
ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

УДК 821.161.1; 78; 782.8

МИЛЛИОНЩИКОВА Т.М.¹ МУЗЫКАЛЬНОСТЬ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ЗОЛОТОГО ВЕКА В РЕЦЕПЦИИ АМЕРИКАНСКОЙ СЛАВИСТИКИ.

DOI: 10.31249/lit/2022.04.04

Аннотация. В статье внимание сосредоточено на славистических исследованиях США, в которых рассматриваются интермедиальные связи русской литературы XIX в. и музыки. Американские слависты определяют значение музыки в жизни и творчестве русских писателей, прослеживают роль и функции музыкальных тем, мотивов, образов, бытовых деталей (музыкальных инструментов), звука, рифмы, стихотворного размера. Особое внимание уделено творческим «диалогам» писателей (Н.М. Карамзин, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь) и композиторов (П.И. Чайковский, М.П. Мусоргский, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович), а также истории «перевода» литературного текста на язык оперы («Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Нос»). В статье показано, что анализ «музыкальности» русской литературы в работах американских славистов, как правило, осложнен разными методологическими подходами: структуралистским, семиотическим, лингвостатистическим, «ново-историческим», компаративным, биографическим, феминистским.

Ключевые слова: славистические исследования США; русская литература XIX в.; музыкальность литературы; интермедиальность; поэтика; художественный образ; мотив; пение; опера.

¹ **Миллионщикова Татьяна Михайловна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

Для цитирования: Миллионщикова Т.М. Музыкальность русской литературы золотого века в рецепции американской славистики // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2022. – № 4. – С. 59–77. DOI: 10.31249/lit/2022.04.04

MILLIONSHCHIKOVA T.M. The musicality of the Golden Age Russian literature as reflected in American Slavic studies

Abstract. This article focuses on the Slavic studies in the USA, examining the intermedial connections of the nineteenth-century Russian literature and music. American Slavists assess the importance of music in the life and work of Russian writers; trace the role and functions of musical themes, motifs, images, and material objects (musical instruments), sound, rhyme, and meter. Particular attention is paid to the creative “dialogues” of writers (N.M. Karamzin, A.S. Pushkin, N.V. Gogol) and composers (P.I. Tchaikovsky, M.P. Mussorgsky, S.S. Prokofiev, D.D. Shostakovich), as well as to the history of translation of a literary text into the language of opera art (*Eugene Onegin*, *Boris Godunov*, *Nose*). The article shows that the analysis of the musicality of Russian literature in the works of American Slavists, as a rule, is complicated by various methodological approaches: structuralist, semiotic, linguo-statistical, “new historical”, comparative, biographical, and feminist.

Keywords: Slavic researches in the USA; nineteenth-century Russian literature; musicality of literature; intermediality; poetics; motif; image; singing; opera.

To cite this article: Millionshchikova, Tatiana M. “The musicality of the Golden Age Russian literature as reflected in American Slavic studies”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 4, 2022, pp. 59–77. DOI: 10.31249/lit/2022.04.04 (In Russian)

Предметом данной статьи стали работы американских славистов, в разных перспективах изучающих феномен «музыкальности» произведений А.С. Пушкина, А.В. Кольцова, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова. «Музыкальность» в определении А.Е. Махова, подробно исследовавшего это явление, – «эффект частичного сходства литературного произведения с музыкой; воз-

никает в результате того, что некоторые общие для литературы и музыки приемы и структурные принципы в определенных культурно-эстетических ситуациях воспринимаются как музыкальные по преимуществу. Представление о музыкальности в литературе становится возможным лишь в таких культурах или эстетических системах, которые рассматривают музыку как некий универсальный язык, принципы которого в той или иной мере разделяются литературой» [20, с. 596].

В отечественной филологии литературно-музыкальные связи изучались представителями русской школы формалистов (ОПО-ЯЗ). Вышедшая в 1922 г. работа Б.М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» [31] до сих пор не потеряла научной актуальности. Необходимость изучения связей литературы с другими искусствами отстаивали и участники созданного в 1926 г. Пражского лингвистического кружка.

В 1929 г. М.М. Бахтин [2] впервые ввел в литературоведение музыкальный термин – «полифония» (склад многоголосной музыки, определяющийся функциональным равноправием отдельных голосов многоголосной фактуры). По мнению А.Е. Махова, «легкость, с какой литературоведы оперируют целым рядом музыковедческих терминов – “мелодика”, “полифония”, “сонатность”, “симфонизм” и др., позволяет говорить о том, что “музыкальность” давно уже осознана как возможное свойство художественного текста» [19, с. 132].

В 1960–1980-е годы «внетекстовые» аспекты произведений художественной литературы стали предметом исследования московско-тартуской семиотической школы. В центре внимания ее участников – Ю.М. Лотмана [17] и Б.А. Успенского [29] – бытовые детали, «жизненные ассоциации», концепты культуры (живопись, архитектура, скульптура, музыка, театр, фотография, кино), отраженные в произведениях художественной литературы.

