

Роман Насонов

ПО СЛЕДАМ «НАРОДНОЙ ВЕРЫ»

(«СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ И ДЕВЕ ФЕВРОНИИ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА И «СВАДЕБКА» И. Ф. СТРАВИНСКОГО)

В известной книге об отце А. Н. Римский-Корсаков приводит интереснейший документ, иллюстрирующий ожидания поклонников творчества Николая Андреевича в период его работы над итоговым в духовном отношении произведением — оперой «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». В публикуемом письме некоего адепта великого композитора из числа интеллигентов, исповедующих «национально окрашенный либерализм», говорится, в частности о том, что раньше Римский-Корсаков пользовался христианскими мотивами лишь случайно; теперь же, в поздние годы творчества, композитор, подобно своим великим предшественникам — Моцарту, Бетховену, Вагнеру, — должен создать великое духовное произведение. Банальное, в общем-то, пожелание сопровождается примечательным комментарием: «И я верю, что ничто мертвенное, лицемерное, поповское, мерзкое, синодальное, лампадное, византийское, поганое не коснется его чистой души. Религиозное творчество плодотворно, когда оно проистекает из индивидуального независимого источника. Я надеюсь, что религиозная музыка Римского-Корсакова будет мощная, жизнерадостная, а не покаянная, гнетущая <...>» [11, 32].

Помимо комического эффекта от нагромождения ругательных эпитетов, обращает на себя внимание безапелляционный тон высказывания неназванного

Насонов Роман Александрович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

А. Н. Римским-Корсаковым автора письма¹: церковь исчерпала свой духовный потенциал, религиозное творчество возможно лишь из не зависящего от нее индивидуального источника. Следует признать, что подобная точка зрения была принята многими представителями русской интеллигенции, в том числе в кругу композитора.

Позиция самого Николая Андреевича была, очевидно, сложнее. Критическое отношение современников к церкви как социальному институту композитор разделял с оговорками: помимо неподлинного, казенного православия он видел в ней живое и творческое начало. Грехи духовенства в его глазах испугала красота литургического и паралитургического искусства, о чем свидетельствует, например, фрагмент переписки Николая Андреевича с В. В. Ястребцевым. В ответ на расхожие обвинения в адрес христианства как врага свободы² Римский-Корсаков деликатно — не желая обидеть своего горячего, хотя и не слишком умного почитателя, — но достаточно твердо указывает на смягчающие «историческую вину» церкви обстоятельства: «Совершенно согласен с мыслями, выраженными по поводу христианства, но замечу лишь, что оно (христианство) и католицизм (с его Инквизицией) породили чудное искусство. Впрочем, искусство всегда лепилось около церкви, деспотических правителей, богатства и прочих нежелательных учреждений и вещей. А даст ли ему приют свобода, равенство и братство? Не сидит ли во всем этом великое противоречие?» [10, 199].

Еще более красноречивым свидетельством отношения Римского-Корсакова к православной церкви является известный авторский комментарий к «Воскресной увертюре»³ на страницах «Летописи»: в своем произведении композитор хотел воспроизвести «легендарную и языческую сторону праздника, этот переход от мрачного и таинственного вечера страстной субботы к какому-то необузданному язычески-религиозному веселью утра светлого воскресения» [9, 218]. Вдохновенную зарисовку сцен «духовного веселья» народа на Пасху, переносящего воображение в языческие времена, Римский-Корсаков сопровождает характерной репликой в сторону: «Как все это далеко от философского и социального учения Христа!» [там же]. Народная вера, по существу языческая и лишь по форме христианская, была для Николая Андреевича не идеологемой, а любимой с детства реальностью: первые, незабываемые, впечатления о ней композитор получил в Тихвинском монастыре. Незнакомством с этой стороной церковной жизни он, по-видимому, и объяснял то последовательное неприятие православия интеллигентами, которое сам не разделял.

Сосуществование живой веры простых людей с «учением Христа», чуждым и народу, и образованной части общества, едва ли, однако, можно воспринимать как нечто гармоничное. В контексте подобных воззрений на православную церковь забавные восторги Ястребцева по поводу недавно заверщенного Римским-Корсаковым шедевра могут стать отправной точкой для серьезного размышления: «<...> вспомнил <...>, что Вы <...> так недавно еще создали величайшее оперное чудо: “Китеж град” и захотелось мне вдруг — стать пред

¹ М. П. Рахманова предполагает, что это мог быть философ И. И. Лапшин (1870–1952); И. Ф. Кунин называет в качестве такового самого В. И. Бельского [8, 131; 4, 197].

² Поводом для данного эпизода переписки послужил разгон Первой Государственной Думы. В письме Римскому-Корсакову от 23 июля 1906 года из Петербурга Ястребцев цитирует книгу А. Бебеля «Христианство и социализм»; см.: [10, 196–197].

³ «Одной из самых любимых вещей» В. И. Бельского [10, 316].

Вами на колени!! В данную минуту Ваш “Китеж” передо мною. Проглядывая его наедине — я горячо плакал! <...> Мне захотелось <...>, хотя приблизительно, словами выразить то, что я, в глубине души своей продумал и перечувствовал под влиянием Вашего нового, вдохновенного “Евангелия”!! В заключение — позвольте же мне Вас из “Архиереев” и “Патриархов” Русской музыки произвести в “Композитора-Евангелиста”!!...» [10, 169].

Римский-Корсаков — «Композитор-Евангелист»?! Почему бы и нет! «Китежград» оправдал предчувствия почитателей Николая Андреевича, чаявших от своего кумира религиозного откровения. Дискредитировавшему себя «учению Христа» он противопоставил мудрость девы Февронии, плоть от плоти народной веры, положив либретто В. И. Бельского на музыку «мощную и жизнерадостную», а не «покаянную, гнетущую»⁴.

