

Синтез музыки и литературы в исторической прозе

Н. А. Энгельгардта¹

В начале XX века во всех своих проявлениях русская жизнь стремилась к чему-то новому. Поиском новых путей развития была пронизана и творческая деятельность писателей Серебряного века, решавших самые разнообразные задачи по усилению выразительности звучащего слова. В эту эпоху, как в никакую другую, в творчестве сначала символистов, а затем футуристов и акмеистов, происходило сближение музыки и литературы. Не относясь ни к одному из новомодных литературных направлений своего времени, самообытный и недооценённый писатель Н. А. Энгельгардт в своей исторической прозе тоже не раз прибегал к синтезу искусств

Являясь ярким средством выразительности, в художественное пространство произведений Н. А. Энгельгардта органично входит музыка в самых разных своих ипостасях (танец, песня, балет, опера), за счёт чего усиливается экспрессивность повествования. В романе о Потёмкине «Екатерининский колосс» она помогает изобразить кульминационный момент праздника в Таврическом дворце. Апогей торжеств связан с наивысшим подъёмом верноподданческого чувства собравшихся, вылившимся в хоровое пение «Грома победы». Энгельгардт вводит текст этой песни в ткань повествования в сопровождении передающих эмоциональную динамику исполнения авторских ремарок. «Мощный мужской хор пел:

Гром победы!

Гром победы! <...>

Женский хор возгласил ропщущий полнотою чувства припев польского:

Славься сим, Екатерина,

Славься, нежная нам мать! <...>

¹ Исследование осуществлено при финансовой поддержке РГНФ (научный проект № 11-14-67002 а/Ц)

Мужской хор загремел, при воплях труб, рокотании барабанов, звоне литавров:

Уж не могут!

Уж не могут! <...>

Женские голоса с рыдающим восторгом и нежным воплем беспредельной признательности повторили припев:

Славься сим, Екатерина!

Славься сим, Екатерина! <...>

Тут мужской и женский хоры соединились, а с ними вся зала, все три тысячи гостей пропели припев» (1).

Исполнение торжественного мажорного гимна сопровождается не менее оптимистичным танцем – польским, противопоставленным в структуре романа непосредственно предшествующей ему минорной по своей сути кадрили, во время которой «пред взорами всех танцевало Время, крылатое, улетающее ежемгновенно и косное, стремительное и ветхое, неотступное и бесчувственное лихое Время! Могилой и тлением, всеобщим разрушением, отчаянием и томящей скукой, пустотой и беспредельной печалью веяло от трагического танца знаменитого балетмейстера. Казалось, то дотанцовывает славный гремящий век» (2). Контрастное по отношению к польскому эмоциональное воздействие кадрили основывается главным образом на эксплуатации Энгельгардтом мотивов «Vanitas» и «Memento mori» при описании танца. «Легкомысленные чада великолепного века, беззаботные спутники царицы и ея вельмож, ристатели случая и фортуны, им напомнил этот танец, эти медные звуки тарелок, этот визг литавров, проступающий с плясовым стоном мелодий, что их дни скоротечны, что они стремительно мчатся в тёмную пропасть забвения, что всё, за чем гнались они столь жадно, что, казалось им, держат в руках и подносят к алчным устам, всё изменит им мгновенно, и лёгким пеплом светит их с вечно цветущей жизни уже подувающий предрассветный ветер нового века, новой жизни, новых поколений» (3).

