сцене (ц. 60) на невзго-

⁴⁸⁸ В ц. 740 к ним добавлены альты.

ды и обиды как следствие старости перекликаются с речитативом царя Берендея ⁴⁸⁹ из II действия *Снегурочки* (сцена царя с Бермятой). Интересно интонационное сходство двух фрагментов (**пример 8**). Можно обнаружить и пародийные переклички с конкретными оперными ситуациями. К примеру, первое после ухода Звездочета высказывание Додона (I действие, ц. 480–490) содержит аллюзию на знаменитый «квартет семейного счастья» в *Жизни за царя* Глинки (III действие, № 11) ⁴⁹⁰. Вновь используется характерный для *Золотого петушка* прием «снижения» (здесь — перевод высокого содержания в чисто бытовой план). Любопытны моменты интонационной, гармонической и тональной общности указанных оперных фрагментов. Другой эпизод, с Додоном, заподозрившим яд в «любовном напитке» Шемаханской царицы (II действие, ц. 310), обыгрывает (в том числе и музыкально) известную сцену в вагнеровском *Тристане*.

Е. Зинькевич сближает образы Додона и великого визиря Фадладина из восточной оперы *Фераморс (Лалла Рук)* А. Рубинштейна (1862). Комическая фигура тупого и надутого визиря, влюбленного в юную красавицу, в финале оперы подвергается посрамлению и всеобщему осмеянию. «С Додоном его связывают преувеличенное представление о своем величии, бранная лексика...» — отмечает исследователь ⁴⁹¹. Интересна перекличка между насмешливым хором толпы (комментирующей торжественное появление Фадладина) и аналогичным по характеру хором рабынь в *Золотом петушке*:

Головой похож на тыкву,
А спина как у верблюда.
Так он толст, что даже слон,
Пожалуй, не снесет его.

(Ср. в *Золотом петушке*: «С кем сравним его? / С верблюдом...» и т. д.) Добавим, что в первоначальном варианте текста хора, отвергнутом

⁴⁸⁹ Восклицание Берендея («Эх, старость, старость!») из этого речитатива проходит своеобразным лейтмотивом в письмах и высказываниях Римского-Корсакова последних лет жизни.

⁴⁹⁰ Додон: «Тот-то счастье! Руки сложа, / Буду царствовать я лежа; / Прикажу — потешат сказкой, / Боем, скоморошьей пляской. / И забуду навсегда, / Что на свете есть беда». Квартет: «Радость и счастье в замену / Горя и бедствий для нас». «То-то радость, то-то счастье и веселье! В радости, в веселье заживем, запируем вместе мы...»

⁴⁹¹ Зинькевич Е. «Фераморс» А. Рубинштейна в оперном контексте 1860-х годов // Антон Григорьевич Рубинштейн: Сб. ст. СПб., 1997. С. 116.

Римским-Корсаковым по музыкальным соображениям, появлялось и сравнение со слоном: «Слон пред ним из стран далеких / Показался б легкой тенью...»⁴⁹². Зинькевич отмечает также близкие лейтмотиву группетто Додона и имеющие комический характер «трели на брошенных (не связанных в единую линию) звуках»⁴⁹³.

Характеристика царя Додона была бы неполной без еще одного элемента, который можно определить как авторскую жалость к главному герою оперы. В воспоминаниях В. Ястребцева есть запись, относящаяся ко времени сочинения *Золотого петушка*: «Говорили о том, что автор обязательно должен любить своих героев...»⁴⁹⁴. Додон Римского-Корсакова, как и герой пушкинской сказки, не лишен полностью авторского сочувствия. Не случайно в тематический комплекс царя включается мотив «жалобы», имеющий сквозное значение. Некоторые эпизоды оперы проникнуты явно ощутимой грустной иронией, еще более смягчаемой музыкой (сцена разгадывания сна в I действии — ц. 940, сборы Додона на войну — ц. 1140–1150, где проходит в причитаниях Амелфы упомянутый мотив, несколько эпизодов во II акте — см., например, ц. 530)⁴⁹⁵. Римский-Корсаков заметил как-то после домашнего обсуждения *Золотого петушка*, что «делается и стар, и глуп. А что, когда настоящая старость придет? Что тогда будет?»⁴⁹⁶. Разумеется, нет никаких оснований буквально воспринимать сказанное композитором, тем более искать какую-то автобиографичность в опере. Речь идет о том, что Додон Бельского, воплощенный в музыке Римского-Корсакова, становится более «живым», а значит, и способным вызывать определенное сочувствие у слушателей⁴⁹⁷.

⁴⁹² ОР РНБ. Ф. 640. № 482. Бельский В. И. Либретто, отрывки; ОР РНБ. Ф. 61. № 12. Письмо Римского-Корсакова Бельскому от 1 июля 1907 года. Переписка. С. 379.

⁴⁹³ Зинькевич Е. «Фераморс» А. Рубинштейна в оперном контексте 1860-х годов. С. 117.

⁴⁹⁴ См. об этом: Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. С. 430 (запись от 30 августа 1907 года).

⁴⁹⁵ Додон: «За что обидеть хочешь нас? Ведь я не стар, / Не морщины то...» — Царица: «Загар...».

⁴⁹⁶ Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. С. 407 (запись от 19 декабря 1906 года).

⁴⁹⁷ Интересно, что сходные мысли высказывал Гр. Прокофьев, писавший, что зритель «должен, по идее, сочувственно улыбаться царю, но не смеяться над его слабостями» (см.: Прокофьев Г. «Золотой петушок» в театре Солодовникова // РМГ. 1909. № 41. Стлб. 905).

Отметим и эстетический аспект характеристики Додона. Довольно распространенное в литературе о Золотом петушке мнение об однозначности художественного противопоставления додовой и волшеббно-фантастической сфер (примитивное — утонченное) нуждается, на наш взгляд, в значительной коррекции ⁴⁹⁸. Подчеркнем еще раз: примитивны (либо очень просты) мелодико-гармонические и ритмические истоки тематизма, само же воплощение образа Додона, а тем более конкретные технические приемы, использованные композитором для характеристики, поражают своей сложностью и оригинальностью.

Гвидон и Афрон. Гвидон и Афрон, как уже говорилось ранее, представляют собой несостоявшихся героев сказки. В музыкальном плане эта пара является пародийным преломлением собирательного положительного героя русской оперы определенного типа. При всем многообразии его конкретного воплощения, от глинкинского Руслана до Ивана-Королевича из *Кашея* самого Римского-Корсакова, автор *Золотого петушка* находит наиболее обобщенные и, в то же время, характерные черты, сближающие таких героев. Они составляют основу музыкальных образов царевичей. Отсюда сплетение лирического и героического, не случайна и возникающая ассоциация темы Афрона с глинкинской темой арии Руслана «Дай, Перун...» ⁴⁹⁹. Важен в этом контексте и выбор голосов: баритона (Афрон) и тенора (Гвидон). В музыкальных характеристиках сыновей Додона преобладает лирическое начало, что вызвано, в первую очередь, песенной природой их тематизма. Это обстоятельство во многом определило принципы развития тем обоих героев и их общность, используемые выразительные средства и оркестровку. Возможно, именно благодаря претворенной в музыке Гвидона и Афрона песенности образы царевичей оказываются в какой-то мере опозитизированы композитором. Однако эта лиризация и поэтизация дается через постоянную ироническую призму. Нарочито «сладкая» музыка, характеризующая Афрона, а в особенности Гвидона, придает их основным высказываниям в опере почти идилли-

⁴⁹⁸ См., напр.: Протопопов В. Музыкальный язык «Золотого петушка». С. 30; Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. С. 102; статью М. Гнесина «Золотой петушок» в сборнике его работ «Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове»; Кандинский А. Римский-Корсаков Н. А. С. 42 и др.

⁴⁹⁹ Сходство прослеживается и в ядре, и в развитии обеих тем.

ческий оттенок. Тем более яркий контраст вносят грубо-приземленные реплики Полкана. Очевидный комический эффект возникает от несоответствия музыкальных «портретов» сыновей Додона их речам и поступкам. Используется также прием гиперболизации отдельных черт героев, например в эпизоде, когда оскорбленный Гвидон «хватается за меч», и в оркестре у четырех валторн звучит преувеличенно воинственная фанфара (I действие, ц. 190). Более важны другие, чисто музыкальные приемы «снижения» с любовью созданных самим же Римским-Корсаковым музыкальных образов-иллюзий.

Пародийная «зеркальность» Гвидона и Афрона относится не только к оперному герою, но и друг к другу. Эта черта их образов, подчеркнутая в литературном тексте оперы, раскрывается музыкальными средствами. Так, одна из речитативных фраз в первом высказывании Гвидона уже содержит в себе ядро будущей темы Афрона (I действие, ц. 80–90, **пример 9**).

Образ Гвидона в *Золотом петушке* во многом родствен Гвидону в *Сказке о царе Салтане*. «Детские», наивные черты в характеристике чудесным образом выросшего царевича в *Салтане*, соединение их с молодечеством и как следствие этого совершенно несерьезный характер образа⁵⁰⁰ перекликаются с аналогичными качествами Гвидона в *Золотом петушке*. Не случайно здесь над темой царевича композитор ставит пометку **Scherzando**, а само начало ее напоминает тему Гвидона-ребенка из *Салтана* («Заинька, попляши»). Характерны и ремарки: «срываясь с места», «довольный своею изобретательностью».

Тема Гвидона перенесена из *Салтана*, где она входила в тематический комплекс сестер и впервые появлялась в дуэте Пролога (ц. 8). Второе проведение дает новый вариант темы, еще более близкий к облику темы Гвидона в *Золотом петушке* (**пример 10**). Источником первой половины мелодии в *Салтане*, вероятно, послужила плясовая песня «Я вечер млада», включенная Римским-Корсаковым под № 39 в его второй сборник народных песен 1882 года. На этот же напев пелась знаменитая в начале XX века «Вдоль по Питерской». Близкие второй половине мелодии интонации содержатся в свадебной песне «Эх, что девушке сделалось?» из первого сборника Римского-Корсакова ор. 24 (№ 83).

⁵⁰⁰ См., например, фразу Гвидона «Я шутить-то не люблю, разом всех переловлю», обращенную к бабочкам.

Интересен и необычен способ экспонирования темы Гвидона в *Золотом петушке*. Вместо традиционной схемы тема — развитие Римский-Корсаков как бы постепенно складывает тему из отдельных элементов, добавляя в каждом проведении какой-то новый недостающий фрагмент, так что только в конце высказывания (I действие, сцена царской думы, ц. 140) тема Гвидона предстает в цельном и наиболее протяженном виде. Сравнение полной темы с совокупностью мелодий народных песен и их вариантами в *Салтане* приводит к мысли, что круг вероятных источников ее может быть расширен. В нотной записной книжке № 5 композитора на л. 8 находится эскиз к задуманной Бельским и Римским-Корсаковым опере *Стенька Разин*, близкий к вышеуказанной мелодии в *Салтане* и свидетельствующий об актуальности данного тематизма и после создания этой оперы (пример 11а)⁵⁰¹. Однако есть в этом эскизе и новый по сравнению с салтановским мотив, соответствующий второй части полной темы Гвидона (пример 11б, т. 6–10).

Комплекс интонаций, заключенных в теме Гвидона, вызывает и другие музыкальные ассоциации. В том же *Салтане* можно указать на фрагмент музыки Вступления к I действию, близкий теме Гвидона в *Золотом петушке* и, соответственно, теме сестер из Пролога *Салтана* (ц. 28, 30). Обращает на себя внимание тональность Es-dur, объединяющая данный фрагмент, эскиз темы Гвидона к *Золотому петушку*⁵⁰² и набросок к *Стеньке Разину*, интонационно близкий мотиву отъезда Салтана на войну и еще более, чем последний, напоминающий тему Гвидона⁵⁰³ (пример 12). Этот набросок, как независимо друг от друга отмечают А. Гозенпуд⁵⁰⁴, М. Янковский⁵⁰⁵ и А. Кандинский⁵⁰⁶, представляет собой маршевую трансформацию «Дубинушки». Явная интонационная общность с темой Гвидона вносит интересный нюанс в предполагаемое значение «Дубинушки» в *Золотом петушке*⁵⁰⁷.

⁵⁰¹ КР РИИИ. Ф. 7. Н. А. Римский-Корсаков. Р. I. № 33. С. 44. Мелодия подтекстована словами «Я вокруг бочки хожу» (известная еще с пушкинских времен народная песня — см., например, ее парафраз в эпиграмме Пушкина на Стурдзу «Вкруг я бочки хожу», 1819).

⁵⁰² ОР РНБ. Ф. 640. № 460. С. 17 (32).

⁵⁰³ КР РИИИ. Ф. 7. Р. I. № 33. С. 52–53.

⁵⁰⁴ Гозенпуд А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. С. 198–199.

⁵⁰⁵ Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. С. 76.

⁵⁰⁶ Кандинский А. Заметки о «Золотом петушке». С. 26.

⁵⁰⁷ См. музыкальную характеристику Петушка.

Какие же приемы здесь позволяют говорить о пародийной трактовке образа Гвидона? Прежде всего, это ускоренный темп, не вполне соответствующий типу мелодики. В процессе развития темы не происходит подлинного ее обогащения, характерного для использованного здесь принципа *soprano ostinato*. Вместе с тем появление новых элементов темы похоже, скорее, на почти механический подбор недостающих частей. Гармония темы на протяжении четырех проведений остается неизменной. И лишь небольшая вторая фаза в развитии гвидоновой темы, главным образом за счет появления фигураций и замечательной оркестровки, вносит некоторое разнообразие и смягчает пародийный эффект.

В музыкальном образе Афрона можно наблюдать иное соотношение лирических и героических черт и, соответственно, новый вариант пародирования традиционного героя. Первое же речитативное высказывание Афрона (I действие, ц. 190) дает интересный пример подобного соотношения. Гипертрофированная воинственность образа, вокальная партия, опирающаяся на риторические формулы в острохарактерном ритме, словно бы позаимствованные из оперы-*seria*, явно несут пародийную окраску. Иронический эффект имеет неожиданное появление на словах «избавить батюшку от вечных бед» типичной ариозной лирической интонации с нисходящими секундами в сочетании с восходящей секстой (ц. 200).

«Корни» темы Афрона можно обнаружить в некоторых эскизах к *Салтану*, частью использованных в хоре народа «*Ай да лебедь*» в Заключении оперы (**пример 13а, б**). В работах, посвященных *Золотому петушку*, высказывалось мнение, что вокальная партия Афрона строится на мелодиях «*песенного солдатского склада*» (выделено мной. — В. Г.)⁵⁰⁸. Ни одной солдатской песни, имеющей интонационное сходство с темой Афрона, при этом не приводилось. В первом сборнике Римского-Корсакова (ор. 24, 1876) под № 18 помещена народная песня «То не ястреб совыкался с перепелушкой», начало которой имеет определенную общность с ядром афроновой темы (**пример 14**). Жанр ее обозначен композитором как лирическая песня. Во втором сборнике русских народных песен Римского-Корсакова (1882) находим песню «Шел Ванюша долиною» (№ 35), вторая половина напева

⁵⁰⁸ Кандинский А. История русской музыки. С. 178. Ср.: «Афрон охарактеризован старой солдатской песней» (см.: Берков В., Протопопов В. «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. С. 23).

которой близка второй части темы Афрона (соотносящейся с первой как припев к запеву).

Жанр этой песни определен в сборнике как хороводная (**пример 15**). Интересно сравнить тексты, соответствующие этим фрагментам в опере и в песне: у Афрона — «Мы навстречу им поедем (соседям. — В. Г.)...», в песне — «[Шел Ванюша долиною], Чужою межою, чужим огородом». Вторая часть темы (ц. 220) скорее имеет плясовой оттенок, недаром с вступлением хора бояр тема приобретает характер гротескного «пляса».

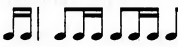
Основной прием в музыкальной характеристике Афрона — секвенция. В сочетании с песенным лирическим материалом, на котором строится его ариозо, и совершенно не предназначенным для таких «экспериментов», секвенцирование придает образу схематичность и определенный автоматизм, сближающие его в данном случае с характеристикой Полкана. Углубляет это ощущение повторяемость даже числа звеньев: три звена секвенции на мотиве первой части темы, три звена — на мотиве второй части (I действие, ц. 210–220). Кроме того, каждое звено непременно на секунду выше предыдущего. Смягчение, так же как и в случае с Гвидоном, происходит благодаря оркестровке. Преобладание струнной группы и группы деревянных духовых (многочисленные *solì* кларнета, гобоя и флейты, поэтичные подголоски у деревянных) в соединении с песенным тематизмом уравнивает пародийные, схематичные черты в образах царевичей, придает им наивно-идеализированный оттенок.

Итогом краткого развития обеих тем стала первая сцена военных сборов (I действие, с ц. 810 и далее). Здесь темы проходят в оркестре друг за другом, максимально сближенные и в интонационном отношении ⁵⁰⁹. Тема Афрона «теряет» квинтовый и, соответственно, секстовый ход в ядре темы; он заменяется на последование терции — кварты, то есть становится «двойником» начального мотива в теме Гвидона. Последняя, в свою очередь, приобретает нисходящий поступенный ход до нижней доминанты, еще более сближающий две темы. В моноритмической фигурации триолями ⁵¹⁰ (размер $\frac{4}{4}$), в совершенно единой

⁵⁰⁹ Такое сближение на заключительной стадии представлявшегося разным тематизма отражает образное единство этих персонажей.

⁵¹⁰ Суетливая, несколько «игрушечная» музыка военных сборов вызывает ассоциации с пьесой «Игра в лошадки» из «Детского альбома» Чайковского.

на этот раз оркестровке (деревянные духовые, подкрашенные валторнами, с контрабасами *pizzicato*) темы царевичей предстают почти одинаковыми.

Полкан. Полкан, как уже говорилось выше, задуман авторами оперы как своего рода «спутник» Додона, его пародийное удвоение. «Зеркальность» Полкана подчеркивается и музыкальными средствами. Рассмотрим единственную тему воеводы (I действие, ц. 160; **пример 16**). Она представляет собой цепь (секвенцию), составленную из большого числа повторяющихся (с незначительными изменениями) звеньев. В основе каждого звена и, таким образом, всей цепи лежит простейший секундовый м о т и в опевания⁵¹¹. Мотив этот — не что иное, как усеченное (без верхнего звука) группетто Додона. Нарочитая мелодическая «бедность» вокальной партии Полкана (как во многом и Додона) способствует преобладанию инструментального начала в его характеристике. Музыкальному образу Полкана свойственны определенная схематичность, автоматизм и замкнутость. Достигается это с помощью комплекса выразительных средств, составляющих его тему. Так, важную роль здесь играет характерный ритмический рисунок: , являющийся вариантом устойчивой ритмоформулы барабанного боя. В контексте четырехдольной маршевости, подчеркнутой в оркестре, этот ритм создает также ощущение «постоянной готовности к выступлению» старого вояки, о которой с юмором говорил Римский-Корсаков⁵¹². Добавим сюда и присущее всем высказываниям Полкана ритмическое и гармоническое акцентирование последней четверти такта. Эти и другие выразительные средства призваны передать характерное сочетание «ругани» и «лая» в речах воеводы⁵¹³. Обыгрывание имени Полкана как собачьей клички заметно и в литературном тексте оперы⁵¹⁴.

⁵¹¹ Строение темы Полкана в определенном смысле можно уподобить молекуле полимера.

⁵¹² Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 448.

⁵¹³ Однозначность и сходность вызываемых речами Полкана ассоциаций, вероятно, явилась причиной одинаковых определений в рецензиях и статьях о *Золотом петушке* разных авторов. (См., например, фразу «лающий хроматизм Полкана» в рецензиях Гр. Прокофьева — РМГ. 1909. № 40. С. 863 и Ю. Энгеля — Избранные статьи. С. 270.)

⁵¹⁴ См., например, гневную реплику Додона: «Ты заврался? Или на цепь сесть собрался?» (I действие, ц. 170).

Особое место в музыкальной характеристике Полкана занимает гармония. Даже сами вторжения воеводы своими речами в чинную атмосферу царской думы осуществляются в первую очередь гармоническими средствами. «Нелепые» гармонии, кажущееся несовпадение линии баса и аккордовой надстройки, создающее эффект полигармонии, ярко контрастируют ясным мажором в предшествующих сценах, в которых парадоксальным образом объединялись натурально-ладовые обороты (стилизованные под гармонизованную русскую песню) с акцентированными «школьными» кадансами. Упомянутый эффект достигается сочетанием восходящих и нисходящих хроматических последований параллельных мажорных секстаккордов в верхнем «этаже» (скрипки и альты *arco*, поддержанные высокими деревянными) с подчиняющимся «обратной» логике (противоположного направлению верхних голосов) движением в нижнем «этаже» (виолончели, контрабасы и фаготы)⁵⁵. Соединяются оба «этажа» в кадансах, где композитор активно применяет доминантсептаккорд с повышенной квинтой и септимой (см. **пример 16**). В стабильности гармонического состава цепочек параллельных аккордов проявляется автоматизм, механистичность. В первом высказывании воеводы (I действие, ц. 160) это мажорный секстаккорд, во втором (I действие, ц. 240) — увеличенное трезвучие (квартсекстаккорд). Третье вторжение Полкана (I действие, ц. 780) в гармоническом плане повторяет первое, четвертое (I действие, два такта перед ц. 1080 и далее) — второе.

Свойственная партии воеводы замкнутость проявляется как на уровне вертикали, так и горизонтали. Например, расстояние между крайними звуками гармонических комплексов, служащих началом цепи, в первом действии всегда составляет большую нону. Аккорд, с которого начинается сольный эпизод воеводы, зачастую и оканчивает его в точном или незначительно измененном виде (первое, второе и четвертое высказывания). Замкнув партию Полкана в пределах хроматической гаммы, определенного гармонического комплекса, постоянного ритмического рисунка, Римский-Корсаков тем самым придал музыкальным «явлениям» воеводы в I действии характер простой *транспозиции*⁵⁶.

⁵⁵ Упомянутые инструменты, а также валторны входят в комплекс лейттембров, характеризующих Полкана.

⁵⁶ На «механичность перемещений темы Полкана» указывает О. Бекман (см.: Бекман О. «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. С. 20).

Определенные изменения происходят в комплексе Полкана только во втором акте, под явным воздействием тематического комплекса Шемаханской царицы. В частности, в партию Полкана проникают гармонии малого уменьшенного (полууменьшенного) и уменьшенного септаккордов (II действие, ц. 320, 360, 370), мелодико-ритмический рисунок его высказываний приобретает несвойственную ранее гибкость (II действие, ц. 370).

