

МОЛОДАЯ ФИЛОЛОГИЯ

DOI 10.37386/2305-4077-2023-3-84-96

Ю. А. Кузьмина¹

Российский государственный гуманитарный университет (Москва)

ОПЕРА «ПИКОВАЯ ДАМА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО КАК ЯЗЫКОВОЙ КОД РУССКИХ МЛАДОСИМВОЛИСТОВ (НА МАТЕРИАЛЕ МЕМУАРОВ А. БЕЛОГО)

В статье рассматривается тот языковой код, который был сконструирован русскими младосимволистами под влиянием оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». Выявляются и раскрываются механизмы, позволяющие давать оценки окружающей действительности за счет использования образов, заимствованных из структуры музыкального текста. Материалом, иллюстрирующим явление, предстают закодированные языком «Пиковой дамы» воспоминания из мемуаров А. Белого. В них оперные баллада Томского, пастораль «Искренность пастушки», романс «Уж вечер», ария «А в ненастные дни собирались они» и образ старой графини выполняют функцию означающих. Означаемые же раскрываются при помощи структурно-семиотического метода. Обосновывается, что ссылки на элементы оперы кодируют рефлексивность А. Белого над летними событиями 1905 года и положением А. Г. Коваленской. Новизной исследования является существенное расширение зоны влияния творчества Чайковского на русский младосимволизм.

Ключевые слова: символизм, «Пиковая дама» П. И. Чайковского, Чайковский и символисты, анахронизмы «Пиковой дамы», Ницше и русский символизм, опера, мемуары А. Белого, С. М. Соловьев, ментальная парадигма символизма, игровые практики символистов, декадентство

Y. A. Kuzmina

Russian State University for the Humanities

TCHAIKOVSKY'S "THE QUEEN OF SPADES" AS A LINGUISTIC CODE OF THE RUSSIAN SYMBOLISTS (BASED ON A. BELY'S MEMOIRS)

The article considers the language code, which was constructed by the Younger generation of Russian Symbolists under the influence of Tchaikovsky's opera "The Queen of Spades". The author discovers and reveals the mechanisms which allow one to evaluate the surrounding reality through the use of images borrowed from the structure of the musical text. The material illustrating the phenomenon is the memoirs encoded in the language of "The Queen of Spades" from the memoirs of A. Bely. In them Tomsy's opera ballad, the pastorelle "The Shepherdess's Sincerity", the romance "It is already Evening", the aria "And on rainy days they gathered" and

¹ Юлия Алексеевна Кузьмина – аспирант Российского государственного гуманитарного университета, факультет культурологии (Москва). kuzminaulia983@gmail.com.

the image of old countess perform the function of signifiers. The signified are disclosed with the help of structural-semiotic method. It is proved that references to the elements of the opera encode A. Bely's reflection on the summer events of 1905 and the situation of A. G. Kovalenskaya. The novelty of the research is a significant expansion of the zone of influence of Tchaikovsky's work on the Younger generation of Russian Symbolists.

Keywords: symbolism, "The Queen of Spades", Tchaikovsky and the symbolists, anachronisms of "The Queen of Spades", Nietzsche and Russian symbolism, opera, Bely's Memoirs, Solovyov S. M., symbolist mental paradigm, symbolist game practices, decadence

Влияние оперы «Пиковая дама» на русский младосимволизм отмечали Т. А. Хопрова [Хопорова, 1974, с. 37], А. И. Климовицкий [Климовицкий, 2015, с. 303], Л. К. Долгополов [Долгополов, 1981, с. 63], В. Пискунов [Пискунов, 1888, с. 193–214], А. Парин [Парин, 199, с. 350], С. В. Фролов [Фролов, 206, с. 31–42], и сегодня оно предстает неопровержимым. Как правило, приведенные выше авторы занимались изучением данной темы на материале художественного творчества младосимволистов: находили смежность с музыкальным текстом оперы на уровне структурной организации произведений, функционирования художественных образов, раскрытия идейного содержания и т. д. Однако представляется, что потенциал данной проблематики гораздо шире. Многочисленные обращения А. Белого и С. М. Соловьева к опере на страницах мемуаров² и отсылки к ней в личных переписках выражаются в специфической языковой форме. Часто такие обращения в структуре текстов функционируют как означающие, кодирующие повседневность. Похожую мысль мы встречаем и у А. И. Климовицкого, который, заметив, что Белый «себя объясняет словами Чайковского», заключает, что данная опера для символистов «стала тестом-кодом, с помощью которого воспринимается или описывается реальность» [Климовицкий, 2015, с. 303].

