

Е. А. ГАРИЧЕВА

ДОСТОЕВСКИЙ И МУСОРСКИЙ : К ХАРАКТЕРИСТИКЕ РЕЧЕВОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИЙ

Одним из первых, кто провел параллель между творчеством Достоевского и Мусоргского, был музыковед В. Г. Каратыгин. Он обнаружил их сходные пути приближения к «правде о духе», к «правде души человеческой»: ¹ острые переживания, страдания героев, смерть, изучение непосредственной детской природы, изображение смеха героев. А. А. Гозенпуд отметил общие для Мусоргского и Достоевского стремление к «перевоплощению», к театральным маскам, изображение невыносимых мук совести (Годунов—Раскольников), интерес к юродивым, к натурам, мятущимся между чистотой и греховностью и в то же время способным на подвиг самоотречения, сатирический и пародийный дар обоих гениев, изображение действительности в тонах сгущенного психологизма (циклы Мусоргского «Без солнца», «Песни и пляски смерти»). ² Сопоставление цикла «Без солнца» с романами Достоевского есть у французского исследователя Р. Гофмана, у русского музыковеда Е. Е. Дурандиной. Особенно интересна, на наш взгляд, попытка Дурандиной провести параллель между типом «речи с оглядкой» героев Достоевского (по терминологии М. М. Бахтина) и героя указанного цикла Мусоргского.

В статье И. Степановой упомянуты «глубинные причины общности» Мусоргского и Достоевского, которые скрываются в типе их мышления и в их жизненной философии. Музыковед выделяет такие важнейшие черты творчества Мусоргского и Достоевского, как интеллектуализм, экспрессивность, расширение обозреваемого поля жизненных явлений, стремление ухватить моменты душевных откровений, обнаженных истин, ненормативность художественного мышления. Степанова пишет о проблематике произведений Мусоргского, которая оказывается удивительно близка творчеству Достоевского: «Его интересуют закономерности развития общества, социальные болевые точки современности, причины народно-освободительных движений, перспективы решения народного вопроса и т. п.» ³ Несколько отдаляет последователя от

¹ Каратыгин В. Г. Избранные статьи. М.; Л., 1965. С. 261.

² Гозенпуд А. А. Достоевский и музыка. Л., 1971. С. 146—147.

³ Степанова И. Мусоргский и Достоевский // М. П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990. С. 43—44.

поставленной проблемы полемика с Бахтиным: «Полифоническое мышление встречалось и (...) у других авторов»; «Еще один тезис теории Бахтина, который сразу же подвергся сомнению, — отсутствие авторской точки зрения на героев и изображаемые события».⁴

На наш взгляд, именно теория диалога Бахтина и его уверенность в том, что Достоевский мыслит голосами⁵ (голос как актуализация пневмосматики человека), могут помочь выяснить причины общности Мусоргского и Достоевского. Степановой же пришлось в конечном итоге объяснять алогизм некоторых героев Мусоргского и Достоевского широкостью натуры русского человека. Любопытны замечания о родстве Досифея Мусоргского и Зосимы Достоевского. В этих образах, по мнению музыковеда, сконцентрированы представления авторов о нравственном идеале: «Они оба мудры, глубоко понимают человека, его сложность, не карая за прегрешения, а сострадая, оба просты, красивы и мужественны в смерти. И тот, и другой — настоящие, а не мнимые лидеры народа, облеченные государственной властью».⁶

При всей очевидной справедливости подобных сопоставлений необходимо заметить, что проблема соотношения творчества Мусоргского и Достоевского все еще требует дальнейшей разработки. В данной статье основное внимание будет уделено одному аспекту этой проблемы, до сих пор мало исследованному — типологии речи героев Мусоргского и Достоевского. Об общих истоках речевой и музыкальной интонации размышлял Б. Асафьев: «...Речевая интонация дает композитору материал, тесно связанный с проявлениями психической жизни. Иначе говоря, в данном случае происходит процесс выделения мелоса или, вернее, „выжимка из живой речи мелодического сока...” Речевая и чисто музыкальная интонация — ветви одного звукового потока».⁷

В историю музыки Мусоргский вошел как новатор, создатель «вокального театра». Уже современники композитора высоко оценили свежесть и новизну его исканий в области вокальной декламации. В 1874 году Г. Ларош в статье «Мыслящий реалист в русской опере» (газета «Голос», № 44) писал: «...В его способе иллюстрировать повышение и понижение человеческого голоса, остановки, запинки и скороговорку видна несомненная наблюдательность, виден человек, умевший подмечать, как говорят люди, и одаренный чуткостью, которая угадывает специальный акцент минуты и индивидуальный акцент лица».⁸

⁴ Там же. С. 56—57.