В мелодическом развитии темы воеводы во втором действии находит свое отражение характерная для музыкального языка Золотого петушка тенденция к своего рода минимализации тематизма, композиторской работе с мелкими отчетливыми синтаксическими единицами. Как и додоново группетто, исходный секундовый мотив Полкана также обособляется, заменяя собой в некоторых ситуациях развернутые построения темы-цепи. Такую роль он выполняет, например, во втором действии (ц. 180 у виолончелей и контрабасов), перед обращением Полкана к пушкарям⁵¹⁷. Обособленный секундовый мотив служит средством, раскрывающим истинное состояние воеводы в сцене с Шемаханской царицей, когда Полкан пытается «быть развязным и любезным» (ремарка). Кажется, что от растерянности и смущения в голове у Полкана вертится одна-единственная фраза, которую он и проговаривает целиком на мотиве из двух нот.

Небольшая по объему роль Полкана весьма важна в музыкальной драматургии оперы. При всей своей внутренней музыкальной неподвижности Полкан — действенное начало в сонном и статичном царстве Додона, недаром именно к воеводе взывает народ после тревожного крика Петушка. Отметим активность и преобладание (в том числе музыкальное) фигуры Полкана в сцене перед шатром царицы в начале второго действия, проявляющееся, например, в том, что ратники говорят «языком» воеводы, его интонациями (ц. 130, 140, 180). Кроме того, Полкан — «возмутитель спокойствия», его реплики выполняют роль специфического средства, «взрывающего» установившееся течение событий в сюжетном и музыкальном плане. В начале первого действия оба раза Полкан провоцирует гневные эмоции у Додона

⁵¹⁷ Напомним, что тембр низких струнных имеет лейтзначение и для музыкальной характеристики Додона (особенно часто — в проведениях мотива группетто). Тембровое объединение служит еще одним средством раскрытия парности, зеркальности двух образов. Показательны в этом смысле проведения секундового мотива Полкана сразу вслед за мотивом группетто Додона (см., например, II действие, ц. 320).

и его окружения, во втором акте — вызывает ярость Шемаханской царицы. Следствием этого является возникновение нового тематического материала: в первом действии — квартового мотива у бояр (ц. 270–280), во втором — темы гнева царицы (ц. 380). В последнем случае немаловажно и то, что «благодаря» старому воеводе царица на короткое время вынуждена снять маску чарующей восточной девы.

Амелфа. Образ Амелфы один из самых типических в *Золотом петушке*. Как музыкальное целое он в почти законченном виде содержится уже в *Сказке о царе Салтане* в образах двух сестер и Баба-рихи. Амелфа как бы «суммирует» наиболее характерные черты этих персонажей: говорливость, хитрость, властность, некоторую злобность, в музыкальном плане — несколько основных мотивов, им принадлежащих, и, главное, присущую их высказываниям определенную формульность, краткость, идущие от специфической интонационной природы их тематизма. В основе его, по мнению М. Друскина, лежит частушка, народно-танцевальная музыка⁵¹⁸. Лейттембр ключницы — гобой — является ведущим и в оркестровой партии сестер⁵¹⁹. Отметим также, что партия Амелфы, как и Баба-рихи, написана композитором для контральто.

Первая тема Амелфы звучит одновременно с появлением ключницы на сцене в первом действии (ц. 500). Необычная для тематизма *Золотого петушка* протяженность этой темы объясняется ее оригинальным «контрастно-составным» строением. Тему можно разделить на две неравные части. Такое членение обусловлено различными вероятными источниками темы. Основой первой части темы (ц. 500, т. 2–9) могла послужить игровая песня «Как по луку, по лужочку» из первого балакиревского сборника 1866 года, № 33⁵²⁰. Помимо интонационной общности отметим характерный аккомпанемент: квинтовые созвучия в мерном движении шестнадцатыми. В опере квинтовое сопровождение такого типа, порученное фаготам, создает ощущение семяющей

⁵¹⁸ Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952. С. 117. См. также: Кандинский А. История русской музыки. С. 146.

⁵¹⁹ Использование гобоя подчеркивает общность простонародного песенного тематизма, характеризующего этих героев.

⁵²⁰ Первым высказал это предположение еще В. Ястребцев, сразу после прослушивания оперы 18 апреля 1907 года в доме Римского-Корсакова (см.: Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 422).

походки старой ключницы. А. Кандинский указывает также в качестве возможного источника темы песню «Уж ты сизенький петун» из того же сборника ⁵²¹. На наш взгляд, напев ее близок скорее вышеназванной песне «Как по лугу, по лужочку», чем собственно теме Амелфы. Можно найти мотивы, сходные с первой темой Амелфы, и в *Салтане*, в частности в высказываниях Бабарихи в прологе оперы (пример 17). Вторая часть темы (ц. 500, т. 10, ц. 510), как убедительно доказал Д. Кабалевский, представляет собой трансформированную тему Военного марша ор. 51 № 1 Ф. Шуберта ⁵²². В нотных записных книжках композитора, относящихся к *Золотому петушку*, нет эскизов первой темы Амелфы, поэтому точно определить, в какой последовательности шла работа над объединением разножанровых по своей природе тем, невозможно. Однако легко заметить, что изменения, которым подверглись начальные мотивы народной песни и шубертовского марша, привели к образованию нового синтетического мотива из четырех нисходящих восьмых, придавшего теме Амелфы необходимую цельность. В конечном счете возникает полная иллюзия изначального единства темы.

Вторая тема ключницы впервые проходит в сцене отгадывания сна (I действие, ц. 940–950, на словах «*В бане грустен царь сидит*»). Источниками при сочинении данной темы, вероятно, послужили напевы двух песен из сборника Римского-Корсакова 1876 года (№ 13 «Ах, талан ли мой, талан» и № 100 «Как за речкою, как за быстрою»). Интерес в данном случае вызывает то обстоятельство, что интонационную общность с темой обнаруживают именно вторые половины напевов (пример 18а, б). Аналог второй темы Амелфы, как и первой, также присутствует в *Салтане* в различных вариантах (см., например, Пролог, ц. 7, 11, 12) ⁵²³.

Музыкальная характеристика Амелфы в силу своей интонационной природы тяготеет к статичности. Темы ее практически не подвергаются изменениям, полностью сохраняют свой интонационный контур, ладовые, гармонические и тембральные характеристики. Обогащение ее комплекса происходит за счет «заимствования» (свободного перехода) чужого тематизма, что, однако, не оказывает сколько-нибудь заметного

⁵²¹ Кандинский А. История русской музыки. 2-е изд., испр. и доп. С. 178.

⁵²² Кабалевский Д. Римский-Корсаков и модернизм (Против модернистской легенды о Римском-Корсакове). С. 67–68.

⁵²³ В репликах Старшей и Средней сестер.

воздействия на целостность ее собственного тематизма. В этом смысле образ ключницы даже более неподвижен, чем образ Полкана.

В общей драматургии оперы Амелфе принадлежит заметная роль. В отсутствие Додона (начало III действия) ключница становится, по сути, главной фигурой в царстве; именно к ней переходит первая тема Додона (III действие, ц. 130), некоторые другие мотивы. Первый раз эта тема проходит у Амелфы в сцене разгадывания сна (I действие, ц. 930–940). Интересно, что в обоих случаях тема Додона как бы окончательно теряет «вес», приобретая «игрушечный», «кукольный» оттенок. Возникает эффект двойного зеркала, отражения отражения, *пародии на пародию*.

Собственная музыкальная характеристика ключницы, как и других приближенных царя, оказывается тесно связанной с тематическим комплексом Додона. Мотив «жалобы», завершающий музыкальное экспонирование образа царя, является к тому же важной частью второй темы Амелфы (I действие: ц. 940, т. 10, ц. 950, т. 4). Анализ нотных записных книжек с набросками к *Золотому петушку* позволяет предположить, что мотив этот перешел из темы Амелфы в комплекс Додона уже после того, как композитором были сочинены все темы царя. На странице 8 (13 — по второй нумерации автографа) восьмой записной книжки⁵²⁴ находится эскиз второй темы Амелфы с завершающим ее мотивом «жалобы». На странице 16 (29) помещен набросок контрапункта первой темы Додона с этим мотивом. Напомним, что именно в таком регистровом соотношении (первая тема в нижних голосах, мотив «жалобы» в верхних) экспонируется данный мотив в опере. Сценическое и музыкальное объединение образов Додона и Амелфы происходит также благодаря тому, что первая тема ключницы экспонируется сначала только в оркестре как контрапункт к вокальной партии Додона и служит косвенной характеристикой царя (с бытовой стороны). Этот прием будет повторен композитором в сцене после отправки Додоном сыновей в поход (I действие, ц. 910).

Музыкальная характеристика Амелфы является центром интонационной сферы, опирающейся на песенность. Сфера эта (к ней принадлежат также Гвидон, Афрон и отчасти народ) является важным контрастным дополнением к тематизму Додона и Полкана, в партиях которых в первом случае песенное начало менее выражено, во втором — отсутствует вовсе. С другой стороны, в музыкальных характе-

⁵²⁴ ОР РНБ. Ф. 640. № 460.

ристиках царя и воеводы уже в экспозиционной фазе присутствуют определенные моменты (например, хроматика), делающие возможным дальнейшее взаимодействие и сближение их с тематическим комплексом волшебных персонажей. Характеристика Амелфы не соприкасается напрямую с фантастической сферой. Оба раза, когда ее партия сопровождается в оркестре лейтмотивом Шемаханской царицы (I действие, ц. 980, III действие, ц. 140), обусловлены ситуацией — разгадывания сна Додона и рассказа народу о приключениях царя. В вокальную партию Амелфы тематизм царицы не проникает. Сюжетное столкновение сыновей Додона с Шемаханской царицей и, соответственно, взаимодействие их партий в опере не показано. Таким образом, именно в музыкальных характеристиках Амелфы, Гвидона и Афрона Римский-Корсаков мог подчеркнуть максимально контрастные тематизму волшебных героев черты. Песенное, отчасти танцевальное начало придает необходимую целостность всему тематизму додоновой сферы и уравнивает два интонационных пласта оперы.

Хор. В литературе о *Золотом петушке* музыкальной характеристике народа уделяется небольшое место. Возможная причина этому — почти полная, по мнению многих исследователей, несамостоятельность музыкального материала⁵²⁵. Еще более категорична оценка партии бояр: их реплики в музыкальном плане определяются как «обрывки», «объедки» тем Додона⁵²⁶. Среди всех хоровых эпизодов оперы музыковедами рассматриваются лишь относительно замкнутые и тематически самостоятельные фрагменты: марш ратников в конце первого действия, величальный и заключительный хоры народа в финале. Народ в *Золотом петушке*, как уже говорилось ранее, по многим параметрам необычен и как персонаж не имеет прямых аналогов в оперной литературе. Специфика общего замысла и драматургии оперы, трактовка хора как одного из персонажей условного действия определили невозможность прямого обращения композитора к любому из сложившихся в русской опере типов характеристики народа.

⁵²⁵ См., напр.: Протопопов В. Музыкальный язык «Золотого петушка». С. 21; Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. С. 118–119; Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. С. 245; Кандинский А. История русской музыки. С. 178.

⁵²⁶ Энгель Ю. В опере. С. 225; Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. С. 118.

В двух предшествующих *Золотому петушку* операх, написанных совместно с Бельским — *Салтане* и *Китеже*, — Римский-Корсаков создал блестящие образцы двух таких типов: народа лубочно-сказочного — пассивного участника и комментатора происходящих событий, не выходящего, впрочем, за их рамки, и народа, в целом близкого «великой личности, одушевленной единою идеей» (Мусоргский). Усиление таких существенных черт характеристики народа из *Салтана* как комментаторской и фоновой функций, а в музыкальном плане, например, приема стилистического переинтонирования⁵²⁷, составит важную особенность характеристики коллективных героев *Золотого петушка*. Глубокое и очевидное различие между *Золотым петушком*, с одной стороны, и такими операми, как *Борис Годунов*, *Китеж* — с другой, придает еще больший интерес своеобразному «диалогу», возникающему между партиями народа в этих сочинениях. Диалог может иметь характер ситуационной аллюзии с пародийным оттенком (ср. встречу и славление царя в *Борисе Годунове*, тревожное ожидание свадебного поезда в *Китеже* и сходные эпизоды в *Золотом петушке*), ироничной переключки — с репликами Митюхи и народа (см. в III действии *Золотого петушка*, тенора и басы: «Страшно, братики! Чего? Сам не знаю. Брось его!»), интонационного сходства и т. п. Интересно в этом смысле привести слова Римского-Корсакова, сказанные им в 1903 году, о том, что в русской музыке воплощен не просто мужик, а какой-то «сверхмужик»⁵²⁸. В характеристике народа в *Золотом петушке* можно видеть пародийное зеркало такого, несколько идеализированного, варианта трактовки.

Традиционная жанровая сфера включается в характеристику додонова народа также в сильно измененном и переосмысленном виде. Композитор находит совершенно необычный прием. Он отказывается от использования крестьянской песни в качестве основы музыкальной характеристики. Единственное исключение — хор «*Верные твои холопы*» (III действие, с ц. 10), мелодия которого представляет собой напев народной песни «Круг куста, ракитова кустика»⁵²⁹. Но и в этом случае тема хора оказывается тесно связанной с интонационным комплексом оперы. По своему смыслу хор принципиально отличается от внешне

⁵²⁷ Переинтонирования известных жанровых стереотипов с целью подчеркнуть условность образов (об этом подробнее ниже).

⁵²⁸ Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 287.

⁵²⁹ Первый сборник Римского-Корсакова (ор. 24, 1876 год), № 59.

сходных образцов такого рода — многочисленных в русских операх величальных и славильных народных хоров. Отличны и методы работы с фольклорным музыкальным материалом. Даже сама народная мелодия, как будет показано далее, благодаря внешне незначительному изменению приобретает в контексте всего тематизма оперы совершенно иной смысл. Фольклорные элементы, но уже городского происхождения, а также заимствованные из солдатских песен, присутствуют в характеристике ратников. Показательно, что и в этом случае использование песенного материала не является прямым цитированием.

Основу характеристики народа, ратников и бояр составляет, главным образом, «чужой» тематизм. Хор как бы «обезличивается», его музыкальный образ, на первый взгляд, упрощается. Отметим и подчеркнутую безымянность, отсутствие индивидуализированных фигур и сольных эпизодов в хоровых фрагментах. Характерно, что в черновике либретто и в музыкальных эскизах еще фигурировал молодой боярин Симбалда⁵³⁰, превратившийся позднее в безликого «2-го боярина»⁵³¹. В результате всего этого достигается определенная отдаленность разных хоровых групп (народа, ратников и бояр) от действующих лиц оперы. Проблема заимствованного музыкального материала и его места в характеристике народа представляется чрезвычайно интересной. Актуальна она и для характеристик других персонажей додоновой сферы, и в плане организации музыкальной ткани всего *Золотого петушка*. Однако именно в партии хора принцип опоры на заимствованный тематизм предстает в наиболее концентрированном, показательном виде. Его конкретное решение в каждой из хоровых групп индивидуально и отличается большим разнообразием. Особый интерес вызывает происходящая в процессе заимствования трансформация «чужого» тематизма. В соответствии со степенью изменений можно обозначить несколько типов такой трансформации.

Самый простой случай — повтор в чистом виде с изменением только высоты проведения (I действие, ц. 120, 230, 690, 1000, 1060–1070, 1170; III действие, ц. 80). Более сложный вариант заимствования — проведения «чужого» музыкального материала с вариационно-вариантными изменениями. Каждая такая трансформация вносит дополнительные нюансы в образные и музыкальные портреты персонажей. Робкое топтание на месте ратников в сцене у шатра царицы иронически

⁵³⁰ Еще одно имя из «Бовы».

⁵³¹ ОР РНБ. Ф. 640. № 482. Черновой автограф либретто.

оттеняется включением в их партию вычлененного секундового мотива Полкана, изначально ассоциирующегося с поступательным движением (II действие, ц. 180). В эпизоде оплакивания царских сыновей контрапункт (мензуральный канон) мотива додонова плача и его варианта в партии ратников имеет ярко выраженный комический оттенок (I действие, ц. 110–120). В партии царя мотив представлен весомыми четвертями, а в партии войска, соответственно рангу, восьмыми, то есть в два раза быстрее.

В основе большинства реплик народа в I и III актах лежит мотив Петушка. При экспонировании этого мотива во Введении акцентировался его инструментальный характер, а возможные интонационные параллели с народной песней снимались сложным и многозначным ладовым, гармоническим и тембральным контекстом. В партии народа изменения мотива Петушка направлены в сторону приближения к песенным образцам. Мотив как бы «восстанавливает» распевность, у него появляются новые окончания (I действие, ц. 750–760, 1070; III действие, ц. 60, 100–110, 150). Один устойчивый вариант вызывает в памяти интонации хора народа из первой картины пролога *Бориса Годунова* (пример 19а, б). Таким образом, происходит значительное переосмысление прежнего облика мотива Петушка. В трансформированном виде он органично входит в круг музыкальных высказываний народа самостоятельного характера, в частности тех немногих из них, что приближаются к мелодике народной песни (см., например, реплику в ц. 1060 I действия, напоминающую начало песни «Пойду ль, выйду ль я»). Впрочем, ассоциации подобного рода, вероятно, случайны, так как Римский-Корсаков вряд ли ставил себе целью воспроизведение подлинных интонаций народных песен. Подход композитора к песенному и иному материалу в своей последней опере отчетливо конструктивный. В этом заключается еще одно отличие *Золотого петушка* от предшествующих опер Римского-Корсакова и других русских композиторов. Автора *Золотого петушка*, на наш взгляд, больше интересовали скрытые возможности тематизма, позволяющие при определенной трансформации преобразить тот или иной мотив (тему).

В качестве примера укажем на два музыкально родственных хора народа: напутственный (I действие, ц. 1160) и приветственный (III действие, ц. 100). По стилю они напоминают виватные канты XVIII века, торжественную маршевую и военную музыку (см., например, характерные возгласы «Ура!»). При этом музыкальный материал хоров целиком основан на преобразованиях квартового мотива Додона. Мотив этот

дублируется, обращается, расширяется до квинты, звучит в контрапункте различных вариантов. Примитивный, в сущности, мотив, уместный скорее в окончании или замыкании музыкальных фраз, разрастается до масштабов отдельного хорового фрагмента. В этом также можно видеть еще одну интересную иллюстрацию к проблеме взаимоотношений простого и сложного, важной для понимания стиля *Золотого петушка*.

Стилевыми параллелями и тематическим экспериментом художественный замысел этих хоров далеко не исчерпывается. Важное значение здесь имеет обыгрывание стереотипов жанра, то есть комплекса характеристик, с которыми ассоциируется, к примеру, марш: четкой ритмикой, простотой, лапидарностью, устойчивостью. Последнее качество в особенности было необходимо, так как перекликалось с сюжетной ситуацией — царственного величия в одном случае и торжества — в другом. Но величие Додона мнимое, его торжество ничем не подкреплено. Множество деталей, штрихов диссонируют бравурному характеру хоров, «подрывая» изнутри его устойчивость. Иронический эффект в первом хоре достигается «несовпадениями» аккордовой надстройки и линии баса. Этой же цели в хоре третьего действия служат неожиданные тоники в виде увеличенных трезвучий, придающие странный оттенок ясным автентическим и плагальным каденциям. Хор в финале еще более далек от устойчивости. В его гармонии почти отсутствуют простые трезвучия, вертикали усложняются; при этом сохраняется четкая функциональная логика. Возникает ощущение искажения, искривления музыкального пространства. Не в последнюю очередь это связано с нагнетанием «какой-то неопределенной тревоги» (ремарка), которым отмечен весь третий акт вплоть до кровавой развязки.

Сложный вариант заимствования представлен в музыкальной характеристике бояр. В их партии нет развернутых высказываний, музыкальный образ складывается из совокупности реплик и небольших хоров, сосредоточенных в первой половине первого акта. Отсутствие самостоятельного по значению тематизма подчеркивает служебную функцию этих персонажей. Характеристика бояр почти целиком строится на комплексе *фанфарных интонаций*, ему принадлежит значительное место в тематизме *Золотого петушка*. Насыщен различного рода фанфарностью, в том числе опосредованной, весь первый акт. В характеристику бояр мелодика фанфарного типа переходит из тематического комплекса Додона. В партии бояр эти мотивы Додона тесно переплетаются, одновременно подвергаясь трансформации.

Отметим, что образующийся в результате синтетический фанфарный тематизм проходит в виде своеобразной «надстройки», то есть контрапунктом к исходным темам и мотивам Додона (звучащим в оркестре), тем самым раскрывая музыкальными средствами образную вторичность этих персонажей. Самый яркий пример — двойной контрапункт в славильных хорах бояр в ц. 150 и 240 первого действия (первая тема и фанфарный мотив царя в сочетании с интонационно зависимой от них музыкой хора). Какое неожиданное преобразование уже знакомого слушателям материала! Римский-Корсаков создает блестящий образец стилизации кантов-виватов (см., например, своеобразный интонационный и гармонический «прототип» хора — известный кант «Радуйся, росско земле»⁵³²). Но стилизация эта особого рода. Суть ее в том, что ощущение стилизуемого жанра или общего характера музыки (в других случаях) возникает в результате виртуозной трансформации тематизма, получающего новое, неожиданное преломление, не являясь целью специального воссоздания колорита, жанровых особенностей и т. п. Поэтому аналогия с вышеназванным кантом и случайна, и в тоже время глубоко закономерна. Объединяет хоры и кант само строение музыкальной ткани: опора на простейшие фанфарные мотивы в различных комбинациях. Возвращаясь к роли фанфарности в характеристике бояр, отметим, что в славильных хорах благодаря оркестровке указанное качество даже несколько утрируется. Помимо четырех валторн, исполняющих варианты «золотого хода», в общем звучании выделяются трубы, а в заключении — тромбоны и туба. Валторны и другие медные постоянно сопровождают реплики бояр, тем самым подчеркивается гипертрофированная воинственность этих персонажей.

Оригинальный, самостоятельного значения материал составляет небольшую, но не менее интересную часть характеристики ратников и народа. Тема додONOва войска, экспонируемая в оркестре (I действие, ц. 1160–1170), непосредственно продолжает рассмотренный ранее напутственный хор народа (пример 20). Исследователями *Золотого петушка* этот фрагмент определяется как «воинственный», «помпезный лихой марш», продолжение которого неожиданно приобретает «марионеточный, почти что танцевальный» характер⁵³³. Речь идет о двух эле-

⁵³² Кант на заключение Ништадтского мира (1721).

⁵³³ Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. С. 243–244; Кандинский А. История русской музыки. С. 177.

ментах темы марша. Первый (пример 20а), на наш взгляд, представляет собой измененный припев песни «Солдатушки, бравы ребятушки». Последние два такта припева песни, за счет мелодико-гармонической общности, заменяются припевом другой песни — «Светит месяц»⁵³⁴, также усеченным (пример 20б). Это второй элемент темы марша. Сам переход от известной солдатской песни к еще более популярной городской песне с любовной тематикой вносит в характеристику ратников комический момент. Отмеченная музыковедами «марионеточность» вызвана контрастной сменой не только тематического материала, но и динамики, оркестровой звучности, фактуры, ритмики и т. п. После туттийного звучания первого элемента фактура резко облегчается, мотив *Светит месяц* проходит у двух флейт и флейты пикколо с каким-то «нелепым», пританцовывающим аккомпанементом. В качестве «снижающего» приема выступают также неоднократный повтор и секвенция (ц. 117о).