Описание такого языкового кода и особенностей его использования способно расширить исследовательские представления о ментальной парадигме русского младосимволизма. Раскрыть смысловые оттенки той рефлексии, которая этим кодом была «зашифрована», возможно, опираясь на принципы структурно-семиотического метода. Такой процесс декодирования тесно сопряжен с прояснением причин того, почему именно «Пиковая дама» стала тем смысловым полем, из которого символисты черпали знаки для осмысления окружающей действительности. Раскрывая данную проблематику, следует прежде всего остановиться на восприятии символистами жанра оперы в целом.

Представления младосимволистов об оперном жанре

Как известно, рождение оперного жанра происходило в конце XVI века в философских исканиях кружка Флорентийская камерата. Опираясь на труды древнегреческих философов, содружество ставило своей целью возрождение античной мелодрамы [Чешихин, 1905, с. 9]. Искания камераты послужили для русских символистов причиной сотворения мифа об опере как о преемнице античной трагедии, при том, что под «античной трагедией» они подразумевали именно ту кон-

² Прим.: без упоминания «Пиковой дамы» не обходится ни один мемуар А. Белого.

цепцию ее бытования, которую создал Ницше в оказавшей колоссальное влияние на русский символизм работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). Под ее воздействием, символисты воображали себе эллинскую трагедию как «аполлоническое воплощение дионисийских познаний и влияний», где хором совершался «драматический первофеномен»: «отказ от своей индивидуальности через погружение в чужую природу». Зритель же, в соответствии с концепцией Ницше, непременно «узнавал себя в хоре» оркестры, что приводило к тому, что «никакой противоположности между публикой и хором не было» [Ницше, 2015, с. 89–93].

Таким образом, представления символистов об опере как о жанре, позволяющем зрителю преодолеть собственную субъектность и слиться в мистическом единении с «чужой природой», были сконструированы в результате влияния текстов Ницше. Но и само представление о Ницше также было сконструировано: он «воспринимался как мистик и пророк» [Кондаков, Корж, 2000, с. 177], а его идеи о «дионисийском и аполлоническом перемирии» в эллинской трагедии представлялись полученными им в результате мистического откровения.

Вторым таким «мистиком и пророком» для младосимволистов был философ Вл. Соловьев. Его гносеологическая модель интуитивного познания, основанная на единении познающего субъекта с объектом, и, в конечном счете, приводящая к преодолению личной субъектности [Соловьев, 1900], легла в основу представлений младосимволистов о функциях поэзии и сущности «символа». Даже при беглом рассмотрении, нельзя не отметить, сколь много точек пересечения обнаруживается у концепции Вл. Соловьева и представлений Ницше об аффектах античной трагедии. Поэтический процесс осмыслялся символистами как интуитивное постижение «символа» и сверхсубъектное слияние с той Истиной, которая нашла в нем материальное воплощение. Своей механикой он повторял те аффекты, которые, по мнению Ницше, перетерпевали зрители трагедии в античности. В этом отношении, постижение структурного устройства оперы как приемницы аттической трагедии представлялось младосимволистам необычайно важным [См.: Morrison, 2019]. Тот аффективный потенциал, который она, по их мнению, содержала, обещал развитие необходимых для истинного «поэта-теурга» мистических состояний.

Опера «Пиковая дама» в мемуарах А. Белого

В том смысловом горизонте, который мы очертили, младосимволисты неоднократно рефлексировали над «Пиковой дамой» Чайковского. Напряженность этой рефлексии была столь велика, что опера «буквально поглотила Белого и его ближайшее окружение» [Климовицкий, 2015, с. 33] и начала активно вторгаться в повседневность поэтов.

Так, например, в мемуаре «Воспоминания о Блоке» (1995) А. Белый описывает лето, проведенное младосимволистами в Шахматово: «С. М. [Сергей Соловьев], <...> изображал громовые пародии “Пиковой Дамы”; он внутренним слухом вполне обладал; и он схватывал музыку; изображая же музыку голосом, перевирал невозможно; он пел “деритонем”, в себе совмещая контральто, сопрано и тенор,

и бас; великолепно вырывал он лейтмотивы трех карт; и гусарил под Томского песню “Однажды в Версале au jeu de la reine”; но особенно удавалась роль Германа – Фигнера» [Белый, 1995, с. 100]. Тот же период отображен им и в мемуаре «Начало века» (1990): «Прошли бурновеселые дни, громовые пародии, арии, спетые тенором, басом из “Пиковой дамы”; Сережа гусарил под Томского: песней “Однажды в Версале”; он изображал роли Фигнера» [Белый, 1990а, с. 377].