⁵ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 364—365.

⁶ М. П. Мусоргский и музыка XX века. С. 62, 54.

⁷ Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л., 1965. С. 7.

⁸ Вершинина И. Речевая выразительность мелодики Мусоргского // Советская музыка. 1959. № 7. С. 79.

К своему открытию композитор двигался постепенно, во многом вслед за Даргомыжским, слова которого стали для музыкантов-реалистов девизом: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово». Сначала была «Женитьба» Н. В. Гоголя. В 1868 году Мусоргский приступил к созданию оперы-диалога по этой комедии. В письме к Ц. А. Кюи композитор так описывает свою работу: «В моей *opéra dialogué* я стараюсь по возможности ярче очерчивать те перемены интонации, которые являются в действующих лицах во время диалога, по-видимому, от самых пустых причин, от самых незначительных слов, в чем и таится, мне кажется, сила гоголевского юмора. Так, например, в сцене со Степаном последний вдруг меняет ленивый тон на озлобленный, после того как барин доехал его ваксой...».⁹ Работу над «Женитьбой» Мусоргский определял как «переход через Рубикон».

Во время создания этой оперы композитор пытался определить свою творческую задачу и делал это в письмах неоднократно. Вот что пишет он пушкинисту В. В. Никольскому, с которым близко сошелся в это время: «Греки боготворили природу, значит, и человека. И великая поэзия и наикрупнейшие искусства от того произошли. Продолжаю: человек в лестнице творчества природы составляет высший организм (по крайней мере на Земле), и этот высший организм обладает даром слова и голоса, не имеющим себе равных в земных организмах вообще. Если допустить воспроизведение художественным путем человеческого *говора* со всеми его тончайшими и капризнейшими оттенками, изобразить естественно, как жизнь и склад человека велит, — будет ли это подходить к обоготворению человеческого дара слова?».¹⁰

Мусоргский не закончил эту оперу. Чем дальше двигалась его работа, тем сильнее возникало ощущение, что он сам себя посадил в клетку. Есть предположение, что композитор «вступил незаметно на опасный путь натурализма, простого фотографирования в музыке различных сторон, частных и деталей, из которых складывается жизнь».¹¹

Преодолев стремление к натурализму, в следующих своих произведениях Мусоргский переходит к мелодическому обобщению речевых элементов.

Попытка Мусоргского воплотить «живого человека в живой музыке» близка к стремлению Достоевского постичь «тайну» человека через его пневмосоматику. Эту особенность художественного мышления писателя заметил Бахтин: «Герой Достоевского не объектный образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, мы его слышим».¹² В тексте Достоевского разворачивается

⁹ Мусоргский М. П. Письма. М., 1981. С. 66.

¹⁰ Там же. С. 70.

¹¹ Гуманина Н. Мусоргский: Жизнь и творчество. М.; Л., 1939. С. 98.

¹² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 62.

диалог между «голосами» героев, которые создают «бытие выражения». По мнению исследователя, «жить — значит участвовать в диалоге, вопрошать, внимать, ответствовать, соглашаться и т. п. В этом диалоге человек участвует *весь* (курсив мой. — Е. Г.) и всю жизнью: глазами, губами, руками, душой, духом, всем телом, поступками. Он вкладывает всего себя в слово, и это слово входит в диалогическую ткань человеческой жизни, в мировой симпозиум».¹³ Таким образом, слово, по Бахтину, пневмосоматично и в этом своем качестве участвует в диалоге, где есть говорящий («первый»), адресат («второй») и наадресат («третий»). «В разные эпохи и при разном миропонимании этот наадресат и его идеально верное ответное понимание принимают разные конкретные идеологические выражения (Бог, абсолютная истина, суд беспристрастной человеческой совести, народ, суд истории, наука и т. п.)».¹⁴

Поиски Мусоргского в области музыки шли параллельно творческим исканиям Достоевского. Следующим этапом творчества композитора (если не останавливаться на его вокальных миниатюрах) была историческая народная драма «Борис Годунов» (1868—1872). Либретто Мусоргский составил сам, частично перерабатывая или дописывая пушкинский текст.¹⁵ Переработка в основном касалась не содержания высказываний, а их интонационного рисунка. Например, у Пушкина слова монаха Варлаама звучат так: «Вот мы, отец Мисаил да я, грешный, как утекли из монастыря, так ни о чем уж и не думаем».¹⁶ У Мусоргского: «Вот мы, отец Мисаил да аз многогрешный, как утекли из монастыря, так и в ус себе не дуем». Очевидно, что интонационный рисунок у Пушкина более ровный, чем у Мусоргского. Композитор актуализирует потенциальные интонации пушкинского героя. В первоисточнике изменения интонации и темпа речи еле заметны. Мусоргский усиливает интонационный слом — от смиренно-неторопливой религиозно-книжной речи к стремительному лукавому просторечью. Заменяя местоимение «я» архаичной формой «аз», слово «грешный» — полногласным эпитетом-церковнославянизмом «многогрешный», интерпретатор заставляет текст звучать медленнее и весомее в первой части высказывания и в то же время динамичнее и выразительнее во второй части. При этом сохраняется мелодика речи (ее ассонантную основу составляют «и-у-е»). Варлаам, беглый монах, этим высказыванием демонстрирует свой отход от речевой традиции, сложившейся в монастыре.