«Игрушечность» и «невсамделишность» додонова войска, его воинственного пыла иронически раскрываются в начале второго действия (ц. 30–40 и далее). Здесь повторяется заключительный фрагмент финала первого акта, включающий в себя материал хора народа и марша ратников. Несколькими штрихами композитор значительно преобразует тему марша. Помимо проведения в миноре, облегченной оркестровки, отметим роль мотива увеличенной секунды, переходящего из второго элемента хора народа⁵³⁵ в марш. Благодаря этому вся музыка эпизода приобретает жалобный характер.

Вернемся к строению рассматриваемой темы. Здесь, как и в ряде других случаев, отчетливо проявляется конструктивный подход композитора к народно-песенному материалу, отвечающий специфике жанра и драматургии *Золотого петушка*. Из напевов двух известных песен для характеристики привлекаются только припевы, которые, в свою очередь, усекаются до однотипных двутактов. Полученные таким образом мотивы идеально соединяются не только по причине

⁵³⁴ На это указывает Кандинский (см.: Кандинский А. История русской музыки. С. 177). Добавим, что эскизы, содержащие в себе мотив из припева «Светит месяц», в разное время предназначались для опер *Соловей Будимирович*, *Илья Муромец*, *Стенька Разин* и даже для *Китежа* (Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. IV доп. С. 146, 147 и др. Нотные записные книжки № 5, 7, 9 и 12). В измененном виде вошел этот мотив и в музыку *Салтана*.

⁵³⁵ Мотив экспонируется в I действии, ц. 116о, т. 8–9.

интонационной общности припева «Светит месяц» с окончанием первой песни, но и вследствие гармонической логики. Образуется типичная для песен и частушек схема S–T | D–T, части которой соответствуют двум элементам темы марша. Народнопесенный материал мыслится как источник тематических элементов, единиц сложной музыкальной «мозаики». Подчеркнем принципиальную взаимозаменяемость таких элементов, то есть возможность их замены на аналогичные из партий других персонажей додоновой сферы⁵³⁶. Тематико-структурные единицы (мотивы) как бы «нанизываются» один за другим, образуя цепи. Особенностью последних является легкость мотивной перестановки. Яркий пример — «Свадебное шествие» в III действии (ц. 30–90), важнейшую часть музыки которого составляет марш ратников.

Иное решение конструктивного метода можно видеть в другом хоровом фрагменте, основанном на самостоятельном тематизме, — хоре народа «Верные твои холопы». В его теме композитор использует подлинный народный напев «Круг куста...»⁵³⁷ (пример 21). Особый интерес вызывают в мелодии песни изменения: темпа (*Allegro* вместо *Allegretto*), ритма (в опере — в двойном увеличении) и т. д. Но наиболее важным является замена в ядре напева квартового хода терцовым. Песня «Круг куста...» как возможный интонационный источник давно уже привлекала внимание Римского-Корсакова. Об этом свидетельствует один из эскизов к опере *Сказка о царе Салтане*, содержащий запись песни в несколько измененном виде⁵³⁸. Однако здесь квартовый мотив сохраняется. Напомним, что ни один из использованных в *Золотом петушке* напевов народных песен не звучит в опере в оригинальном и целостном виде. Стремление внести в оригинальную мелодию песни «Круг куста» необходимые конструктивные изменения, придав ей характерную для тематизма *Золотого петушка* многозначность, вероятно, и обусловило отказ композитора от квартового варианта напева (перечеркнутая запись темы хора в черновом клавише III действия)⁵³⁹. Появление терцовой замены в теме хора «Верные твои

⁵³⁶ Укажем, например, на характерный двутакт в партии Афрона (I действие, ц. 220) и далее, в партии бояр.

⁵³⁷ Указание на песню «Круг куста...» в качестве источника темы хора см.: Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 430.

⁵³⁸ Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Т. IV доп. М., 1970. С. 97. Нотная записная книжка № 6.

⁵³⁹ ОР РНБ. Ф. 640. № 14.

холопы...» представляется также отражением характерной для стиля Золотого петушка тенденции к сближению разнопланового, имеющего различное происхождение тематизма. В данном случае введение терцового хода позволяло интонационно объединить два хора — народа и рабынь царицы из окончания второго акта (пример 22а, б). Хор рабынь — издевательская величальная Додону, и поэтому внешне раболепный хор народа может восприниматься как его зеркальное отражение. Интонационное объединение двух тем способствует возникновению новой корреляции между этими хорами. Сближают их и идентичность звукового объема, четность структуры, обилие внутренних повторов. Возникает, таким образом, и музыкальная, и пародийно-смысловая арка.

Другим результатом интонационного изменения ядра напева стало неожиданное обнажение в мелодии хора мотива Петушка в нисходящем варианте (первые два такта темы) ⁵⁴⁰. Оно вносит дополнительный смысловой подтекст в неоднозначную музыку этого фрагмента. Л. Данилевич в своем исследовании пишет: «Хор-приветствие олицетворяет душевное убожество рабов, довольных тем, что они рабы» ⁵⁴¹. Однако «убогий» здесь только текст, к тому же его преувеличенно «холопский» характер придает славлению противоположный смысл — скрытой ироничной издевки. Как справедливо указывает А. Кандинский, «ироничны и текст, и музыка» хора ⁵⁴². Пародийному переосмыслению подвергается традиционный в русских операх род величального хора, мелодия которого основывается на народной песне. Сам выбор игровой хороводной песни очень показателен для Золотого петушка и имеет иронический оттенок. Римский-Корсаков также усиливает внутреннюю повторность, присущую напеву песни и, в целом, характерную для этого жанра, дважды еще повторяя в куплете второй двутакт темы (III действие, ц. 120). В результате на первый план выступает «тупая» долбежка одного и того же мотива, придающая музыке хора нарочитую прямолинейность, перекликающуюся с аналогичным качеством у Додона. Интересно, что в упоминавшемся эскизе к *Салтану*, вероятно,

⁵⁴⁰ Эта общность, вероятно, стала причиной ошибочного утверждения В. Беркова и Вл. Протопопова, что «музыка этого хора, как и бывших уже народных хоров, является видоизменением мелодии золотого петушка» (Берков В., Протопопов В. «Золотой петушок». С. 52).

⁵⁴¹ Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. С. 245.

⁵⁴² Кандинский А. История русской музыки. С. 178.

предназначавшемся для иных целей, обе части напева симметрично уравновешены и повторяются оба двутакта.

Своеобразной инверсии подвергается и типичный принцип развития — вариации *soprano ostinato*. Сохраняются лишь внешние признаки: последовательное нарастание оркестровых голосов на фоне повторяющейся без изменения музыки в хоровых голосах. Подлинного обогащения мелодии в процессе развития не происходит. Показательно и то, что с первого такта тема вступает в контрапункте с видоизмененным мотивом группетто Додона, что символизирует, как и в хоре 1-й картины пролога *Бориса Годунова* (контрапункт тем народа и пристава)⁵⁴³, неискренность чувств и двусмысленность текста и музыки⁵⁴⁴.

Заключительный хор-отпевание (III действие, с ц. 350) представляет собой тематический итог в характеристике народа. В музыке хора происходит последнее «заимствование» и трансформация «чужого» материала: темы плача Додона и войска, второго мотива из темы ратников (ц. 370), тем смерти и сна (ц. 380), мотива дододона группетто (ц. 390), мотива — окончания темы тучи (см. ц. 300 и ц. 390–400 соответственно). По смыслу же последний хор — загадка. В тексте — эпитафия дурацкому царю, а музыка, на первый взгляд, имеет серьезный характер. Этому способствует ощутимое изменение эмоционального тона музыки. В репликах, открывающих хор, преобладает горестный терцовый мотив, отсутствовавший до этого в партии народа. Обращает на себя внимание и обрамляющая хор музыкальная фраза (ц. 360, «Если это все не сон» и ц. 390–400, «Что даст новая заря»), выделяющаяся своим особым, каким-то замороженным звучанием. Эти и другие моменты, по-видимому, способствовали возникновению в критической и исследовательской литературе о *Золотом петушке* почти однозначной трактовки заключительного хора как «искренного», «выразительнейшего и печального» плача-причитания⁵⁴⁵. В его музыке

⁵⁴³ См.: Пролог, 1-я картина, ц. 18–21.

⁵⁴⁴ Угрозам пристава пародийно соответствуют слова Амелфы: «Громче батюшку встречайте, только милости не чайте», звучащие на фоне того же группетто Додона, и следующая затем ремарка: «Погрозив еще раз пальцем, ключница уходит во дворец».

⁵⁴⁵ Прокофьев Г. «Золотой петушок» в театре Солодовникова // РМГ. 1909. № 41. Стлб. 902; Асафьев Б. Скоморошье царство. С. 120; Он же. Н. А. Римский-Корсаков. С. 51; Берков В., Протопопов В. «Золотой петушок». С. 54–56.

отмечается трагически окрашенная, глубокая сосредоточенность⁵⁴⁶. Такой резкий сдвиг в характеристике «тупых и забитых обывателей» одни авторы объясняют появлением в «поворотный момент собственных мыслей»⁵⁴⁷, другие видят здесь выражение авторской позиции⁵⁴⁸. «„Что даст новая заря?“ Этот вопрос задает не только хор, его задает сам Римский-Корсаков», — утверждает Л. Данилевич⁵⁴⁹. Особняком стоит мнение о заключительном эпизоде оперы как «саркастическом» или сатирическом преломлении народного плача⁵⁵⁰.

Можно ли видеть «искреннее чувство народа» (а тем более «горькое размышление автора») в музыке, практически целиком основанной на заимствованном тематизме с уже закрепленной семантикой, главным образом иронически-пародийной? Не вносит полной ясности в этот вопрос и обращение к переписке авторов *Золотого петушка*. «Я рассчитывал, — пишет В. Бельский, — на серьезное впечатление (пожалуй, даже тяжелое) от последней сцены и хора... У Вас в этом вопросе положительно потребность сгладить мрачное впечатление и закончить оперу шутивым аккордом»⁵⁵¹. Письмо либреттиста является ответом на письмо Римского-Корсакова от 4 августа 1907 года с предложениями относительно Заключения оперы. Между тем музыка хора, согласно авторским пометкам, была закончена в черновике только 2 августа. В период со 2 по 9 августа композитор и либреттист не встречались. Таким образом, Бельский еще не был знаком с музыкой хора, и его трактовка основывается только на понимании им литературного текста этого фрагмента. На наш взгляд, смысл последнего хора необходимо искать именно в его музыке, в том числе в тех трансформациях, которым еще раз подвергается тематизм оперы.

Единый размер ($\frac{6}{8}$), новый для всех без исключения тем и мотивов, темп (*Andantino*), моноритм шестнадцатых, единообразный оркестровый аккомпанемент уравнивает и объединяет в одно целое лейттематизм персонажей и мотивы народа самостоятельного харак-

⁵⁴⁶ Кандинский А. История русской музыки. С. 171.

⁵⁴⁷ См., напр.: Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. С. 118.

⁵⁴⁸ Кандинский А. История русской музыки. С. 171.

⁵⁴⁹ Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. С. 259.

⁵⁵⁰ Энгель Ю. В опере. С. 51; Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. С. 269.

⁵⁵¹ ОР РНБ. Ф. 640. № 857. Письмо от 9 августа 1907 года. *Переписка*. С. 389.

тера. Партия народа вбирает в себя материал, отражающий различные сферы и ключевые моменты оперы (поход, плач Додона и войска, видение и образ смерти, сон и т. д.). Происходит символическое замыкание круга, одного из многих в *Золотом петушке*. Уникальность заключительного хора — в объединении нескольких художественно-драматургических идей: инверсии прощального (траурного) хора (диапазон здесь исключительно широк — от последнего хора «Страстей по Матфею» И. С. Баха до Эпилога *Жизни за царя* Глинки) и оригинально претворенного типа синтетического (по материалу) финала. Дополнительно усложняющий момент вносит неоднозначный, двойственный по смыслу фон последней сцены оперы.

Итак, партии народа, ратников и бояр можно рассматривать как новый тип музыкальной характеристики, созданный Римским-Корсаковым в *Золотом петушке*. Общим для них, хотя и в различной степени, является принцип главенства заимствованного тематизма. В скромных по масштабу характеристиках бояр и ратников указанный принцип подчеркивает вспомогательность их драматургической роли, образную и сюжетную зависимость от главных действующих лиц. В музыкальном плане за кажущейся простотой, даже примитивностью такого заимствования скрываются, как уже подчеркивалось, удивительные возможности тематизма к преобразению. Сделанные замечания справедливы и для характеристики народа. Ее особенность заключается в необычном взаимодействии двух составных частей тематического комплекса — заимствованной и оригинальной. При помощи обоюдной интонационной трансформации, направленной навстречу друг другу, Римский-Корсаков добивается цельности музыкальной характеристики. Другой вывод касается проблемы соотношения образа и воплощающего его музыкального материала. Именно благодаря «чужому», как бы отстраненному от него тематизму народ может выступать одновременно и как участник представления, и как сторонний комментатор. В этом смысле заимствованные темы и мотивы, уподобляются маскам-«личинам».

Шемаханская царица. Музыкальное воплощение образа Шемаханской царицы в процессе сочинения оперы вызывало наибольшее внимание Римского-Корсакова. Об этом свидетельствуют многочисленные переделки текста в черновом варианте либретто, изменения, внесенные в музыкальную партию царицы на стадии чернового клавира, переписка с Бельским. Именно по поводу музыки царицы

композитор беспокоился, что она «окажется безмерно велика и утомительна»⁵⁵²; особенно радовали его наиболее удавшиеся фрагменты ее партии (например, ариозо «Островок») ⁵⁵³. Музыкальная характеристика Шемаханской царицы занимает в *Золотом петушке* центральное положение, ей почти целиком посвящен II акт. Отдельными новыми чертами характеристика ее обогащается в третьем действии оперы.

Тематизм царицы появляется первый раз во Введении. Сразу после темы Петушка у виолончелей с сурдиной проходит первый (главный) ее лейтмотив, затем у кларнета соло, струнных и арфы — второй. Такое тембральное решение (сочетание струнных и деревянных, лейттебр кларнета) будет свойственно музыкальной характеристике царицы и в дальнейшем. Оно вносит в музыкальный портрет оттенок прозрачности и холодноватости. Далеко не случайно композитор избирает для музыкального вступления-«заставки» к опере именно эти два мотива из обширного тематизма царицы. В них сконцентрирована сущность ее музыкальной характеристики. Хроматика, лад с двумя увеличенными секундами передают «восточность» облика героини, вызывая целый спектр ассоциаций с образами русского музыкального Востока. В образном плане затаенное звучание первого лейтмотива намекает на волшебную-таинственную природу царицы, а орнаментальные наигрыши второго заставляют вспомнить Шехеразаду, имеют более открытый, жизнерадостный характер. Есть у этих мотивов еще одна, скрытая особенность: это их «сделанность», «сконструированность», становящаяся явной при сравнении с эскизами к *Золотому петушку* и с интонационно родственными мотивами в предшествующих опере сочинениях Римского-Корсакова. Так, например, в наброске второго лейтмотива в восьмой нотной записной книжке отсутствует верхняя часть мотива, содержащая увеличенную секунду (пример 23)⁵⁵⁴. Она и придает ему в окончательном варианте характерную симметричность. Видимо, композитор нашел эту яркую черту, соответствующую особенностям всего тематизма оперы, позже, на этапе сочинения чернового клавира. Укажем также для сравнения на музыкальные фрагменты из опер *Садко* — «Песня Индийского гостя» и *Млады* —

⁵⁵² ОР РНБ. Ф. 61. № 12. Письмо В. Бельскому от 22 июля 1907 года. Переписка. С. 386.

⁵⁵³ Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 429. Запись от 30 августа 1907 года.

⁵⁵⁴ ОР РНБ. Ф. 640. № 460. С. 8.

«Явление царицы Клеопатры» (III действие, ц. 37). При сходстве типа «распева» в построении мотивов одного отсутствует симметричность указанного характера. Удивительную близость со вторым лейтмотивом царицы (совпадает даже тональность h-moll) обнаруживает мелодия «Песенки», написанной Римским-Корсаковым в 1901 году по случаю смерти И. К. Айвазовского (для сборника его памяти)⁵⁵⁵, но и здесь нет симметрии двух фигур с увеличенной секундой.

Среди музыкальных «предшественников» первого лейтмотива назовем мелодию фортепианного сопровождения к романсу «Ель и пальма» (ор. 3, № 1) на слова Гейне⁵⁵⁶, мелодию Любаши «Я слушала, что ты досужий знахарь...» (Царская невеста, II действие, сцена IV, ц. 127), ряд эскизов к неосуществленному оперному замыслу *Земля и небо* (пример 24)⁵⁵⁷; приведем также наброски к другим оперным замыслам — *Багдадскому брадобрею* (пример 25)⁵⁵⁸ и *Навзикае* (пример 26)⁵⁵⁹. От указанных примеров главный лейтмотив царицы отличает некоторая «механистичность» нанизывания звеньев секвенции, обрисовывающей контур уменьшенного септаккорда (лейтгармонии царицы), «снятие», затушевывание «вокальности», возможность обращения без потери музыкальной сущности. Не случайно уже во Введении, наряду с ритмическими и контрапунктическими преобразованиями мотива, дается и обратный, восходящий вариант (ц. 20, 30). Может «выворачиваться» и второй лейтмотив (см., например, реплику царицы «Спится мне не худо» — II действие, ц. 330). «Искусственность», рациональность в построении первого лейтмотива выявляется и в сопоставлении со второй темой Звездочета (темы отличаются лишь несколькими представленными звуками).

Первое соприкосновение тематизма царицы (в виде главного ее лейтмотива) с додоновой сферой происходит в двух сценах сна (I дей-

⁵⁵⁵ «Песенка» напечатана в т. 49А Полн. собр. соч. Н. А. Римского-Корсакова. С. 125–126.

⁵⁵⁶ На это впервые указал М. Гнесин (см.: Гнесин М. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. С. 172).

⁵⁵⁷ ОР РНБ. Ф. 640. № 461. Нотная записная книжка № 9. Л. 6. Наличие сходства тематизма *Золотого петушка* с некоторыми эскизами к *Земле и небу* опровергает существующее в исследовательской литературе мнение о не востребованности последних композитором (см., напр.: Кандинский А. История русской музыки. С. 159).

⁵⁵⁸ КР РИИИ. Ф. 7. Р. I. № 33. С. 10.

⁵⁵⁹ ОР РНБ. Ф. 640. № 458. Нотная записная книжка № 6. Л. 44.

ствие, ц. 720–730, 1020–1040). Здесь появляется ритмически новый, с триолью, вариант мотива. В образном плане усиливается ощущение какой-то вкрадчивости, змеиной ⁵⁶⁰ гибкости лейтмотива, в то же время, от него как бы исходит затаенная опасность. Эта семантика становится явной в следующей после второго сна сцене сборов Додона на войну (с ц. 1080 и далее). Вычлененный из секвенционной цепи лейтмотив вторгается на *ff* у всей струнной группы в низком регистре; звучащий затем в партии Додона вариант вызывает ассоциации с лейтмотивом «роковой страсти» в *Кармен* Бизе (пример 27а,б). Далее, до конца II действия, лейтмотив царицы в «роковом» значении вступает в своеобразный диалог с темой Петушка в «тревожном» варианте (ц. 1090, 1120, 1140). В партитуре, таким образом, возникает смысловой «контрапункт» к разговорам и поведению на сцене действующих лиц. Отмеченное проникновение тематизма царицы в партию Додона впервые происходит несколько ранее, в сцене разгадывания сна (I действие, ц. 920, 940, 970–990), и пока еще не несет в себе семантики угрозы.

Во II действии дается целая россыпь самого разнообразного тематического материала, раскрывается во всей полноте музыкальный облик Шемаханской царицы. В начале акта претерпевает смысловые изменения главный лейтмотив царицы. Он используется в звукоизобразительных целях ⁵⁶¹ (ц. 150, 160), затем предстает как составная часть мелодии «выходной арии» («*Ответь мне, зоркое светило*»), приобретая неожиданную вокальность и «очеловечиваясь» (ц. 220, 230 и далее). Такая многозначительная подмена его семантики предвосхищает дальнейшие смены «масок» царицы. Прекрасная мелодия арии взята композитором из набросков к опере *Багдадский брадобрей* ⁵⁶². В свое время А. Гозенпуд опроверг предположение А. Римского-Корсакова о том, что мелодия арии предназначалась для Персидки в *Стеньке Разине*. Принимая во внимание определенную общность образов восточных красавиц из обоих оперных замыслов, а также письмо В. Бельскому, в котором композитор просит сочинить стихи в том же

⁵⁶⁰ С. Жарникова отмечает нередко встречающийся в волшебных народных сказках «знак равенства» между змеей и прекрасной, но злой девицей (см.: Жарникова С. А. С. Пушкин и русская народная волшебная сказка. С. 27).

⁵⁶¹ «Алый отблеск зари скользнул по веселым пестрым узорам парчовых пол шатра» (ремарка).

⁵⁶² На это указывает Гозенпуд (см.: Гозенпуд А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. С. 199–200).

размере и ритме ⁵⁶³, что и упомянутый набросок, допустимо предположить, что Римский-Корсаков намеревался использовать мелодию еще раз, но с другим текстом. Косвенным доказательством служит изменение стихов (но не музыкальных параметров) при аналогичном переносе мелодии в *Золотой петушок*. Интересна и текстуальная близость арии Шемаханской царицы с двестишестидесятым Римского-Корсакова («Мой край родной ты посетило...»; «Все так же ль там сияют розы...»). Некоторую общность (постепенное нисхождение по звукам мажорной гаммы) с мелодией арии обнаруживает начало «Песни Индийского гостя» из *Садко*. Основная тема арии больше в опере не встречается, что, в сочетании с замкнутой куплетно-вариационной формой, придает этому фрагменту характер вставного номера.

