



Ю. Н. БОРИСОВ

**Гротескно-трагическая партитура
«Истории одного города» (1869–1870)**

<Фрагменты>

Музыкальная фантазия Салтыкова находит особый звуковой материал для каждого произведения. В гротескном мире «Истории одного города» * обычные звуки реальной жизни гиперболизируются, приобретают небывалый, фантастический оттенок, важнейшие из звуковых образов наполняются богатым многозначным смыслом, включают в себя элемент символики. Звукообраз в гениальной «Истории» — одно из существенных средств монументально-сатирического живописания словом, мощного эмоционального воздействия на читателя; соотношение и взаимодействие звуковых образов органично включается в созидание целостности и внутренней композиционной упорядоченности произведения; наконец, звукоизобразительный элемент оказывается незаменимым для писателя в моменты высших взлетов его образно-обобщающей мысли.

По яркости и разнообразию звуковых красок — от трагически-грозных звучаний до музыкальной буффонады, — по масштабности и целеустремленности проведения звукоизобразительных мотивов «История одного города» может быть названа подлинной симфонией в слове. Особый ритм грандиозных нарастаний и спадов, резких всплесков и мгновенных угасаний звуковой стихии вливается в общий ритмический строй повествования, подчеркивает напряженность, глубокий драматизм развертывающихся событий. Здесь отсутствуют звуки спокойные, обыденно-нейтральные. Звуковой гиперболизм, предельно обостренная контрастность сопоставляемых

* По верному слову исследователя, «гротеск выступает в данном произведении в качестве основного принципа сатирического обобщения и проявляется многолико, многопланово» (Николаев Д. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977. С. 170).

звучаний последовательно выражают конфликтное противостояние двух сил, действующих на арене российской истории, — деспотической власти и обездоленного народа.

Музыкальный пролог, своего рода увертюра к глуповской истории, вступает в повествование на последних страницах главы «О корени происхождения глуповцев» и состоит из двух тематически контрастных разделов и итога-заключения: 1) эпизод оплакивания головотяпами утраченной воли; 2) канонада пушечной пальбы, с помощью которой князь и его наместники усмиряют новообразовавшийся глуповский народ; 3) появление и устрашающий вопль князя.

В эпизод прощания с волей введена народная песня: «Не шуми, мати зелена дубровушка!» Эта широко известная разбойничья песня, «заунывная» и «меланхолическая» (Пушкин), традиционно ассоциируется с памятью об исконном бунтарстве, свободолюбии русского мужика; печальное предвидение неизбежной расплаты за непокорность высшей власти не подавляет действенного стремления героя-бунтаря к воле, не смиряет его. Именно так, в героическом и героико-трагическом звучании, использовал «Дубровушку» Пушкин сначала в «Дубровском», а затем особенно выразительно в «Капитанской дочке». В идейно-эмоциональном плане Салтыков по-новому, горько-иронически интонирует песню, парадоксально сталкивая ее традиционное вольнолюбивое содержание с ситуацией исполнения: ведь головотяпы сами лишили себя воли, отдали в «володение» князю. Горькая ирония по поводу неразумия истории не только не исключает искреннего сочувствия писателя угнетенным, но является действенной формой выражения его «боли сердечной», вызванной созерцанием бесправия и страданий народа в прошлом и настоящем. Цели исторического обобщения служит преднамеренный анахронизм (в древность отнесена песня более позднего происхождения), рождающий мысль о повторяемости событий истории. Комические штрихи — смещение временной перспективы, пародийно-иронически звучащие архаизмы, пословица, отчасти аккомпанемент гуслей — оттеняют здесь трагизм случившегося <...> (8, 275)*.

Эпизод завершается интонацией покорности и смирения, но важно здесь и горестное переживание утраты вольности.

В следующем разделе «увертюры» нет прямого звукоописания, но сильная слуховая ассоциация возникает в результате многократного повторения на небольшом отрезке текста слов, обозначающих

* Все цитаты из сочинений Салтыкова-Щедрина даются по изд.: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20 т. М.: Худ. лит., 1965–1977.