Наконец, в 1872—1881 годах Мусоргский работает над созданием народной музыкальной драмы «Хованщина», либретто к которой он сочинил самостоятельно, опираясь на многочисленные

¹³ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. С. 351.

¹⁴ Там же. С. 337.

¹⁵ Оперы М. П. Мусоргского: Путеводитель. М., 1980. С. 18.

¹⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1995. Т. 7. С. 28.

документы и литературные произведения. На первой странице рукописной тетради с материалами к опере были указаны следующие источники: «1. Летописи русской литературы и древности, Н. Тихонравова. М., 1861; 2. Записки И. А. Желябужского и Сильвестра Медведева. СПб., 1840; 3. История Выговской пустыни; 4. Деяния Петра Великого, Голикова; 5. Правление царевны Софьи, Щербальского. М., 1856; 6. Извлечение из Русского Слова. 1869. № 12. Современные портреты Софьи Алексеевны и В. В. Голицына, М. Семева; 7. Записки Гр. Матвеева. СПб., 1841; 8. Житие протопopa Аввакума».¹⁷

Одновременно композитор продолжает наблюдение за живой разговорной речью современников. Еще во время работы над «Женитьбой» Мусоргский признавался в письме к Н. А. Римскому-Корсакову: «...Какую ли речь не услышу, кто бы ни говорил (главное, что бы ни говорил), уж у меня в мозгах работается музыкальное изложение такой речи».¹⁸

Большое значение для композитора имело общение с В. В. Никольским, который в это время работал над «Историей русского языка» и любил имитировать устно и письменно древнерусскую речь.

Вызывают интерес письма Мусоргского, в которых он пользуется разными речевыми манерами. «Вообще Мусоргский в письмах охотно надевал на себя разнообразные личины-маски, языком которых и излагал свои взгляды. Характерная черта для композитора, желающего порой как бы совершенно перевоплотиться в образы людей той отдаленной эпохи, которой он интересовался и которую он воссоздавал в своем творчестве».¹⁹

Сравним для примера фрагменты из писем Мусоргского, где проявляется разная речевая манера пишущего, который одновременно выступает и как рассказчик. Из послания Л. И. Шестаковой, сестре М. И. Глинки: «Голубушка наша, дорогая и славная Людмила Ивановна, Ваше письмо на 27 апреля мне в мозг ударило, и гневен я теперь. Вас, славную, любящую, собравшую некогда под Вашим теплым крылом музыкальную семью молодых русских сил, для общения в искусстве, для науки, — Вас, непрестанного и неуклонного провозвестника народных исторических заслуг Вашего гениального брата, давшего музыкальное откровение русской земле, — Вас, неприкосновенную, тревожат в светлые дни задушевного народного торжества искусства и плетут дрянные мелочи, — за то, что торжественное поклонение славному сподвижнику М. И. Глинке одною Вами задумано год тому назад и ныне со славою и достойно исполнено; за то, что славный и дорогой России всей О. А. Петров ныне чествуем, как никогда, никто на

¹⁷ Оперы М. П. Мусоргского : Путьодитель. С. 64—65.

¹⁸ Мусоргский М. П. Письма. С. 70.

¹⁹ Туманина Н. Мусоргский : Жизнь и творчество. С. 81.

Руси на художественном поле, за то, что Вам одной судьба вручила венок, „им же” Вы открыто, пред торжественным собранием представителей русского музыкального дела венчали бессмертием бюст славного Петрова, на родной волей освященного. Честь Вам и слава!».²⁰ В этом письме Мусоргский творит свою речь в русле риторической традиции. Об этом свидетельствуют развернутые сложные конструкции, такие стилистические фигуры, как повтор и градация, восклицательные побудительные предложения. Используется декламационная интонация, которая выражает эмоционально-смысловое содержание высказывания. Гнев, возмущение, стремление подчеркнуть значимость заслуг адресата отражаются в движении потенциального голоса напористыми акцентными рядами при общем усилении напряженности. Четкость акцентного членения подчеркивается цезурами и восходящим тоном. Темп быстрый и ускоряющийся к концу периода — об этом свидетельствует постепенное увеличение объема акцентных рядов. Голос должен звучать на высоких регистрах.