Следующая тема царицы «В своей воле я девица» (ц. 290) имеет сквозное значение и появляется в различных вариантах во II действии еще несколько раз (ц. 300, «Я гостям неожиданным рада», ц. 330, «Воздух стал какой-то пьяный»; ц. 370, «О, трепет ласки»). Характерной чертой строения темы, сближающей ее с другим материалом царицы, является сочетание хроматического ниспадания с орнаментально-извилистым типом мелодики. И здесь секвенция используется как основной принцип строения и развития тематизма. Отличие — в отсутствии осложняющей семантики, свойственной первому лейтмотиву царицы. Данная тема воплощает обольстительное начало в ее характеристике. Тема имеет несколько музыкальных «предшественников» в творчестве Римского-Корсакова. Сходный мелодический оборот встречается в восточном романсе «Как небеса, твой взор блистает» (ор. 7, № 4, 1867 г.) на слова Лермонтова (пример 28), в эскизе к опере *Земля и небо* ⁵⁶⁴ (пример 29), в набросках к музыке Персидки из *Стеньки Разина* ⁵⁶⁵. Из этой темы обособляется начальный мотив (впервые в ц. 610 на словах «Пестрым маревом видна») и далее проходит в качестве инструментального «отыгрыша» (виолончель соло) после каждой строфы «Островка» (ц. 610, 640, 670, 700). Мотив имеет ярко выраженный характер чувственного томления, любовной неги, не случайно мощная инструментальная кульминация его (ц. 700) со-

⁵⁶³ «Для Персидки хотелось бы, сверх всего прочего, стихов в размере: И расцветают пышно розы В родимой Персии моей и т. п., это там, где она поет и пляшет» (ОР РНБ. Ф. 61. № 9. Письмо от 31 августа 1905 года. Переписка. С. 355).

⁵⁶⁴ КР РИИИ. Ф. 7. Р. I. № 33. С. 74.

⁵⁶⁵ КР РИИИ. Ф. 7. Р. I. № 33. С. 57, 66, 67, 68, 69.

проводится ремаркой *appassionato*. Вычленившись из темы, мотив приобретает замкнутость благодаря многократному сопоставлению двух зеркальных его половинок. Возникающий при этом эффект «верчения» характерен для многих других мотивов и тем *Золотого петушка*. Среди трансформаций рассматриваемой темы выделим вариант с квартовым скачком в окончании (ц. 340, 350). В сочетании с текстом (о любовных призраках) этот фрагмент вызывает ассоциации с арией Ратмира из III действия *Руслана и Людмилы* Глинки («Чудный сон живой любви»; пример 30а, б).

Вторая тема обольщения (также сквозного значения) появляется на словах царицы «*Это молвил ты нехстати*» (ц. 300). Определенная близость предыдущей теме выражена в противоположном ей направлении движения мелодии и в опоре на хроматику. В этот момент на героине «маска» скромной, простодушной девушки⁵⁶⁶. Музыка же имеет оттенок ласковой вкрадчивости и очаровательной грациозности, что отражено в ремарке *dolcissimo*, проставленной автором в партитуре над мелодией первых скрипок. Тема включается в комплекс «средств обольщения», далее проходя в сходных по семантике ситуациях: эпизоде с кубком вина (ц. 310), в музыке рассказа о сне (ц. 330), провоцирующей Додона реплике о любовных предложениях царевичей (ц. 600). Последний раз вторая тема, как отголосок, пройдет в реплике царицы «*Мешкать незачем напрасно*» (ц. 1010–1020), завершающей ее партию во II действии. К середине акта обе темы «обольщения», выполнив свою «задачу», уступают место другому тематизму царицы. Особняком стоит краткий мотив терций, проходящий в оркестре (у кларнетов, гобоев, других деревянных духовых и валторн) на словах «*Громче... тише*» (ц. 350–360) и «*Ах, когда б не бранный спор*» (ц. 590–600). Мотив звукоизобразителен и своей непохожестью, контрастностью основному тематизму героини вносит живое, с оттенком скерцозности, начало в характеристику царицы. Только здесь скерцозность имеет поэтический оттенок и не связана напрямую с издевкой над Додоном. По свидетельству Ястребцева, композитор был особенно доволен этим фрагментом ее партии⁵⁶⁷.

Первое снятие маски восточной девы и проявление гневных эмоций происходит после «обидной» реплики Полкана (ц. 380). Здесь

⁵⁶⁶ См. ремарки: «скромно потупляя глаза», «так же скромно».

⁵⁶⁷ Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 500. Зафиксирован этот мотив и в числе эскизов к опере.

звучат сразу два «роковых» элемента: в оркестре — главный лейт-мотив царицы во «вторгающемся» варианте финала I акта и новая тема «гнева» в вокальной партии, «угловатые» ходы которой обрисовывают контуры увеличенного септаккорда (**пример 31**). Тема гнева появится в опере еще дважды: в финале II акта на словах «Сколько розог дашь Полкану» (ц. 1010) и, в расширенном варианте, в финале III акта с наиболее жестоким текстом («Пропади ты, злой урод...», ц. 300). Характерно здесь полное отсутствие «восточности» в музыке. Впрочем, взрыв эмоций быстро гасится, следует новый этап обольщения. В речитативах героини проходит несколько мотивов местного значения, близких к главному лейтмотиву и имеющих «восточный» оттенок (ц. 400, 430). Однако полностью прежняя quasi-идиллическая музыкальная атмосфера не восстанавливается. Постоянным многозначительным фоном-контрапунктом звучат в оркестре нисходящий и восходящий варианты главного лейтмотива (ц. 410, 420, 440, 510, 520, 540).

Первой кульминацией обольщения Додона становится еще один относительно замкнутый фрагмент — песенно-танцевальный «номер» «Сброшу чопорные ткани» (ц. 440). Функциональное сходство этого высказывания с арией оттеняется и некоторой близостью их мелодий: как и в арии, здесь присутствует поступенное нисходящее движение от VI ступени к I, велика роль секвенционности. Мелодия «Сброшу чопорные ткани» также более не проходит в опере. Сама тема, несомненно, была заимствована из эскизов к *Багдадскому брадобрею* (**пример 32а, б**)⁵⁶⁸. Отметим звукоизобразительные эффекты в яркой и красочной оркестровой партии: пассажи челесты, глиссандо двух арф создают иллюзию «водопада» волос царицы. Небольшие «вставные» фрагменты («номера»): песня «Ах, увянет скоро младость» (ц. 500) и песня-пляска «Темен, тесен» (с ц. 510) — вносят новые оттенки (томной грусти и игривой грациозности, соответственно) в образ восточной красавицы. Предшественницей первого фрагмента можно считать «Еврейскую песню» (ор. 7 № 2, 1867 г.) на слова Мея. Оригинальна трактовка этого высказывания царицы: композитор стилизует здесь жанр «протяжной» восточной песни с аккомпанементом на народном струнно-щипковом инструменте (в оркестре — *pizzicato* арф и первых скрипок). Другой песенно-танцевальный «номер» царицы также, возможно, имеет определенный аналог в народной восточной музыке. И здесь камерный оркестр, но в соответствии со стилизуемым

⁵⁶⁸ КР РИИИ. Ф. 7. Р. I. № 33. С. 12–13, 34.

жанром, используется другой состав: струнная группа (без контрабасов) и тарелки. На первый план выходит характерный восточный ритм . Мелодия песни-пляски обнаруживает черты близости к арии Нурредина из *Багдадского брадобрея* (**пример 33**)⁵⁶⁹. В продолжении этой мелодии царицы, вероятно, Римский-Корсаков использовал вторую половину эскиза, послужившего основой арии «*Ответь мне, зоркое светило*» (**пример 34**)⁵⁷⁰.

Во второй половине акта в образной характеристике Шемаханской царицы преобладают два параллельно развивающихся плана. Первый, скерцозно-насмешливый, сосредоточен в речитативных репликах, свободных от хроматики и «восточности» (ц. 490, 520, 790, 870, 880), и в проведениях двух новых вариантов главного лейтмотива царицы. Один из них можно назвать мотивом «смеха» (II действие, ц. 580, 590, 750; III действие, ц. 200, 280). В оркестре этот мотив сопровождается аккордами деревянных духовых в высоком регистре (показательно включение Fl. piccolo). Другой вариант, представляющий собой более существенное преобразование главного лейтмотива, имеет сходную семантику, но характеризует жестокий вид смеха, ассоциируясь с издевкой. Обозначим его как тему «смеха» (II действие, ц. 760, 770, 780, 800; **пример 35**). Характерны острые «подскоки» (терцовые скачки) у кларнета соло и других деревянных; не случайно эта тема войдет в музыку издевательски кружащихся вокруг Додона арапчат в сцене пляски (II действие, ц. 920). Второй из указанных выше образных планов связан с любовным волнением царицы (еще одна выразительная «маска»). Воплощается он через еще одну трансформацию первого лейтмотива — в четырехкратном увеличении (ц. 550, 560, 710, 720). Нарочитость эмоций, выраженная в литературном тексте⁵⁷¹, подчеркнута «механическим» чередованием восходящего и нисходящего вариантов лейтмотива в моноритмическом движении (скандировании) четвертями. Ощущение условности переживаний возникает и благодаря переключке со столь же преувеличенными любовными страданиями Гвидона из *Сказки о царе Салтане*⁵⁷² (**пример 36**). Совпадает

⁵⁶⁹ КР РИИИ. Ф. 7. Р. I. № 33. С. 8.

⁵⁷⁰ КР РИИИ. Ф. 7. Р. I. № 33. С. 23.

⁵⁷¹ Шемаханская царица: «Нет! возьми ты жизнь мою / Иль убей тоскузмею» и т. д.

⁵⁷² Гвидон: «Нету мочи, сердце просит...» и т. д. (см. III действие, 1-я картина, ц. 151 и IV действие, 1-я картина, ц. 194).

даже звуковысотный контур. К этой же сфере эмоций примыкают два проведения мотива, являющегося аллюзией на тему из знаменитого скрипичного концерта Мендельсона (ц. 560, 590). Мотив и поручен в оркестре именно скрипкам (в партитуре ремарка *espressivo*; пример 37).

Третье, относительно замкнутое и протяженное высказывание царицы, ариозо «*Островок*», как и два предыдущих, имеет драматургическую функцию временной остановки действия⁵⁷³. Если в первой арии «*Ответь мне, зоркое светило*» давалась обобщенная музыкальная характеристика царицы, а во второй — «*Сброшу чопорные ткани*» — раскрывалась обольстительная сторона ее облика, то в «*Островке*» композитор средствами тончайшей звукописи создает волшеббно-поэтический образ мечты. Благодаря удивительному оркестровому мастерству Римского-Корсакова почти не замечается, что этот длительный музыкальный фрагмент основан на различных вариантах одного, главного лейтмотива. Другое важное значение этого ариозо — во временном «снятии» дополнительных смысловых нагрузок с первого лейтмотива. Видимо, композитор ощущал необходимость разрядки в напряженном и психологически насыщенном действии оперы. Сходным целям «оттяжки» финала, но уже во внешнем сценическом плане, служат три фрагмента пляски. Первая тема пляски (ц. 820, *Andantino*) по своему характеру приближается к песенно-танцевальным темам царицы («*Это молвил ты некстати*», «*Сброшу чопорные ткани*», «*Темен, тесен*»). Основной темы послужили два эскиза к *Багдадскому брадобрею* (пример 38а, б)⁵⁷⁴. В сравнении с ними мелодия приобрела большую плавность (за счет ритмического выравнивания) и широкое дыхание (размер $\frac{9}{8}$). Вторая тема пляски (ц. 850, *Allegretto*) также заимствована из эскизов к *Брадобрею* (пример 39)⁵⁷⁵. А. Соловцов указывает на тему Царевича из III части *Шехеразады* как на образец, интонационно близкий первой теме пляски. В качестве музыкального прообраза второй темы он приводит мелодию Царевны из той же части сюиты⁵⁷⁶. Последнее сближение

⁵⁷³ «*Островок*» с одной стороны отделен ферматой, с другой — оркестровой постлюдией.

⁵⁷⁴ КР РИИИ. Ф. 7. Р. I. № 33. С. 6, 23.

⁵⁷⁵ КР РИИИ. Ф. 7. Р. I. № 33. С. 20; см. также вариант на с. 11. М. Янковский ошибочно относит этот эскиз к *Стеньке Разину* (см.: Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. С. 70).

⁵⁷⁶ Соловцов А. Н. А. Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. 3-е изд., перераб. М., 1984. С. 340.

вызывает некоторые сомнения. Третья тема пляски (ц. 890, **Allegro giocoso**), как указал в клавире сам автор, заимствована у Мусоргского (из оперы *Саламбо*). Отметим постепенное нарастание темпа пляски от **Andantino** ($\text{♩} = 96$) до заключительного **Presto** ($\text{♩} = 168$), традиционное в оперных сценах такого рода. В качестве близкого образца можно вспомнить «Пляски персидок» из *Хованщины* Мусоргского, «Восточные танцы» в *Руслане и Людмиле* Глинки. Интересно отметить интонационное сходство мотива «Лезгинки» из *Руслана* и одного из мотивов заключительной фазы пляски в *Золотом петушке*. На это обстоятельство указал в письме композитору еще Бельский⁵⁷⁷, на что Римский-Корсаков при помощи пространного анализа доказал в ответном письме, что мотив этот «вытек из мотива (второго лейтмотива. — В. Г.) Царицы», так что «переделывать пришлось бы всю партию»⁵⁷⁸. В сцене пляски особое значение приобретает оркестровая группа ударных; кроме того, отметим специфический тембр челесты, которой поручена тема пляшущих арапчат. Благодаря этому неизвестно откуда вдруг взявшиеся арапчата получают еще более призрачный и в чем-то кукольный характер.

В III действии партия царицы почти целиком строится на главном ее лейтмотиве (ц. 150, 290 и т. д.). Отметим интересную трансформацию темы смеха в эпизоде убийства Петушком Додона (ц. 340). В сущности, от старой темы остается только смех в вокальной партии, в оркестре же в этот момент у солирующих кларнета, гобоя и флейты звучит второй лейтмотив царицы. Такая неожиданная и последняя в ее партии подмена первого лейтмотива вторым, не имевшим до этого ни «роковой», ни таинственно-инфернальной семантики, была подготовлена той образной трансформацией, которую получил этот мотив в издевательской пляске арапчат во II действии. Переосмысливается и мотив терций, теряющий всякую звукоизобразительность и звучащий теперь угрожающе (ц. 310).

Подведем некоторые итоги. Музыкальная характеристика Шемаханской царицы по обилию разнопланового тематизма, по внутреннему строению и взаимоотношениям отдельных частей ее, по богатству использованных выразительных средств должна быть признана уникальной. Особенно выделим скерцозную сферу, с помощью которой

⁵⁷⁷ ОР РНБ. Ф. 640. № 857. Письмо от 9 августа 1907 года. *Переписка*. С. 390.

⁵⁷⁸ ОР РНБ. Ф. 61. № 12. Письмо от 13 августа 1907 года. *Переписка*. С. 391–392.

Римский-Корсаков создает эффект переключения с внешнего, сценического действия на другой уровень, связанный с «отстранением» от происходящего. Такое отстранение, вместе с другими средствами, например Введением и Заключением Звездочета, способствует условному восприятию оперы в духе фольклорного спектакля. Интерес другого плана вызывает органическое соединение в комплексе тем царицы множества заимствованных из ранних по времени эскизов и специально сочиненного для *Золотого петушка* материала. Связующим и скрепляющим в единое целое звеном здесь служит удивительно гибкий в мелодико-гармоническом отношении главный лейтмотив. Мотив этот может прямо включаться в заимствованную тему («*Ответь мне, зоркое светило*»), вводить и оканчивать таковую («*Сброшу чопорные ткани*») либо служить подголоском («*Кто б поставил сердцу грань*», третья тема пляски). Универсальность лейтмотива царицы заключается в драматургической многофункциональности: спектр его использования — от звукоизобразительности до участия в создании «второго», психологического плана-подтекста оперы («роковая семантика») ⁵⁷⁹. Велика также роль обоюдных трансформаций, сближающих разноплановый тематизм.

В связи с неоднократно предпринимавшимися попытками классифицировать тематизм царицы ⁵⁸⁰ подчеркнем, что он не укладывается в жесткие схемы. Смешанная жанровая природа некоторых тем, с одной стороны, родственность интонаций различающегося по жанру и характеру материала, с другой, не позволяют четко разграничить ее тематизм по определенному признаку. Налицо и несоответствие обычному «поведению» разнопланового, с четкой функцией тематизма в традиционной оперной характеристике. Особую важность в связи с этим приобретает последовательный анализ взаимоотношений тем и мотивов как внутри сферы царицы, так и с тематизмом додоновой сферы. Интонационный мир Шемаханской царицы — другой музыкальный «полюс» оперы. Воздействие его на музыку Додона и его окружения и вызванные этим трансформации последней позволяет, в конечном счете, выявить значительную общность двух контрастных

⁵⁷⁹ Предвестием такой новаторской техники Римского-Корсакова можно считать лейтмотивную технику *Снегурочки*, работу с лейтмотивом Грязного в *Царской невесте*.

⁵⁸⁰ Вл. Протопоповым, Л. Данилевичем, А. Кандинским и рядом других авторов.

сфер и тем самым приблизиться к пониманию некоторых художественных принципов *Золотого петушка*.

Петушок. Вероятно, именно с записи крика Петушка началось сочинение оперы ⁵⁸¹. Отметим значительное отличие эскиза от окончательного варианта: здесь тема состоит из трех элементов, причем первые два строятся по увеличенному секстаккорду (*f-a-des*), а третий, с подтекстовкой «царствуй, лежа на боку», представляет собой нисходящий вариант мотива. Напомним, что в окончательной редакции этот вариант — сигнал тревоги. Можно предположить (и это подтверждается набросками ⁵⁸²), что композитор не сразу пришел к идее музыкального «разделения» темы Петушка (на «тревожный» и «успокаивающий» варианты). Идея хода по тонам увеличенного трезвучия в окончательном варианте партитуры реализовалась в гармонизации темы Петушка увеличенными трезвучиями и септаккордом.

При подробном рассмотрении различных аспектов характеристики Петушка обнаруживается особенность, уже отмеченная ранее в связи с литературными источниками этого образа: на любом из уровней (будь то символический смысл, интонационное строение или драматургическая роль) Петушок «двулик», имеет двойную сущность. Сама тема его состоит из двух элементов (частей), где первый, фанфарный, воспринимается как призыв к вниманию, а второй, представленный в двух вариантах, имеет сложную семантику. Восходящий вариант по тексту «успокаивает», нисходящий несет тревогу. В «тревожном» варианте исследователи находили интонационную общность мотива Петушка с «Дубинушкой» ⁵⁸³. На этом основании А. Кандинский выдвинул идею о революционном смысле темы Петушка «как символического предсказания грядущей гибели самодержавия». В контексте убийства Додона тема эта трактуется как «тема возмездия», под ней подразумевается

⁵⁸¹ ОР РНБ. Ф. 640. № 460. Нотная записная книжка № 8. С. 3.

⁵⁸² Там же. С. 19 (11), 20 и 21 (12). Страницы приводятся по двойной нумерации автографа. Ср. в опере: I действие, ц. 670.

⁵⁸³ Наряду с песней «Эй, ухнем», «Дубинушка» была музыкальным символом революционных событий 1905–1906 годов. (На это указывает М. Янковский: см.: Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. С. 76.) Напомним, что по своему происхождению «Дубинушка» — бурлацкая припевка, получившая широкое бытование в фольклоре и проникшая в некоторые обряды (например, в свадебный). Революционное значение является позднейшим по времени возникновения и периферийным.

музыкальный символ революционной деятельности народа, а в опере, таким образом, обнаруживается «позитивная направленность»⁵⁸⁴. В качестве доказательства приводится факт сочинения композитором «Дубинушки» для оркестра и хора *ad libitum* (ор. 62, 1905–1906), а также упомянутый ранее эскиз к задуманной опере *Стенька Разин* с маршевой трансформацией мотива «Дубинушки»⁵⁸⁵. Кроме того, Б. Ярустовский, а за ним и ряд других исследователей указывают на «отголоски песни „Дубинушка“... в теме обращения Додона к народу („Ну, ребяташки, война?“)»⁵⁸⁶. В действительности же обращение это не имеет самостоятельного характера и основано на теме Петушка, после которой и следует (I действие, ц. 780–790)⁵⁸⁷.

Аргументом против концепции А. Кандинского может служить тот факт, что между мелодией песни в оркестровой пьесе и тем вариантом напева, который, как доказывает исследователь, стал основой второй половины темы Петушка, имеются важные интонационные и ритмические отличия (**пример 40**). Это позволяет предположить, что композитор не ассоциировал последнюю с революционной песней рабочих. Кроме того, в русском музыкальном фольклоре известны две ритмические версии мелодии «Дубинушки» — общерусская и севернорусская⁵⁸⁸. Интересно, что если мелодический контур нисходящего варианта мотива Петушка напоминает общерусскую версию «Дубинушки», то ритмически мотив близок ее северной разновидности. Основываясь именно на северно-русском материале, М. Лобанов выдвигает гипотезу о зарождении «Дубинушки» и, шире, артельных припевов в недрах культуры мелодий-кличей (сигналов)⁵⁸⁹. Так или иначе,

⁵⁸⁴ Кандинский А. Заметки о «Золотом петушке». С. 25–26. См. также другие его работы, посвященные *Золотому петушку*.

⁵⁸⁵ КР РИИИ. Ф. 7. Р. I. № 33. С. 52–53.

⁵⁸⁶ Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. С. 180.

⁵⁸⁷ Источником этого недоразумения, вероятно, является одна из записей В. Ястребцева, содержащая это предположение, высказанное еще в 1908 году (см.: Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 513–514).

⁵⁸⁸ Подробнее об этом см.: Банин А. Трудовые артельные песни и припевки. М., 1971; Он же. О функциональных и генетических связях песен «Ой, дубинушка, ухнем» и «Вниз по матушке по Волге» // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М., 1978; Истомин И. Трудовые припевки плотогонов. М., 1979.

⁵⁸⁹ Лобанов М. Лесные кличи: Вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России. СПб., 1997. С. 64–66, 118–123.

интонационная переключка с «Дубинушкой» «снимается» композитором введением зеркального восходящего варианта мотива. Оба варианта взаимопереходны, их можно представить по отношению друг к другу и как ракоход, и как обращение (с вариантной — большой или малой — терцией)⁵⁹⁰. Таким образом, на первый план выходит внутренняя символика строения темы, ее двуликость и зашифрованность. В полном виде темы Золотого петушка огромное значение имеет именно соотношение двух ее частей. Первая часть, напомним, — ясная мажорная фанфара; вторая (тоже обрисовывает контур мажорного трезвучия) в сочетании с первой дает сильный психологический эффект, звучит как загадка, тревожащая и раздражающая. Причиной является замена терцового тона — результат малотерцового сопоставления двух трезвучий (II степень родства). Эффект необычного окончания традиционной фанфары, усиленный тембрально (трубы с сурдиной *sostenuto e marcato*), акцентирует на теме всё внимание слушателя. Тема Петушка выступает в значении символа, но не революционного переустройства, а как намек, предупреждение, неоднократно звучащее в опере, но так и не понятое Додоном и его окружением. Истинный смысл его открывается только в финале.