Воспоминания о посещении лекции «оккультного учителя» М. А. Эртеля в том же мемуаре формируются А. Белым образностью оперы: «[М. А. Эртель] <...> введен был в гостиную роем слащавых, шуршащих шелками старух, лепетавших, как хор приживалок из “Пиковой дамы”, вводящих “каргу” в белом чепчике:

– “Благодетельница наша, как изволила гулять?”

Усадивши “каргу”, теософские старицы слушали, точно романс, песни о том, как каталися волны любви до создания мира и как в тех катаниях мир созидался. <...> Я, ощутив себя Германом, выслушал курс, чтоб поднять пистолет на “каргу”; и – поднял требованием дать список источников...» [Белый, 1990а, с. 85].

В другом мемуаре, «Между двух революций» (1990), поэт таким образом описывает посещение имения Коваленских: «С. М. Соловьев извлек [меня] из Москвы; в Дедове он меня усадил, точно в ванну, в настой из ландышей, в утренние туманы сырого, прохладного лета; и вновь поднялись сказки маленькой, черной, как вороново крыло, “бабуси”; я и не знал еще, до какой степени она, – гм... Словом: Дедово началось пасторальями: пастушков и пастушек.

Уж вечер: облаков померкнули края.

И потом – тарарах: июль, с темой “карги”; не июль – “Пиковая дама”, разыгранная по Чайковскому; но и в июне В. М. Коваленский, Сережа и я в ненастные дни резались в мельники; то один, то другой из нас, открывая три козыря, взрывал: “Три карты!” Сережа же напевал:

Так в ненастные дни

Занимались они

Делом» [Белый, 1990b, с. 22].

Вот лишь некоторые примеры обращения к образности «Пиковой дамы» в мемуарах А. Белого. Нельзя не отметить, что в каждом из отрывков такие аллюзии не являются самодостаточными. Они призваны лишь маркировать ту реальность, которую каждое конкретное воспоминание репрезентирует. Детально рассмотрим последний пример, чтобы выявить механики такого языкового кода и определить те смысловые значения, которые он «зашифровывает».

Образ графини из «Пиковой дамы» как означающее для рефлексии над положением А. Г. Коваленской

Сделаем несколько важных замечаний о контексте повседневности А. Белого, раскрывающих значение важнейших для структуры воспоминания знаков «бабуся» и «карга». Под ним подразумевается Александра Григорьевна Кова-

ленская, бабушка Сергея Соловьева и хозяйка имения Дедово, которой в мемуаре А. Белого посвящена целая глава. В ней мы находим, что «“бабуся” в воображении Сережи не раз разыгрывалась Пиковой дамой» [Белый, 1990b, с. 19]. Использование образа графини для такого «разыгрывания» зиждется на двух уровнях: биографическом и символическом.

Первый уровень, биографический, был осмыслен самими символистами и эксплицитно выражался в мемуарах как Белого, так и Соловьева. В мемуаре «Между двух революций» (1990) А. Белый вспоминает сцену, где в разговоре о Коваленской Сергей «вдруг, детонируя, проорал:

– Однажды в Версале о ж е-д е-л я р э н венюс московит проигралась до тла; в числе приглашенных был граф Сен-Жермен... Три карты, три карты, три карты!» [Белый, 1990b, с. 19].

«Проорал» Сергей Соловьев строки баллады Томского из первой картины «Пиковой дамы». Функциональных задач данной баллады внутри структуры оперы две: ввести музыкальную тему фатума («Три карты»), а также рассказать зрителю жизненную историю графини. Некогда «Венера московская» блистала на балах и сводила мужчин с ума. Однако, героиня стала жертвой рока, и теперь постаревшая и одинокая, ожидает, в соответствии с предсказанием, собственную кончину.

Биографическая синонимичность судеб вымышленной графини и реальной Александры Григорьевны, которая также некогда «блистала» на балах, и «в середине прошлого века была яркой фигурой, с проницательным вкусом и гордым умом» [Белый, 1990b, с. 19] многократно подчеркивается авторами мемуаров. Кроме того, и графиня, и Коваленская всеми силами держатся за прошлое и не могут смириться со своими возрастными ограничениями и потерей статуса.

Второй же уровень данного соотношения – символический. Он не раскрывается ни А. Белым, ни П. И. Чайковским прямо, однако имплицитно содержится и в рассказе о посещении Дедово, и в языковой структуре «Пиковой дамы». Изложим его, взглянув на данную оперу в рамках более общей структуры – контекста эпохи.