В записке тому же адресату проявляются речевые интонации успокаивающие и убеждающие: «Голубушка, Людмила Ивановна, постараюсь устроить все как следует. В среду на шестой неделе буду у Вас, родная, прямо со службы. Простите, голубушка, тороплюсь, а потому краток. Вб как тороплюсь!».²¹ Разговорная речь требует краткости, поэтому предложения здесь простые, осложненные только обращениями — «родная», «голубушка». Эти слова словно заставляя автора смягчить свой голос, он звучит на низких регистрах, расширяясь и обволакивая адресата. В последней фразе появляется ударение на первом слове, которому соответствует жест убеждения. Здесь Мусоргский раскрывает себя как человек говорящий и человек жеста.

Совершенно иначе звучит голос композитора в письме к В. В. Стасову: «Как смели Вы подумать, что я не сознаю того, что Вы меня узнаете? *Славянин виждь колико согреших!* А что если Мусорянин да грянет по Руси-матушке! Ковырять чернозем не впервые стать, да ковырять не по удобренному, а в сырье хочется, не познакомиться с народом, а побрататься жаждется: страшно, а хорошо! Что тогда? А зачем руського (и пишу-то по-писанному) обогнул еретичством?».²²

Торжествующая интонация звучит в восклицательных и вопросительных предложениях и свидетельствует о том душевном подъеме, которым сопровождается начало работы над «Хованщиной». Автор словно на себя примеряет роль русского, говорящего на языке XVII столетия. Об этом свидетельствуют прямые цитаты («Славянин виждь колико согреших»), а также грамматика пред-

²⁰ Мусоргский М. П. Письма. С. 183.

²¹ Там же. С. 181.

²² Там же. С. 100.

ложений и словосочетаний («ковырять чернозем не впервые стать», «побрататься жаждется»). Характерна оговорка: «и пишу-то по-писанному» — подразумевается: «в первую очередь говорю». Некоторые обороты («Русь-матушка»), синтаксический параллелизм свидетельствуют об ориентации на народную речь. Голос звучит здесь то в полную силу, то понижаясь. Соединение разнородных интонаций в последнем предложении (торжествующе-вопросительная и отстраненно-констатирующая) показывает, что за маской искусственно создаваемой речи скрывается носитель нейтрального литературного языка. Но в основном речь Мусоргского в его письмах звучит естественно, ей присуща органика живой речи.

Вокальные произведения Мусоргского близки к романам Достоевского проблематикой и типологией речи героев.

Музыка и звуковая сторона речи связаны генетически, поскольку одним из смыслообразующих прообразов музыки является голос человека. Общее между музыкой и речью — это ритмика, мелодика, громкость, высота, тембр, музыкальные тоны (они присутствуют в гласных фонемах). Конечно, мелодика речи не укладывается в полутоновую дискретную звуковысотную шкалу, а основной тон речевой интонации имеет глиссандирующий, скользящий рисунок, музыкальный ритм также отличается от речевого в вокальной мелодии встречным ритмом,²³ поэтому Мусоргский, опираясь на специфические законы музыки, не копирует речь, а «изображает» ее, гиперболизируя, например, речевой ритм, но речитативы его героев неминусом основываются на типологических единицах речевой интонации.

Е. Е. Дурандина проводит параллель между романами Достоевского и вокальным циклом Мусоргского «Без солнца»: «Герой Мусоргского, как и герои Достоевского, действует в моменты наивысшего напряжения всех душевных сил. Отсюда, как и у Достоевского, этот „многомирный“, „многоакцентный“ мир героя предстает в единстве „одного монологического кругозора“».²⁴ Совершенно очевидно, что превращение монологической речи в диалогическую характерно для многих героев Достоевского и Мусоргского. Иногда такая речь становится «разговором с собой». Этот «разговор» может строиться вокруг одной неподвижной идеи, которая овладевает сознанием человека. Такая речь, где определяющим является эмоционально-смысловое содержание, характерна для одержимых одной идеей героев Достоевского — Раскольников, Ивана Карамазова. У Мусоргского — это Борис Годунов, Шакловитый.

Идея Шакловитого — это спасение Руси избранником («Ниспошли Ты разуме света, благодатный на Русь, даруй ей избранника, той бы спас, вознес злосчастную Русь страдальицу»). Торжествен-

²³ Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 18.