Продолжая анализ темы Петушка, отметим также родство интонаций ее первого элемента с началом первой темы Звездочета⁵⁹¹: в обоих случаях движение по звукам «ломаного» мажорного трезвучия. Смысловая общность природы двух музыкальных образов наиболее зримо раскрывается композитором в III действии, перед убийством Звездочета (ц. 260): здесь уже второй элемент темы Петушка (в «тревожном» варианте) в контрапунктическом соединении с названной темой Звездочета становится ее фигурированным «двойником» (пример 41).

Функция темы Петушка в музыкальной драматургии оперы также двойственна. Во Введении и Заклучении тема имеет значение заставки, сигнала, одновременно обрамляя целое и придавая опере почти наглядную замкнутость (во Введении звучит восходящий, в Заклучении — нисходящий вариант мотива — на том же высотном

⁵⁹⁰ Интересно, что вариантность ступеней характерна и для петушиных криков в *Снегурочке* (Пролог, ц. 10) и *Младе* (III действие, ц. 46). В последнем случае, так же как и в *Золотом петушке*, использованы две трубы с сурдиной.

⁵⁹¹ Напомним мнение В. Проппа о «теснейшем родстве» дарителя и помощника в волшебной сказке.

уровне). Здесь на первый план выходят статичные, рамочные черты темы. В этом смысле ее можно сравнить с начальной фанфарой *Салтана*. В противоположном, действенном значении тема Петушка активно «вторгается» в повествование, вызывая реакцию как на событийном уровне, так и на уровне музыкального материала⁵⁹². Сам момент вторжения характеризуется использованием регистровых (высокая тесситура), динамических (*sf*, *crescendo* и т. д.), тембровых (сопрано Петушка — единственный высокий голос в первом действии, используемый почти как инструментальный тембр, лейттембр труб, господство медной группы) средств. Особенно ярко неожиданность вторжений ощущается в двух эпизодах сна в I действии. В создании контраста в сценах вторжений также участвует гармония. Тема появляется на резко диссонантной гармонии увеличенного септаккорда, переходящего затем в большой минорный септаккорд, другие напряженно звучащие гармонические комплексы в «тревожном» варианте второго элемента крика. При «благоприятном известии» диссонансы разрешаются в мажорные гармонии, и кажется, будто все население додоновой столицы вздохнуло с облегчением. Прием многократных вторжений контрастного лейттематизма, имеющего, как правило, «роковую» семантику, достаточно традиционен для оперной драматургии. В *Золотом петушке* данный прием используется очень широко (тема Петушка входит в целый комплекс «рокового» тематизма оперы).

Петушиный крик в I действии — регулятор событий, повелевающий «спать» или «бить тревогу». Царство Додона и сюжетно, и интонационно подчиняется Петушку. В эпизодах-«реакциях» тема Петушка не просто заимствуется народом и героями оперы, но делается «своей», органично входя в круг мотивов и тем додоновцев (в I действии: ц. 380, 490, 680, 690, 750, 760, 1000, 1010, 1060, 1070, 1080; см. также в III действии: ц. 60, 80–120, 150, 170, «Свадебное шествие», ц. 790, 900, 110, 1140). Кроме того, в указанных эпизодах тема Петушка переходит и в оркестровую ткань, превращаясь в фигурацию. Такое двоякое функционирование темы в опере является примером характерного для Римского-Корсакова метода обращения с тематизмом⁵⁹³. Способ

⁵⁹² Особняком стоит проведение темы Петушка в начале III действия (ц. 30). В нем присутствуют и определенные «интрадные» черты (благодаря местоположению в форме), и черты «вторгающегося» варианта (в нагнетании напряжения и тревоги), тем более что используется «предостерегающий» мотив.

⁵⁹³ См. об этом: Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961. С. 194.

превращения темы Петушка в элемент фона (чаще второй части, хотя встречается переход в фон и начальной фанфары, — I действие, ц. 730–750, 1060) традиционен для композитора: диминуирование длительностей и выравнивание ритмики при безостановочном движении⁵⁹⁴. Фон-фигурация, безусловно, несет и определенную звукоизобразительную нагрузку, особенно ярко это проявляется в двух сценах сна. Интерес здесь представляют и моменты соединения музыки снов с «вторгающимся» криком Петушка: переход от фона к вновь рельефной теме происходит на одном тематическом материале.

Итак, при кажущейся внешней простоте тема Золотого петушка отличается внутренней сложностью и смысловой насыщенностью, что обуславливает ее весомую роль в музыкальной драматургии оперы. Роль эта оказалась, в сравнении с черновыми вариантами либретто и клавира, расширенной Римским-Корсаковым. В частности, даже в полном черновом автографе либретто (1906 года), отредактированном композитором, отсутствуют крики Петушка перед засыпанием Додона (первая сцена сна), в сценах отправления сыновей и самого Додона в поход⁵⁹⁵. В окончательном варианте партитуры более явной стала зависимость тематизма народа от второй части темы Петушка⁵⁹⁶.

Звездочет. Музыкальная характеристика Звездочета занимает относительно небольшое место в пространстве оперы, но по своему художественному значению вполне сопоставима с воплощениями Додона и Шемаханской царицы. Особая драматургическая роль Звездочета определяет и особое качество его тематизма. Это — компендиум, содержащий не только интонационные, но и ритмические, тембральные, конструктивные и иные особенности, свойственные материалу *Золотого петушка*. Этим Римский-Корсаков достигает необходимого эффекта, когда, в полном соответствии с функцией Звездочета как «автора» и «режиссера» рассказываемой истории, персонажи оперы в какой-то мере говорят его «языком», то есть содержат его интонации, ритмы, гармонии и т. д. В пользу итогового характера тематизма

⁵⁹⁴ Можно указать в этой связи на аналогичные превращения темы «Малого Китежа», ряда других тем в *Сказании о невидимом граде Китеже*.

⁵⁹⁵ ОР РНБ. Ф. 640. № 482.

⁵⁹⁶ ОР РНБ. Ф. 640. № 14 (черновой клавир III действия с указанием на инструментовку).

Звездочета говорят не только многочисленные примеры «отсылок», «предвосхищения» будущего музыкального материала, но и, например, тот факт, что в нотной записной книжке композитора, отражающей начальный этап работы над *Золотым петушком*, впервые главная тема Звездочета появляется на странице 27 (50–51 по двойной нумерации автографа), уже *после* эскизов, относящихся к *остальным героям* ⁵⁹⁷.

Первая и главная его тема экспонируется во Введении (ц. 30–40) и далее проходит в I, III действиях и в Заклучении. Это интересный образец соединения внешнеизобразительных качеств и способности передать двойственный характер персонажа. Тема, по мнению А. Кандинского, представляет собой «музыкальную метафору» — картину ночного неба ⁵⁹⁸. М. Гнесин видел в ней «поэтическую музыку сфер» ⁵⁹⁹. В создании такого «звездного» эффекта большую роль играют оркестровые краски: сочетание низких, гудящих звуков у контрабасов, фагота и контрафагота с темой в высоком регистре у колокольчиков, арфы и флейт. Образующаяся пустота между крайними регистрами, медленно сужающаяся, создает иллюзию приближения Звездочета. Отметим, что помимо звездной символики не меньшую роль играет здесь передача *волшебных* шагов героя (ср. в ремарке I действия: «мелкими старческими шажками подходит к царю»). Но эта же тема разительно меняет свой характер при неожиданном ускорении темпа: в I действии, в эпизоде, где Додон провожает Звездочета до лестницы (I действие, ц. 470), и в финале, когда стража тащит упирающегося старца (III действие, ц. 260). В обоих случаях при резкой смене темпа теряется прежняя значительность, возникает комический эффект. Другие возможности данной темы проявляются при переходе ее в фон (в виде остигатного проведения начального мотива в ритмическом уменьшении). В этой функции тема особенно сближается с мотивом Петушка в аналогичной трансформации (I действие, ц. 340–370, 380–470).

Вторая тема, как и третья, имеет ярко выраженный «восточный» характер, отличающий их от первой темы, и соответствует маске восточного мага и астролога. Ядро ее (I действие, ц. 330) представляет собой вариант первого лейтмотива Шемаханской царицы с изменен-

⁵⁹⁷ ОР РНБ. Ф. 640. № 460. Нотная записная книжка № 8. Имеющаяся среди первых набросков гармоническая последовательность, подтекстованная «Звездочет», в опере не использована.

⁵⁹⁸ Кандинский А. История русской музыки. С. 182.

⁵⁹⁹ Гнесин М. «Золотой петушок». С. 188; см. также: Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. С. 257.

ным направлением нескольких последних звуков (пример 42а, б). Этим подчеркивается загадочная, призрачная природа царицы, ее зависимость и родство с фигурой Звездочета. Тема более однопланова и практически не меняется по ходу действия оперы. Единственная трансформация — это постоянно звучащие в оркестре элементы обращения ядра темы, раскрывающие «пустоту» и «выворачиваемость» образа. В составе второй темы экспонируется секундовый мотив (ц. 330), отражающий притворство Звездочета и имеющий скерцозный оттенок. Заметна его общность с секундовым мотивом из второй темы Додона; можно сблизить его также с ядром темы Полкана. Это еще один пример своеобразной минимализации тематизма в *Золотом петушке*. Мотив гармонизуется сложными комплексами, проходит в обращении и увеличении (ц. 440, 450), что иллюстрирует характерную для *Золотого петушка* тенденцию усложнения простого, раскрытия его возможностей. Еще один мотив, звучащий на словах «Как спросонков встрепетется» и далее, мелодически предвосхищает аналогичный фрагмент из ариозо «Островок» Шемаханской царицы (ср.: I действие, ц. 370 и II действие, ц. 620). При этом совершенно не совпадает характер и гармонизация данного мотива. Возможно, это еще один оригинальный пример «перевертывания» материала.

Третья тема (I действие, ц. 430, на слова «Мудрецам дары не лестны») характеризует Звездочета с любовно-лирической стороны. Тема отмечена простотой мелодики и гармонии. В последней главенствует «золотая секвенция». На словах «Но любовь мне дорога» (ц. 440) с подключением в оркестре мелодии, удвоенной в сексту и унисон (соло первой флейты, проведение темы у первых скрипок, деревянных духовых), музыка звучит так преувеличенно задушевно и ласково, что возникает какой-то приторно-сладкий оттенок. Многим этот эпизод напоминает сходные фрагменты в партии Гвидона и Афрона. Нельзя также забывать, что о любви здесь поет дряхлый старик.

При значительном разнообразии рассматриваемого материала, отражающего различные стороны-маски характеристики Звездочета, ему свойственны такие общие черты, как определенная *искусственность*, *сконструированность*⁶⁰⁰ и, соответственно, *выделенность*

⁶⁰⁰ Б. Ярустовский даже считал первую тему Звездочета исключительным в русской музыке явлением по причине «искусственной сконструированности» (см.: Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. С. 311).

в музыкальной ткани. Конструктивное начало является главенствующим в музыкальном языке оперы, и партия Звездочета в этом отношении является наиболее показательной. Все высказывания персонажа словно помещены в «рамку», отграниченные проведениями его первой, внешнего характера, темы. Сама она помещается даже в двойную «рамку», имея в центре вокальные проведения, а по краям — инструментальные. Во Введении отграниченность, презентативность темы усилена еще и дополнительным эффектом: появлением перед вокальным высказыванием трезвучия Es-dur у трех валторн в значении фанфары, призыва к вниманию. В свою очередь, вступительные и заключительные слова Звездочета на данной теме обрамляют всю оперу. Сцены с Звездочетом в I и III актах, приходящиеся не на их середины, как пишет Вл. Протопопов⁶⁰¹, а на начало второй трети, не просто симметричны, но и начинаются в одной, точно определенной точке. В I действии — это пятый такт в ц. 320, в III — шестой такт ц. 320 по сквозной нумерации финала. Трудно сказать, существовал ли специальный расчет у композитора⁶⁰² или это случайное совпадение, в любом случае данный момент отражает главенствующую роль рационально-логического в музыкальной характеристике Звездочета.

Почти каждый элемент его комплекса раскрывает какой-либо конструктивный принцип организации музыкальной ткани оперы. Первая тема — идею кругового (спирального) движения, тенденцию к замкнутости (ср., например, со второй темой Додона, высказываниями Полкана, вторым лейтмотивом царицы и т. д.). Скандированная ритмика данной темы перекликается с ритмическим рисунком второй темы Додона и темы Полкана в трансформированном виде. Синкопированный вариант очень близок к подобному типу ритмики в оркестровой партии Шемаханской царицы (ц. 10; ариозо «Островок» во II действии, ц. 620, 650), причем практически совпадает и инструментовка: арфа, деревянные духовые, струнные *pizzicato*. Опора мелодики первой темы на трезвучные комплексы, с одной стороны, сближает ее с темой Петушка, с другой — сходные мелодические обороты представлены в оркестровом сопровождении к репликам бояр

⁶⁰¹ Протопопов В. Музыкальный язык «Золотого петушка». С. 31.

⁶⁰² Известно, что при сочинении *Золотого петушка* Римский-Корсаков подсчитывал количество написанного и сравнивал в этом плане действия оперы (см., напр.: ОР РНБ. Ф. 61. № 12. Письмо от 13 августа 1907 года. Переписка. С. 390–391).

(см., например, I действие, ц. 300–310, со слов «Жалко, умерла одна гадалка»). В гармонии темы обращают на себя внимание секундовые, терцовые, тритоновые сопоставления трезвучий, увеличенные комплексы. Все это также получает развитие в партитуре *Золотого петушка*. Вторая тема Звездочета, помимо общности с главным лейтмотивом царицы, опоры на хроматику, воплощает в себе идею вариантности ступеней (см. в ядре темы: *gis—g*). Это роднит ее со вторым элементом второго лейтмотива царицы и темой Петушка. В секундовом мотиве, входящем во вторую тему, отметим сочетание в одновременности прямого и противоположного движения, встречающееся в окончании второй темы царя и имеющее важное значение в тематизме Полкана. Скерцозный характер этого мотива, как и его оркестровое решение (стаккатированные аккорды деревянных духовых), найдут продолжение в теме смеха Шемаханской царицы.

Третья тема почти целиком основана на секвенционном движении, являющемся одним из центральных конструктивных принципов в опере. Секвенции также есть в развитии первой и второй тем Звездочета, тем царицы, Полкана и Афрона. Отметим использование секвенции именно как «снижающего» признака, раскрывающего неестественность, искусственность или пародийность персонажей. Основная единица третьей темы — триольный мотив — имеет сходство с додоновым группетто. Родство это далеко не случайно. Появление мотива группетто в другом облике, с другой семантикой и характером — еще одно доказательство его удивительной гибкости и ситуационно-образной вариативности, способности *примитива* служить сложным и разнообразным целям. Недаром в развитии рассматриваемой темы триольный мотив сопоставляется на близком расстоянии в оркестре с «двойником» в виде додонова группетто, причем на словах, выражающих просьбу Звездочета к царю (со слов «*И прошу тебя с поклоном*», I действие, ц. 440; см. также ц. 450; **пример 43**). Здесь словно бы демонстрируется истинная природа указанного мотива Звездочета, единая с мотивом группетто Додона: меняется характер и значение, исчезает распевность, мотив проходит почти как фоновый элемент. Но в сочетании с вокальной строчкой, где в этот момент звучит секундовый мотив из второй темы Звездочета, выявляется и другое важное обстоятельство: секундовый мотив и третья тема — это, в сущности, одно и то же. В такой «перевертываемости» можно видеть отражение принципа «оборотничества», свойственного тематизму *Золотого петушка*.

Драматургическая роль музыкальной характеристики Звездочета, конечно, заключается не только в предвосхищении и перекличках. Большое значение имеет непосредственное взаимодействие с додоновой сферой. Особенный интерес представляет здесь III акт. В партии Звездочета, требующего исполнения царского слова, повторяется вторая тема Додона, звучавшая в соответствующем эпизоде обещания в первом акте (ср.: I действие, ц. 420 и III действие, ц. 190, на слова «Волю первую мою...»). Совпадает почти полностью даже звуковысотный контур проведения. В свою очередь, в партии Додона, пораженного просьбой Звездочета, повторяется его ключевая фраза с сохранением высотного положения, но на октаву ниже (ср.: III действие, ц. 200 на словах «Шемаханскую царицу» и ц. 210, на словах «И зачем тебе девица?»).

В III действии тематическая «реприза» комплекса Звездочета осложняется вторгающимися «роковыми» элементами (см., например, лейтгармонию тучи в ц. 130 на последнем слове в славильном хоре народа при появлении Звездочета; многократные проведения главного лейтмотива царицы в «роковом» варианте; удар грома в ц. 150 и т. д.). Они создают напряженный фон, на котором ярко выступает вся иллюзорность радости Додона, как и мнимая устойчивость возникающего при репризном возвращении прежних тем и мотивов настроения I действия. Кроме того, в партии Звездочета происходит многозначительное объединение в одно целое третьей темы и темы Петушка в «тревожном», нисходящем варианте (см. ц. 200, 240). Указанное возвращение музыкального материала героя имеет не полный, сжатый вид: темы сокращаются, объединены в совместные проведения, проходят только начальные мотивы.

Развитие музыкального образа Звездочета, в частности скерцозного начала, приводит к появлению относительно нового образования — трансформации первой темы (ц. 220, со слов «Я, признаться, не горяч»). Музыка звучит совершенно издевательски по отношению к Додону⁶⁰³ и, в то же время, придает высказыванию, как и образу самого Звездочета, комичность и даже гротескность. Первая тема превращается в скерцозную песенно-танцевальную мелодию, ритмический рисунок придает ей какой-то «подпрыгивающий» характер. В оркестре выделяется деловито-шутливое соло фагота с ремаркой *grazioso* (!) и с преобладающим штрихом *staccato*. Этот эпизод удивительно близко

⁶⁰³ Ср. с ремаркой: «Звездочет, приосаниваясь».

напоминает сходные фрагменты в симфонических произведениях Шостаковича. Особую роль играют юмористические окончания вокальной партии, а затем мелодии фагота. В первом случае эффект возникает от неожиданного подъема до *ми* второй октавы в сочетании с гласной «и» (жениться). Этот же прием был использован во II действии, в партии Шемаханской царицы на словах «*славьте жениха!*», где последний слог звучал на октаву выше предыдущего и тоже на ноте *ми*. В свою очередь, бодрая каденция фагота в *A-dur* внезапно обрывается на ноте *си-бемоль* (контроктавы), воспринимающейся диссонирующим «ляпом». Выделение последнего звука каденции (*f*, в оркестре играют только фагот и контрафагот) и длительная остановка на нем как бы иронически комментирует неуместность старческого любовного порыва.

Последнее высказывание Звездочета, завершающее *Золотой петушок* (Заключение, ц. 10–20), возвращает тематизм Введения, а вместе с ним и темп, характер, настроение начала оперы. И кажется, будто рассказанная история описала символический круг и вернулась в свою исходную точку.

Тематизм. Драматургия

Данный раздел посвящен выявлению некоторых общих принципов строения и развития тематизма, особенностей лейтмотивной системы, взаимодействия интонационных сфер, важнейших черт интонационной драматургии оперы.

Исследователями *Золотого петушка* не раз подчеркивалась *разнородность* его тематизма. Сюжетное противопоставление персонажей прямо проецировалось на интонационную драматургию оперы. Тематический контраст, наличие необходимых по замыслу элементов «конфликтной» драматургии (приемов «драматического симфонизма»⁶⁰⁴) абсолютизировались. Из всего этого делался вывод об интонационном конфликте «реальной» и «фантастической» сфер⁶⁰⁵. Причем не был отмечен тот факт, что «антагонизм», «необычайно резкий эстетический и музыкально-стилистический „конфликт“ двух

⁶⁰⁴ Кандинский А. История русской музыки. С. 187.

⁶⁰⁵ См., напр.: Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. С. 270; Кандинский А. История русской музыки. С. 171–172; Данько Л. Комическая опера в XX веке. С. 44; Можжевельова О. Драматургия поздних опер Римского-Корсакова. С. 59.

художественных пластов»⁶⁰⁶ имеет и обратную сторону — единство всего музыкального материала, совершенно уникальное и являющееся к тому же следствием общей условной природы самих образов оперы. Данная проблема в литературе о *Золотом петушке* оказалась затронута в незначительной степени, оставаясь в рамках отдельных наблюдений над гармонией, тональной драматургией оперы, выявлением сходства некоторых тем и мотивов и т. д. Подчеркнем: ведущей тенденцией интонационной драматургии *Золотого петушка* является объединение всего материала. Ввиду своей масштабности задача эта решается композитором комплексно, на разных уровнях музыкальной ткани.

Самое глубинное, во многом неявное объединение осуществляется на уровне *мелодического строения, структуры тематических элементов*. Преобладающая часть тематизма оперы отмечена краткостью, почти афористичностью, идущей во многом от особенностей пушкинского текста, сохраненных и развитых в либретто Бельского. Это весь тематизм Додона, вторая тема и секундовый мотив Звездочета, темы большинства хоров народа, бояр и ратников, оба лейтмотива и некоторый другой материал партии Шемаханской царицы. Показательно присутствие в партитуре *мелких мотивов-«двойников»*. Так, у додона группетто в тематизме оперы обнаруживаются три «двойника»: начальный мотив из третьей темы Звездочета⁶⁰⁷, секундовый мотив из темы Полкана (как сокращенный вариант) и мотив из второй темы пляски⁶⁰⁸ (как ракоход). В свою очередь, секундовый мотив Полкана можно сопоставить с аналогичным мотивом в партии Звездочета.

Протяженные темы имеют, как правило, отчетливо *составное* либо *секвенционное* строение. К первому типу относятся обе темы Амелфы, темы Гвидона и Полкана, тема Петушка. Характерно, что сразу после экспонирования целостность таких тем нарушается, они легко разбиваются на части, которые в дальнейшем проводятся самостоятельно (см., например, элементы первой темы Амелфы в ц. 560, 910 I действия, ц. 90–100 III действия или мотивы второй темы ключницы — ц. 960, 1150 I действия, ц. 140 III действия оперы). К секвенционному типу принадлежат темы Шемаханской царицы, тема Афрона, первая и третья темы Звездочета. Отметим, что секвенцированию внутри тем подвергаются также небольшие по протяженности мотивы.

⁶⁰⁶ Кандинский А. История русской музыки. С. 187.

⁶⁰⁷ I действие, ц. 430.

⁶⁰⁸ II действие, ц. 850.