Как известно, либретто оперы создавалось в тесном контакте с композитором на основе множества источников, что дало право Бельскому не без гордости утверждать: «Может быть, во всем произведении не найдется ни одной мелочи, которая так или иначе не была бы навеяна чертою какого-либо сказания, стиха, заговора или иного плода русского народного творчества» [2, 2]. Не подлежит сомнению и стремление авторов реконструировать мирозерцание

⁴ Впервые в рамках дискуссии «народной веры» опера Римского-Корсакова и Бельского рассматривается в исследовании Д. Е. Луконина. Приведу некоторые концептуальные положения этого автора: «Если вписать идеи “Сказания” в спор о “наследстве Достоевского” <...>, то авторов нашего произведения придется отнести к “соловьёвской” стороне. К. Н. Леонтьев утверждал, что истинный смысл русского православия уже дан и обрести его можно только в рамках Церкви, с этих позиций он осуждал тех, кто ищет “новшество” в православии. С другой стороны, В. С. Соловьёв поддерживал обращение к “народной вере” при условии, что она является “истинной”. <...> Рассмотрение трех взаимосвязанных понятий “интеллигенция”, “народная вера” и “истина” позволяет определить линию спора о “русском вкладе в духовное будущее”, к которой, видимо, принадлежал художественный феномен “Сказания”. В. С. Соловьёв, с подачи Достоевского, редуцировал (или, если угодно, инициировал на новом уровне в идейно-философском обиходе, т. к. вообще поискам “правды” в народе все-таки была посвящена вся вторая половина XIX в.) концепт “истины” в “народную веру”, что должно было, по его мнению, послужить основой для конструкции “русской идеи”. В свою очередь концепт “народная вера” был мифологизирован в сознании русской интеллигенции, и соловьёвская интенция в многочисленных бессознательных повторениях стала совершать свое путешествие по самым разнообразным текстам. Легенда о граде Китеже с легкостью вписывалась в подобный кругооборот. <...> Реконструкция интеллигенцией “народной веры” была чаще всего попыткой <...> самоубеждения в том, что интеллигентские религиозные идеи вообще каким-то образом связаны с народом, причем дискурс “народа” становился столь же ускользающим, как и связанный с ним дискурс “истины”» [5, 37–38].

Признавая целесообразность и даже необходимость включения «Китежа» в данный религиозно-философский контекст, я, вместе с тем, критически воспринимаю наблюдающуюся у Д. Е. Луконина тенденцию слишком тесно сближать оперу с идеями Ф. М. Достоевского и Вл. С. Соловьёва вплоть до попытки установить прямое воздействие статей последнего на концепцию произведения [там же, 13], — тем более, когда это ведет к «ложным следам», например, к попытке связать замысел Бельского и Римского-Корсакова с идеей «экспорта отечественной духовности в Европу» и «русским мессианизмом» [там же, 4, 13]. На мой взгляд, права М. П. Рахманова, с одной стороны, отмечающая отдаленность Римского-Корсакова от обсуждаемых авторов, с другой — обращающая внимание на то, что композитор высказывал близкие им мысли самостоятельно [7, 77]. Предлагая некоторые соображения относительно происхождения идей оперы и ее религиозно-философского смысла, я воспользуюсь некоторыми открытиями Д. Е. Луконина, исследование которого представляет, к тому же, огромную ценность благодаря содержащемуся в нем детальному и хорошо аргументированному критическому разбору исторической и современной литературы о «Китеже».

русского народа, «по отдельным обрывкам и намекам — угадать целое, сокрытое в глубине народного духа» [там же]. Но как раз многообразие имеющихся источников и неопределенность того целого, которое надлежало восстановить, способствовали появлению на свет абсолютно оригинального литературного сочинения, сотканного из парафраз и точных цитат, но «проистекающего из индивидуального независимого источника» — собственных представлений Римского-Корсакова и Бельского о сокровенных истинах народного религиозного сознания. В результате искренне декларируемое следование традиции приводит к модернизации первоисточников, что особенно хорошо заметно в связи с образом главной героини оперы.

«Повесть о житии Петра и Февронии Муромских», написанная монахом Ермаолаем-Еразмом в середине XVI века, в либретто использована минимально: помимо имени героини, заимствовано всего несколько мотивов; между фигурами княжича Всеволода Юрьевича и блж. Петра Муромского нет ничего общего. Тем не менее, причина, по которой Римский-Корсаков с Бельским обратились к образу блж. Февронии, достаточно очевидна: в народном предании (литературной обработкой которой и является «Повесть») их привлекла фигура женщины, наделенной природной мудростью — до такой степени, что благодаря своему уму она может поучать и вразумлять мужчин⁵. В «Повести» это качество блж. Февронии украшает образцовую православную жену, которая полностью понимает своего супруга, во всем его поддерживает, готова ради него на любые жертвы и, даже превосходя в чем-то мужа, не претендует в семье на ведущие роли — это смирение и является, в конце концов, источником ее мудрости. Мудрость оперной героини — совсем иного рода: смиренная внешне, в духовном отношении она дерзновенна.

Речи Февронии и ее дела идут вразрез с православной догматикой. Пожалуй, наиболее эпатарующий жест относится ко входу в невидимый град. Современная исследовательница отмечает, что встреча восставшего от смерти княжича с Февронией подобна явлениям воскресшего Спасителя ученикам [12, 96–97]. Полагаю, что современникам Римского-Корсакова эти параллели были очевидны, и в тот момент, когда призрак подает Февронии лопот хлеба со словами: «Кто вкусил от хлеба нашего, / Тот причастен к вечной радости», — аллюзии возникали не только на библейскую сцену преломления хлебов перед путешествующими в Эммаус учениками (Лк. 24:30–31), но и непосредственно на таинство Святого Причащения. Невеста, по-видимому, принимает хлеб, но не целиком; крошки она бросает на землю:

Полно мне... а крошки мелкие
Вам посею, пташки вольные,
Напоследок вас полакомлю.