В последние десятилетия XX в. в качестве теории и методологии междисциплинарных исследований художественного текста оформилось понятие «интермедиальности», оперирующее образными структурами, которые заключают в себе кодированную информацию о другом виде искусства. По аналогии с предложенным в 1967 г. Юлией Кристевой термином «интертекстуальность» в 1983 г. немецкий славист Оге А. Хансен-Лёве ввел в исследова-

тельский аппарат философии, социологии, культурологии, музыковедения и филологии термин «интермедиальность».

Один из вариантов классификации многообразных интермедиальных связей литературы и музыки, основанной на оппозиционных принципах «внешнего» и «внутреннего», предложил американский антрополог и лингвист, профессор Чикагского университета Пауль Фридрих (Paul Friedrich). Избрав в качестве исследовательского объекта русскую поэзию от А. Сумарокова до С. Есенина в широком историко-культурном контексте XVIII–XX вв., П. Фридрих в книге «Музыка в русской поэзии» [30] приводит классификацию связи словесного и музыкального искусств, выделяя основные концепты «неметафорической» и «метафорической» «музыкальности» литературы¹.

В начале XIX в. «на место визуальной доминанты», господствовавшей в России в XVIII в., «пришло обожествление Слова – логоцентризм», что ознаменовало начало воплощения «словесной доминанты в музыке», отмечает профессор Южнокалифорнийского университета Маркус Левитт (Marcus Levitt) в книге «Визуальная доминанта в России XVIII в.» (*The visual dominant in Eighteenth-century Russia*, 2011) [рус. пер.: 15, с. 496]. В тот период музыка перестала быть «для европейского человека только музыкой и обрела особую трансмузыкальную форму существования, растворившись в философских системах, эстетике, литературе, в мире воображения, поступков», убежден А.Е. Махов [21, с. 5]. Для романтиков начала XIX в. музыка оказалась единственным средством, «неискаженно передающим синхронное многообразие “первых порывов” поэтического вдохновения», подчеркивает профессор Стэнфордского университета Моника Гринлиф (Monica Greenleaf) [9, с. 236].

Для исследования «музыкальности» стихотворений русских поэтов-романтиков, работавших в жанре «народной песни», профессор Южнокалифорнийского университета Джеймс Бейли (James Bailey) применяет лингвостатистический анализ.

¹ Подробнее об этой работе см.: Брузгене Р. Литература и музыка : о классификациях взаимодействия // Вестник Пермского университета. – 2009. – Вып. 6 : Российская и зарубежная филология. – С. 93–99.

Русские поэты-романтики, живо заинтересовавшиеся народной музыкальной поэзией, явились создателями литературно-музыкального направления, своеобразно сочетавшего мелодику французского романса и «русской песни» [4, с. 21]. «Вершинный образец» этого литературного жанра, восходящего к традиции А.Ф. Мерзлякова, А.А. Дельвига и Н.Г. Цыганова, представляют собой «Песни» А.В. Кольцова (1809–1842). Дж. Бейли видит «подлинное новаторство» русского поэта не только в прихотливом соединении в его стихотворениях народно-песенных и литературных элементов, но также и в его стремлении опираться на сборники песен, служившие источниками ритмики хореических размеров. Сборник «Русские народные песни» (1833–1834), составленный Даниилом Кашиным, наряду с литературной и народной поэзией представляет собой третий возможный источник ритмических особенностей хореических размеров в «песнях» Кольцова [4, с. 27].

Народно-поэтические сюжеты из сборника русских былин, исторических и лирических песен и духовных стихов «Древние русские стихотворения» (1804) (предполагаемый составитель Кирша Данилов) в определенной мере оказали влияние на М.Ю. Лермонтова. Статья Дж. Бейли «Фольклорный размер поэмы Лермонтова “Песня про купца Калашникова...”» также основана на приемах лингвостатистического анализа. Лермонтовская поэма, написанная в 1837 г., наряду со стихотворным циклом «Песни западных славян» (1833) Пушкина, относится к числу самых знаменитых фольклорных стилизаций XIX в. [3, с. 28].

Сходство с русскими народными историческими песнями и эпическими сказаниями поэме Лермонтова придает использование просторечной лексики, сравнений, метафор, эпитетов, олицетворений, повторов, параллелизмов и других лексических, грамматических и синтаксических средств художественной выразительности, почерпнутых поэтом из русских фольклорных источников [3, с. 27–28]. Однако главная роль в создании народно-песенного стиля «Песни про купца Калашникова...», по мнению Дж. Бейли, принадлежит ее ритмической организации, в большинстве строк совпадающей с 3-стопным анапестом и 5-стопным хореем с женскими окончаниями [3, с. 39–40].

Профессор Гарвардского университета Уильям Миллс Тодд III (William Mills Todd III), придерживающийся в своих историко-культурных исследованиях русской литературы XIX в. социологических позиций, анализирует мотив танца в романе «Евгений Онегин» (1833). В сцене хоровода (конец третьей главы) он обращает внимание на отсутствие «танцевальной составляющей»: девушки «изъяты» из хоровода и вынуждены во время сбора ягод петь песню (стилизованную под фольклор), чтобы они не смогли тайком полакомиться «барской ягодой», хотя необходимость одновременно петь и работать не лишила девических песен игривости и даже определенной свободы [27, с. 21].