административно-военные подвиги представителей власти: «Ворновотор ходил на них с пушечным снарядом, палил не ослабляючи и, перепалив всех, заключил мир»; одоовец «тоже начал неослабно палить, но, должно быть, палил зря»; «услыхал князь бестолковую пальбу», вышел сам «и, перепалив всех до единого, возвратился во-свояси». В этот ряд, эмоционально его усиливая, невольно, по звуковому подобию, включается и слово того же корня, но иного значения: «распалился князь» (8, 276). Небольшой штрих — переключка одинаково построенных словосочетаний «воздыхали неослабляючи» и «палил не-ослабляючи» — подчеркивает контрастную сопоставленность эпизодов «увертюры» по эмоционально-звуковому строю.

Нарастанием канонады «бестолковой пальбы», жуткой и нелепой одновременно, страшной и смешной в своей бессмысленности, предвзрывается и подготавливается финальный вопль князя, воспринимаемый как звук еще большей силы, чем грохот пушек (таков обусловленный композицией фрагмента воображаемый акустический эффект), перекрывающий собою все иные звучания. Лишенный признаков человеческого голоса, этот устрашающий выкрик — художественная материализация в звуке тупой и бесчеловечной энергии антинародной власти: «Тогда князь выпучил глаза и воскликнул: — Нет глупости горшения, яко глупость! “И прибух собственною персоною в Глупов и возопи: — Запорю!”

С этим словом начались исторические времена» (8, 277).

В этой вступительной музыкально-звуковой композиции уже заданы основные звукоинтонационные мотивы и принцип контраста как основа их соотношения, которые получают развитие в последующих главах «Истории».

Звукоизобразительные характеристики градоначальников и их деяний слагаются в жуткую «симфонию» административного террора, исходный мотив которой — вопль «Запорю!» В этой симфонии выделяются страшные бездушно-механические мелодии Органчика-Брудастого — «Не потерплю!» и «Разорю!», пронзительные крики бьющихся за власть дерзких самозванок, «ласкательное слово» бригадира Фердыщенко, военные кличи просветителя Бородавкина, наконец, ужасающий своим нечеловеческим, фантастическим беззвучием голос Угрюм-Бурчеева. Город Глупов сотрясают жестокие начальственные окрики, приказы и понуждения, злобные восклицания, воинственные звуки труб и бой барабанов, пушечная пальба, оглушительные раскаты грома, набатный звон колоколов, треск и грохот разрушения...

Крики градоначальников достигают предельной силы звука, порою превосходящей все реально представимые возможности

человеческого голоса. Фердыщенко «не своим голосом закричал», «как ужаленный бегал он по городу и кричал криком» (8, 321–322). О Бородавкине: «Кричал он во всякое время, и кричал необыкновенно. “Столько вмещал он в себя крику, — говорит по этому поводу летописец, — что от одного многие глуповцы и за себя, и за детей навсегда испугались”» (8, 334). О Дуньке, которая «укрепилась на большом клоповном заводе и, вооружившись пушкой, стреляла из нее как из ружья», сообщается: «В самую глухую полночь Глупов был потрясен неестественным воплем: то испускала дух толстопятая Дунька, изъеденная клопами» (8, 303).

Появляется в этом ряду по-щедрински неожиданный «музыкальный» образ. Как известно, голова градоначальника Дементия Брудастого представляла собой «небольшой органчик, могущий исполнять некоторые нетрудные музыкальные пьесы. Пьес этих было две: “разорю!” и “не потерплю!”» (8, 288). В Органчике — шедевре гротескового письма — реальное и фантастическое сливаются нераздельно: это и представитель власти, вершитель судеб города, и одновременно музыкальная машина, исполняющая нетрудные пьесы. Фантастическое предположение Салтыков обыгрывает, включая в описание достоверные технические детали: машина может сломаться («Но так как в дороге голова отсырела, то на валике некоторые колки расшатались, а другие и совсем выпали») и ее можно починить. Соответственно выстраивается цепь звуко-образительных деталей: уста градоначальника «только фыркают или издают загадочные звуки»; он «цыркает, да и на-поди»; «внутри у него зашипело и зажужжало, и чем более длилось это таинственное шипение, тем сильнее и сильнее вертелись и сверкали его глаза. “П... п... плю!” наконец вырвалось у него из уст»; «ничего не выходило, кроме шипения и какого-то бессмысленного звука, непохожего даже на бой часов» (8, 281–282, 284–285). По логике гротеска выходит так, что «разорю!» и «не потерплю!» в глуповском «мире чудес» (8, 348) — какая-то немислимая, фантастическая музыка. Такова музыка, которую творит и насаждает воинствующая государственность российского самодержавия. Это одна из страшных метаморфоз, которые претерпевает «искусство дивное» в несправедливо и неразумно устроенном обществе.