«Святая простота» Февронии не имеет никакого отношения к религиозным обычаям русского крестьянства. Однако Римский-Корсаков с Бельским и не собирались рисовать реалистический портрет народной веры: они искали ее сокрытую суть, которую и хотели явить образованным людям в театре; там провокативный жест главной героини мог быть воспринят адекватно, как «естественный» поступок блаженной девы, страдающей своим меньшим братьям,

⁵ К тому же, признанная церковью святость прототипа придает словам и поступкам оперной Февронии весомость даже в тех случаях, когда либретто отдаляется не только от буквы, но и от духа житийного источника.

с которыми она долгие годы прожила в пустыни и теперь должна навсегда расстаться. Веление милосердной любви ставится выше «рассудочных» правил; либреттистом здесь движет не желание надругаться над таинством, а стремление приобщить зрителей к более высокому пониманию религии, нежели то, что предлагает им догматическое учение церкви.

Более того, поступок Февронии моделирует образ действий Христа — Осквернителя субботы, известный нам по Евангелиям. Сам Спаситель то и дело нарушал религиозные запреты, раздражая благочестивых ревнителей веры настолько, что те искали погубить Его. Делал он это прежде всего, чтобы свидетельствовать о себе как о Мессии: «Ибо Сын Человеческий есть господин и субботы» (Мф. 12:8)⁶. Дерзновенные поступки Февронии также соответствуют ее невольному мессианству⁷ и вытекают из того учения, которое она, простая дева, сообщает, согласно замыслу авторов «Китежа», людям. «Нагорная проповедь» оперной героини произносится не с возвышения при большом стечении людей, а в бытовой ситуации — стилизованном под паралитургическую поэзию диалоге с княжичем. Свои «обновленческие» идеи она излагает прямо и просто — так, чтобы они сразу становились ясны слушателям и не требовали комментария:

Княжич Всеволод:

Ты скажи-ка, красная девица,
ходишь ли молиться в церковь Божью?

Феврония:

Нет, ходить-то мне далёко, милый,
а и то, ведь Бог-то не везде ли?
Ты вот мыслишь: здесь пустое место,
ан же нет: великая здесь церковь.
Оглянися умными очами.
(*благоговейно, как бы видя себя в церкви*)
День и ночь у нас служба воскресная.

Феврония в этом известном фрагменте либретто вовсе не извиняется за то, что не посещает официальные службы. Богослужению в церкви, отгороженной от мира и от красоты природы, она противопоставляет литургию, совершающуюся в истинном, нерукотворном храме — в цветущей пустыни, под сводами небес, там, где «живодер»-медведь не тронет лося и где сбилось уже, кажется, знаменитое пророчество Исаяи: «Волк и ягненок будут пастись вместе, и лев, как вол, будет есть солому, а для змея прах будет пищею» (Ис. 65:25a); впрочем, скорее всего, в Февроньиной пустыни волки никогда и не ели ягнят.

Эту «естественную» религию авторы оперы, устами ее героини, противопоставляют вере «старых людей»; за адресатом полемики легко угадывается православное духовенство:

⁶ Вместе с тем, нарушение субботы можно оправдать и обычным житейским милосердием; см.: Мф. 12: 10b–12.

⁷ Сходство образа действия не отменяет, однако, различий по существу. Сын Божий «подчинился закону, чтобы искупить подзаконных» (Гал. 4:4b–5a); Он пришел в мир для того, чтобы исполнить и утвердить закон, а не упразднить необходимость в таковом (Мф. 5:17; Рим. 3:31). Феврония же руководствуется не законом, а своими «естественными», от сердца идущими побуждениями, и пример ее заразителен.

Княжич Всеволод:

Люди старые иначе молвят:
«Не зарись на радости земные,
на земли-то нам скорбеть да плакать».

Феврония:

Милый, как без радости прожить,
<...>
Верь, не та спасенная слеза,
что с тоски-кручинушки течет,
только та спасенная слеза,
что от Божьей радости росится.

Разумеется, подобная вера предполагает соответствующую музыку: не «гнетущую и покаянную», а жизнерадостную и полную света — ту, которую мы и слышим в «литургической опере» Римского-Корсакова. Вера Февронии требует теологического обоснования, каковое следует немедленно; свой важнейший аргумент девушка излагает, как обычно, самыми простыми словами, не оставляя места двусмысленности и различию трактовок:

И греха, мой милый, ты не бойсь:
Всякого возлюбим, как он есть,
Тяжкий грешник, праведник ли он;
В каждой душеньке краса Господня.
Всяк, кто стрелся, того Бог прислал;
В скорби он, так нам еще, еще нужней.
Приласкай, хотя б был лиходей,
Радостью небесною обрадуй.

Слова Февронии не отрицают грех как моральную категорию, но всё ее миро-созерцание, вся практическая сторона ее веры состоят в отрицании пагубных последствий греха и отказе вменять его кому-либо в вину. Героиня последовательно, от начала и до конца оперы, словно не замечает очевидное: медведь для нее не живодер, а Григорий Кутерьма — не подлый предатель и душегуб⁸; и такое отношение к окружающим, в рамках этической программы «Китежа», имеет

⁸ Как не вспомнить в этой связи кредо булгаковского Иешуа Га-Ноцри: «<...> злых людей нет на свете». Бродячего философа и пустыннолицу-деву роднит убеждение в том, что все люди добры от природы и по своей сути всегда остаются таковыми, даже если в силу обстоятельств ожесточаются. Параллель образа Февронии с другим знаменитым литературным персонажем, Соней Мармеладовой, которую проводит в своих рассуждениях Д. Е. Луконин [5, 35], наряду с указанным исследователем сходством (внецерковной «народной» религиозностью), примечательна отличиями. Образ Сонечки стоит в характерном для христианской агиографии ряду раскаявшихся блудниц. Подчеркнутая писателем обездоленность, толкающая ко греху, способна оправдать ее в глазах гуманного читателя, но не в собственных; это тяжело страдающий от осознания своей преступности человек. Любовь Сони к людям — более глубокая и деятельная, чем у Февронии, и если героиню Достоевского совместное чтение Евангелия с Раскольниковым приведет в конце концов к испупительному путешествию в Сибирь, на каторгу, то совместная молитва Февронии с Кутерьмой лишь окончательно разлучит эти персонажи — Гришка с диким воем скроется в дремучих лесах, дева вступит во святой град, где обвенчается с княжичем Всеволодом.