Роль звуковых ассоциаций в образной системе трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» (1830) проследивает профессор Джорджтаунского университета Ольга Меерсон (Olga Meerson). Она обращает внимание на парадокс: два героя – композиторы, но «озвучивает их речь» один поэт, который на протяжении всего произведения не произносит ни слова. Хотя у Автора нет своего голоса в трагедии, пятистопный ямб и другие приемы стихосложения, «т.е. звучания», выступают прерогативой его перед героями [22, с. 147]. Рифма – минимальная единица «фонетического выражения пародии», так как она «передразнивает», т.е. уподобляет зарифмованные компоненты по форме, снижая при этом первый компонент вторым: «Алигери – Сальери» [22, с. 148].

Анализируя разработку Пушкиным эпизода из «Евгения Онегина» с «таинственным переложением» французского «оригинала» письма Татьяны на русский язык, М. Гринлиф отмечает, что во время этого творческого процесса автор очень заботился о сохранении «естественности природного / наивного, поэтического / страстного языка» [9, с. 236]. Самоуничжительное сравнение поэт своего перевода с любительским исполнением великого музыкального произведения, по мнению исследовательницы, связано с понятием «романтической условности»: вводя в конце своего рассуждения о переводе письма Татьяны «музыкальную метафору», Пушкин исходил из той же ассоциативной системы [9, с. 237].

Однако вместо «в высшей степени романтического образа – гения Моцарта – поэт предлагает оперу “Der Freischütz”, усиливая достигаемый этим эффект “несколько диковойтой” русской транслитерацией – Фрейшиц, а также тем, что оно, замыкая строфу, по-

ставлено на место рифмы» [9, с. 237]. Романтическая парадигма оказалась «иронически перевернутой» и благодаря этому «обновленной»: «настоящая немецкая вокальная музыка» получила пародийную ауру, в то время как «благоговейно внимаемый акт русской интерпретации» приобрел «трогательный и эстетический, воистину романтически “наивный”, оттенок» [там же].

«Музыкальную» тему, звучащую в романе И.А. Гончарова «Обломов» (1869), рассматривает профессор университета Джорджии Елена Краснощёкова (Elena Krasnoshchekova). На протяжении всего сюжетного действия в романной структуре «Обломова» лейтмотивом звучит каватина *Casta Diva* из оперы Винченцо Беллини «Норма» (1830), олицетворяя в романтическом воображении героя Ольгу Ильинскую в качестве Непорочной Девы [13, с. 248].

В художественной картине мира Л.Н. Толстого романтический музыкальный «слой» «соседствует с реалистическим, несущим толстовский морализаторский критицизм», например, когда писатель изображает пошлый петербургский бал, убеждена Е.А. Краснощёкова. Действующее лицо толстовского рассказа «Альберт» (1857) – гений-неудачник, напоминающий своей странной внешностью персонажей Гофмана. Но когда этот нищий бездомный пьяница целиком отдавался музыке, которую исторгала скрипка, «он быстро выпрямлялся, выставлял ногу, и чистый лоб, и блестящий взгляд, которым он окидывал комнату, сияли гордостию, величием, сознанием власти» [13, с. 421]. Завороженные музыкой слушатели находятся под властью волшебного искусства, переносящего их в «совершенно другой, забытый ими мир». Собственная жизнь в ее лучших мгновениях мелькает перед героем рассказа, когда он слушает скрипку Альберта, и «только тогда ему впервые открывается подлинный смысл бытия» [13, с. 422].

Профессор Принстонского университета Ричард Густафсон (Richard Gustafson) анализирует эпизод из романа «Война и мир» (1869), в котором показано, как под воздействием пения «вдруг» преобразается психологическое состояние отчаявшегося и разорившегося игрока – Николая Ростова. Песня, которую поет Наташа, постепенно «заражает» брата. «Заражение» музыкой напоминает одновременно и опьянение, и экстаз; «власть музыки» способна изменить способ бытия и видения сломленного духом героя [10, с. 361].

Напротив, для Позднышева, героя «Крейцеровой сонаты» (1890), «именно эта мощь преображения» превращает музыку в угрожающее начало; музыка «не заражает» и «не опьяняет» его. «Она действует, страшно действует... но вовсе не возвышающим душу образом»; воздействие ее «автоматично, как зевок или улыбка» [10, с. 363], отмечает Р. Густафсон. По его мнению, «парадокс толстовского искусства заразительности возникает из конфликта между независимым “я”, противостоящим всем остальным, и общим “я”, чье подлинное место – вместе с остальными» [10, с. 364]. «Власть музыки» пугала и самого писателя, нарушая один из его основных принципов: «не зевать, когда другие зевают» [там же], заключает исследователь.