Объединяет темы и лаконичного, и развернутого типа акцент на повторяющихся мелких единицах. На первый план выступают краткие, зачастую очень простые по строению тематические элементы. На этом мотивном (и даже субмотивном) уровне можно выделить несколько мелодико-конструктивных «идей», общих для всего материала оперы:

- круга (полукруга) или замыкания (мотив группетто, фанфарный мотив, первая, вторая и четвертая темы Додона, вторая тема Амелфы, темы сна и попки, второй мотив темы Петушка, вторая и третья темы Звездочета, тема «смерти», второй лейтмотив и мотив «отыгрыша» из первой темы царицы, первая тема пляски, мелодии славильного хора народа ⁶⁰⁹ и хора рабынь);
- хроматического движения (четвертая тема Додона, тема смерти, главный лейтмотив и первые две темы царицы, вторая тема Звездочета, тема Полкана, тема тучи (пример 54) ⁶¹⁰, мотив исполинов в «Свадебном шествии» ⁶¹¹ и т. д.);
- строения по тонам трезвучия или септаккорда (тема Петушка, первая тема Звездочета, славильные хоры бояр в I действии, тема «гнева» царицы и др.).

Можно дополнить этот перечень рядом менее значительных устойчивых вариантов мелодического строения, таких как:

- «орнамент» (многие темы царицы, вторая и третья темы Звездочета);
- расходящееся движение (первая и последняя темы Додона, отчасти главный лейтмотив царицы);
- опевание центрального тона (группетто Додона, секундовый мотив Полкана, мотив «отыгрыша», третья тема Звездочета);
- идея симметрии частей-половинок (последняя тема Додона, темы смерти, тучи, Петушка) и т. д. ⁶¹²

⁶⁰⁹ III действие, ц. 110.

⁶¹⁰ Экспонируется в начале III действия.

⁶¹¹ Ц. 60–70.

⁶¹² Добавим сюда и гармоническую идею «мерцания» какого-либо звука или тона аккорда (вариант — сопоставление двух трезвучий на основании общего тона): см., например, тему Петушка, второй лейтмотив царицы во Введении (ц. 20), мотив «отыгрыша» в ариозо царицы «Островок» (II действие) и вторую тему Звездочета.

Нетрудно заметить, что большинство тем и мотивов объединяется сразу по нескольким признакам.

Чем можно объяснить выбор композитором именно такого рода тематизма? Для музыкального материала, характеризующего типические образы, необходимо было сочетание как стереотипных черт (устоявшихся мелодических оборотов, интонаций-знаков и т. д.), так и индивидуальных. В то же время требовалась максимальная подвижность, гибкость, способность к отражению тонких нюансов в психологической характеристике, передаче почти любой сценической ситуации. Неизбежное преобладание мелких тематических единиц, таким образом, было продиктовано самой спецификой образов и драматургии оперы.

Кроме того, «карнавально-масочная», условная природа персонажей *Золотого петушка* предполагала и такое неординарное качество тематизма, как возможность «выворачивания наизнанку» (то есть *инверсии*)⁶¹³. «Для него (карнавального языка. — В. Г.) очень характерна своеобразная логика „обратности“ (a l'envers), наоборот, наизнанку...» — пишет М. Бахтин⁶¹⁴. «Смеющийся „валяет дурака“, палясничает, играет, переодевается (вывертывая одежду, надевая шапку задом наперед)...»⁶¹⁵. В самом широком смысле *Золотой петушок*, «вывертывающий», пародирующий жанры, сюжеты, традиционные образы и мотивы, наполненный разнообразными видами травестий и профанаций, шутовских снижений и развенчаний, можно назвать **оперой-инверсией**.

При инверсионных перестановках менее всего потеря сущности грозила именно кратким, почти элементарным мотивам. Легкость инвертирования, в свою очередь, предполагала такое качество тематизма, как сконструированность.

Золотой петушок поражает колоссальным количеством инверсионных преобразований. Обращение или его элементы становятся основой строения темы «смерти» (II действие, ц. 80, см. **пример 6**), темы Петушка, второго лейтмотива царицы и мотива «отыгрыша»,

⁶¹³ Здесь под инверсией понимаются оба вида преобразования материала — ракоход и обращение.

⁶¹⁴ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 16.

⁶¹⁵ Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н. Смех в Древней Руси. С. 4. См. также с. 14, 16–17, 19, 169, 171 и др.

первой темы Звездочета, мотива «домового» во второй теме Амелфы (I действие, ц. 950) и др. Активно используются обращенные варианты исходного интонационного облика еще целого ряда тем и мотивов (см., например, во II действии: инверсию второго лейтмотива царицы в ц. 330, темы Полкана в ц. 380, первой сквозной темы царицы в ц. 710, ее же темы «смеха» в ц. 760 и 920). Принцип обращения действует и на уровне формообразования. Так, музыкальный материал второй строфы ариозо «Островок» Шемаханской царицы является практически точным обращением материала первой строфы (II действие, ц. 620 и 640), сходный прием применен в развитии темы смерти. Элементы обращения присутствуют в соотношениях ядра темы попки (как исходного варианта) и начального мотива темы сна, второго лейтмотива царицы и мотива Додона в ц. 90 II акта.

В музыкальном развитии обнаруживается даже такой редкий в неполифонической музыке прием, как ракоход (см. преобразование второго лейтмотива царицы в ц. 670 и 790 II действия; мотива «Громче, тише» — в ц. 360, 600 II действия, в ц. 310 III действия; **пример 44**).

Высочайшая степень организованности тематизма *Золотого петушка*, необычные возможности, заложенные в его конструкции, подтверждаются появлением особых «саморакоходных»⁶¹⁶ тем и мотивов (палиндромов). Это — тема Полкана и пунктирный мотив из темы ратников⁶¹⁷. Необходимое условие здесь — краткость и полная замкнутость. Крайним случаем такой тенденции следует считать мотивы, у которых возможны только два линейных вида (то есть где обе инверсии совпадают). Так, ракоход равен обращению в мотивах Петушка, плача Додона и ратников, терцового мотива «Громче, тише» из партии царицы.

Неоднократно применяется композитором и еще один, редчайший вид инверсии — метатеза (перестановка частей, элементов внутри темы)⁶¹⁸. Как отмечает Д. Лихачев, метатеза входила в число стилистических приемов специального «перевертышного письма» в древнерусской литературе XV–XVI веков⁶¹⁹. Используется данный прием

⁶¹⁶ Определение, предложенное в лекциях К. И. Южак.

⁶¹⁷ I действие, ц. 1160–1170.

⁶¹⁸ Лингвистический термин, означающий перестановку звуков или слогов в слове.

⁶¹⁹ Лихачев Д., Панченко А., Понырко Н. Смех в Древней Руси. С. 19; см. также с. 23.

в опере в нескольких вариантах. В первом случае (II действие, ц. 730.) переставляются звуки в главном лейтмотиве Шемаханской царицы (**пример 45**). В другом — составные элементы второго лейтмотива царицы (II действие, ц. 670, 790; см. **пример 44**), при этом метатеза совпадает с ракоходом!

Вероятно, совершенно необычным примером метатезы можно назвать иную перестановку внутри второго лейтмотива, постоянно сопоставляемую в партитуре самим композитором с исходным обликом (II действие, ц. 800–820, 1060, 1080, 1110; III действие — «Свадебное шествие», ц. 40, 50, 90, 100; **пример 46**). Меняются местами уже не звуки, а интервалы, составляющие лейтмотив. Для большей наглядности представим перестановки в виде таблицы ⁶²⁰.

Лейтмотив в первоначальном виде	м. 2 — ув. 2 — ув. 2 — м. 2	м. 2 — ув. 2 — м. 2 — б. 2	б. 2 — м. 2 — ув. 2 — м. 2
Лейтмотив после метатезы	ув. 2 — м. 2 — м. 2 — ув. 2	м. 2 — б. 2 — м. 2 — ув. 2	ув. 2 — м. 2 — б. 2 — м. 2

Важно здесь не только полное сохранение интервального состава мотива, но и то, что вариант перестановки ни в одной из групп не совпадает. Казалось бы, ресурсы мотива уже исчерпаны, но композитор вводит еще одну, последнюю в мелодическом отношении инверсию, где одна половина мотива (шесть нот) — в первоначальном виде, а другая половина — в инвертированном (метатеза), причем даны оба возможных варианта сочетания (II действие, ц. 310 и ц. 1140, см. также схему; **пример 47 а, б**). Возможно ли искуснее и зримее показать всю капризность, изменчивость и «оборотничество» Шемаханской царицы?

Описанные выше способы преобразования тематизма принадлежат, главным образом, к области полифонической музыки. Из других примененных Римским-Корсаковым полифонических приемов укажем на различного рода имитации (см., например, проведения в оркестре фанфарного мотива из третьей темы Додона в ц. 10–30 I действия; второй славильный хор бояр в ц. 230 того же акта; массу имитаций во II действии, основанных на главном лейтмотиве царицы). Нельзя не упомянуть здесь и настоящий *Kunststück* в ц. 30 II акта, представляю-

⁶²⁰ Интервалы разбиты в соответствии с исходной группировкой лейтмотива.

щий собой бесконечный канон на «саморакоходный» пунктирный мотив из партии ратников.

Отметим также приемы увеличения и уменьшения. Увеличению в опере подвергаются следующие темы и мотивы: вторая тема и второй лейтмотив царицы, фанфарный мотив и последняя тема Додона, секундový мотив Полкана; уменьшению — мотив плача, оба мотива темы Петушка, первая тема Звездочета, тема Афрона, мотив царицы «Громче, тише»; обоим видам преобразования — первые две темы и мотив группетто Додона, главный лейтмотив царицы.

Тем интереснее и знаменательнее тот факт, что в собственно полифонических произведениях Римского-Корсакова указанные приемы занимают гораздо более скромное место. Так, из четырнадцати фуг, вошедших в том фортепианных сочинений композитора⁶²¹, обращение применяется только в двух. По данным М. Утенковой, проанализировавшей свыше шестидесяти «учебных» фуг композитора, обращение встречается лишь несколько раз, так же как и уменьшение, и увеличение. Ракоход не использован ни разу⁶²². Таким образом, редкие и специфические даже для полифонических сочинений Римского-Корсакова приемы преобразования материала в условиях партитуры *Золотого петушка* становятся почти ординарными и даже необходимыми элементами характеристики. Особо подчеркнем отсутствие навязанности, противоречия приема и материала, специально отобранного и сконструированного.

Сказанное в полной мере относится и к другому виду преобразования тематизма — контрапункту, получающему в опере столь же широкое распространение. Контрапунктические сочетания служат, например, целям сопоставления (см. эпизоды сна Додона в I действии) или сближения тематизма персонажей (см. контрапункты второй темы Додона и темы Полкана в ц. 270 и 320; темы Полкана и первого лейтмотива царицы в ц. 360 II действия; мотива из первой темы Амелфы и мотива Петушка в ц. 100 III действия; почти целиком «Свадебное шествие» и др.). Появляются контрапункты и в связи с различными ситуационными моментами (см., например, соединения мотива Петушка с квартовым мотивом из партии Додона в ц. 1170

⁶²¹ Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Т. 49 А. М., 1959.

⁶²² См.: Утенкова М. Контрапунктические упражнения Н. А. Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков. Черты стиля. С. 138–156.

I действия, с первой темой Звездочета и второй темой Додона в сцене убийства Звездочета в III действии и т. д.).

Композитор изобретательно использует возможности контрапункта, понимая его в широком смысле и особенно часто сочетая варианты или элементы какой-либо одной темы или мотива. Одновременное звучание темы в прямом движении и обращении⁶²³ по своему смыслу близко рассмотренным выше инверсионным преобразованиям материала (см. ц. 380, 440 II действия, ц. 370 III действия; **пример 48**). Редкий прием — контрапункт мотивов-частей темы Петушка в эпизодах тревоги в I действии (ц. 740–750, 1050–1060).

Применение контрапунктов не только в сценически обусловленных ситуациях, но также и там, где их прямая ассоциативная связь с сюжетом отсутствует, позволяет предположить, что роль в *Золотом петушке* данного вида преобразования материала значительно шире. Прием контрапункта, по сути своей достаточно нейтральный, в условиях интонационной драматургии *Золотого петушка* приобретает новое, необычное значение.

Появление двух-, трех-, четырехголосных соединений, а также собственно двойных и тройных контрапунктов (с перестановками голосов) тем и мотивов, принадлежащих одной сфере и даже одному персонажу⁶²⁴, на наш взгляд, объясняется двояко. В общем плане оно предполагает стремление композитора достичь, используя различные приемы, максимальной плотности материала на протяжении всей партитуры оперы. Тем ярче ощущается функциональный и драматургический контраст редких моментов разрежения музыкальной ткани (например, сцена с попойкой и диалоги с Амелфой в первом действии, ария Шемаханской царицы «*Ответь мне, зоркое светило*» во II акте), свободных от контрапунктических и инверсионных трансформаций тематизма. В более узком, специфическом смысле контрапункты последнего типа можно связать с особенностями характеристик условных образов оперы. Нарочитым смешением, переизбытком в одновременном звучании элементов тематического комплекса одного персонажа композитор усиливает момент показа. Лейт-

⁶²³ Такое явление обозначается термином «противодвижение».

⁶²⁴ См. контрапункты темы ратников, мотива плача (в прямом движении, обращении и уменьшении), фанфарного мотива, мотива группетто, третьей и четвертой тем Додона в ц. 110–130; второй и последней тем Додона в ц. 1120–1130 I действия.

мотивы и темы как бы автономизируются от своего «субъекта», выступая в роли замкнутых, в значительной мере внешних характеристик «эпитетов».

Особым, синтетическим по сути видом преобразования является перевод той или иной темы в фон. Основной тематический материал присутствует в партитуре оперы не только в целостном виде, но и в качестве своеобразных фоновых «дублеров». «Погружая» тему в фон, композитор применяет комплекс разнообразных приемов: дробление, сокращение, ритмическое уменьшение, превращение в фигурацию (постоянное, без цезур, повторение в моноритмическом движении и уменьшении). Подобным операциям подвергаются оба мотива темы Петушка, фанфарный мотив и мотив группетто Додона, темы Гвидона и Афона, тема Полкана, первая тема Амелфы, оба лейтмотива царицы и первая тема Звездочета (см., например, эпизоды в I действии после тревожных криков Петушка, сцену убийства Звездочета в финале и т. д.). Двойственному восприятию ряда мотивов (группетто и фанфарного из партии Додона, секундового из темы Полкана, квартового из партий Додона, бояр, ратников и народа) служит и крайняя мелодическая простота, распространенность в стереотипных формах звучания (а в случае с квартовым и фанфарным мотивами — ассоциации со стереотипами военной музыки).

Амбивалентное функционирование тематизма, активное контрапунктирование и применение повторности как важнейшего приема развития, насыщенность инверсионными и иными видами преобразования музыкального материала приводит к максимальной тематической плотности партитуры оперы. Добавим, что в этих условиях сама дифференциация на *фон* и *рельеф* становится весьма относительной.

Рассмотренные инверсионные, ритмические и контрапунктические приемы в большинстве своем использовались Римским-Корсаковым и в предшествующих *Золотому петушку* сочинениях. Вспомним, например, о важной драматургической роли обращений и контрапунктов в *Кашее* и *Китеже*. Однако смысл их применения во многом противоположный. Помимо отражения аффектов и сценических ситуаций, основное значение различного рода преобразований в *Золотом петушке* заключается в претворении смеховой природы образов оперы, в уподоблении маскам-«личинам». Совершенно необычной для произведений Римского-Корсакова представляется и степень концентрации данных приемов. В *Золотом петушке*, вероятно, нет

ни одной сквозной темы или значащего мотива, которые не подвергались бы существенным изменениям. Общий подход к контрастному материалу, сходные методы развития уравнивают и сближают весь музыкальный тематизм оперы. И это лишь одна из граней указанной ранее тенденции к объединению. Кроме того, большой удельный вес сложных преобразований — свидетельство важнейшей роли конструктивного начала в композиторском мышлении Римского-Корсакова последнего периода творчества.

Высокая логическая организованность, согласованность тематизма *Золотого петушка* наиболее проникательными критиками была отмечена уже в первых после премьеры рецензиях. Так, Ю. Энгель писал: «Слушая „Золотой петушок“, изучая его, кажется... что, приступая к возведению музыкального здания, творческое воображение автора уже заранее одинаково легко и сознательно охватывало как его первичные элементы, так и крупные построения, вплоть до грандиозных линий целого. Словно всякая музыкальная мысль, всякая тема сразу приходила композитору в голову во всеоружии всевозможных комбинаций, колоритов и стадий развития, — во всем своем потенциально-многообразном значении для целого произведения»⁶²⁵.

Ю. Энгель, чей критический дар весьма ценился Римским-Корсаковым, разумеется, не видел, да и не мог видеть нотных записных книжек композитора с набросками к *Золотому петушку*. Но он совершенно точно интуитивно почувствовал, какая огромная предварительная работа скрывалась за блестящими страницами партитуры оперы.

Сравнение записных книжек с набросками к *Золотому петушку*⁶²⁶ с книжками эскизов к другим операм Римского-Корсакова убеждает в особом подходе композитора к тематизму будущей оперы. Прежде всего, бросается в глаза большое количество контрапунктических и инверсионных преобразований материала. Значительную часть восьмой книжки занимают страницы, фиксирующие поиск окончательного варианта темы «смерти», одной из самых показательных и характерных для всего тематизма оперы. Не случайно первый ее набросок появляет-

⁶²⁵ Энгель Ю. В опере. С. 223.

⁶²⁶ ОР РНБ. Ф. 640. № 460 (нотная записная книжка № 8), № 461 (нотная записная книжка № 9). О записных книжках композитора также см.: Гозенпуд А. Записные книжки Римского-Корсакова // Гозенпуд А. Избранные статьи. С. 174–239.

ся вторым по счету в книжке, сразу после темы Петушка, с которой и началось сочинение оперы ⁶²⁷. Уже строчкой ниже первоначального варианта темы «смерти» композитор пробует ее обращение и даже обращение ракохода! Хотя последний вариант инверсии в партитуре оперы отсутствует, сама тенденция выражена, на наш взгляд, совершенно отчетливо.

Подобным же образом фиксируются и обращения первого лейт-мотива царицы, а также многочисленные контрапунктические соединения тем и мотивов Додона, Полкана, Петушка, ратников, народа и т. д. Часть преобразований также не была использована в партитуре (см., например, соединения восходящего варианта мотива Петушка и первой темы Додона, той же темы и мотива из заключительного хора народа ⁶²⁸). Композитор словно «примеривает» темы друг к другу, определяя возможности их совместных проведений. Наличие неиспользованных инверсий и комбинаций есть не столько естественный при сочинении какого-либо произведения остаток материала, сколько свидетельство неординарности требований, которые предъявлял к тематизму оперы автор *Золотого петушка*. «Коммуникабельность» тем здесь — не менее важное качество, нежели индивидуальные характеристики. В записных книжках обнаруживается свидетельство реальной и «виртуальной» взаимозаменяемости некоторых тем оперы (что может быть рассмотрено на примере музыкальных характеристик Додона, народа и ратников, Шемаханской царицы). На странице 11 (19–20) и 12 (21) восьмой записной книжки записаны два наброска эпизода сна Додона, где первый весьма близок партитурному варианту (тема сна в контрапункте с восходящим вариантом мотива Петушка ⁶²⁹), а во втором вместо темы сна с тем же аккомпанементом и в той же фактуре проходит тема Гвидона. Вероятно, сыграла свою роль и значительная интонационная близость двух тем.

В обеих нотных книжках зафиксированы наброски практически всех важнейших тем и мотивов оперы (свыше 20 тематических единиц). Отсутствует тематизм *п р о и з в о д н ы й*, в частности вторая тема Звездочета, первая тема Амелфы, вокальный мотив третьей темы Додона, ядро темы Афрона, ряд мотивов Шемаханской царицы. Нет

⁶²⁷ С. 4 (5) по двойной нумерации автографа (ОР РНБ. Ф. 640. № 460).

⁶²⁸ ОР РНБ. Ф. 640. № 460. С. 30 (57).

⁶²⁹ В опере — I действие, ц. 1010.

и записей народных песен, на которые мог опираться Римский-Корсаков при сочинении своих «народничающих» (по выражению Бельского) тем ⁶³⁰. Можно предположить, что в отличие от инверсионных преобразований, где требовался, главным образом, визуально-слуховой контроль, трансформация материала, отбор необходимых интонационных оборотов и их скрещивание происходили в сознании композитора предварительно, до самого акта записи. Подчеркнем также объединяющую в обоих случаях роль интеллектуальной работы, значение которой в *Золотом петушке* отчетливо возрастает. Приведем в этой связи примечательное высказывание из письма Римского-Корсакова сыну Андрею: «„Мейстерзингеры“ построены из слишком ограниченного числа мотивов; но композиторская работа над этими мотивами поистине изумительная» ⁶³¹. Добавим, что написано письмо 11 июня 1906 года, всего за несколько месяцев до начала сочинения *Золотого петушка*.

Высказанное положение справедливо и в отношении подхода композитора к тематизму, заимствованному из предшествующих своих произведений, в основном из *Салтана* (и неиспользованных эскизов к нему) и набросков к *Багдадскому брадобрею* и *Стеньке Разину*. Какая-то небольшая доля такого материала могла быть воспроизведена бессознательно, например по музыкальной ассоциации. Укажем на речитативную реплику восхищенного золотым петушком Додона («Посадить его на спицу...» — I действие, ц. 410), очень близкую возгласу удивленного белкой Первого Корабельщика в *Салтане* (III действие, 2-я картина, ц. 178) и восклицанию Февронии «Что за птицы пречудесные...» во 2-й картине финала *Китежа* (ц. 328; **пример 49а, б, в**).

Большая часть заимствованного, разумеется, переносилась в оперу совершенно осознанно. Можно указать на характерную пометку самого Римского-Корсакова около одного из набросков к *Навзикае*: «см. Сервил[ия]» и рядом — «Годится и еще раз» ⁶³². При этом интонационный материал подвергался существенным изменениям, позволявшим «встроить» его в специфический тематизм *Золотого петушка*. Укажем,

⁶³⁰ Многочисленные записи подобного рода присутствуют во всех сохранившихся записных книжках композитора к другим операм на русские сюжеты, включая и близкого *Золотому петушку* по некоторым параметрам *Салтана*.

⁶³¹ Цит. по: Советская музыка. 1958. № 6. С. 70.

⁶³² ОР РНБ. Ф. 640. № 458 (нотная записная книжка № 6). С. 75.

например, на темы-конструкты Гвидона и Амелфы. Контекст, в который помещался, скажем, «салтановский» тематизм, также способствовал переосмыслению самих возможностей той или иной темы. Проиллюстрируем сказанное на примере терцового мотива плача Додона (начало II действия, ц. 110–130; **пример 50**). Свое происхождение мотив ведет из «плаксивых» реплик ужаленных шмелем сестер (*Сказка о царе Салтане*, III действие, 2-я картина, ц. 177–178, 180; **пример 51**). В партитуре *Золотого петушка* мотив плача подвергается целому ряду преобразований, аналогичных изменениям «оригинального» тематизма: уменьшению, обращению, проведением в стретте и в двух-, трех- и четырехголосных контрапунктах (участвуя и в перестановках при производном соединении) ⁶³³.