Интересным является тот факт, что с точки зрения эстетической программы «символисты приняли Чайковского за своего» [Morrison, 2019, p. 15]. Так, например, представители главного символистского журнала «Мир искусства» считали его «протосимволистом». Другой важнейший символистский журнал «Весы» и вовсе описывал Петра Ильича как модерниста и пророка. На то, чтобы композитор стал «кумиром» [Климовицкий, 2015, с. 397] молодого поколения символистов, было несколько причин. Одна из них – запечатление Чайковским настроений декадентства, которые только начали распространяться среди молодежи. Действительно, «Пиковая дама», поставленная в 1890 году, рассказала об ощущении кризиса культуры на 3 года раньше, чем приобретшая статус, зачинающий русский символизм, работа Д. С. Мережковского «О причинах упадка...» (1893), отражающая те же настроения.

Символисты были «готовы угадать в опере Чайковского эсхатологические и апокалиптические мотивы» [Климовицкий, 2015, с. 409]. Однако важно отметить, что абстрактные «апокалиптические мотивы» и «кризис культуры» в размышлениях символистов часто концептуализировались в конкретном предмете – ощущении неминуемого падения и разложения русской аристократии [См.: Morrison, 2019]. Именно оно и было отмечено символистами в опере Чайковского. Так, главный идеолог «Мира искусства» А. Н. Бенуа пишет: «В музыку он вложил все свое понимание самой сути русского прошлого, еще не совсем канувшего в вечность, но уже обреченного на гибель» [Климовицкий, 2015, с. 409]. И пусть Чайковский не создает подобной образности прямо, но на уровне структурного устройства языка оперы, мы находим весомые подтверждения взгляда символистов на «Пиковую даму».

Старая графиня, живущая в диэгезисе оперы воспоминаниями о былом величестве, сама по себе воплощает образ увядающей и обреченной роком аристократии. В доказательство, отметим, вслед за Симоном Моррисоном, череду значащих символов во вступлении к центральной арии графини. Во-первых, она вспоминает о «Луи-Жозефе де Бурбоне, принце де Конде, последнем в семейной линии при Людовике XVI» [Morrison, 2019, p. 54]. Как известно, сам Людовик XVI был последним королем Франции Старого Порядка, казнь которого, несомненно, метафорически знаменовала падение монархии. Отсылки же к Луи-Жозефе, в этом отношении, Симон Моррисон считает как метафору «двойного» конца монархического мира. Во-вторых, на музыкальном уровне, ария содержит многочисленные референсы к мотивам мелодий псалмов, что делает монолог графини похожим на «чтение королевских похоронных обрядов» [Morrison, 2019, p. 69]. Получается, что она, за несколько минут до собственной смерти, исполняет панихиду былому величию монархии и блеску ее аристократии.

Мемуары русских символистов также пропитаны ощущением разложения монархического строя и его элиты. То же самое ощущение преследует С. Соловьева и А. Белого в гостях у Коваленской, жизнь которой символически воплощает распад аристократического сословия. И эта связь между идейным содержанием «Пиковой дамы» и угасанием дворянского рода Коваленских – второй символический уровень смежности между рефлексией младосимволистов над положением Александры Григорьевны и образом старой графини из оперы Чайковского. Именно данная многоуровневая смежность позволяет «разыгрывать бабуся Пиковой дамой», то есть использовать языковой код оперы для кодирования реальности.

Пастораль «Искренность пастушки» как означающее для событий июня 1905 года

Обратимся к другим знаковым элементам воспоминания. Структура его первого абзаца («С. М. Соловьев извлек [меня] из Москвы; в Дедове он меня усадил, точно в ванну, в настой из ландышей, в утренние туманы сырого, прохладного лета; и вновь поднялись сказки маленькой, черной, как вороново крыло, “бабуся”»;

я и не знал еще, до какой степени она, – гм... Словом: Дедово началось пасторальями: пастушков и пастушек.») содержит маркеры времени: «*утренние туманы*», «прохладного *лета*»; и обладает темпоральностью, передающейся через перечисление действий: первая фаза – «*извлек из Москвы*», вторая: «*усадил, точно в ванну*», третья – в пространстве Дедово «*поднялись сказки <...> “бабуси”*». Все три фазы составляют хронологические этапы одного акта, так как рассказчик объединяет их воедино вводным словом: «Словом: Дедово началось».

Также нарратор устанавливает маркеры пространства. Действия происходят в усадьбе Дедово («в *Дедове* он меня усадил»), которая как знак, подчеркнуто противопоставлена отрицательному элементу данной структуры – не-Москве («извлек из *Москвы*»). Описания Москвы в отрывке отсутствуют, зато присутствуют описания Дедово: «он меня усадил, точно в ванну, в настой из ландышей, в утренние туманы сырого, прохладного лета»; что в соответствии с принципами структурализма означает, что в рамках созданной рассказчиком структуры Москва подчеркнута не такая (не туманная, не прохладная, не пахнет ландышами и в ней невозможно пастораль пастухов и пастушек).