Роль музыки в жизни и творчестве Ф.М. Достоевского определяет профессор Йельского университета Роберт Джексон (Robert Jackson). Он отмечает, что, хотя русский писатель не изучал музыку, он очень ее любил. Исследователь приводит высказывание Достоевского из письма, написанного в 1863 г. И.С. Тургеневу: «“Призраки” похожи на музыку. А кстати: как смотрите Вы на музыку? Как на наслаждение или как на необходимость положительную? По-моему, это тот же язык, но высказывающий то, что сознание *еще* не одолело (не рассудочность, а сознание), а следовательно, приносящий *положительную* пользу» [11, с. 230–231]. По воспоминаниям С.Д. Яновского, Достоевский в 1840-х годах регулярно посещал оперы и концерты; особенно он любил «Вильгельма Телля» Дж. Россини, наслаждался «Дон Жуаном» В.А. Моцарта и восторгался «Нормой» В. Беллини, а когда в Петербурге ставили «Гугенотов» Дж. Мейербера, «Федор Михайлович... положительно был в восторге» [11, с. 231]. Из замечаний самого Достоевского и свидетельств хорошо знавших его людей явствует, что любимыми композиторами писателя были Моцарт и Бетховен, а из отечественных – М.И. Глинка [там же].

Американский славист рассматривает примеры разных «музыкальных вставок», их роль в композиции произведений Достоевского: концерт виртуоза С. в «Неточке Незвановой»; страстное пение Вельчанинова в «Вечном муже»; причудливые фортепианные импровизации Лямшина в «Бесах» [11, с. 230].

В песне, доносящейся до слуха Егорушки из чеховского рассказа «Степь» (1888), заключена «страшная жажда жизни», кото-

рая помогает «маленькому человеку» побороть страх и преодолеть огромное пространство бездушной равнины, отмечает Р. Джексон в статье «Пространство и путешествие. Метафора на все времена» [12].

Мотив «пения», на равных правах связывающий в рассказе Чехова «Степь» не только людей, но и «представителей флоры и фауны», анализирует профессор Северокаролинского университета в Чапел-Хилле Радислав Лапушин (Radislav Lapushin). В качестве фундаментального свойства чеховской поэтики он исследует художественный прием «промежуточности» (inbetweenness), под которым подразумевает «неустанное динамическое колебание» между противоположными текстовыми полюсами (семантическими, тематическими, метафизическими) и музыкой [14, с. 14].

Среди многочисленных лексических повторов, создающих музыкальность рассказа «Степь», выделяется песня «понапрасну выжженной солнцем травы», в которой отчетливо слышен мотив жалобы; в ночной траве звучит хор насекомых – «степные басы, тенора и дисканты»; позже к нему присоединяется «невидимый» «человеческий хор», которым «дирижирует» бывший певчий Емельян. В другом эпизоде, в связи с этим же персонажем, говорится о людях, поющих «в хоре тенором или басом»; в последней главе о том, что «все рыжие собаки лают тенором» [14, с. 108].

Р. Лапушин подчеркивает, что «пение» Емельяна занимает в чеховском рассказе особое место: «Он пел руками, головой, глазами и даже шишкой, пел страстно и с болью, и чем сильнее напрягал грудь, чтобы вырвать из нее хоть одну ноту, тем беззвучнее становилось его дыхание» [там же]. В этом описании драма потерявшего голос человека проявляется с особой трагической остротой. Не следует забывать «и других певцов», предостерегает автор монографии, – прежде всего кузнечика, который, «после того как его отпустил кучер Дениска, “тотчас же затрещал свою песню”» [там же]. Но помимо всех этих воображаемых и реальных «певцов», есть «“певец” идеальный, к которому степь обращает свой безнадежный призыв» [там же], заключает исследователь.

В рассказе «Бабы» (1891) Чехов использует музыкальный термин – «высокая нота», когда поющий голос «взял такую высокую ноту, что все невольно посмотрели вверх», будто в высоте своей тенор «достигал самого неба» [14, с. 46].

Анализируя приемы поэтики, создающие «музыкальность» чеховского рассказа «На пути» (1886), Р. Лапушин рассматривает эпизод, в котором героиня рассказа, застигнутая метелью, проводит ночь в трактире и в полусне слышит плачущие голоса девочки и ее отца. Во время страшной непогоды эти два голоса становятся символом «человеческого горя», но они коснулись слуха девушки «такой сладкой, человеческой музыкой, что она не вынесла наслаждения и тоже заплакала» [14, с. 54].

Помимо Р. Лапушина «музыкальность» этого рассказа рассматривают С.О. Лессер и С.Я. Сендерович.

Американский психолог Саймон О. Лессер (Simon O. Lesser) выделяет многозначные символы, возникающие в чеховском рассказе при описании метели, которые повторяются в нем, подобно сквозным образам музыкального произведения [16, с. 197–198].

Структуралистский анализ музыкальных мотивов из рассказа «На пути» представлен в статье российского и американского литературоведа, профессора Корнельского университета Савелия Сендеровича (Savely Senderovich) [24], определяющего произведения Чехова как «прозаическую поэзию», созданную в форме прозы и сохранившую при этом специфические поэтические средства (образность, паратаксис и эмоциональные эффекты), а также фрагментацию, сжатие, повторение, рифму, метафору и другие фигуры, которые используются как в поэтической речи, так и в музыке [25].

Роль образов-персонажей, связанных с музыкой, рассматривают П. Мейер, Ст. Руди, Т.Г. Марулло, Б. Григорян, Т.Г. Уиннер.