благотворные последствия: для животного наступающие немедленно, для «слабого разумом Гришеньки», надо полагать, — в отдаленной перспективе⁹.

Явление крестьянки Февронии образованной публике и задумано для того, чтобы продемонстрировать такое всепрощение, на которое не был способен Сам Христос. Истинный Мессия дает спасение лишь тем, кто раскаялся и отрекся от греха, мудрая же дева любит всех людей без различия, как праведников, так и тяжких грешников; кабы не строгий князь Юрий, разрешила бы она ввести в невидимый град и одержимого бесами Кутерьму.

«Радость» — ключевая категория ее веры и источник необыкновенных способностей; ею она исцеляет недуги физические и духовные¹⁰. Но радость радости рознь: «просветленный» образ Февронии может вызвать едва ли не буддийские ассоциации. Притом что ряд деталей оперы содержит аллюзии на сердцевицу церковного года, дни Страстной Седмицы, переходящие в Светлый праздник Пасхи¹¹, «цельная», не выросшая из покаяния в собственных грехах — да и приходилось ли Февронии совершать когда-либо грех? — радость святой девы имеет мало общего с ликованием церковных людей, осознанно переживших Великий пост. Радость Февронии обретается в местах заповедных, в стороне от града земного, Малого Китежа, и неотделима от мечтательности юного существа. Собственно, и «пророческое видение» (Б. В. Асафьев) Февронии, при всей

⁹ Роль Гришки в произведении Римского-Корсакова, однако, гораздо значительнее роли медведя. Он являет собой полную противоположность Февронии тем, что не замечает ничего доброго, видя в окружающей действительности лишь грех и безобразия. Парность образов Февронии и Григория отражает амбивалентность «народной веры», взятой целостно. Гипотезу, согласно которой Гришка — «единственный во всей опере подлинный христианин» [1, 138], следует списать в архив как домысел.

Впрочем, и медведь Февронин не так прост. Д. Е. Луконин отмечает, что присутствие именно этого животного в либретто оперы (а не зайца, символа брачных отношений, как в «Повести о Петре и Февронии») вызывает ассоциации с эпизодом жития преподобного Сергия Радонежского, прикормившего и тем самым приручившего в своей пустыни этого косолапого зверя [5, 35]. История была популярна: она отражена на одном из клейм житийной иконы святого; посвящена ей и картина Нестерова. Вполне возможно, что Сергий Радонежский действительно является одним из прототипов Февронии — в этом случае интересно то, как домысливается данный мотив при перенесении в оперу: эпизод жития говорит о милосердии и аскетизме Сергия, порой отказывавшего себе в пище для того, чтобы накормить медведя-попрошайку, — Феврония же не просто кормит молодого мишку хлебом, но, не веря «напраслине», сулит тому «добродетельную» жизнь (правда, в неволе: «Ты велик да смирен вырастешь, / Будут все медведя чествовать, / По дворам водить богатым / С домрами да с сопелями / На потеху люду вольному»). Еще более значительна трансформация другого мотива, перенесенного, вероятно, из жития святого в либретто: видение прекрасных птиц, летавших по монастырю и вокруг него (эпизод также отражен в соответствующем клейме иконы). В житии птицы символизируют великое множество монахов, духовных детей Сергия, — птицы, собравшиеся вокруг Февронии, являются частью картины прекрасной и благой природы, предвосхищая будущее ее преображение, чаемое девою, и явление иных, райских птиц.

¹⁰ В письме Римскому-Корсакову от 7 мая 1904 года Ястребцев указывает на то, что имя Ефросинья, которое блж. Феврония приняла при пострижении в монахини, означает «веселье, радость» [10, 162]. Независимо от того, учитывалось ли данное обстоятельство авторами оперы, распространение подобных мыслей в ближнем кругу великого композитора симптоматично. «Радость» можно условить и в имени преподобного Сергия.

¹¹ Напомню, что единственная литургическая цитата в произведении — тропарь Великого Понедельника, Великого Вторника и Великой Среды «Се, Жених грядет в полунощи».

серьезности отношения к нему авторов оперы¹², несет на себе печать наивных и чистых «пантеистических» восторгов перед русской природой, поэтических фантазий, которые были свойственны и великому композитору, и людям из его окружения¹³:

А и сбудется небывалое:
Красотою всё разукрасится,
Словно дивный сад процветет земля,
И распустятся крины райские.
Прилетят сюда птицы чудные, —
Птицы радости, птицы милости, —
Воспоют в древах гласом ангельским,
А с небес святых звон малиновый,
Из-за облаков несказанный свет...

Пророчество сбудется в финале оперы, где мечты Февронии осуществляются (о чем свидетельствует не только словесное указание композитора, но, прежде всего, наличие тематических связей между соответствующими сценами). Можно предположить, что таким образом поэтически, в «языческом» ключе переосмысливается традиционный сюжет жития пустынножителя¹⁴: сперва в дикий лес приходит святой отшельник, затем (иногда к неудовольствию окрестных жителей, земли которых должны отойти к монастырю) на месте девственной природы возникает, «яко крин», святая обитель, с которой в данном случае можно соотнести невидимый град Китеж. Поэзия преобразующейся природы была здесь, как представляется, главным источником вдохновения для Римского-Корсакова; и лишь наряду с ней свою роль сыграло соревнование с Р. Вагнером, создавшим

¹² Продолжая евангельские параллели, это «пророчество» можно соотнести с предсказаниями Христа о Своей смерти, Воскресении и Втором пришествии.