²⁴ Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. М., 1985. С. 145.

ный строй речи, витиеватая мелодическая линия, изысканная гармония характеризуют и этот монолог-размышление героя, и его послание-донос на Хованского.²⁵ Но в сцене диктовки доноса подъяему высокий стиль начальника Сыскного приказа снижается речевым повтором писца, который произносит те же слова вслед за Шакловитым пляшущей скороговоркой, а горестные размышления о судьбе Руси, в которых пребывает боярин Шакловитый, прерываются хором стрельцов, и тогда в его словах звучит угроза: «Скоро песня споеется...». Ощущая себя спасителем (прямая параллель с Раскольниковым), Шакловитый идет на преступление: сначала это донос на Хованских, а затем убийство начальника стрельцов. После убийства Хованского он издевается над убитым, пародируя величальную песню, которую только что пели девушки князя. Из его уст звучит сатанинский хохот, который свидетельствует о том, что бесовское начало торжествует над его человеческой натурой.

В речи Бориса Годунова звучат покаянные интонации, поэтому сама опера не производит такого ощущения безысходности, как «Хованщина». Но эти интонации звучат лишь в финале, и к покаянию Годунов приходит не сразу. В беседе с Шуйским правитель пытается узнать правду о судьбе царевича Димитрия, поэтому в его голосе звучит угроза («Придумаю я злую казнь, такую казнь, что царь Иван от ужаса во гробе содрогнется!») и жесткое требование («ответа жду!»). Перед нами властный правитель, хотя только что, с умилением размышляя о сыне, он был нежным отцом. Но рассказ Шуйского прерывается на словах «сложивши ручки и правой крепко сжав игрушку детскую» глухим (так указано в клавире) голосом Годунова: «Довольно!». В сознании героя возникает параллель между своим сыном и сыном Грозного. С этого момента его голос теряет свою уверенность и силу, дыхание прерывается («Уф! тяжело; дай дух переведу»), звуки выталкиваются говорящим с усилием. Сама речь звучит отрывисто, переходя то в стон («Вон... Вон там, что это... Там, в углу дрожит и стонет»), то в крик («не я... воля народа!»). Этим криком Годунов пытается заглушить в себе голос совести, а поскольку совесть — это совесть о божественной истине, происходит невольное обращение героя к наадресату — Богу.

Однако сознательное обращение к Богу, сотворение молитвы, осуществляется царем в финале, после того как он слышит осуждающие голоса других героев — Юродивого («Нельзя молиться за царя Ирода!»), Пимена (его рассказ о чуде на могиле Димитрия). Надежда Годунова на умиротворенную беседу с монахом («Беседа старца, быть может, успокоит тревогу тайную измученной души!») не сбывается, рассказ Пимена прерывается криком царя: «Ой! душно! душно! свету!». Понимая, что пришел его смертный час, Годунов дает последние наставления сыну, с умилением вспоминает

²⁵ Оперы М. П. Мусоргского : Путеводитель. С. 97.

дочь и «восторженно, ослабевающим голосом» (авторская ремарка в клавире) обращается к Богу: «Господи! Воззри, молю, на слезы грешного отца; не за себя молю, не за себя, мой Боже!». В последнем монологе Бориса Годунова звучит и решимость («Нет, сын мой, час мой пробил!»), и отчаянье («Боже! Боже! Тяжко мне! Ужель греха не замолю!»), и прежние властные интонации («Я царь еще!»), и только после этого последнее покаянное слово: «Простите».

Интонационное разнообразие речи Годунова Мусоргского передает борьбу сложных чувств в его душе. Голос совести торжествует над мыслью о необходимости преступления во благо государства. Совпадение осуждающих голосов героев с голосом его совести утверждает авторскую идею возмездия за совершенное детоубийство. И здесь Мусоргский близок к Достоевскому, для которого детоубийство — самое страшное преступление. Рассказ о страдании ребенка у Достоевского всегда пронзительно беспощаден. Вспомним, как после напряженно-эмоционального повествования Ивана Карамазова о затравленном собаками генерала мальчике неожиданно звучит гневный вскрик Алеши: «Расстрелять!». За голосами обоих героев слышится и голос самого автора.

И. Л. Волгин отметил, что в данном случае реакция Алеши Карамазова совпадает с реакцией самого Достоевского (в «Дневнике писателя» за 1877 год) по поводу одной и той же в принципе моральной коллизии.²⁶ Но разница все-таки есть: Достоевский говорит о необходимости активного действия в защиту беспомощного существа, а Иван Карамазов — об отмщении за слезы невинных. Достоевский в «Дневнике писателя» курсивом выделяет слова, свидетельствующие о том, что речь идет не о мести: «Убивают турок в войне, в честном бою, не *мстя* им, а единственно *потому*, что иначе никак нельзя вырвать у них из рук их бесчестное оружие» (25, 222). Тем не менее общим является то, что это те «проклятые» вопросы, которые теоретически трудно разрешить, и, действительно, писатель берется их решать «в практическом плане».²⁷ Важную роль при этом играет соотношение голосов героев и потенциального авторского голоса.