Присцилла Мейер (Priscilla Meyer) и Стефани Руди (Stephenu Rudy) в «Предисловии» к изданной в США антологии произведений Гоголя и Достоевского отмечают, что, приступая к работе над «Неточкой Незвановой» (1849), писатель обратился к излюбленным романтиками – Э.Т.А. Гофманом, В.Ф. Одоевским и П.Н. Полевым – теме «безумного музыканта». И хотя «исповедальный рассказ» героини из «Неточки Незвановой» построен по модели, уже опробованной Достоевским в «Бедных людях» (1846), натуралистический облик Макара Девушкина заменен в новой повести романтической фигурой музыканта – скрипача Ефимова [23].

Многочисленные странности, связанные с этим образом, акцентирует профессор Нотрдамского университета Томас Гайтон

Марулло (Thomas Guyton Marullo). Ефимов показан в повести сквозь призму воспоминаний, толков и слухов, способствующих созданию мифа о нем как о «божестве» (the man-god). Мифологическая подоплека, по мнению Т.Г. Марулло, указывает на существенное различие между персонажем «Неточки Незвановой» Достоевского и традиционным для русской и европейской литературы 30–40-х годов XIX в. образом художника-неудачника, принесшего свой талант в жертву богатству и славе [18, с. 235–236].

Белла Григорян (Bella Grigorian), ассоциированный профессор Питсбургского университета, отмечает, что история этого персонажа начинается в российской провинции, где музыка и театр сопряжены с огромными тратами: «очень богатый помещик», в оркестре которого играл Ефимов, тратил на содержание оркестра почти весь доход, а его сосед по уезду, «богатый граф», даже разорился на своем домашнем театре. «В экономическом смысле музыкальное творчество существует в историко-культурном контексте “уходящей культуры патронажа, которой Ефимов противостоит в своей роли романтического художника”»; на смену патронажу приходит профессионализация, а с ней эстетика фантастического», – заключает Б. Григорян [8, с. 136].

На каждом витке развертывания сюжета в этом «романе о художнике» (нем. *Künstlerroman*) обращение к различным аспектам изобразительности обозначается конкретными предметами. Исследуя роль скрипки Ефимова в предметном мире этого текста, Б. Григорян выявляет ее значительность, что, по ее мнению, открывает даже путь к переосмыслению позднего русского романтизма в качестве течения, охватывающего разные виды искусств и принесшего с собой в эпоху николаевской России профессионализацию культурного производства. В «Неточке Незвановой» это выражено прежде всего в появлении привычных для романтического и готического письма элементов необычного (*uncanny*) и фантастического [8, с. 135]. Ощущения Неточки при первом прикосновении к скрипке вызвали у нее смешанные чувства удовольствия и страха: «увиденная глазами испуганного ребенка... готически-фантастическая скрипка выступает вещью *par excellence*. Ее колдовская материальность способствует инициации героини в

мир профессионализирующегося искусства», обретающего и фантастические черты, отмечает Б. Григорян [8, с. 138–139].

Скрипка – одна из важнейших деталей сюжетной организации также рассказа А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда» (1894). Американский славист и семиотик культуры Томас Густав Уиннер (Thomas Gustav Winner), высказывает мысль о том, что темы жизни и смерти «оркестрованы» в композиции этого рассказа «антифонией» между «чисто деловыми отношениями людей» и «красотой музыки» [28, с. 198]. Именно к скрипке, символизирующей человечность, покой и счастье, обращается в самые печальные моменты своей жизни герой чеховского рассказа.

Джулия А. Баклер (Julia A. Buckler) в книге «Литературный лорнет: посещение оперы в имперской России» [1]¹ обращает внимание на тот факт, что расцвет реализма в русской литературе (1840–1880) совпал с золотым веком оперного искусства в стране. Проникнув в культурное пространство русской гостининой, опера часто становилась предметом изображения русских писателей XIX в. Тесная связь литературы и оперы обусловила использование специфических оперных концептов в произведениях русских писателей и в быту русского общества. Посещение оперы превратилось в один из наиболее значимых ритуалов, формировавших правила и структуру общественных отношений.

Определяя оперу как место взаимодействия «художественного» и «социального», автор книги вводит понятие «мир оперы» (*opera-space*). Прослеживая через «литературный лорнет» историю возникновения и развития оперного театра в имперской России, Дж.А. Баклер основывает свое исследование на стратегиях «нового историзма», материалом ей служат прежде всего именно литературные тексты русских писателей, прежде всего «Евгений Онегин» Пушкина, «Обломов» Гончарова, «Анна Каренина» Толстого, а не исторические документы. Придерживаясь феминистских позиций, она исходит из убеждения, что именно «музыкальность» произведений русской литературы ставит в центр «мира русской оперы» образ женщины, придавая самой опере откровенно феминистскую окраску.

¹ Подробнее об этой книге см. рецензию: Раку М. Русская опера сквозь гендерный лорнет // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 6. – С. 189–212.