Показательна в этом отношении следующая деталь: «часовых и органных дел мастер» Байбаков «по приказанию помощника городничего» «наскоро исправил» сломанную градоначальникову голову, «набивши ее, по ошибке, вместо музыки вышедшими из употребления предписаниями» (8, 292). Этот образ музыки, вытесняемой

начальственными предписаниями, является ключевым для понимания некоторых музыкальных ассоциаций и в «Истории одного города», и в других произведениях, в частности, в «Помпадурах и помпадуршах», где под именем «романсов» даны наставления молодым помпадурам, «как в том или в другом случае следует поступить» (8, 7). Совмещая в пределах единой образной структуры несовместимые, чуждые друг другу сферы действительности, каковыми являются музыка (сфера прекрасного) и административно-бюрократический аппарат царизма (сфера, подлежащая отрицанию путем сатирического осмеяния), Салтыков не только добивался яркого комического эффекта, но и снимал с привычных, примелькавшихся и потому воспринимаемых большинством как должное явлений социального быта пелену привычности, заставлял читателя взглянуть на предмет отрицания свежим, непредвзятым взглядом. Неожиданность, кажущаяся абсурдность осуществленного писателем сближения оказывалась точным инструментом сатирического анализа.

Несмотря на свою безмозглость, Органчик-Брудастый сумел развить в Глупове бурную административную деятельность, в изображении которой кульминацией оказывается потрясающий по силе и выразительности звуковой аккорд, концентрирующий в своем образном строе обличительный пафос щедринской книги. Этот лаконичный симфонический эпизод — один из главных в партитуре «Истории» — непосредственно подготавливается быстрым нагнетанием моторно-действенной энергии: «Неслышанная деятельность вдруг закипела во всех концах города; частные пристава поскакали; квартальные поскакали; заседатели поскакали <...>. Хватают и ловят, секут и порют, описывают и продают». И вот вершина:

«Г у л и треск проносятся из одного конца города в другой, и над всем этим гвалтом, над всей этой сумятицей, словно к р и к х и щ н о й птицы, царит злоещее “Н е п о т е р п л ю!”» (8, 282).

<...> Огромная смысловая нагрузка и здесь падает <...> именно на звуковые детали, которые в органическом единстве с иными образными элементами (ср. нарочито смазанные, размытые зрительные образы) позволяют сатирику в лаконичной и эмоционально насыщенной форме художественно реализовать обобщающую мысль о сущности отношений власти и народа в деспотическом государстве. В подобных случаях у Салтыкова преимущество звукообраза по сравнению, скажем, с прямым понятийным словом или наглядно-зрительным представлением заключается в его большей многозначности, «бес-телесности» при яркой эмоциональной выразительности, а также

в содержательной емкости без той предметной конкретизации, которая нарушила бы меру обобщенности рассматриваемых образных построений.

Приведенная «микрокомпозиция» обретает смысловую объемность и впечатляющую силу, конечно, лишь в контексте целого, в соотношении с предшествующим и последующим повествованием. В частности, внутренний слух и музыкальное воображение читателя свяжут этот симфонический эпизод с иными фрагментами того же порядка вплоть до грозного финального аккорда — появления загадочного *оно*, положившего конец глуповской истории.

Глуповцы выступают в «Истории одного города», как правило, общемо массой. Это неуловимо меняющийся в своем количественном составе хор, в компактном звучании которого выделяются и отдельные голоса — то безымянные, то с обозначением действующих лиц*.