¹³ Не постесняюсь в этой связи процитировать хрестоматийное: «Какой-нибудь толстый и корявый сук или пеня, поросший мхом, мне казался лешим или его жилищем, лес “Волчинец” — заповедным лесом, голая Копытецкая горка — Ярилиной горой, тройное эхо, слышимое с нашего балкона, как бы голосами леших и других чудовищ» [9, 175]; в своих пламенных посланиях (в коих недостаток соразмерных чувству слов и выражений компенсируется восклицательными знаками и многоточиями) «милый» Римскому-Корсакову Ястребцев пишет о природе не столь искусно, но не менее искренно, например: «Воображаю, как теперь хорошо в Вечаше, — как вдохновительна и нежна — робкая весенняя песня леса!.. Как хороши и свежи ландыши!..» [10, 171]. Язык «пророчества», однако, от начала до конца стилизован под народный, и каждая «мелочь» действительно навеяна соответствующими источниками. Так, образ чудесных птиц, прилетающих в преобразенную пустыню, по-видимому, заимствован, наряду с некоторыми другими поэтическими мотивами, из «Стиха о царице Иоасафе» (см.: [5, 35]), где он является, однако, не более чем метафорой прекрасного птичьего пения в пустыни весной. Образ райских «кринов» (белоснежных лилий), процветающих в пустыни, восходит к ирмосу воскресного канона 2 гласа: «Процвела есть пустыня, яко крин, Господи, языческая неплодная церковь, пришествием Твоим, в ней же утвердися мое сердце». Используется он и в песнопениях в честь пустынножиков, причисленных к лику святых (ср. тропарь св. Кирилу Белозерскому, последователю Сергия Радонежского, основателю знаменитой обители: «Яко крин в пустыни Давидски процвел еси, отче Кирилле»). Непосредственным же источником заимствования была, по-видимому, реплика игуменьи Менофы, раскольницы из романа П. И. Мельникова-Печерского «В лесах»: «Яко крин, процветала пустыня наша...»; при этом в характере и образе веры суровой, но житейски практичной Менофы вряд ли найдется нечто общее с мечтательницей Февронией.

¹⁴ Например, того же Сергия Радонежского, о возможной связи с которым образа Февронии выше уже говорилось.

«Парсифаль»¹⁵. В. И. Бельский недаром пенял композитору на излишнюю краткость «апофеоза» оперы, припоминая Римскому-Корсакову «вредное впечатление», произведенное ранее финалом «Кашея» («слишком мало света»; см.: [10, 309]). Рискну предположить, что довольно жесткая полемика, возникшая в этом пункте между автором музыки и либреттистом, отражает различие в восприятии каждым из них смыслового целого оперы: для Бельского «обретение града» было безусловной смысловой кульминацией произведения (недостаточно акцентируемой, с его точки зрения, композитором) — Римский-Корсаков был слишком увлечен историей девушки Февронии¹⁶.

Не принимая того уклона, который придает художественному целому оперы музыкальное решение Римского-Корсакова, Бельский проявляет, однако, большую чуткость и очень точно характеризует сцену, более всего вдохновлявшую композитора: «<...> в предыдущей картине все дивные чудеса, в сущности, есть лишь светлое видение среди предсмертных страданий, оттенок которых неощутимо присутствует до самого ухода Февронии с небесным женихом» [там же]. В связи с последними минутами жизни невесты княжича Всеволода уместно вспомнить трагический финал «Царской невесты», тот отмеченный печатью особой красоты момент, когда помутившаяся рассудком Марфа поет знаменитое: «Иван Сергеич, хочешь в сад пойдем». Как грандиозное духовное произведение «Китеж» выделяется среди прочих опер Римского-Корсакова — и все-таки, сочиняя его, композитор шел по уже проторенным и дорогим его сердцу

¹⁵ Параллели между итоговыми творениями немецкого и русского композиторов популярны с первой постановки «Китежа». Большое значение придают им и многие современные исследователи, анализирующие оперу и ее либретто; укажу в этой связи на публикацию М. В. Пашенко, который также устанавливает связь концепции произведения Римского-Корсакова с философией Соловьева: «Этический узел “Китежа” сформирован этикой Вл. Соловьева, отталкивавшейся, среди прочего, от критики учения А. Шопенгауэра о сострадании, каковая критика, в свою очередь, впитала на определенном этапе версию того же учения в “Парсифале” Вагнера» [6]. Не вдаваясь в тему глубже, чем это надо для целей моей статьи, обращаю внимание лишь на один из аспектов безграничной темы «русского Парсифаля». Потребность в том, чтобы герой Вагнера взял на себя функцию нового Мессии, вызвана неудачей предшественников Парсифаля и, как следствие, бедственным положением рыцарского братства; в конце концов, в основе вагнеровской оперы лежит убеждение в том, что история церкви зашла в тупик и требует новой, более радикальной, чем когда-либо прежде, реформации (вплоть до преодоления христианства как такового), которую возглавила бы фигура соответствующего масштаба. Вера Февронии противопоставлена церковным обычаям не столь непримиримо: не отрекаясь от своей прежней жизни и воззрений, дева входит в преображенный град и подчиняется правящему там князю Юрию Всеволодовичу; ее брак со Всеволодом Юрьевичем носит, если угодно, идеологический характер и может быть прочитан как указание на необходимость интеграции живого народного благочестия в склонное к старению и окостенению православное христианство (то, что прообразом духовной позиции Февронии, с одной стороны, и китежан, с другой, могли быть воззрения различных старообрядческих сект, см. далее сн. 19, не исключает подобной трактовки).

¹⁶ Можно предположить, что для настоящего увлечения «апофеозом» оперы Римскому-Корсакову не хватало «языческого элемента», того «духовного веселья», что вдохновляло его при создании «Воскресной увертюры». В этой связи стоит обратить внимание на фрагмент переписки композитора с Ястребцевым, где оба корреспондента воодушевленно отыскивают параллели китежской мистерии с купальским культом (причем Римский-Корсаков лидирует на сей раз по количеству восклицательных знаков); см.: [10, 162–163]. Да и известное пожелание: «в литургическую оперу необходимо внести немного реализма!» [там же, 322], — выражает не что иное, как тоску композитора по первозданности народных образов и чувств в сочинении, общий тон которого определяет интеллигентская утопическая мечтательность.