Семиотический анализ шести классических произведений русской музыки XIX и XX вв., среди которых оперы «Руслан и Людмила» (1842) М.И. Глинки, «Борис Годунов» (1871) и «Хованщина» (1881) М.П. Мусоргского, «Евгений Онегин» (1878) и «Пиковая дама» (1890) П.И. Чайковского дан в монографии профессора Колумбийского университета Бориса Гаспарова (Boris Gasparov). Исследуя взаимодействие музыкальных произведений с их литературными источниками в общественно-историческом и культурном контекстах своей эпохи, Б. Гаспаров акцентирует внимание на проблеме «второго времени» оперных интерпретаций [7, с. 10]. С его точки зрения, каждое из литературных произведений Пушкина можно рассматривать как «сцену», представляющую определенный момент русской истории. В совокупности они образуют целостную историю идеологии и культуры.

Б. Гаспаров обращает внимание на «смысловые смещения», которые, по его мнению, возникают, когда литературный или исторический труд становится основой оперы, которая пишется спустя много лет композитором, принадлежащим к другому поколению и другой культурной среде. Результаты таких «смещений» выходят далеко за рамки смены жанра, перенося укоренившиеся в национальной памяти ситуации и персонажи в другую эпоху, обеспечивая им вторую жизнь «в совершенно иных исторических, эстетических и психологических обстоятельствах» [7, с. 13]. Иногда то, «о чем говорит нам музыка, вырастает в диалог с ее литературным прототипом», порой оно расходится с ним или берет над ним верх, наделяя «совершенно новым смыслом»; такие смысловые сдвиги способны «сказать нам многое об эпохе, в которую создавалось исходное повествование, и о той эпохе, в которой состоялось оперное воплощение литературного произведения» [7, с. 13–14], отмечает исследователь.

Роль и значение оперного искусства М.П. Мусоргского (1839–1881), сделавшего «универсальный язык музыки» средством общения с новой, разноязычной аудиторией позднего периода Российской империи, определяет американский историк-славист Джеймс Хедли Биллингтон (James Hadley Billington). В творчестве Мусоргского нашли оригинальное и яркое воплощение русские национальные черты, обусловившие его умение обращаться с народной песней и церковной музыкой (в том числе древнерус-

ской монодией), в мелодике, гармонии, ритмике, в форме и, наконец, в разработке сюжетов преимущественно из русской жизни [5, с. 1192]. В США опера Мусоргского «Борис Годунов» впервые прозвучала в 1913 г. в нью-йоркской Метрополитен-опера.

«Межжанровый диалог» исторической хроники, драмы и оперы, участники которого – Н.М. Карамзин, А.С. Пушкин и М.П. Мусоргский – рассматривает профессор Принстонского университета Кэрил Эмерсон (Caryl Emerson).

Главный вклад Пушкина в этот «диалог» – его полный отказ в драме «Борис Годунов» (1825) от приукрашивания исторического прошлого России с помощью приписывания слишком большого значения «центральным» историческим персонажам. Вместо этого поэт «перемещает» действие своей исторической драмы в атмосферу русской действительности XVII в. К. Эмерсон рассматривает оперные версии «Бориса Годунова»: самого Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова и Д.Д. Шостаковича и еще два варианта, предложенные Дж. Гутманом и К. Ратгаузом в середине XX в.

Творчество Пушкина сопровождало Сергея Прокофьева (1891–1953) на протяжении всей его жизни, начиная с написанной еще в подростковом возрасте оперы «Пир во время чумы» (1903), отмечает К. Эмерсон. Исследовательница рассматривает творческую деятельность С. Прокофьева, связанную с подготовкой к торжественным мероприятиям по случаю 100-летия со дня гибели поэта: вернувшись на родину из Парижа весной 1936 г. после почти 20-летнего периода весьма плодотворной композиторской деятельности в США, Германии и Франции, композитор почти сразу же получил одновременно три «пушкинских» заказа.

Одно предложение поступило от кинорежиссера Михаила Ромма, приступившего к экранизации повести «Пиковая дама» (1834), в которой особая роль отводилась музыкальному оформлению. Прокофьеву, так и не принявшему «удаления» от Пушкина в рамках музыкальной концепции оперы Чайковского, глубоко импонировало стремление Ромма создать фильм как максимально «пушкинское» произведение. Однако последовавший «крутой поворот» советской кинематографии к современной тематике привел к запрету съемок «Пиковой дамы».

К Прокофьеву обратились и режиссеры двух знаменитых московских театров: Александр Таиров, намеревавшийся поста-

вить в Камерном театре «Евгения Онегина» по инсценировке Сигизмунда Кржижановского, и Всеволод Мейерхольд, собиравшийся ставить «Бориса Годунова» с музыкой Прокофьева в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда (ГосТИМ).

Однако ни один из трех замыслов так и не был осуществлен, констатирует К. Эмерсон. Прокофьев впоследствии использовал «пушкинский материал» в опере «Война и мир», первой части Восьмой сонаты для фортепиано и в медленной части Пятой симфонии [33].

Историю создания и постановки оперы Дмитрия Шостаковича «Нос», созданной по одноименной гоголевской повести, прослеживает Ксана Бланк (Ksana Blank) (Принстонский университет) [6]. «Нос» – первая опера 21-летнего композитора, к работе над которой он приступил в 1927 г., завершив ее через год. Основным автором либретто стал сам Шостакович, преследовавший цель создать текст, который соответствовал бы законам именно музыкального театра.