Временные и пространственные маркеры, связанные с присутствием «бабуси» объединяются вместе и кодируются символикой оперы: «Словом: Дедово началось пасторальями: пастушков и пастушек». Таким образом, пастораль «Искренность пастушки» из третьей картины «Пиковой дамы» является означющим к тому явлению реальности, которое хочет описать А. Белый. Определить смысловое поле закодированных таким образом элементов поможет соотнесение структур оперы и воспоминания.

Зачинателем жанра пасторали являлся древнегреческий поэт Феокрит. Его буколические поэмы восхваляли и поэтизировали сельскую жизнь «простого» человека в противопоставлении к ритуализированной жизни в городах деспотических монархий, созданных преемниками Александра Македонского [Попова, 1981, с. 107]. Позднее, эпохи Средневековья и Возрождения изменили символическое наполнение пасторали, связав ее жанровые особенности с образностью псалмов. Таким образом, изначальное «лоно природы» начало прочитываться европейской культурой как «райские кущи» свободные от зла. Однако хронотоп пасторального жанра всегда оставался неизменным. Ее пространство – сельская местность, противопоставленная городу, ее время – лето, преимущественно первая половина дня (начиная с ожиданий восхода солнца, и с кульминацией в полуденном зное). Данные маркеры пространства и времени, которые некоторые исследователи определяли как обязательные для пасторального жанра, отмечены и в структуре воспоминания А. Белого: «лето», «утро», «Дедово», «не-Москва».

В оперной же структуре пастораль «Искренность пастушки» также стоит в смысловой оппозиции к столице, так как ее основные действия являются зеркальным и идеалистичным отражением петербургских событий (пастушка предпочитает любовь деньгам, в отличие от Германа). Данная оппозиция и является основой для смежности в воспоминании: отношения условного «лона природы»

с Петербургом в опере «Пиковая дама» принципиально такие же как отношения «Дедово» и «Москвы» в структуре воспоминания А. Белого. Точно также смежность двух структур определяется и на уровне времени. Внутреннее время пасторали «утро» стоит в оппозиции к внутреннему времени Петербургских событий, где все действия (кроме первой сцены в Летнем саду, которая символизирует «райские кущи» [См.: Парин, 1999, с. 323]) происходят исключительно по ночам. Тот же принцип мы наблюдаем и в данном воспоминании: знаки «утро» и «лето» первого абзаца находятся в противопоставлении «вечеру» второго и последующим «ненастным дням» третьего.

Общая образность воспоминаний А. Белого и оперной пасторали читается и в других знаковых элементах. «Ландыши» Дедова соотносятся с «венками», которые плетет из цветов Прилепа в «Искренности пастушки». Вскользь брошенные упоминания цветов выражают позднюю и устойчивую традицию связывать пространство пасторали с Райским садом за счет символа цветка. Потому на символическом уровне обе пасторали отражают пока свободное от зла и фатума пространство. Именно поэтому в воспоминании Белого оно несет функцию композиционного начала действия. Также смежность двух структур основывается на функционировании еще одного знака – «бабуся», ведь он также является компонентом составного элемента «Дедово началось». На уровне структурного устройства оперы связь между образом графини и «Искренностью пастушки» также прослеживается. Так, Климовский отмечал, что ария графини и пастораль находятся в своеобразном «диалоге языков», которые синтаксически отражаются друг в друге [Климовицкий, 2015. с. 322]. Кроме того, стоит отметить, что еще с античных времен в пасторальный жанр заложена традиция отстранения, выражающаяся в «принципе изображения, в котором ощущается определенная временная дистанция между изображаемым миром и автором» [Попова, 1981, с. 98]. Такой же принцип лежит в основе организации языка арии графини, вспоминающей далекую молодость.

Таким образом, июнь 1905 года, в который поэт, поругавшись со столичным кругом литераторов, уезжает в Дедово и пишет там поэму «Дитя-Солнце», испытывая по этому поводу приподнятое, вдохновленное состояние, осмысливается им как идеалистическое время. Этот период маркируется элементами «лето», «утро», «Дедово», «не-Москва» и «бабуся». После чего по принципу структурной смежности с элементами оперы Чайковского «условного лета», «утра», «лона природы», «не-Петербурга» и «графини» кодируются языковым кодом «Пиковой дамы» и выражается за счет означивающего «пастораль пастухов и пастушек».