путям: создавал образ погубленной людьми чистой и поэтичной девушки, взору которой в смертный час открываются райские сады. Другая важная образная параллель к этой сцене — Песня Индийского гостя, с ее замороженной радостью и баюкающей красотой: дева Феврония отправляется туда, куда отсоветовал путешествовать Садко здравомыслящий новгородский люд, — в далекую и чудесную Индию, где поет загадочная птица Финикс¹⁷.

Сказанное далеко не исчерпывает вопрос о связях «Китежа» с другими сочинениями Римского-Корсакова и русской оперой XIX века в целом. Так, для понимания духовного смысла этого произведения необходимо корректно вписать его в контекст «раскольничьего дискурса» в русском обществе, литературе и искусстве. Следует согласиться с Д. Е. Лукоциным, утверждающим, «с большой степенью вероятности», что «Н. А. Римский-Корсаков и В. И. Бельский не преследовали никакой цели изображения старообрядчества или сектантства» [5, 39]; что «мотивы, которые могли восприниматься интеллигентами-современниками как сектантские, В. И. Бельский, похоже, почерпнул непосредственно из сборников духовных стихов» [там же, 37]. В самом деле, авторы не собирались открыто выводить в своей опере образы русского раскола, как это сделал ранее М. П. Мусоргский в «Хованщине» — сочинении, к завершению которого Римский-Корсаков приложил руку в 1880-е годы. И все-таки тот факт, что многие современники усмотрели в «Китеже» «старообрядческий след»¹⁸, представляется неслучайным.

Стоит напомнить, что «впервые китежское сказание было прочтено Римским-Корсаковым и Бельским в романе П. И. Мельникова-Печерского “В лесах”, и довольно долго опера носила идущий от романа подзаголовок “заволжское предание”» [8, 130]; из романа Мельникова-Печерского, посвященного жизни старообрядцев, авторы оперы почерпнули ряд важных мотивов, в том числе относящихся к описанию преображенного Китежа¹⁹. Более того, предания о невидимом граде имели широкое распространение именно в старообрядческой

¹⁷ «Кто ту птицу слышит, всё позабывает». Как известно, работа над отдельными сценами «Садко» стала первым опытом сотрудничества Римского-Корсакова с Бельским, а текст Песни Индийского гостя, как показывает М. В. Пашенко, является парафразом «индийского» варианта «Стиха о Голубиной книге», опубликованного в сборнике П. А. Бессонова «Калики переходящие» (№ 89).

¹⁸ А богослов и литературовед С. Н. Дурылин (1886–1954), исследователь и большой знаток старообрядчества, трактовал, например, житие Февронии в пустыни и отказ молиться в храме как прямую отсылку к образу жизни и духовной практике секты бегунов; см.: [5, 33].

¹⁹ В частности, именно со страниц романа (а не из Откровения Иоанна Богослова, как полагала Л. А. Серебрякова) взято представление о том, что благодаря «молитве праведных», восходящей к небу, в невидимом граде всегда светло настолько, что можно читать книги без свечей; у Мельникова-Печерского старообрядцы полагают, что отсветы этого огненного потока являются обычным людям в виде «лазорей», то есть северного сияния [5, 21].

Отражение старообрядчества, возникшее вопреки воле Римского-Корсакова, находит в опере М. В. Пашенко. Исследователь напрямую соотносит Китеж с поселениями беспоповцев федосеевского толка (строивших города-монастыри как земной вариант небесного Иерусалима), тогда как взгляды Февронии он квалифицирует как выражение более радикальной позиции других беспоповцев — нетовцев (или старообрядцев спасова согласия). Важным аргументом в пользу того, что именно старообрядческие поселения следует считать прообразом Великого Китежа, служит указанный Пашенко факт: опубликованный Бессоновым духовный стих из цикла «Плач Адама», парафразом которого является монолог князя Юрия Всеволодовича «О слава, богатство суетное», фигурирует также и на страницах романа Мельникова-Печерского (поют его белицы в скиту у матушки Манефы). Современный слушатель «Китежа»,

среде (что нашло отражение в романе), где они и были записаны в XVIII веке²⁰. История батыева нашествия была переосмыслена и актуализирована как легенда о существовании духовного центра русской земли, сокрытого уже не от сгинувших в истории иноземцев²¹, а от официальных властей и церкви.

С появлением на оперной сцене, в зеркале которой русское гражданское общество XIX века традиционно искало образы для самоидентификации, эта легенда получила новую жизнь. В указанном контексте «Китеж» прочитывается как опера не о старообрядцах, а о «раскольниках»: о судьбе и предназначении интеллигенции, о ее месте в мире и в русской истории. Возглавляемые княжичем Всеволодом дружинники — прямые потомки предводительствуемой Михайлом Тучей псковской вольницы, сражающиеся теперь, однако, не за народно-демократические идеалы, а за родину и веру. И те и другие обречены на поражение. Не выдерживает столкновения с реальным злом и дева Феврония. Красота иллюзии, возникающей в финале оперы, прямо пропорциональна жестокости в действительности, невыносимой для сознания. Итоговая опера Римского-Корсакова подводит окончательную черту под «героической» эпохой русской интеллигенции и открывает период религиозно-философского утопизма, творчества, в большинстве случаев подчеркнуто дистанцирующегося от социально-политической актуальности. Поиски «правды» в народе выходят теперь из моды, однако история «народной веры» на музыкальной сцене тем самым не завершается; в качестве своеобразного эпилога разговора о «Китеже» мы обратимся к известному сочинению ученика Римского-Корсакова.

Использование «чужого слова» в музыке И. Ф. Стравинского — тема поистине неисчерпаемая. Доказать сознательный характер отсылки к тому или иному тексту в ней удастся далеко не всегда. То, что Стравинский тщательно следил за возможными цитатами, — несомненно. Хореографические сцены с пением «Свадебка» в музыкальном отношении не имеют, очевидно, ничего общего с сочинениями Римского-Корсакова, однако в либретто обнаруживается знаменательное совпадение; и связано оно с тем самым «реализмом», который вы требовал у Бельского автор «Китежа»:

Нищая братия:

Ты Кузьма-Демьян, ты святой кузнец,
Скуй им свадебку вековечную,
Вековечную, неразрывную.