Во время повествования Ивана Карамазова о страдании детей его голос возвышается, темп речи ускоряется, динамика возрастает, тесситура повышается, внутренняя напряженность эмоционального тона возрастает и достигает предела. Так же звучит голос самого Достоевского в «Дневнике писателя», и автор-публицист ставит вопрос об убийстве истязателя невинных с такой силой утверждения, что он не предполагает отрицательного ответа: «А если не

²⁶ Волгин И. Л. Нравственные основы публицистики Достоевского // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. 1971. Т. 30. Вып. 4. С. 318.

²⁷ Николаев О. Р., Тихомиров Б. Н. Эпическое православие и русская культура // Христианство и русская литература. СПб., 1994. С. 40.

вырвать у них оружие и — чтобы не убивать их, уйти, то они ведь тотчас же опять станут вырезывать груди у женщин и прокалывать младенцам глаза. Как же быть? дать лучше прокалывать глаза, чтоб только не убить как-нибудь турку? Но ведь это извращение понятий, это тупейшее и грубейшее сантиментальничанье, это иступленная прямолинейность, это самое полное извращение природы» (25, 222). В романе Иван Карамазов задает свой вопрос таким же тоном, не терпящим иного ответа: «Затравил в глазах матери, и псы растерзали ребенка в клочки!.. Генерала, кажется, в опеку взяли. Ну... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алешка!» (14, 221). Направленность голоса писателя и его героя одинакова: он обращен прямо к сердцу слушателя, к его непосредственному чувству. Чувство негодования объединяет героев и автора, поэтому их голоса соединяются, усиливая напряженность высказывания. Но когда Иван обращается уже не к сердцу, а к разуму и переходит от ощущения невозможности прощения подобных грехов к теоретическому выводу об отсутствии гармонии и целесообразности в Божьем мире, его голос становится иным и больше не совпадает с голосом брата и автора; с интонации страстного убеждения он переключается на иронический тон, когда Алеша, развивая мысль брата, указывает путь спасения — путь Христа: «А, это „единый безгрешный“ и его кровь! Нет, не забыл о нем и удивлялся, напротив, все время, как ты его долго не выводишь, ибо обыкновенно в спорах все ваши его выставляют прежде всего» (14, 224). Эмоционально-волевая интонация сменяется интонацией рефлексивной, голос теряет динамику, силу и глубину, так как герой отступает от истины. Автор остается с Алешей, который забирает свои слова обратно («Я сказал нелепость, но...») и остается верен христианскому чувству. Его голос сохраняет свою силу и, исходя из духовных глубин, по-прежнему обращается к душе собеседника: «Брат, — проговорил вдруг с засверкавшими глазами Алеша, — ты сказал сейчас: есть ли в мире существо, которое могло бы и имело право простить? Но существо это есть, и оно может все простить, всех и вся и за все, потому что само отдало неповинную кровь свою за всех и за все. Ты забыл о нем, а на нем-то и созидается здание, и это ему воскликнут: „Прав Ты, Господи, ибо открылись пути твои“» (там же).

Так же интонационно разнообразна и речь Раскольникова. Его диалог с Соней (6, 313—324) превращается в рассуждение героя, который в разговоре с самим собой пытается выяснить истину. Реплики Сони подхватываются и превращаются в аргументы, развивающие рассуждение, уже продуманные не однажды («Да ведь и я знаю, что не вошь»; «Молчи, Соня, я совсем не смеюсь, я ведь и сам знаю, что меня черт тащил»; «Все это я уже передумал и перешептал себе, когда лежал тогда в темноте»). Иногда герой, забывая о Соне, начинает говорить с собой вслух: «И зачем, зачем я ей сказал, зачем я ей открыл!». Интонации его речи все время