Романс «Уж вечер» и ария «А в ненастные дни собирались они...» как означающие для июля 1905 года

Завершение идиллии кодируется А. Белым цитатой из романса Лизы и Полины, открывающего вторую картину «Пиковой дамы»: «Уж вечер: облаков померкнули края». Очередное обращение к языку оперы, во-первых, продолжает передачу временной динамики. Первый абзац воспоминания отображал

этап «Дедово началось», время же внутри него обозначалось как «утро». Частица «уж», с которой начинается второй абзац, передает отношения явления ко времени, так как указывает на наступление или окончание какого-либо действия. В данном случае, она указывает на завершение первого нарративного этапа «пасторали пастухов и пастушек» и наступление второго «вечер».

В июле внутреннее состояние А. Белого стремительно меняется. Во-первых, начатая поэма «Дитя-Солнце» оказывается непонятой, после чего поэт ее забрасывает. Во-вторых, Белый ощущает, что мистическая близость с А. Блоком теряется. Проживаемые им изменения также кодируются образностью «Пиковой Дамы». Алексей Парин отмечал, что структура оперы символически устроена как «спуск» героя из райских кущ Летнего сада в ад игорного дома [Парин, 1999, с. 339] – из «условного утра» в «беспросветную ночь». Оппозиция времени суток в таком случае предстает как важнейший и структурообразующий механизм оперы, отражающий ее смысловое и идейное содержание. В этом смысле, романс Лизы и Полины, исполненный после сцены грозы, знаменует собой окончательное наступление ночи в Петербургском пространстве оперы. На этой функции и строится использование его строки в структуре воспоминания Белого. Она представляет собой ту границу, за которой идиллия заканчивается.

Спуск в «ад» также маркируется знаком «тарарах», который является символом грозы, завершающей первую картину «Пиковой дамы». Практически, гроза в пространстве оперы выражалась также не визуальной, а звуковой стороной («сильный удар грома»³), потому и А. Белый прибегает лишь к звукоподражанию. Функционально же она, разрастаясь после анекдота Томского о «трех картах», являла собой тему фатума и означивала начало постепенного умопомешательства Германа. Выраженная в звуке грома гроза открывает одну из главных смысловых тем «Пиковой дамы» – тему рока. Именно поэтому только после использования ее образа Белый эксплицитно проговаривает, что для них с Сергеем начался не июль, а «Пиковая дама» Чайковского. Также, именно поэтому только после использования символа грозы рассказчик подходит к описанию карточной игры.

Во время игры в мельники А. Белый, С. Соловьев и Коваленский воспроизводят партию гостей игорного дома «Так в ненастные дни собирались они...». Вырывание же Соловьевым лейтмотива «трех карт» после открытия трех выигранных козырей подряд являет собой не подражание какой-то конкретной сцене оперы (таких сцен в ней нет), а сам образ обещанного Герману обогащения – причину и центр его умопомешательства. Таким образом, символисты разыгрывают главный сюжетный и смыслообразующий стержень оперы, выраженный в ней имплицитно, – обреченное роком сумасшествие.

Интересным представляется факт, что сопровождение карточных игр распеванием мотивов оперы и подражательной игрой в ее персонажей являлось частой практикой не только для Белого и Соловьева, гостивших в Дедово. «Кар-

³ Чайковский М.И., Пиковая дама. Опера в 3-х действиях. Либретто. URL: <http://www.operalib.eu/> (дата обращения: 18.11.2022).

точные баталии под мотивы оперы проходили примерно в это же время и в блоковском Шахматово» [Климовицкий, 2015, с. 405].

Структура оперного текста как код, задающий темпоральность воспоминания

Сквозь каждый абзац воспоминания проходила тема темпоральности. Белый рассказывает историю, разворачивающуюся хронологически, а содержание каждого ее временного этапа символически обозначается сценами «Пиковой дамы». Интерес же представляется в том, что последовательность событий данного воспоминания, во-первых, сама анахронична («июль» и «июнь» меняются местами), а, во-вторых, строится на нарушении хронологии эпизодов оперы. Правильный по ходу либретто порядок должен был быть таков: сцена грозы, романс Лизы и Полины, пастораль «Искренность пастушки», партия хора «А в ненастные дни занимались они». Мотив «трех карт» же не является в языке оперы маркером времени, а пронизывает всю ее композицию, собирая разрозненные сюжетные ответвления в единое целое. Естественно, что «одержимый» оперой А. Белый не мог не знать верного порядка эпизодов. Получается, что он осознанно создает анахронизмы, на основе которых и выстраивает темпоральность рассказа о лете в Дедово. И, безусловно, у него были на то все основания.