*(«Сказание о невидимом граде Китеже
и деве Февронии», Второе действие)*

Хор:

Святой Кузьма, скуй нам свадьбу.
Святой Кузьма, скуй нам крепку,
Крепку твёрду, долговетну, вековетну

очевидно, не представляет себе, до какой степени эта опера укоренена в старообрядческих реалиях романа, однако вполне может оценить, насколько она над ними возвысилась.

²⁰ Обзор литературных источников либретто и их историю см. в: [5, 19–20].

²¹ Не удивительно, что татары в «Китеже» — в отличие от врагов русского народа в других, «оборонных» операх (поляков в «Жизни за царя» и половцев в «Князе Игоре») — не наделены яркой этнографической характеристикой; как часто отмечается, в их музыкальном образе враждебное и губительное начало выражено обобщенно.

С младости и до старости
И до малых детушек.

(«Свадебка», Картина третья
«Проводы невесты»)

Одним из главных элементов драматургии «Китежа» является рассредоточенный во времени свадебный обряд. При всем мастерстве, с которым авторы произведения пользуются его моделью, в их решении нет чего-то принципиально нового для русской оперной традиции: в конце концов, сюжет обоих шедевров М. И. Глинки основан на том, что драматические события прерывают либо приготовление к свадьбе («Жизнь за царя»), либо сам брачный пир («Руслан и Людмила»). Обряд обрядов русского фольклора, свадьба привлекает многих композиторов; приступая к созданию хореографических сцен с пением, Стравинский не мог не понимать, что вступает с ними в диалог. Выделял ли он при этом как-нибудь именно «Китеж» из ряда других сочинений? Очевидное пересечение текста можно объяснить просто — тем, что Стравинский обратился к тому же сборнику И. В. Киреевского, который использовал и Бельский, выполняя пожелание Римского-Корсакова. Но нет ли здесь параллелей более глубоких? Не торопясь с ответом на вопрос о том, является ли гипотеза о скрытой полемике с учителем соответствующей действительности, предложу вниманию читателя сравнительную таблицу особенностей двух сочинений, оказавшихся в фокусе нашего внимания; образцом ей послужат те «широкие и не очень надежные обобщения», которые позволил себе сам Игорь Федорович относительно собственного творчества и творчества А. Шёнберга (см.: [13, 109]):

Н. А. Римский-Корсаков

«Литургическая опера».

Сюжет, в котором важна каждая деталь.

Глубокое и тонкое прописывание личности каждого персонажа.

Мелодия широкого дыхания, напоминающая и русский духовный стих, и знаменное пение.

Слово как носитель смысла, выразитель религиозно-философских идей.

Гуманистическая позиция, проповедь любви, сочувствия и сострадания к ближнему.

Отождествление себя с героями, сопереживание и сочувствие им.

И. Ф. Стравинский

«Литургический» балет.

Условный и схематичный сюжет: «последование типичных свадебных эпизодов, воссозданное из обрывков типичных для данного обряда разговоров» [там же, 166].

Обезличенность: в «Свадебке» «нет индивидуальных ролей, есть лишь сольные голоса, которые отождествляются то с одним, то с другим персонажем» [там же].

Господство ритмического начала: мелодическая линия складывается из коротких попевок, подчеркиваемых нерегулярными акцентами.

Слово как фонетический, сонорный и ритмический материал.

Изображение жестокости ритуала по отношению к человеку.

Отстранение.

Представить «Сказание о невидимом граде Китеже» и «Свадебку» как «тезу и антитезу», очевидно, несложно. Правда, при этом многие из оппозиций будут относиться не только к обсуждаемым произведениям, но к стилю

и эстетике творчества двух великих композиторов в целом. Поэтому к указанным выше отличиям следует добавить и линию преемственности: для Стравинского в «Свадебке», как и для Римского-Корсакова в «Китеже», важнейшим является мотив «народной веры».

Сочетание постоянных воззваний к христианским святым, упоминания элементов церковного ритуала и откровенной языческой эротики в сочинении Стравинского на собственноручный лад обозначает проблему двойственности народного христианства, занимавшую и Римского-Корсакова; оба композитора согласны, по-видимому, в том, что именно язычество составляет основу и суть религиозности простых русских людей. В своей опере Николай Андреевич стремился явить ее глубокую и сокровенную истину, которая могла бы конкурировать с «учением Христа». Стравинский же не имел подобных притязаний и эстетизировал то, что лежит на поверхности, не привнося ничего извне.

По существу, «Свадебка» развенчивает идеализирующий взгляд на русское крестьянство, свойственный старшим поколениям интеллигенции. При этом, однако, Стравинский не спешит списать в архив концепт «народной веры»; напротив, некоторые авторские комментарии к произведению парадоксальным образом позиционируют его как церковное и вполне православное. Так, выступая в 1965 году перед зрителями американской телекомпании CBS, Игорь Федорович утверждал: «Свадебка — порождение русской церкви. Голос поющего священника, сам ритуал службы — все это не оставляло меня в процессе сочинения. Молитвы, обращенные к Богородице и святым, слышатся на протяжении всего сочинения» [3, 344]²². С не менее категоричного заявления начинается и авторское пояснение религиозного смысла хореографических сцен в «Диалогах» с Р. Крафтом: «“Свадебка” — это также (и может быть даже в первую очередь) плод русской церкви. Обращения к Богородице и святым слышатся на всем ее протяжении. Среди святых чаще других упоминаются Кузьма и Демьян. В России они признавались покровителями брака, и в народе им поклонялись как божествам плодородия. (Я читал, что в церквях южной Италии все еще можно увидеть изготовленные крестьянами фаллические символы у икон Космы и Дамиана.) <...> Перевязывание кос невесты алыми и синими лентами, конечно, тоже было религиозно-сексуальным обычаем, так же как обвитые вокруг головы косы означали, что женщина замужем. Невеста в первой сцене плачет не обязательно от того, что в самом деле горюет по поводу предстоящей потери девственности, но так как по ритуалу ей положено плакать. (Даже если она уже потеряла ее и ожидала..., она все-таки должна плакать.) Для каждого, кто пытается по достоинству оценить “Свадебку”, необходимо знание не только культовых обрядов, но и ее языка. <...> В одном месте по традиции требуется, чтобы кто-нибудь сказал: “Горько”. Услышав это, жених смотрит в свою рюмку и говорит: “Я вижу грудь, и мне горько”, после чего целует грудь невесты, чтобы сделать ее сладкой, и так далее в нисходящем порядке» [13, 166–167].