меняются: то он «страдальчески» просит, то бормочет, то говорит «с каким-то вдохновением», то — «как будто заученное», то кричит «в отчаяньи», то — «в раздражении». Но чаще всего он ведет речь «как бы в раздумье», и тогда эмоционально-волевая интонация сменяется рефлексивной: «Не для того я убил, чтобы, получив средство и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного; а там стал ли бы я чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть!.. И не деньги, главное, нужны мне были, Соня, когда я убил; не столько деньги нужны были, как другое... Я это всё теперь знаю... Пойми меня: может быть, тою же дорогой идя, я уже никогда более не повторил бы убийства. Мне другое надо было узнать, другое толкало меня под руки: мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу? Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею...» (6, 322). В начале этого высказывания происходит движение голоса быстрыми акцентными рядами, короткий выдох-отрицание («Вздор!») увеличивает темп, возвышает голос. Акцентные вершины подчеркивают тема-рематическое движение мысли героя: «не для того я убил» — «просто убил, для себя убил» — «и не деньги, главное» — «не столько деньги... как другое» — «мне другое надо было узнать». Так постепенно происходит продвижение к главной реме этого высказывания, в основе которого уже не интонация убеждения, а интонация размышления с характерными для нее волнообразным развитием мелодико-динамического движения, замедленным темпом, низкими регистрами, закругленностью мелодики.

Борьба сложных чувств в душе героя получает отражение в резкой смене интонаций его голоса. Это может быть интонация одобрения («именно озлился (это слово хорошее)'), негодования-раздражения («Нет, это не так! Я опять не так рассказываю!'), покаяния-оправдания («Я только осмелиться захотел, Соня...'), убеждения-угрозы («Я еще поборюсь!'). Когда Раскольников стремится оправдаться перед Соней и своей совестью, в его речи звучат мелодемы с восходящей интонацией, голос возвышается, освобождаясь от волевого начала, дыхание прерывается, звуковая волна расширяется, направляясь к собеседнику, акцентные слоги повторяются и усиливаются звуковой напор («Я... я захотел осмелиться и убил... я только осмелиться захотел, Соня, вот вся причина!'), но когда он возвращается к своей идее избранничества, он использует мелодемы с нисходящей интонацией, лишённые динамики, его голос понижается, становится менее звонким, в нем появляются жесткие, волевые интонации, темп замедляется, окраска голоса темнеет («Я, может, на себя еще наклепал, — мрачно заметил он, как бы в задумчивости, — может, я еще человек, а не вошь, и поторопился себя осудить... Я еще поборюсь»). Звуковая волна во

втором случае не направлена к собеседнику, слово замкнуто на себе.

Голос Раскольникова обладает большим интонационным репертуаром, но не реализует все свои возможности и почти не участвует в диалоге, поскольку все мысли героя возвращаются к его идее. Кроме того, монолог Раскольникова превращается в микродиалог: «...все слова в нем двуголосные, в каждом из них происходит спор голосов».²⁸ Направленность этих «голосов» определяет тип речи героя — это «идеоцентрическая» речь.

Речь Ивана Карамазова — это тоже диалог с собой вокруг идеи «все позволено», который разворачивается в беседе с Алешей, Смердяковым и, наконец, чертом. Процесс диалогического разложения сознания Ивана проанализирован Бахтиным, который определил речь этого героя как «слово с оглядкой», причем его лазейки — этические и метафизические. Исследователь заметил характерные признаки этого «корчащегося слова», которые проявляются в «торможении речи и в перебивании ее оговорками».²⁹ Кроме этого, необходимо сказать о неожиданном интонационном сломе высказываний Ивана. Когда на суде он пытается признаться в своей вине, покаяния так и не происходит: «Получил от Смердякова, от убийцы, вчера. Был у него перед тем, как он повесился. Убил отца он, не брат. Он убил, а я его научил убить... Кто не желает смерти отца?..» (15, 117). Ровный, бесстрастный тон повествования, монотонность высказывания сменяется ироническим всплеском. Но это не самоирония, скрытая насмешка обращена к слушателям. Мелодема с остинантным ритмом сменяется мелодемой с восходящим динамическим движением, голос начинает «звенеть». Вместо исповеди звучит обличение, «фамильярно-площадная речь».³⁰ «То-то и есть, что в уме... и в подлом уме, в таком же, как и вы, как и все эти... р-рожи! — обернулся он вдруг на публику. — Убили отца, а притворяются, что испугались, — проскрежетал он с яростным презрением. — Друг пред другом кривляются. Лгуны! Все желают смерти отца. Один гад съедает другую гадину... Не будь отцеубийства — все бы они рассердились и разошлись злые... Зрелищ! „Хлеба и зрелищ!“ Впрочем, ведь и я хорош! Есть у вас вода или нет, дайте напиток, Христа ради!» (15, 117). В яростной, обличительной речи Ивана Карамазова большое скопление согласных звуков, сонорный дрожащий «р» перекатывается из одного слова в другое, поэтому высказывание героя напоминает рычание. «Тварное» и бесовское проявляется в нем в этот момент, ненависть ко всем ослепляет. Правда, когда наступает пик его напряженно-эмоциональной речи, он вспоминает о своей вине и его голос меняется: в нем звучит интонаема мольбы. Но поскольку герой не видит образа

²⁸ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 87.