Оппозиция танцев как средство решения художественных задач используется и в романе о Павле Первом «Окровавленный трон», помогая оформить завязку действия. Во время празднования именин императрицы разворачивается состязание в танцевальном искусстве, имеющее политическое и символическое значение. Представители двух противоборствующих при дворе Павла партий с пристальным вниманием следят за императором, перед взором которого поочерёдно исполняются «*последний* менуэт» (Нелидовой) и «*первый* вальс» (Лопухиной). Вынесенные в заглавия глав выделенные нами курсивом определения-антонимы подчёркивают на лексическом уровне разворачивающееся противостояние. «Нелидова превзошла себя и всё, что было пленительного в старой жизни, воплотилось в её танце» (4). Павел пришёл в восторг, у сторонников опальной фаворитки появилась надежда на возвращение монаршей милости, но последовавший за менуэтом вальс вернул утраченные было позиции их противникам. «Новая сила, новая власть, новая жизнь входили с этими звуками, с этим танцем, и как наивны теперь казались поклоны и грациозные повороты и все ухищрения старого танца, последнего менуэта отходящего прошлого!..» (5).

Утрата своего значения одним танцем вследствие выдвижения на главные роли другого – семантически многоплановый эпизод. Он символизирует и победу новой фаворитки и её партии, и закат блестящего XVIII века, и, что имеет определяющее композиционное значение, роковой переворот в душе императора. Будучи сторонником этического подхода к пониманию исторического процесса, Энгельгардт ищет нравственную подоплёку трагического события русской истории, послужившего материалом его роману (смерть императора Павла), и находит её в отступлении государя от своих высоких моральных принципов. Победа вальса, олицетворяющего помимо прочего чувственное начало, – это победа демонических сил, подтолкнувших Павла на путь, ведущий к гибели. Отсюда использование соответствующих мотивов при описании танца. «Смычок

Лица то рыдал, то замирал упоительно, то молил, то грозил, то смеялся и в растущей мелодии появлялось что-то сатанинское. И тогда казалось, что это не девушка танцует, а чародейка в ночные часы совершает чарования, носясь волшебными кругами» (6). В противовес вальсу менуэт символизирует силы, оберегающие монарха от неверного шага, поэтому уход французского танца с авансцены, знаменуя собой начало движения императора к трагическому финалу, имеет краеугольное значение в «Окровавленном троне», подчёркнутое двумя эпиграфами к первой части романа.

Содержащийся в семантике менуэта символический пласт, связанный с олицетворением им XVIII века, обуславливает и то, что именно с изображения этого танца начинается повествование в повести «Шкловские ассигнации». Первая же глава этого произведения так и называется – «Менуэт».

Наряду с менуэтом характерной принадлежностью эпохи, изображаемой Энгельгардтом в рассматриваемой нами прозе, являлся роговой хор – «странное изобретение русских вельмож XVIII века, где каждый музыкант брал только одну очередную ноту на своём инструменте» (7). Этот феномен участвует в воссоздании «местного колорита» всех произведений так называемого «шубинского» цикла (наряду с тремя названными произведениями к нему относится ещё роман «Граф Феникс»).

Вновь обратившись к «Екатерининскому колоссу» отметим, что музыкальный аккомпанемент в этом романе сопровождает завершающую стадию разработки темы назначения поэта и поэзии, стержневой для русской литературы и находящей в романе выражение в антитезе: «поэт-придворный – поэт-гражданин». Натуралистически карикатурная сцена, изображающая исполнение перед Потёмкиным местными могилёвскими стихотворцами своих од, посвящённых ему, противопоставляется романтически приподнятому описанию пения гимна собственного сочинения греческим патриотом Ригасом. Абстрактный характер музыки помогает автору возвысить новоэллинического певца над оппонентами.

В «Графе Фениксе» функционирует и другой «музыкальный», узловым для отечественной литературы мотив, в соответствии с которым народная песня рассматривается в качестве ключа к загадочной русской душе. Этот мотив приобретает в романе весьма важное идейно-композиционное значение. Слушая песню гребцов, «протяжную, удалую и вместе заунывную», Калиостро чувствовал, «что в его кабале к тайне сих звуков и разлитой в них воли ключа нет» (8). Неадекватная расчётам магика реакция вступающих с ним в контакт русских людей на его чудодействия – главная внутренняя пружина всего происходящего в произведении.