Итак, универсально-конструктивный подход композитора ко всем составным частям интонационного комплекса *Золотого петушка* предопределил и общность приемов преобразования, тем самым способствуя дополнительному сближению на этом уровне всего тематического материала оперы.

Качественно новая стадия объединения разнородного тематизма достигается в процессе развития. Варианты привнесения общих черт либо выявления скрытого родства очень разнообразны. Сам процесс может быть как достаточно длительным (см. сближение темы «смерти» и второй темы Додона в III действии, ц. 150–160, 250–260), так и единовременным (темы Гвидона и Афрона в эпизоде военных сборов I действия, с ц. 810). Здесь, как и в других подобных случаях, композитор активно использует прием интонационной трансформации. При этом степень удаления от первоначального облика темы может быть очень значительной. Соответственно возрастает и многозначность «расшифровок». Укажем в качестве примера на первую тему Амелфы, неожиданно приобретающую (I действие, ц. 520) черты сходства с резко контрастными ей последней темой Додона и главным лейтмотивом Шемаханской царицы (**пример 52**). Возможным комментарием к, казалось бы, немотивированному вторжению чуждых вокальной партии ключницы интонаций (завуалированной нисходящей хроматической

⁶³³ Интересно, что пародийно-механистический плач Додона и войска вызывал и совершенно серьезное впечатление. «Ужас щемит душу. Не причитание, а вой, жалобный и скорбный, раздается в ущелье», — писал Б. Асафьев (см.: Асафьев Б. Н. А. Римский-Корсаков. С. 50).

гаммы) и пунктирной ритмики служит ремарка: «Амелфа, всплескивая руками в беззаветной преданности» (выделено мной. — В. Г.). С другой стороны, появление в партии Амелфы контуров лейтмотива царицы (о приеме предвосхищения см. ниже) оправдано выделением в этой сцене сюжетного мотива сна ⁶³⁴.

Иной вариант объединения представляет собой обоюдная трансформация изначально родственных последней темы Додона и главного лейтмотива Шемаханской царицы (середина II действия, ц. 600–610) ⁶³⁵. Здесь оба сопоставляемых тематических элемента проходят в сокращении и с выпрямленным моноритмическим рисунком (пример 53). В этом эпизоде царица, намеренно провоцируя Додона рассказом о любовных предложениях царевичей, как бы «передразнивает» его речь.

Особый случай — сближение контрастного тематизма при помощи фактурных преобразований и одновременной смысловой переакцентировки. Речь идет о превращении в военный сигнал (фанфару труб или валторн) второго мотива темы Петушка (см. ц. 1170–1180 II действия; начало «Свадебного шествия» в III действии; ц. 1060 в I действии). Благодаря добавленному второму (нижнему) голосу, а также тембровому контексту мотив звучит как «золотой ход валторн». В «Свадебном шествии» переосмысление мотива Петушка усилено еще и приемом игры за кулисами (две трубы — с начала шествия и до ц. 30). Подобному же преобразованию подвергается здесь тема ратников (ц. 30). Песенная природа второго ее мотива (основанного на второй половине известного напева «Светит месяц») полностью «снимается» за счет неожиданно проступающего в мелодии того же «золотого хода» (в исполнении двух валторн), до этого момента совершенно скрытого ⁶³⁶. В преображенном виде оба мотива (Петушка и ратников) приобретают черты сходства с фанфарным мотивом из третьей темы Додона (см., например, I действие, ц. 30, 50).

Сближение тем и мотивов, принадлежащих двум интонационным сферам оперы, «реальной» и волшеббно-фантастической, выводит проблему объединения на уровень драматургии. В *Золотом петушке*

⁶³⁴ Додон: «Здесь прилечь бы в уголке...»; Амелфа: «Батюшка, да хочешь, в спальню всю столицу превратим».

⁶³⁵ Близость — в опоре на звукоряд хроматической гаммы в объеме тритона.

⁶³⁶ В этом можно видеть один из примеров конструктивной «игры» композитора с народно-песенным материалом и, шире, — яркий образец характерной стилистики *Золотого петушка*.

композитор находит новое решение характерной для его творчества художественной модели противопоставления двух контрастных миров. Максимальный экспозиционный контраст двух сфер (Введение — начало I акта) уравнивается и по ходу действия оперы практически нивелируется за счет нескольких последовательно проведенных приемов сближения.

Один из них можно обозначить как музыкальное предвосхищение. Появление Звездочета в первой половине I действия (ц. 320) подготавливается не только в сюжетном плане (полное исчерпание советов и умственное бессилие окружения Додона), но и очень изобретательно — музыкальными средствами. Сначала в оркестре возникает мотив (нисходящее движение по тонам секстаккорда) из предшествующего хорика бояр (ц. 300, со слов «Жалко, умерла...»). Далее мотив секвенцированно развивается (на гармоническом фоне красочных секундовых сопоставлений), нисходящий вариант чередуется с восходящим — то есть постепенно «рождаются» основные характеристики первой темы Звездочета (ц. 300–310). И вот уже в реплике Гвидона («То же вот и по звездам...») появляется фрагмент самой темы Звездочета (ц. 310). Таким образом создается иллюзия вытекания темы из развития предшествующего тематизма бояр.

Описанный здесь процесс коренным образом отличается от начала второго действия, где формируется тема «смерти». Ведь первая тема Звездочета уже прозвучала в целостном виде во Введении к опере. В данном случае имеет место момент мастерской «игры» со слушателем, в какой-то мере демонстрирующей почти безграничные возможности композитора по превращению одного материала в другой.

Предвосхищается и появление Шемаханской царицы. Помимо рассмотренной ранее реплики Амелфы, речь идет о двух эпизодах сна Додона, а также сцене разгадывания Амелфой сна в I действии (ц. 690–730, 920–990, 1010–1040). В этих фрагментах главный лейтмотив царицы, проходящий и в оркестре, и в вокальной партии Додона (ц. 920, 940, 960 и др.), выступает в роли прямого замещения героини, как символ ее прекрасно-идеализированного образа.

Иной характер имеет мелодическое предвосхищение в партии Звездочета (I действие, ц. 370, со слов «Как спросонков встрепенется») рассказа-ариозо царицы «Островок» (II действие, с ц. 620 и далее). Укажем также на использование данного приема в реально-бытовой сфере (появление ядра темы Афрона в партии Гвидона, в более общем плане — наличие в музыкальной характеристике Додона элементов характеристик остальных персонажей сферы).

Другой прием — заимствования музыкального материала — применяется в *Золотом петушке* настолько широко и многовариантно, что можно говорить о наличии самостоятельной композиционной сетки, охватывающей и неразрывно связывающей музыкальные характеристики всех персонажей оперы. Проведя параллель с инверсионно-контрапунктическими преобразованиями тематизма, укажем, что и этот прием совершенно органичен для интонационной драматургии *Золотого петушка*. Поразительна легкость, с которой осуществляется переход тематического материала из одной характеристики в другую у персонажей додоновой сферы. Самый показательный пример — вокальная партия царя Додона. Додон говорит «языком» не только волшебных героев оперы (см., например, искаженную тему «гнева» царицы в его репликах — II действие, ц. 390, 750; III действие, ц. 240–250), но даже и собственного окружения (см. в его партии: темы Гвидона и Афрона в ц. 110 и 230 I действия соответственно; первую тему Амелфы — I действие, ц. 510, со слов «Ишь, как славно солнце греет»; мотивов Полкана — I действие, ц. 170 — после первой реплики воеводы и ц. 1090, на словах «Погоди, взгляну я сам»; интонации хоров бояр I действия, ц. 420 — на словах «За такое одолжение...», ц. 770 — после первой «тревоги» Петушка и т. д.). В вокальной партии царя есть немало протяженных фрагментов, основанных почти исключительно на «чужом» материале (I действие: эпизод после ухода Звездочета — ц. 480–510; сцена с Амелфой после отъезда царевичей на войну — ц. 900–990 и др.)⁶³⁷.

Прием заимствования тесно связан с идеей повторности музыкального материала и, соответственно, имеет многочисленные точки соприкосновения с лейтмотивной системой оперы. Особенностью последней является ситуационная свобода проведений лейтмотивов, что взаимообусловлено отсутствием закреплённой семантики. Другая особенность — выделение на драматургическом уровне трех главных лейтмотивов, организующих и регулирующих музыкальную ткань всей оперы. Это мотив группетто Додона (ареал действия — I, II и частично III акты), тема Петушка (I, частично III акт) и первый (главный) лейтмотив Шемаханской царицы (II, частично I и III акты).

⁶³⁷ Немало примеров заимствования, в том числе обоюдного, и в характеристиках других персонажей *Золотого петушка* (например, в партии Звездочета в финале оперы и др.).

В финале оперы, таким образом, достигается определенное равновесие трех основных тематических элементов.

Немаловажную роль в сближении интонационных сфер *Золотого петушка* играет сквозной материал общего значения. Суть его — в равной принадлежности (мотив «жалобы»⁶³⁸, терцовый мотив плача и пунктирный мотив из темы ратников) либо отстраненности от музыкальных характеристик персонажей (темы сна, «смерти» и тучи; **пример 54**).

Мотив «жалобы» объединяет характеристики Додона, Амелфы и народа (см. ц. 800 I действия). Два других мотива проходят в партиях Додона, ратников и народа (см. заключительный хор финала, ц. 370).

Темам второго типа присуща определенная абстрактность (в меньшей мере — теме сна). Подчеркнем, что темы тучи и смерти принадлежат к «роковому» тематическому комплексу оперы. Общими чертами их строения являются симметрия хроматических частей — половинок и ясность графического рисунка (встречное движение и контур круга, соответственно), сближающие данные темы с многочисленными темами сходного типа. Тема сна, в свою очередь, интонационно близка темам Гвидона, попки, ратников и первой теме Амелфы. Объединяет она партии Додона, Амелфы и народа.

Особый вид повторяющегося, но не имеющего лейтзначения материала объединяет, главным образом, речитативную часть музыкальных характеристик Амелфы, Гвидона, Додона и Полкана. Этот материал представлен **двумя** мотивами. Мелодический рисунок первого может быть уподоблен раскручивающейся спирали. Мотив появляется в партии Додона в I действии перед сценой с попкой (ц. 540–550; **пример 55**), затем возникает в сцене с Амелфой после ухода на войну царевичей (ц. 910–920), проходит в ее партии во время разгадывания сна (ц. 970) и, наконец, трижды звучит в репликах Полкана и Додона после второй «тревоги» Петушка (ц. 1090). Интересно, что вариант данного мотива Римский-Корсаков включил и в партию Звездочета во Введении (ц. 50–60). При полном отсутствии ситуационной привязки и какого-либо явного смыслового значения устойчивость мотива объясняется, вероятно, воспроизведением композитором условно-типовых в его представлении оборотов речи (см., например, сходный мотив в реплике Бабарихи в I акте *Салтана* (ц. 81; **пример 56**).

⁶³⁸ Экспонируется в партии Додона в I действии (ц. 20, т. 4–5).

Второй мотив, представляющий собой типовую, но уже песенную по своему генезису интонацию, встречается в нескольких вариантах в партиях Амелфы (I действие, ц. 590–610, III действие, «Свадебное шествие», ц. 10), Гвидона (I действие, ц. 90) и Додона (I действие, ц. 490, 510; **пример 57**). В завуалированном виде мотив входит в состав второй темы ключницы (I действие, ц. 940–950), источником которой послужил напев русской народной песни «Ах, талан ли мой, талан» (см. **пример 18а**). Укажем также на песни «Ах, свет, мои ластушки» и «Я на камушке сию» («40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым» — второй сборник Римского-Корсакова, № 40 и № 37 соответственно; **пример 58**). М. Друскин относил интонации такого рода к частушечным, подчеркивая их краткость и танцевальный характер⁶³⁹. Точнее будет сказать об их ритмической общности, в основе которой — устойчивая ритмоформула плясовых песен. Широко используется она и в *Салтане*, в партиях сестер и Бабарихи (**пример 59**).

Таким образом, исходя из подробного анализа аспектов строения, преобразования и собственно развития тематизма, а также тенденций интонационной драматургии, можно говорить об уникальном и художественно оправданном объединении всего музыкального материала *Золотого петушка*.

Закономерным итогом пересечения и взаимодополнения различных формально-композиционных приемов, объединения рациональных схем и сквозного музыкального развития становится замечательная «стройность и соразмерность... которыми проникнута вся музыка „Петушка“, от крупных до мельчайших построений»⁶⁴⁰.

Синтаксис и формообразование

Проблема формообразования в *Золотом петушке* в музыковедческой литературе в полном объеме не рассматривалась. В работах М. Гейлиг⁶⁴¹ и О. Комарницкой⁶⁴² дается характеристика оперной

⁶³⁹ Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. С. 117.

⁶⁴⁰ Энгель Ю. Глазами современника: Избранные статьи о русской музыке. Л., 1971. С. 272.

⁶⁴¹ Гейлиг М. Форма в русской классической опере. М., 1968.

⁶⁴² Комарницкая О. Композиция оперы в связи с жанровой и стилевой спецификой в русской классической музыке XIX века. М., 1991.

формы Золотого петушка, приводятся интересные наблюдения над принципами формообразования отдельных актов. М. Гейлиг указывает на близость формы оперы «трехчастной симметрии с динамической и синтетической репризой»⁶⁴³. В диссертации Комарницкой рассматриваются принципы «концентричности» и «утроения», характерные для сказочных опер, к которым исследователь относит и Золотого петушка. Важным представляется вывод автора о мозаичности «и крупномасштабных пластов музыкального материала, и кратких лейттем-афоризмов»⁶⁴⁴. О «мозаичной технике» писал еще в 1927 году П. Грачев, охарактеризовавший ее как работу с «неделимыми элементами тематического материала...»⁶⁴⁵. Упомянем также дипломную работу и статью О. Можжевеловой, частично посвященные тематическому развитию и формообразованию в первом акте Золотого петушка⁶⁴⁶. Терминология и определения, важные для анализа и понимания специфики синтаксиса и формообразования в Золотом петушке, содержатся в монографии С. Слонимского «Симфонии Прокофьева»⁶⁴⁷ и в ряде работ Е. Ручьевской⁶⁴⁸.

Одна из центральных проблем формообразования Золотого петушка — проблема синтаксиса: наличие в музыкальной ткани множества тематических элементов низшего уровня, активное функционирование которых и создает отмеченную исследователями «мозаику», одновременно способствуя единству оперы на уровне синтаксиса. Однако такое определение почти ничего не говорит ни о характере этих мелких элементов, ни о способах их связи. Анализ музыкального текста всей оперы позволяет выявить масштаб универсальной «среднестатистической единицы» мелкого синтаксиса — это двутакт⁶⁴⁹. Такой

⁶⁴³ Гейлиг М. Форма в русской классической опере. С. 108.

⁶⁴⁴ Комарницкая О. Композиция оперы в связи с жанровой и стилевой спецификой в русской классической музыке XIX века. С. 9, 11, 24, 25.

⁶⁴⁵ Грачев П. Лейтмотив в операх Римского-Корсакова // De Musica. Л., 1927. С. 95.

⁶⁴⁶ Можжевелова О. Тематическое развитие и формообразование в операх Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» и «Золотой петушок». Л.: ЛОЛГК, 1975; Можжевелова О. Драматургия поздних опер Римского-Корсакова.

⁶⁴⁷ Слонимский С. Симфонии Прокофьева. М.; Л., 1964. С. 13–20 и др.

⁶⁴⁸ Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 113–115 и др.; Ручьевская Е. и др. Анализ вокальных произведений. Л., 1988. С. 319–325; Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. СПб., 1998.

⁶⁴⁹ Краткие, двутактные хореические ритмоформулы — характерная черта плясовых песен, ритмика которых пронизывает всю оперу.

масштаб дает возможность воспринимать эти единицы как обладающие относительной законченностью, имеющие в сравнении с однотоном определенные структурные очертания и уже способные задавать инерцию четного, а в перспективе — квадратного развертывания и членения музыкальной ткани (2+2+2... и т. д.). Двухтакт в партитуре *Золотого петушка* может соотноситься со строкой четырехстопного пушкинского хорея, представляя таким образом одну из готовых синтаксических форм омузыкаливания стиха. Песенный генезис этих единиц в условиях *речитативной сквозной оперы* вносит парадоксальный момент. В речитативных эпизодах песенные элементы не формируют песенный же интонационный слитный синтаксис.

Гибкость, мобильность мелких тематико-синтаксических элементов (напомним о том, что значительная часть тематизма оперы укладывается или легко дробится на двухтакты) позволяет давать максимально полное воплощение условных персонажей «*небылицы*», присущих им масок-личин.

Обилие мелких элементов ставит проблему *связи*, а также *тождества* и *контраста*. Преодоление дискретности осуществляется на разных уровнях синтаксиса и формообразования, в частности с помощью синтагматических (линейных) и парадигматических (на расстоянии) связей построений. Прежде всего, построения объединяются в цепи, представляющие собой ряд лейтмотивов, тем, небольших речитативных, ариозных и даже песенных фрагментов, объединяемых внутри цепной формы функциональной логикой. Один из самых ярких примеров — экспозиционная цепь Додона в начале I акта, где в строго логичном порядке проходит практически весь тематический материал царя.

Отметим также текучесть, изменчивость, гибкость перехода речитативных фрагментов в ариозные и наоборот. Раз прозвучавшая цепь не обладает жесткой устойчивостью, ее состав варьируется. Темы могут «выпадать», заменяться другими, повторяться, усекаться или удлиняться (в качестве примера изначальной предусмотренности таких изменений укажем на вторую тему Додона), звучать фрагментарно и в значительном искажении. Сам материал при этом может принадлежать разным персонажам — еще одно средство сближения. На характер, состав и протяженность цепей влияет и их местоположение в оперной форме. Так, в III акте «репризность» целого ряда цепей осложняется интонационными трансформациями.

Собственно приемы непосредственного связывания отдельных звеньев цепи очень разнообразны и во многом зависят от конкретной оперной ситуации, преобладания того или иного аффекта и т. д. Выделим лишь некоторые из них:

- 1) *наложение* окончания предшествующего материала на начало нового (как правило, совпадающее с сильной долей такта);
- 2) «опережающее» вступление материала нового звена на завершении предыдущего (прием «затакта»);
- 3) «подхват» (запоздывающее вступление новой темы);
- 4) *гармоническая связь* (по типу разрешения диссонансов).

Легко заметить, что перечисленные приемы так или иначе обыгрывают эффект «вторгающегося каданса» или контрапункта. Однако далеко не всегда речь может идти действительно о контрапунктическом сочетании. Зачастую от предыдущего звена остается лишь один выдержанный звук, оркестровая педаль, фактурный или ритмический рисунок. В последнем случае используется принцип *ostinato*, многообразно претворенный в опере (укажем, например, на устойчивые хореические ритмоформулы, мелодико-ритмические и гармонические *ostinato* в начале II и III актов). В определенных моментах, обусловленных сценической ситуацией, связи могут «отключаться»: композитором используются паузы, ферматы, тембровые контрасты (см., например, II действие, ц. 770–780).

Проблема тождества (повтора) особенно интересно решается Римским-Корсаковым на уровне крупных сцен, актов и целой оперы. Используется как простой повтор (отмеченные выше удвоенные, утроенные проведения одной лейттемы, яркий пример — первая и вторая темы царя), так и повтор на расстоянии, «внеструктурные репризы» (термин Е. Ручьевской) и реминисценции, приемы арки и обрамления. В качестве примера приведем «пограничный» случай (в плане взаимодействия различных формообразующих принципов) — пять проведения первой темы Амелфы в развернутой сцене I акта, включающей в себя диалоги ключницы с царем, эпизод с попойкой, первый «сон» и «тревогу», отправление царевичей в поход и последующий эпизод разгадывания додонова сна (ц. 500–990). Проведения «прослаивают» значительную, насыщенную контрастами часть I действия, выполняя функцию «стягивания» и объединения всей сцены. Эффект усиливается тем, что сами проведения оформляются как «прерванные», то есть незаконченные и нуждающиеся, пусть и на некотором расстоянии, в продолжении и окончании (нехватка нескольких

тактов окончания ощущается благодаря повторности и периодичности строения темы, задающих инерцию ожидания). Однако следующие проведения вновь обрываются вторжением контрастного тематического материала (по сюжету — быстрое переключение мыслей Додона с одного предмета на другой). Выделяются второе и третье проведения (ц. 530 и 640), объединяемые общей тональностью (F-dur), темпом (*Andantino*), незаконченностью второго и пропуском нескольких начальных тактов в третьем проведении, за счет чего создается иллюзия единого, «разорванного» проведения. Другой вариант оформления дан композитором в V проведении (ц. 980–990), целые фрагменты которого подменяются «чужим» материалом; остальной материал трансформируется и в конечном счете переходит (на круговом мотиве окончания) в мотив сна («царствуй, лежа на боку»), гибко связывая предшествующую сцену с эпизодом второго «сна».

В рассмотренном примере можно обнаружить сочетание вариационных и рондальных принципов, приемов сквозного развития, при том что сами проведения все-таки не образуют типологических форм и являются внеструктурными репризами.

Широко и многопланово используется в опере прием арки, что не раз отмечалось исследователями *Золотого петушка*. Укажем на нерассмотренный в литературе об опере пример тематических арок. В конце II акта проходит несколько тематических «соединений», в интонационном, фактурном и тембровом отношении приближенных к их воплощению в начальной фазе «обольщения» царицей Додона (ц. 960–1090; проходят вторая тема Додона и заимствованный из партии ратников мотив, мотив «гнева» и лейтмотив группетто у царя, вторая тема «обольщения» и тема «гнева» царицы). Характерен для таких ситуаций отказ от «старых» значений, *перекодировка* лейтмотивного материала.

Близкий арке прием *обрамления* во многих случаях сочетается с явлениями *симметрии*. Так, в I действии обрамляется относительно замкнутое ариозо Звездочета (как и вся сцена с этим персонажем), проведениями его первой темы; обрамляются ариозо царицы «*Островок*» (мотивом отыгрыша) и «сны» I акта (окруженные проведениями темы Петушка); в двойную «рамку» заключена и вся опера.

Замкнутые или относительно замкнутые фрагменты в опере функционально двойственны. Введение целостного в синтаксическом отношении материала (ариозного, песенного или песенно-танцевального в своей основе — например, хоры народа и рабынь, песни-пляски

царицы) вносит сильный контраст преобладающим в опере цепным построениям, имеет значение *остановки*, спада напряжения в плане общей динамики оперной формы. Наиболее показательный здесь пример — ария Шемаханской царицы (II акт). Вместе с тем большая часть таких «номеров» включается в сквозное сюжетное действие и музыкальное развитие. В качестве примера укажем на две песни: царицы — «*Темен, тесен*» и Додона — на мелодию «*Чижика*». Сходство их — в оригинальном разделении на две половины; в промежутке помещаются речитативные реплики — издевательский диалог царицы с Додоном. Таким образом, изначально целостные в смысловом и музыкальном отношении построения членятся на фрагменты, которые в итоге «уравниваются» по масштабу с окружающим речитативным материалом, выделяясь лишь песенным синтаксисом. Сами песни включаются в напряженное психологическое действие II акта.