В опере «Нос» гоголевский текст был расширен композитором за счет заимствований из некоторых других произведений писателя – «Шинели», «Женитьбы», «Дневника сумасшедшего», «Мертвых душ». Акт 2, сцену 6, где Ковалёв возвращается домой, Шостакович дополнил эпизодом из «Братьев Карамазовых» Достоевского, в котором лакей Смердяков поет своей соседке Марии Кондратьевне. Вводя строки из романа Достоевского, написанного в 1879–1880 гг., в либретто оперы по гоголевской повести 1832–1833 гг., молодой Шостакович пересекал временные границы: перелагая повесть на язык музыки, он вместе с тем интерпретировал ее в духе 1920-х годов – времени особого интереса к Гоголю со стороны литературоведов, испытывавших интерес к авангардным художественным экспериментам [6, с. 169].

Шостакович неоднократно подчеркивал, что для него было важно сохранить контрасты между реальным и гротесковым, комическим и серьезным, сниженным и возвышенным, характерные для гоголевской повести, и атональная музыкальная фактура некоторых фрагментов оперы, по замыслу композитора, была призвана создать ощущение абсурдности происходящего на сцене [6, с. 162].

К. Бланк отмечает, что в США оперу Шостаковича «Нос» поставили в 2009 г. в Бостонской опере и в 2010 г. – в Метрополи-

тен-опера (Нью-Йорк). В нью-йоркской постановке авангардный дух был достоверно передан благодаря представленным в спектакле работам советских художников-авангардистов 1920-х годов – Л.С. Поповой, К.С. Малевича, В.Е. Татлина, В.Ф. Степановой, А.М. Родченко и Э. Лисицкого [6, с. 172].

Создателем подлинного «музыкального» русского театра на рубеже веков выступил А.П. Чехов, убежден почетный член Американской академии искусств и наук Джордж Стайнер (George Steiner). Он уподобляет «чеховский диалог» «музыкальной партитуре» для «говорящего голоса», где интрига строится, как правило, на музыкальном приеме полифонии: во втором действии пьесы «Вишневый сад» (1903) «голоса» Раневской, Лопухина, Гаева, Трофимова и Ани «образуют квинтет», а ключом к драматическому развитию пьесы служит «звук лопнувшей струны» [26, с. 300].

Музыкальные темы, сюжеты, образы, приемы художественной выразительности и принципы организации текста в русской литературе XIX в. исследованы американскими славистами в широком историко-культурном контексте – от функционирования образцов русской народной песни и «музыкальности» литературных произведений – стихотворных, прозаических и драматических, созданных в период расцвета реализма, до формирования модернистских тенденций. При этом, как правило, интермедийные исследования американских славистов, устанавливающих сложное взаимодействие русской литературы и музыки золотого века, осложнены различными методологическими подходами – лингвостатистическим (Дж Бейли), структуралистским (М. Гринлиф, Б. Гаспаров, У.М. Тодд), семиотическим (Б. Гаспаров, С. Сендерович, Р. Лапушин, Б. Григорян), социологическим (Р.Л. Джексон, Дж.Х. Биллингтон, У.М. Тодд), компаративным (М. Гринлиф, Е. Краснощёкова), биографическим (Р.Л. Джексон), новоисторическим и феминистским (Дж. Баклер).

Список литературы

1. Баклер Дж.А. Литературный лорнет. Посещение оперы в имперской России. Buckler J.A. The literary lorgnette. Attending opera in Imperial Russia. – Stanford, Calif. : Stanford univ. press, 2000. – 294 p.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – Москва : Сов. писатель, 1963. – 363 с.

3. Бейли Дж. Фольклорный размер поэмы Лермонтова «Песня про купца Калашникова...».
Bailey J. The folk meter of Lermontov's poem "Pesnja pro kupca Kalashnikova..." // *Studia Caroliensia : papers in linguistics and folklore in honor of Ch.E. Gribbic.* – Bloomington : Slavica publishers, 2006. – P. 27–40.
4. Бейли Дж. Хореические размеры в песнях А.В. Кольцова и Д.Н. Кашина.
Bailey J. The trochaic song meters of Kol'cov and Kashin // *Russian literature.* – 1975. – Vol. 12. – P. 5–27.
5. Биллингтон Дж.Х. Икона и топос. Опыт истолкования истории русской культуры / пер. с англ. С. Ильина, В. Муравьёва, Н. Фёдоровой и др. – Москва : Рудомино, 2001. – 1276 с.
6. Бланк К. Опера Шостаковича «Нос» // Бланк К. Как сделан «Нос» : стилистический и критический комментарий к повести Н.В. Гоголя / пер. с англ. А. Волкова – Санкт-Петербург : Academic studies press / БиблиоРоссика, 2021. – С. 159–174. – (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistica»).
7. Гаспаров Б.М. Пять опер и симфония : слово и музыка в русской культуре.
Gasparov B.M. Five operas and a symphony : words and music in Russian culture. – New Haven, CT : Yale univ. press, 2005. – 268 p.
8. Григорян Б. «Нечотка Незванова» и экономика письма : эстетика и политика романа воспитания в николаевской России // *Русский реализм XIX века : общество, знание, повествование : сб. статей / под ред. М. Вайсман, А. Вдовина, И. Клигера, К. Осповата.* – Москва : Новое литературное обозрение, 2020. – С. 126–151.
9. Гринлиф М. Пушкин и романтическая мода : фрагмент, элегия, ориентализм, ирония. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2006. – 383 с. – (Современная западная русистика).
10. Густафсон Р.Ф. Обитатель и Чужак : теология и художественное творчество Льва Толстого / пер. с англ. Т. Бузиной – Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. – 480 с. – (Современная западная русистика).
11. Джексон Р.Л. Достоевский : поиск формы : философия искусства писателя / пер. на рус. яз. Т.В. Ковалевской. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2020. – 288 с.
12. Джексон Р.Л. Пространство и путешествие. Метафора на все времена.
Jackson R.L. Space and the journey. A metaphor for all times // *Russian literature.* – 1991. – Vol. 29, № 4. – P. 427–438.
13. Краснощёкова Е.А. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. – Санкт-Петербург : Изд-во «Пушкинского фонда», 2012. – 526 с.
14. Лапушин Р. Роса на траве : слово у Чехова / пер. с англ. Р. Лапушина. – Санкт-Петербург : Academic studies press / БиблиоРоссика, 2021. – 256 с. – (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistica»).