Опера «Пиковая дама» написана на либретто Модеста Чайковского, которое переосмысляло одноименную повесть Пушкина. В этом «переосмыслении» братья Чайковские рефлексировали над русской культурой XVIII и XIX веков, а также ее переключками с культурами Англии и Франции [См.: Климовицкий, 2015]. И, что важно для нас, именно анахронизмы стали механизмами этой рефлексии [См.: Morrison, 2019], а также структурообразующими стержнями данной оперы. Пушкинская история описывает современность автора и разворачивается в XIX веке. Действие оперы же переносится в XVIII век, и Екатерина II становится ее действующим лицом⁴. Несмотря на время действия, тот самый романс Лизы и Полины «Уж вечер... облаков померкнули края», о котором мы упоминали выше, является цитированием стихотворения В. А. Жуковского, поэта XIX века, которого Лиза и Полина еще не могли знать. Более того, их сценическое поведение, безусловно, строится на образах героинь романтизма. Вспомним знаменитую реплику Кашкина: «Лиза несомненно читала Карамзина и даже Жуковского» [Климовицкий, 2015, с. 75]. Кроме анахронизмов будущего в опере содержатся также анахронизмы прошлого. Так, старая графиня, вспоминая о молодости, поет арию из оперы «Львиное сердце», премьера которой состоялась в Париже только в 1784 году, что, безусловно, много позднее времен ее юности.

Как было отмечено, подобные анахронизмы являлись для братьев Чайковских механизмом осмысления взаимодействия эпох Просвещения и Романтизма в культуре России. Однако сами символисты трактовали их с другой стороны. Они увидели в ткани оперы «подвисший» хронотоп, своеобразное «время

⁴ Мы разделяем точку зрения Климовицкого о том, что временные анахронизмы были созданы осознанно.

без времени, и пространство без пространства, которое стоит над “реальностью”» [См.: Morrison, 2019]. По мнению Симона Моррисона, именно вводом в структуру произведения такого над-реального символического пространства Чайковский и положил начало русскому символизму. По крайней мере, на это указывает рефлексия самих символистов о данной опере. Последний же абзац воспоминания А. Белого и является попыткой реконструкции символического пространства. Ведь игроки в мельники в нем не подражают какому-то конкретному персонажу, а телесно проживают символ душевной болезни Германа – карточный выигрыш в атмосфере игорного дома. Предшествующие ему анахронизмы предуготовали почву для воссоздания этого символа и выполняли функцию постепенного отстранения.

Таким образом, многочисленные обращения к знаковым элементам структуры оперы «Пиковая дама» в мемуарах А. Белого раскрываются как попытки описания окружающей реальности за счет использования языкового кода оперы. Явления повседневности и их рефлексия над ними «зашифровываются» образами и синтаксисом музыкального текста. Осуществляется такое кодирование по принципам обнаружения смежности реального явления и оперного элемента. Декодирование же таких знаковых элементов позволяет расширить наши представления о мировоззрении и мировосприятии русских младосимволистов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Белый, А. Между двух революций / А. Белый // Белый А. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 3 / Редкол.: В. Вацуро, Н. Гей, Г. Елизаветина и др.; Подгот. текста и коммент. А. Лаврова. – Москва: Художественная литература, 1990. – 670 с.

Белый, А. На рубеже двух столетий / А. Белый // Белый А. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 1 / Редкол.: В. Вацуро, Н. Гей, Г. Елизаветина и др.; Вступ. статья, подгот. текста и коммент. А. Лаврова / А. Белый. – Москва: Художественная литература, 1989. – 543 с.

Белый, А. Начало века / А. Белый // Белый А. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 2 / Редкол.: В. Вацуро, Н. Гей, Г. Елизаветина и др.; Подгот. текста и коммент. А. Лаврова // А. Белый. – Москва: Художественная литература, 1990. – 687 с.

Белый, А. Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке. / А. Белый. – Москва: Республика, 1995. – 509 с.

Долгополов, Л. К. Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» / Л. К. Долгополов // А. Белый. Петербург. – Ленинград: Наука [Б.и.], 1981. – 63 с.

Климовицкий, А. И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. / А. И. Климовицкий. – Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2015. – 423 с.

Кондаков, И. В. Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века / И. В. Кондаков, Ю. В. Корж // Общественные науки и современность. – 2000. – № 6. – С. 176–186.

Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше, пер. с нем. Г. А. Рачинский. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2016. – 224 с.

Парин, А. Хождение в невидимый град. Парадигмы русской классической оперы / А. Парин. – Москва: АГРАФ, 1999. – 464 с.

Пискунов, В. Второе пространство романа А. Белого «Петербург» / В. Пискунов // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. – Москва: Советский писатель, 1988. – С. 193–214.

Попова, Т. В. Буколика в системе древнегреческой поэзии / Т. В. Попова // Поэтика древнегреческой литературы. Сборник статей под ред. С. С. Аверинцева. – Москва: Наука, 1981. – С. 96–178.