Снятие напряжения в крупных фрагментах текста является заключительным этапом (и одновременно началом нового этапа) предшествующего нагнетания. Римский-Корсаков использует оригинально трактованный волновой принцип оперной драматургии. Нагнетания могут также приводить к «взрыву», краткой кульминации, после которой снова наступает относительно статичная фаза действия. В моменты «взрыва» вторгается контрастный материал (окончание разделов «сна» и крики Петушка в I действии; тема «гнева» царицы во II действии, ц. 380; вторжение Петушка в действие в последней фазе финала оперы).

Особенно интересно преломление волнового принципа в начале III акта. Здесь сменяют друг друга несколько волн (однотипных фрагментов, имеющих идентичное начало и завершение-«взрыв» на теме Петушка), причем каждая последующая короче и интенсивнее предыдущей. В основе каждой волны — проведения темы тучи. Сокращение масштабов и, соответственно, нагнетание напряжения осуществляется за счет ритмического сжатия проведения. За кличем Петушка следует не разрядка (как в I действии), а новое нагнетание. Кульминация имеет «внешнее» выражение и приходится на «Свадебное шествие»; психологическое напряжение сохраняется, с тем чтобы разрядиться только в хоре-отпевании народом Додона. В сочетании замкнутости и ограниченности волн с их психологическим сопряжением можно видеть одно из отражений характерных для формообразования *Золотого петушка* принципов дискретности и непрерывности.

Соотношение актов оперы не подчиняется единому принципу. Преимущественно цепное строение I действия контрастирует с иным принципом организации II действия (взаимодействием речитативного сквозного развития с вычлененными фрагментами — замкнутыми «номерами»). В условиях малособытийного оперного действия постоянные переключения дополнительно способствуют усилению напряжения. Отметим непосредственную тематическую и ситуационную связь I и II, II и III актов. III акт является динамической репризой I. Образно-ситуационная, тематическая и синтаксическая репризность осложняется сильными изменениями, выражающимися в интонационных трансформациях, в *сжатии* музыкального текста и самого художественного *времени и пространства* (постепенно нагнетаемое на разных уровнях драматургии напряжение как будто даже убыстряет ход времени). Рассмотренный выше волновой принцип в массовых сценах и арочные репризные принципы в музыкальных характеристиках героев объединяются использованием в обеих сферах цепного тематизма. В финале укрупняются масштабы звеньев цепей. Последний и оригинальный пример применения цепного тематизма — заключительный хор народа.

Таким образом, на всех «этажах» музыкальной ткани оперная форма *Золотого петушка* предстает как стройная и соразмерная система, как явление высочайшей организованности.

Заключение

«Вырастающая» из «Сказки о золотом петушке» Пушкина и несущая в себе результаты «скрещивания» стиля Римского-Корсакова и богатейшей смеховой традиции «небылица в лицах» — явление, принципиально новое в художественном отношении, беспрецедентное в историческом плане и, по своему смыслу, «пограничное». Становясь кульминацией и завершением не только творчества Римского-Корсакова, но и предшествующего этапа развития русской оперы (по крайней мере, трех ее жанровых разновидностей — волшебнo-фантастической, сказочно-бытовой и комической), *Золотой петушок* в то же время намечает некоторые важные тенденции европейского театра XX века, во многом устремлен в будущее.

Однако как итоговое произведение *Золотой петушок* необычен и даже парадоксален. Можно, например, проследить генезис *Золотого петушка* в оперном творчестве Римского-Корсакова (в сказочных операх, начиная со *Снегурочки*, а в некоторых аспектах — с *Псковитянки*). В «небылице» легко обнаруживаются многие характерные черты оперной эстетики и стиля композитора: это и наличие двух миров — реального и фантастического, и фатальная предугазанность событий; это и тема красоты, лейтмотивом проходящая через всё творчество Римского-Корсакова, и образ героини — полуреальной-полусказочной красавицы; это «сны» и «видения» и даже мотив «оборотничества» (в *Сказке о царе Салтане*). Укажем также на красочность музыкального языка, колористичность оркестровки, сквозную музыкальную форму, огромную роль фольклорного материала и многое другое. Последняя опера Римского-Корсакова, так же как и *Сервилия*, *Салтан* и *Китеж*, «есть произведение музыкальное». К *Золотому петушку* идут нити от многих нереализованных оперных замыслов композитора; столь же многочисленны аллюзии и переклички с рядом произведений других композиторов.

Но «старое», уже знакомое в *Золотом петушке* существенно изменяется, подвергается ироническому и пародийному прочтению, трансформируется и даже выворачивается наизнанку. Такие имманентно присущие композиторскому мышлению и стилю Римского-Корсакова черты, как рациональность, логичность, высокая степень организации, конструктивность, получают в последней опере первенствующее значение.

Принимая во внимание возможность рассмотрения *Золотого петушка* как феномена *позднего стиля*, подчеркнем всё же огромную роль художественного контекста, понимая под ним оригинально «воссозданный» в произведении особый инвертированный и условный мир «небылицы». Амбивалентный характер происходящего на сцене, множественность значений, образов, персонажей заставляют переосмысливать актуализированные в опере традиционные контрасты и оппозиции, оборачивающиеся парадоксальной близостью и единством.

Отмеченные в работе особенности художественного текста *Золотого петушка* делают это произведение принципиально «открытым» для сценических и иных интерпретаций, свидетельством чему служит история постановок оперы — от двух премьер (петербургской и московской) 1909 года и знаменитой оперно-балетной версии 1914 года

в антрепризе Дягилева и до наших дней, а также история музыковедческих прочтений. Эти проблемы, как и рассмотрение коннотаций, возникающих при сравнении оперы с искусством XX века, функционирование *Золотого петушка* как культурного текста в инациональных культурах и оставшиеся нерассмотренными аспекты музыкального текста могут явиться темами дальнейших исследований.

Примечания

1. Любопытно проследить стилистические параллели между либретто *Золотого петушка* и литературными сказками Н. А. Некрасова: «Баба-Яга, Костяная нога» (1840), «Сказка о царевне Ясносвете» (1840) ⁶⁵⁰. Объединяет оба произведения явная ориентация на жанровую «модель» русской литературной сказки, сложившуюся в творчестве А. С. Пушкина, П. П. Ершова и их современников. Модель эта предполагает использование многочисленных фольклорных и литературных источников, осложнение канона волшебной народной сказки. В числе художественных приемов — цитаты и аллюзии, ироничность повествования; в лексике — включение просторечия, бранных выражений, пословиц и поговорок, а также анахронизмов. Господствующий стихотворный размер — четырехстопный хорей с парной рифмой. Все это, как представляется, позволяет увидеть черты близости в методах работы над литературным текстом Бельского и Некрасова (учитывая и принципиальные отличия сказки от оперного либретто, и, конечно же, несопоставимость литературных дарований ⁶⁵¹). Интересно отметить переключки между этими текстами.

Эпиграф к «Бабе-Яге» является не только аллюзией на пушкинские строки из «Руслана и Людмилы», но и вызывает ассоциации со словами Звездочета во Введении и Заключении оперы:

*Дела и жизнь неживших лиц,
Воспоминая небылиц* ⁶⁵².

⁶⁵⁰ Первая из них неоднократно публиковалась в XIX веке, вторая впервые была издана в 1927 году.

⁶⁵¹ Добавим, что сам Некрасов позднее называл эти сказки незрелыми и подражательными.

⁶⁵² Некрасов Н. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 1. Стихотворения. Л., 1981. С. 292. Ср. в опере: «Здесь перед вами старой сказки / Оживут смешные маски»; «Разве я лишь да царица / Были здесь живые лица».

Сам образ Бабы-Яги является инверсией распространенного в народной смеховой культуре типа ослепленных любовной жадью старцев-царей. Характерны следующие строки: «Поскорей на мне женись. / Я не вечно безобразна, / Я бываю и прекрасна»⁶⁵³. В высказываниях влюбленной Бабы-Яги широко используется стереотипная лексика, аналогичная той, что привлекается авторами оперы в моменты «любовных страданий» Шемаханской царицы (еще одна инверсия): «сердечны раны», «Скучно жить мне одинокой», «Вся горю я, вся пылаю, / О тебе одном мечтаю, / О тебе и ночь и день / Я грущу, бродя как тень!»⁶⁵⁴. Помимо просторечия, брани и анахронизмов укажем в «Бабе-Яге» на целый ряд выражений («Что за диво, что за чудо!»; «То-то радость!»; «Я задам тебе трезвону» и др.⁶⁵⁵) и даже рифм (например, *проказник — праздник*⁶⁵⁶), прямо перекликающихся с аналогичными фрагментами либретто.

2. Вероятность знакомства авторов оперы (в частности, Бельского) с новеллой В. Ирвинга представляется весьма высокой. Уже в 20–30-е годы XIX века его сочинения пользовались большой популярностью в России, переводились и печатались в наиболее известных журналах того времени, выходили отдельными изданиями⁶⁵⁷. Среди более поздних изданий, включавших в себя «Легенду об арабском астрологе», назовем: *Ирвинг Ваш. Путевые очерки и картины* / Пер. с англ. А. Глазунов. М., 1879; «Наследие Мавра и Арабский Астролог. Испанские легенды». Соч. В. Ирвинга. М., 1889; и др. Включение новеллы Ирвинга в число вероятных источников либретто оперы опирается, главным образом, на моменты сюжетной и текстуальной общности двух произведений.

3. Образ Абен Габуза выдержан в целом в иронических тонах. Так, например, описывая былые «подвиги» царя, в молодости разорявшего и грабившего соседей, а ныне лишенного врагами сна и отдыха,

⁶⁵³ Стихотворения. С. 313. Ср. с репликами Додона во II действии и Звездочета в III действии оперы.

⁶⁵⁴ Некрасов Н. Стихотворения. С. 315, 313.

⁶⁵⁵ Ср. с репликами бояр, Додона и Полкана в I действии и начале II действия оперы.

⁶⁵⁶ Ср.: Амелфа: «Ах, *проказник!* Сон такой да утром в праздник» (II действие, ц. 970).

⁶⁵⁷ См. об этом: Ахматова А. Последняя сказка Пушкина. С. 9–12; а также вступительную статью к изд.: Ирвинг В. Альгамбра.

Ирвинг с юмором заключает: «Слыхано ли, чтоб воителя-миролюбца на покое постигло такое злополучие?»⁶⁵⁸

4. Образ царицы как «сумма» различных его граней-масок видимо не случайно перекликается с обобщенным, укоренившимся в русской художественной культуре представлением о восточной деве. Приведем для сравнения фрагмент из песни Кичкине⁶⁵⁹, героини восточной повести А. Бестужева-Марлинского «Мулла Нур»: «Для чего ты, луч востока, / Рано в сень мою запал? / Для чего ты стрелы ока / В грудь мне, юноше, послал? / Светит взор твой — не дремлю я; / Луч блеснул — и сон мой прочь: / Так, сгорая и тоскуя, / Провожу я день и ночь! / У меня ли бархат-ложе, / Изголовье — белый пух, / Сердца жар: и для кого же, / Для кого, бесценный друг?»⁶⁶⁰ Отличие, как и в других подобных случаях, заключается, главным образом, в индивидуализации типизированной характеристики, общем ироническом ракурсе и в использовании приема отстранения.

5. Обращает на себя внимание характерная рифма *младость* — *радость*, принадлежащая к числу традиционных для пушкинской эпохи рифмовых пар (ср.: *младость* — *сладость*, *слезы* — *грезы*, *ночи* — *очи*, *пламень* — *камень*, *любовь* — *кровь*)⁶⁶¹. Стереотипность подобных рифм отмечалась еще Пушкиным⁶⁶².

6. Ср.:

Смертный, думать не надо о завтрашнем дне,
Станем думать о счастье, о светлом вине...

(№ 292)

...Не зная завтра, каждое мгновенье
Отдай вину, любви и наслажденью!

(№ 352)⁶⁶³

⁶⁵⁸ Ирвинг В. Альгамбра. С. 123.

⁶⁵⁹ См. также романсы А. Алябьева и А. Варламова на этот же текст.

⁶⁶⁰ Цит. по: Доброхотов Б. Александр Алябьев. М., 1966. С. 134.

⁶⁶¹ См., например, «Братья-разбойники» Пушкина, его же стихотворение — и глинкаинский романс «Где наша роза» и др.

⁶⁶² Путешествие из Москвы в Петербург (1833–1835) // Пушкин А. С. Дневники. Автобиографическая проза. М., 1989. С. 227. См. также: Бонди С. О Пушкине. Статьи и исследования. М., 1978. С. 229.

⁶⁶³ Хайям О. Рубаи // Библиотека поэта. 3-е изд. Л., 1986. С. 81, 127, 139.

В дореволюционной России рубаи Хайяма были достаточно известны и неоднократно печатались. Помимо журнальных публикаций (свыше пятидесяти рубаи в переводах П. Порфинова, С. Уманца, Т. Лебединского только с 1891 по 1902 год), отметим авторские сборники поэтов и переводчиков В. Величко и К. Мазурина, внесших наибольший вклад в популяризацию в России хайямовского наследия ⁶⁶⁴.

Параллельно и, по-видимому, независимо от восточной тематики сходные мотивы разрабатывались в русской лирике (на стыке анакреонтической и любовной лирической традиции). Из текстуально близких образцов укажем на стихотворение «Гроб Анакреона» А. С. Пушкина («Он исчез, как наслаждение, / Как веселый сон любви. / Смертный, век твой привиденье: / Счастье резвое лови» ⁶⁶⁵) и стихотворение И. Бачманова, положенное на музыку А. Варламовым (**«Лови, лови часы любви, минуту наслажденья! / Летит она, любви весна, блаженное мгновенье! <...> И жизнь мила, и жизнь светла, / Как греет сердце младость! / Любить, любить, лобзанье пить — / Вот нашей жизни сладость»** ⁶⁶⁶ [выделено мной. — В. Г.]).

⁶⁶⁴ Более подробные сведения об истории поэзии Хайяма в России приводятся в статье Н. Ворожейкиной и А. Шахвердова «Омар Хайям в русской переводной поэзии» в указанном сборнике О. Хайяма «Рубаи».

⁶⁶⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 2.

⁶⁶⁶ Цит. по: Варламов А. Романсы и песни. Т. 2. М., 1974. С. 95–96.

Нотное приложение

1

Andante un poco maestoso $\text{♩} = 72$

musical score for the first section, marked "Andante un poco maestoso" with a tempo of $\text{♩} = 72$. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble. A "cresc." marking is present.

2

musical score for the second section, marked "Andante un poco maestoso" with a tempo of $\text{♩} = 72$. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The right hand includes a trill (tr) and a dynamic change to *p* (piano).

3 Царь Додон, видимо удрученный заботой.

f Я вас здесь за - тем со - звал, что - бы каж - дый

Fl., Ob.

f sf sf sf

4 20 Царь Додон

Как мо - гу - че - му До -

p

-до - ну тя - же - ло но - сить ко - ро - ну.

5

6 Царь Додон

p

То о - ни, мо - и два сы - на, без ше - ло - мов и без

лат, о - ба мерт - вы - е ле - жат, меч вон - зив - ши друг во дру - га,

7
а) Содрогаюсь
Хор

f

Ох, тяж - ка ру - ка ца - ре - ва!

f

Ох, тяж - ка ру - ка ца - ре - ва!

f

Ох, тяж - ка ру - ка ца - ре - ва!

f

Ох, тяж - ка ру - ка ца - ре - ва!

б)

Царь Додон, неистово.

3.
так? Ты сно - ва спо - рит? Знай же, как со
Fl., Ob., Cl.

Ударяет его жезлом по лбу; тот упал ничком, да и дух вон.

270

мно - ю вздо - рить!

cresc.

ff

8

Царь Додон
espr.

Что и жизнь в та - кой тре - во - ге!

Берендей *a piacere*

espressivo

«Снегурочка»

Ка - жись бы, я сей - час... Эх, ста - рость, ста - рость!

9

«Золотой петушок»

Гвидон

90

Толь-ко сту-пит шаг за гра-ни-

10

10 Старшая сестра
cantabile

«Сказка о царе Салтане»

Как по у-ли-це прой-дем, чер-ной бровь-ю по-ве-дем, что куп-чи-хи са-но-ви-ты.

11

а)

Allegro

б)

«Я вкруг бочки хожу»

12

и т. д.

13

а)

«Сказка о царе Салтане»

Vivo



б)

Allegretto



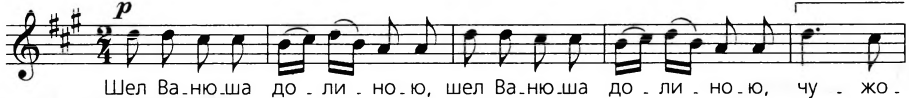
14



15

Allegretto

p



16 Полкан. Говорит всегда, как ругается.

Ах, дой-ми меня ко-ро-ста! Да по мне в сто раз страш-ней,

cresc. *> p*

animando poco a poco

ес-ли вра-жья рать (что б ей!)

cresc.

17 Бабариха
legato

«Сказка о царе Салтане»

Вот меж тем как царь да-ле-ко бьет-ся дол-го и же-сто-ко,

18 а) *Andante*

Ах, та-лан ли мой, та-лан та-кой, и-ли участь моя горь-ка-я?

б) *Allegretto*

Как за реч-ко-ю, как за бы-стро-ю, ай, лю-ли, лё-ли, как за бы-стро-ю.

19

а) 1070

Тенора

Басы

Что же де . лать? Как нам быть?

mf

8

б) Хор. Сопрано

«Борис Годунов»

(после угрозы Пристава.)

21

mf

О тец наш!

20

а)

1170

б)

f

p

21

Allegretto

22

а) Allegro non troppoХор. Сопрано
Запевают.**б) Allegretto**

Хор Рабыни Царицы



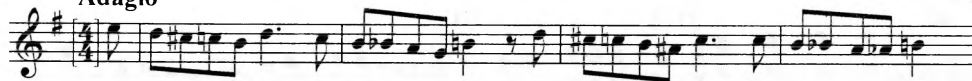
23



24



25

Adagio

26



27

а) Царь Додон, вскакивая с постели.

И не-во-вре-мя все-гда.

б) «Кармен»

28

Бро-сить рад кра-сав-ца се-чи — гру-зин-ский мой бу-лат

29 Andante

30

а)

350 Шемаханская царица

Неж - ный, как ве - сен - ний дух,

б)

Ратмир

p con passione

«Руслан и Людмила»

чуд - ный сон жи.вой люб - ви

31

Allegro moderato $\text{♩} = 104$

Шемаханская царица, взволнованно встает.

Полкан опешил.

Царь, го - ни ты прочь у - ро - да, не люб мне твой во - е - во - да

32

а)

б)

и т. д.

33

Нурредин

Andante



34

Нурредин



35

Animato ♩=144

760

Шемаханская царица, развеселившись.



36

Гвидон

mf poco agitato

«Сказка о царе Салтане»



37

Шемаханская царица

a piacere

Рой ле-тит. В сло-вах пре-крас-ных, у-ни-ма-я серд-ца пыл,

что ты пел, ко-гда лю-

бил?

poco allarg.
p cantabile ed espressivo

А не чут-ких струн на-бор.

38

a) Andantino



6)

Allegretto



39



40

2 Tr-be

div.



41

260 Стража тащит Звездочета прочь; тот сопротивляется.

Звездочет *f*
Как же

42 а)

340 Ossia

Звездочет
Долгом верности влекомый

б)

43

Звездочет

И про - шу те - бя спо - кло - ном

44

Fl.

p

45

Шемаханская царица (сквозь слезы)

730

a riasere marcato

Где сы - шу, кто б мог пе - ре - чить, мне во всем про - ти - во - ре - чить?

46

Cl.

f *sf* *sf* *sf*

47 а)

a piacere

Как ста - ким не - бес - ным взгля - дом

(colla parte) Fl. *(in tempo)*

a piacere

у - го - щать при - шель - ца я - дом?

(colla parte) Viol. *(in tempo)*

б) Хор. Рабыни царицы

О безъ я на.

48

Полкан, с обидной усмешкой.

При - дут, при - дут, не тос - куй.

49

Царь Додон

а)

Recit.

Слугам

По-са-дить е-го на спи-цу сто-ро-жить мо-ю сто-ли-цу.

б)

1-й Корабельщик

Recit. a piacere

«Сказка о царе Салтане»

В гра-де Бел-ка есть руч-на-я, да за-тей-ни-ца ка-ка-я!

в)

Феврония

«Сказание о невидимом граде Китеже»

Что за пти-цы пре-чу-дес-ны-е

50

Царь Додон

Пусть за-сто-нет тяж-ким сто-ном

51

Повариха (держится за глаз. Плаксиво.)

«Сказка о царе Салтане»

От шме-лей здесь нет по-ко-ю, вот у-жа-лил в бровь как раз

52

Амелфа, всплескивая руками с беззаветною преданностью.

Ба-тюш-ка, да хо-чешь, в спаль-ню всю сто-ли-цу пре-вра-тим.

53

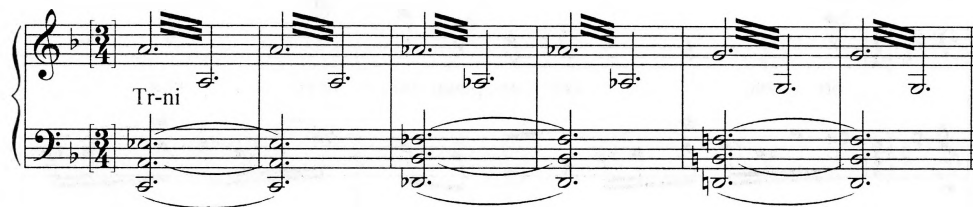
Шемаханская царица

(ве)-нец, тот, что но-сит их о-тец.
Царь Додон *un poco pesante*
Ну, ту-да им и до-ро-га! Ви-жу, тол-ку в них не.

610 Шемаханская царица, не слушая Додона.

Со-бра-ли-ся в путь со мной про-во-жать ме-ня до-мой.
мно-го. *sf*

54



55

Царь Додон *Recit.*



56

Бабариха

«Сказка о царе Салтане»



57 а)

Гвидон

«Золотой петушок»



б)

Амелфа

600



в) Царь Додон

бо - ем, ско - мо - рошь - ей пляс - кой.

58

Allegretto

Ах, свет, мо - и лас - туш - ки, пе - тер - бург - ские су - да - руш - ки

59

«Сказка о царе Салтане»

Старшая сестра

Средняя сестра

Дай по - щел - ка - ем о - ре - хи Вот во - ды бы на - но - си - ла

Ах, го - лу - буш - ка - сес - три - ца,