15. Левитг М. Визуальная доминанта в России XVIII в. / пер. с англ. А. Глебовской; науч. ред. пер. Н. Алексеева. – Москва : Новое литературное обозрение, 2015. – 523 с. – (Серия «Очерки визуальности»).
16. Лессер С.О. Литература и бессознательное. Lesser S.O. Fiction and unconscious. – Chicago : Chicago univ. press, 1957. – 322 p.
17. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – Москва : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
18. Марулло Т.Г. Заметки о человеко-боге : Ефимов как художник-герой в «Нечточке Незвановой» Достоевского. Marullo Th.G. Pointing to the man-god : Efimov as artist-hero in Dostoevskij's «Netchokha Nezvanova» // Russian literature. – Amsterdam, 1991. – Vol. 30, № 3. – P. 231–252.
19. Махов А.Е. Музыкальное как литературоведческая проблема // Наука о литературе в XX веке : (история, методология, литературный процесс). – Москва : ИНИОН РАН, 2001. – С. 131–143.
20. Махов А.Е. Музыкальность // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – Москва : НПК «Интелвак», 2001. – С. 595–599.
21. Махов А.Е. Ранний романтизм в поисках музыки : слух, воображение, духовный быт. – Москва : Лабиринт, 1993. – 126 с.
22. Меерсон О.А. Персонализм как поэтика : литературный мир глазами его обитателей. – Санкт-Петербург : Пушкинский Дом, 2009. – 432 с.
23. Мейер П., Руди С. Введение. Meyer P., Rudy S. Introduction // Dostoevsky and Gogol. Texts and criticism. – Ann Arbor (Mich.) : Ardis, 1979. – P. 5–39.
24. Сендерович С.Я. Поэтическая структура чеховского рассказа «На пути». Senderovich S. The poetic structure of Chekhov's short story «On the road» // The structural analysis of narrative texts. – Columbus : Columbia univ. press, 1980. – P. 44–81.
25. Сендерович С.Я. Фрагмент семиотической теории прозаической поэзии (чеховский типаж). Senderovich S.A. Fragment of semiotic theory of poetic prose (The Chehovian type) // Essays in poetics. – 1989. – Vol. 14, № 2. – P. 43–64.
26. Стайнер Дж. Смерть трагедии. Steiner G. The death of tragedy. – New York : Alfred & Knoph, 1961. – 382 p.
27. Тодд У.М. «Русской Терпсихоры душой исполненный полет» : тема танца в романе «Евгений Онегин». Todd III W.M. «Russian Terpsichore's soul-filled flight» : dance themes in «Eugene Onegin» // Pushkin today / Ed. by David M. Bethea. – Bloomington : Indiana univ. press, 1993. – P. 13–30.
28. Уиннер Т.Г. Чехов и его проза. Winner T.G. Chekhov and his prose. – New York : Holt, Rinehart and Winston, 1966. – 263 p.

Музыкальность русской литературы золотого века в рецепции американской славистики

29. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 348 с.
30. Фридрих П. Музыка в русской поэзии.
Friedrich P. Music in Russian poetry. – New York ; Washington : Peter Lang, 1998. – 344 p.
31. Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. – Петербург : ОПОЯЗ, 1922. – 199 с.
32. Эмерсон К. «Борис Годунов» А.С. Пушкина. Перемещения русской темы.
Emerson C. «Boris Godunov». Transpositions of Russian theme. – Bloomington : Indiana univ. press, 1986. – 272 p.
33. Эмерсон К. Пушкин, Прокофьев и разрушенное сотрудничество 1936 г. («Евгений Онегин» и «Борис Годунов»)
Emerson C. Pushkin, Prokofiev, and the collapsed collaborations of 1936 // Russian literature and the West. A tribute for David Bethea / ed. by A. Dolinin, L. Fleishman, L. Livak and the contributors. – Stanford : Stanf. univ. press, 2008. – Part 1. – P. 267–289.