Очевидно, что в комментарии Стравинского смеховые «концы» плохо сочетаются с благообразным началом. Тем не менее, что-то заставляло его всякий раз

²² В данном случае, конечно, необходимо сделать скидку на характер аудитории, перед которой выступал композитор. В частной беседе с Натальей Касаткиной и Владимиром Василёвым Стравинский уже не мог обойти «острые углы» своего сочинения и был вынужден их сглаживать: «Я совсем не собираюсь просить людей ставить Свадебку в православном смысле. Я не в православном смысле писал. Я только пользовался православными темами — а это другой вопрос. Когда прославляют Богородицу, ее прославляют как могут» [3, 262].

подчеркивать церковный характер «Свадебки» — возможно, осознанное стремление создать «антитезу», которая отражена в приведенной выше сравнительной таблице. Для либеральной русской интеллигенции поколения Римского-Корсакова критическое отношение к официальной церкви и ее обрядам было чем-то почти обязательным (и даже духовно чуткие люди в той или иной мере разделяли условности, навязываемые их окружением) — для Стравинского, наоборот, казалось необходимым декларировать свою веру; писать во славу церкви даже такое языческое произведение, как «Свадебка», для него — абсолютно естественная вещь. Ведь с церковностью Игорь Федорович имел дело не напрямую, а через некую посредствующую инстанцию, с которой полемизировал, — религиозное творчество интеллигенции начала века, в том числе Римского-Корсакова с его безбожными воззрениями²³.

Другая возможная причина состоит в том, что «Сказание о невидимом граде Китеже» и «Свадебка» были обращены к принципиально разной публике. В то время как опера Николая Андреевича стремилась ответить на духовные запросы образованных русских людей, сочинение Игоря Федоровича должно было снять успех на парижской сцене — а для этого требовалось поразить зал чем-то неслыханным: шокирующим и экзотичным. С. П. Дягилев как никто знал эту слабость французов и умел ее эксплуатировать. Замысел балета «Литургия», о котором сообщает, в частности, Стравинский²⁴, вполне соответствовал стратегии гениального импресарио. Отказ композитора написать музыку для подобного спектакля должен был его огорчить — сочинив «Свадебку» и посвятив ее затем Дягилеву, Игорь Федорович отчасти загладил свою «вину».

²³ В «Диалогах» это расхождение во взглядах обозначено весьма категорично: «Я обожал Римского, но не любил его склад мышления. Я имею в виду его почти буржуазный атеизм (он бы назвал это “рационализмом”). Его разум был закрыт для какой бы то ни было религиозной или метафизической идеи. <...> Помню, кто-то завел за столом разговор о воскресении из мертвых, и Римский нарисовал на скатерти ноль, сказав: “После смерти ничего нет, смерть это конец”. Я имел тогда смелость заявить, что такова, может быть, лишь одна из точек зрения, но после этого некоторое время мне давали чувствовать, что лучше было промолчать» [13, 39].

²⁴ «Он знал, что зрелище русской церкви на парижской сцене будет иметь громадный успех. У Дягилева была коллекция чудесных икон и костюмов, которые ему хотелось показать, и он приставал ко мне с просьбами дать ему музыку для балета» [там же, 169].

Использованная литература

1. *Антипова Т. В.* Историко-культурные основания концепции «Сказания о невидимом граде Китеже» // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: сб. статей. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2000. (Науч. труды Московской гос. консерватории имени П. И. Чайковского, сб. 30). С. 128–145.
2. *Бельский В. И.* Замечания к тексту // Сказание о невидимом граде Китеже и дева Февронии. Либретто В. И. Бельского. Музыка Н. Римского-Корсакова. Лейпциг: М. П. Беляев, 1906. С. [2].
3. *И. Стравинский* — публицист и собеседник / ред.-сост. В. Варуц. М.: Советский композитор, 1988. 504 с.
4. *Кунин И. Ф.* Римский-Корсаков. М.: Молодая гвардия, 1964. (ЖЗЛ, Вып. 10 (385)). 240 с.
5. *Луконин Д. Е.* «Мессия грядущего дня»: «Сказание о граде Китеже» и споры о русском вкладе в духовное будущее Европы. URL: http://www.rimskykorsakov.ru/lukonin_kitez.html (дата обращения: 10.09.2012).
6. *Пащенко М. В.* «Китеж», или русский «Парсифаль»: генезис символа // Вопросы литературы. 1998. №2. С. 145–182. Электронная версия: URL: <http://magazines.russ.ru/81/voplit/2008/2/ra7.html> (дата обращения: 10.09.2012).
7. *Рахманова М. П.* Последние годы / (фрагменты из книги) // Музыкальная академия. 1994. №2. С. 75–89.
8. *Рахманова М. П.* Н. А. Римский-Корсаков (1890-е и 1900-е годы) // История русской музыки: в 10 т. Т. 9. М.: Музыка, 1994. С. 42–147.
9. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 8. М.: Музыка, 1980. 454 с.
10. *Римский-Корсаков Н. А.* Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / сост., автор вступит. статей, коммент., указ. Л. Г. Барсова. СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2004. 443 с.
11. *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество: в 5 вып. Вып. 4. М.: Музгиз, 1937. 171 с.
12. *Серебрякова Л. А.* «Китеж»: откровение «Откровения» // Музыкальная академия. 1994. №2. С. 90–106.
13. *Стравинский И. Ф.* Диалоги / пер. с англ. В. А. Линник, послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.