Хоровая партия глуповцев отличается разнообразием и выразительностью интонационного рисунка, в котором читатель различит многие оттенки: безмолвие толпы, шепот, вздохи, стоны, рыдания, вопли, гудение, грозный гул, галденье, восклицания горестные, покаянные и начальстволюбивые, порою дерзкие крики и гвалт и снова тишина — тишина покорности и страха... Мастерски выстроены массовые сцены, в которых глуповский хор ведет диалоги с градоначальниками. При этом звукоизобразительные характеристики нередко становятся средством выявления политической сути поведения участников диалога. И каждый раз писатель приходит к неутешительному выводу о пассивности, непробужденности политического сознания масс, таящих в себе не нашедшую выхода огромную созидательную энергию. Как легко мощный глуповский хор переходит от крамольного галденья к смиренному безмолвию! С какою готовностью подхватывает он мотивы, навязанные ему враждебной силою!

В ряде «хоровых» сцен «Истории» варьируется определенная модель: волнение глуповцев, вызванное каким-либо неблагоприятием

* «Структурной особенностью собирательной характеристики глуповцев, — писал Е. И. Покусаев, — является то, что показаны они почти всегда массой <...> шумно и бестолково галдит сходка, выбирая ходоков; эхом гульбищ и хмельных песен откликаются доли в пору, когда глуповцам на момент легче становится жить; и умирают глуповцы толпами, всей массой. В том же случае, когда автор останавливается на отдельных представителях глуповского мира, то появляются они словно запевалы в хоре и тянут знакомый мотив глуповской песни — мотив робости, покорности, послушания» (Покусаев Е. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1963. С. 96).

в жизни города, — угрожающий крик градоначальника — мгновенное погружение глуповского мира в тишину. <...>

Музыка редко звучит в Глупове, а если вдруг зазвучит, то претерпевает, как мы могли убедиться, самые невероятные, странные и страшные метаморфозы, лишаясь драгоценных своих примет — одухотворенности, красоты и гармонии. Вместо музыки — уродливый перевертыш. Вот градоначальник Фердыщенко совершает «фантастическое путешествие» по глуповскому выгону. «Вы смотрите, — говорил он обывателям, — как только меня завидите, так сейчас в т а з ы бейте, а потом зачинайте поздравлять, как будто я и нивесть откуда приехал» (8, 330). Музыка официального ритуала низводится до примитива, подвергается гротесковой деформации, ярко выявляя смехотворность озвучиваемого события. Музыкальная изобретательность сатирика и здесь позволяет найти неповторимо комические «оркестровые» эффекты. Если в одном конце выгона с появлением «фантастического путешественника» «ожидавшие тут глуповцы, в числе четырех человек, ударили в т а з ы, а один потрясал бубном», то в середине, «где ожидало бригадира уже настоящее торжество», «стучали в т а з ы, потрясали бубнами и даже играла скрипка» (8, 332). Последняя деталь особенно выразительна. Противоестественно сочетая несовместимые тембровые краски, сталкивая в едином воображаемом созвучии поющий голос скрипки, которая, даже если представить ее пиликающей (а сказано-то: «играла»), все же не позволит забыть о царственном своем положении в мире музыкальной гармонии, с «бубно-тазовой» какофонией (не-музыкой!), Салтыков создает подлинный образец музыкального гротеска.

Парадоксально, но и неоспоримо: писатель, чьи симпатии навсегда были отданы гармонически стройной классической и романтической музыке, писатель, не принимавший новаторских исканий современников в области музыкального языка, в собственном творчестве, в создаваемых им словесно-музыкальных и звукоизобразительных композициях порою предвосхищал явления далекого будущего — те принципы эстетики XX века, которые утверждают сатиру и гротеск как полноправные сферы музыкального искусства.

<...>

Трагическая музыка возмездия и очищения, также синтезирующая в себе звукоизобразительные мотивы книги, органически входит в структуру финального образа оно — самого сложного и многозначного в произведении. В мощном симфоническом звучании эпизода слышится и грохот многих разрушений, которым подвергался Глупов

то карающей стихией («Соломенный город»), то бездушно-действенной энергией власти («Войны за просвещение», «Подтверждение покаяния. Заключение»), и монолитное гудение толпы, и стенания бесчисленных страдальцев, и «крик хищной птицы» («Органчик»), и «музыка» загадочного пыльного облака, не раз появлявшегося в городе, повергая глуповцев в оцепенение... Словом, все трагические стороны исчерпавшей себя глуповской истории на мгновение как бы слились и разом предстали в едином созвучии. Может быть, перед тем, как навсегда кануть в небытие?