Дополнительная «музыкальность» романам «шубинского» цикла придаётся и за счёт того, что их действующие лица в некоторых эпизодах ведут себя подобно опереточным персонажам. Посредством пения арии из «Эвридики» Павел в «Окровавленном троне» пытается выразить глубину своего потрясения, вызванного признанием фаворитки Лопухиной в том, что она тайно помолвлена с князем Гагариным (9), скопцы в «Екатеринском колоссе», удаляясь по окончании беседы с Потёмкиным, поют славящую господа, помогшего им одержать психологическую победу над светлейшим, песню (10), а неудовлетворённое желание любить и быть любимой, находящееся на подсознательном уровне героини «Графа Феникса» Серафимы, выливается в неоднократное исполнение ею под гитару итальянского романса (11). В последнем случае песня к тому же выполняет локальную композиционную функцию, обрамляя сцену встречи Калиостро с женой: при входе в комнату супруги граф слышит её поющий голос, и по окончании беседы Серафима вновь берётся за гитару.

Принимая во внимание роль искусства, в частности музыки, в жизни своего персонажа, Энгельгардт придаёт оригинальность созданному им в «Окровавленном троне» образу Павла Первого. Император рассказывает вельможам историю менуэта, сопровождая свой рассказ показом некоторых танцевальных фигур (12), он является большим поклонником Глюка, присутствует на его «Ифигении» (13), поёт отрывки из оперных арий. В

беседе с королём Августом о живописи Рафаэля русский монарх поражает «даже такого знатока, каким в Европе считался Понятовский, глубиной суждений» (14). Не остаются вне поля зрения автора музыкальные наклонности и других персонажей романов «шубинского» цикла: музицирование Корсакова (15), сочинение свадебной кантаты графом Литтой (16), умиротворение застольных споров посредством флейты на полднике у Платона Зубова (17) и т.д.

В «Графе Фениксе» и «Окровавленном троне» к тому же широкое освещение получает оперное «закулисье» в аспекте влияния его представителей на судьбу государства. В первом романе оперные певицы Габриелли и Давия находятся в интимных отношениях с покровительствующими им высокопоставленными вельможами Елагиным и Безбородко, благодаря чему знакомство с соотечественницами становится вождельённой целью Калиостро, стремящегося проникнуть в секреты высшего света Петербурга. Во втором примадонна Шевалье, любовница брадобрёя и любимчика императора Кутайсова, собирает в своём салоне оппозиционно настроенных по отношению к Павлу людей. Она же обманом добивается осуществления похотливых желаний государя, устраивая его близость с целомудренной фавориткой Анной Гагариной, чем, по убеждению подходящего с этической меркой к истории автора, приближает монарха к гибели.

Всё вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что Н. А. Энгельгардту обращение к музыкальной культуре помогало создавать новые яркие и самобытные художественные средства реконструкции прошлого в своей исторической прозе.

1. *Энгельгардт Н.А.* Екатерининский колосс // Исторический вестник. 1908 № 10. С. 20-21.
2. Там же. № 10. С. 19.
3. Там же. № 10. С. 19.
4. *Энгельгардт Н.А.* Окровавленный трон. Ташкент, 1994. С. 45.

5. Там же. С. 49.
6. Там же. С. 49.
7. *Энгельгардт Н.А.* Екатерининский колосс... № 10. С. 15.
8. *Энгельгардт Н.А.* Граф Феникс. Ташкент, 1994. С. 174-175.
9. *Энгельгардт Н.А.* Окровавленный трон... С. 131-132.
10. *Энгельгардт Н.А.* Екатерининский колосс... № 9. С. 790.
11. *Энгельгардт Н.А.* Граф Феникс... С. 46-50.
12. *Энгельгардт Н.А.* Окровавленный трон... С. 45.
13. Там же. С. 332.
14. Там же. С. 36.
15. *Энгельгардт Н.А.* Граф Феникс... С. 393-394.
16. *Энгельгардт Н.А.* Окровавленный трон... С. 22.
17. *Энгельгардт Н.А.* Екатерининский колосс... № 9. С. 770.