Соловьев, В. С. Критика отвлеченных начал / В. С. Соловьев // Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Сост., общ. ред. и вступ. ст. А. Ф. Лосева и А. В. Гулыги. – Москва: Мысль, 1900. – 694 с.

Фролов, С. В. «Пиковая дама» П. И. Чайковского – «Песня Судьбы» А. А. Блока / С. В. Фролов // Русская литература. – 2006. – № 4. – С. 31–42.

Хопрова, Т. А. Музыка в жизни и творчестве А. Блока / Т. А. Хопрова. – Ленинград, 1974. – 152 с.

Чайковский, М. И. Пиковая дама. Опера в 3-х действиях. Либретто. / М. И. Чайковский. – URL: <http://www.operalib.eu/> (дата обращения: 19.04.2023).

Morrison, S. Russian Opera and the Symbolist Movement / S. Morrison. – Oakland: University of California Press, 2019. – 313 p.

REFERENCES

Belyy, A. Mezhdv dvukh revolyutsiy / A. Belyy // Belyy A. Vospominaniya: v 3 kn. Kn. 3 / Redkol.: V. Vatsuro, N. Gey, G. Elizavetina i dr.; Podgot. teksta i komment. A. Lavrova. – Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1990. – 670 s.

Belyy, A. Nachalo veka. / A. Belyy // Belyy A. Vospominaniya: v 3 kn. Kn. 2 / Redkol.: V. Vatsuro, N. Gey, G. Elizavetina i dr.; Podgot. teksta i komment. A. Lavrova. – Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1990. – 687 s.

Belyy, A. Na rubezhe dvukh stoletiy / A. Belyy // Belyy A. Vospominaniya: v 3 kn. Kn. 1 / Redkol.: V. Vatsuro, N. Gey, G. Elizavetina i dr.; Vstup. stat'ya, podgot. teksta i komment. A. Lavrova – Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1989. – 543 s.

Belyy, A. Sbranie sochineniy. Vospominaniya o Bloke / A. Belyy. – Moskva: Respublika, 1995. – 509 s.

Chaykovskiy, M. I. Pikovaya dama. Opera v 3-kh deystviyakh. Libretto. / M. I. Chaykovskiy. – URL: <http://www.operalib.eu/> (data obrashcheniya: 19.04.2023).

Dolgoplov, L. K. Tvorcheskaya istoriya i istoriko-literaturnoe znachenie romana A. Belogo «Peterburg» / L. K. Dolgoplov // A. Belyy. Peterburg. – Leningrad: Nauka [B.i.], 1981. – 63 s.

Frolov, S. V. «Pikovaya dama» P. I. Chaykovskogo – «Pesnya Sud'by» A. A. Bloka / S. V. Frolov // Russkaya literatura. – 2006. – № 4. – S. 31–42.

Klimovitskiy, A. I. Petr Il'ich Chaykovskiy. Kul'turnye predchuvstviya. Kul'turnaya pamyat'. Kul'turnye vzaimodeystviya. / A. I. Klimovitskiy. – Sankt-Peterburg: ID «Petropolis», 2015. – 423 s.

Khoprova, T. A. Muzyka v zhizni i tvorchestve A. Bloka / T. A. Khoprova. – Leningrad, 1974. – 152 s.

Kondakov, I. V. Fridrikh Nitshe v russkoy kul'ture Serebryanogo veka / I. V. Kondakov, Yu. V. Korzh // Obshchestvennye nauki i sovremennost'. – 2000. – № 6. – S. 176–186.

Morrison, S. Russian Opera and the Symbolist Movement / S. Morrison. – Oakland: University of California Press, 2019. – 313 p.

Nitshe, F. Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki / F. Nitshe, per. s nem. G. A. Rachinskiy. – Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2016. – 224 s.

Parin, A. Khozhdenie v nevidimyy grad. Paradigmy russkoy klassicheskoy opery / A. Parin. – Moskva: AGRAF, 1999. – 464 s.

Piskunov, V. Vtoroe prostranstvo romana A. Belogo «Peterburg» / V. Piskunov // Andrey Belyy. Problemy tvorchestva: Stat'i. Vospominaniya. Publikatsii. – Moskva: Sovetskiy pisatel', 1988. – S. 193–214.

Popova, T. V. Bukolika v sisteme drevnegrecheskoy poezii / T. V. Popova // Poetika drevnegrecheskoy literatury. Sbornik statey pod red S. S. Averintseva. – Moskva: «Nauka», 1981. – S. 96–178.

Solov'ev, V. S. Kritika otvlechennykh nachal / V. S. Solov'ev // Solov'ev V. S. Soch. V 2 t. T. 1. Sost., obshch. red. i vstup. st. A. F. Loseva i A. V. Gulygi. – Moskva: Mysl', 1900. – 694 s.