<...>

Вслушиваясь в воображаемое звучание партитуры «Истории», в звуковые детали и музыкально оформленные эпизоды иных сочинений сатирика, приходишь к выводу о том, что в эстетике зрелого Салтыкова нет места благозвучию: писатель последовательно отдает предпочтение резким, жестким, диссонирующим звучаниям, выражающим ту социальную дисгармонию, страстное неприятие и бескомпромиссное отрицание которой составили пафос его сатирического искусства. Столь высокая степень интенсивности, напряженности звука (особенно человеческих голосов) и выразительности неблагозвучия, как в «Истории одного города», встречается в русской литературе у одного, пожалуй, Достоевского. Именно об этих качествах — «необычайной уплотненности звука, его интенсивности и высокой напряженности»* — говорит С. М. Соловьев, исследовавший звуковую палитру великого романиста. Тот же автор замечает далее, что «у Достоевского мы слышим человеческие крики, стоны и вопли <...> звуки длящейся человеческой трагедии»**. И в звуковом строе «Истории», как мы видели, вернее, внутренним слухом могли ощутить, крик, вопль, стон — среди главных звукоинтонационных мотивов. Конечно, важны и различия. Если в романах Достоевского звуковой рисунок предельно психологизирован и резкий диссонанс служит выражением глубочайших страданий индивидуальной человеческой души, через которую писатель прозревает судьбы мира и человечества, то в звукообразах Салтыкова, естественно включенных в систему его художественной социологии, нередко преобладает хоровое (порою даже трагедийно-хоровое) начало, а в звучании отдельных голосов акцентирован момент социально-типизирующий.

* Соловьёв С.М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. Очерки. М., 1979. С. 265. О музыкальности Достоевского см. также: Гозенпуд А.А. Достоевский и музыка. Л., 1971.

** Соловьёв С.М. Указ. соч. С. 346.

Своеобразие щедринской «звукомызыки» определяется к тому же и сатирической природой таланта автора.

При всех принципиальных различиях творческих систем Салтыкова и Достоевского известная общность двух художников в эстетическом использовании звука, несомненно, существует, и одно из проявлений этой общности хотелось бы отметить особо, хотя и по необходимости бегло. О Достоевском хорошо сказано, что он «был “футурологом” и провидцем музыки будущего, музыки XX века с ее диссонансом и шумами, “звукомызыки” нового типа, с ее широчайшей амплитудой звучания от гармоничнейших народных песен до крика и неистовств новейших течений, отображая усложненный мир переживаний человека новой эры»*. Нечто подобное справедливо было бы сказать, с соответствующими поправками на специфику его творчества, и о Салтыкове. Ведь если попытаться найти какие-либо параллели щедринским образам в музыке, то такие параллели обнаружатся именно у композиторов XX столетия, прежде всего у Шостаковича, давшего в своих трагедийных симфонических полотнах гениальные воплощения образов зла**. В творчестве Шостаковича, так часто и плодотворно обращавшегося к юмору, шаржу, гротеску, есть, на наш взгляд, существенные моменты типологических совпадений с великим русским сатириком, но эта увлекательная тема — предмет специального разговора. <...>



* Там же. С. 347.

** Как не вспомнить, например, щедринских оловянных солдатиков, наливающих кровью и остервеняющихся в исполнении злой, антигуманной воли, когда слушаешь знаменитую тему нашествия из 7-й симфонии или поразительную трансформацию маршевой темы в первой части 8-й! «Щедринизировано», думается, звучание гоголевской повести «Нос» в партитуре одноименной оперы Шостаковича. Этот ряд можно продолжить. Но ещё более важным было бы сопоставление двух художников на уровне принципиальных положений их эстетики. Кстати, восприятие щедринских традиций Шостаковичем могло осуществляться опосредованно, так сказать, «через» Маяковского, с сатирическим искусством которого молодой композитор имел немало точек соприкосновения.