²⁹ Там же. С. 239.

³⁰ Там же. С. 150.

Божьего в окружающих, он не может покаяться. Закономерны его последующий искаженный смех («искривленно засмеялся») и то, что он видит рядом с собой черта. Заключительные «неистовый вопль», «несвязные» крики героя свидетельствуют о торжестве в нем темного, тварно-стихийного начала.

Еще один тип речи в произведениях Мусоргского и Достоевского — религиозно-учительная речь. У Мусоргского ее носителями являются Пимен («Борис Годунов»), Досифей («Хованщина»).

Монологи Пимена и Досифея объединяет трагедийно-возвышенный стиль. Общий возвышенно-суровый характер речи этих героев близок «Песне старца» (романс на стихи Гете, 1863), где впервые воспроизводится ритмо-интонация с дроблением относительно сильной доли и с нисходящим мелодическим движением.³¹ Все эти партии Мусоргский поручает басу. «В монологе Пимена Мусоргский, гибко следуя за пушкинским текстом, свободно переходит от декламационно-речитативных фраз к напевному ариозо...».³² Обратимся к либретто оперы. Первая фраза монолога Пимена («Еще одно последнее сказанье...») исполнена чувства мудрого спокойствия. Голос героя звучит сдержанно и неторопливо, затем немного повышается («Благослови тебя, Господи, и днем, и присно, и вовеки») и разворачивается в полную мощь при воспоминании о героическом прошлом («мне чудятся то буйные пиры, то схватки боевые»). Это изменение чутко улавливает Григорий и, подражая голосу Пимена, его интонациям, славящим былые подвиги, сетует: «Зачем и мне не тешиться в боях, не пировать за царскую трапезой?». Пимен останавливает Григория и, смиряя свой голос, ведет поучительный рассказ о царях, сменивших «венец роскошный на иноков клобук смиренный». В отличие от пушкинского Пимена герой Мусоргского не созерцатель, он сохраняет активное отношение к жизни, поэтому он и появляется в царских палатах Годунова, чтобы напомнить о невинно убиенном царевиче, на могиле которого совершаются чудеса, и по существу огласить приговор Борису. При повествовании о чуде голос Пимена смягчается, пронизанный чувством умиления: «...Так хорошо вдруг стало и слезы полились, обильно полились, и я увидел и Божий свет, и внука, и могилу...».

Голос Досифея, героя «Хованщины», еще более аскетичен.³³ Мусоргский напоминает о его прошлом, называя его мирское имя — князь Мышецкий. Досифей появляется всякий раз, когда начинаются распри: между отцом и сыном Хованскими, между князьями Хованским и Голицыным, в раскольничьей среде (Сусанна и Марфа). Голос его звучит гневно или убеждающе: «Стой! Бесноватые! Почто беснуетесь?»; «Князья, смири ваш гнев, смири

³¹ Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. С. 59, 58.

³² Оперы М. П. Мусоргского: Путеводитель. С. 41—42.

³³ Там же. С. 108.

гордыню. Не в раздоре вашем Руси спасенье!». Основной жанр речи Досифея — проповедь. В молитве голос Досифея возвышается, доходя иногда до фальцета: «Отче! Сердце открыто Тебе. Боже наш благий! Подкрепи!». Здесь звучит бас, отрешенный от своей массы, со снятыми низкими нотами. В обращении к раскольникам голос Досифея звучит широко и всеохватно: «Братья! Тяжко мне: возможем ли спасти?». Когда же Досифей обращается к Марфе, его голос смягчается, появляются интонации умиления. Духовный наставник Марфы словно чувствует ее любовную трагедию, жалеет ее и хочет поддержать, предчувствуя страшный финал: «А ты, моя касатка, потерпи маленько и послужишь крепко». Вспоминается Зосима Достоевского, который также провидчески почувствовал будущую трагедию Дмитрия. Лишь в обращении к Марфе Досифей переходит от увещевания к исповеди: «Марфа! Дитя ты мое болезное. Меня прости; из грешных первый аз есмь. В Господней воле неволя наша». Здесь звучат покаянные интонации, голос дрожит при словах «дитя ты мое болезное». Возникает ощущение, что мы становимся свидетелями какой-то внутренней трагедии героя. Возможно, ее истоки в прошлом: в Марфе Досифей видит свою дочь.

К религиозно-учительной речи иногда обращается монах Варлаам («Борис Годунов»): «Христиане скупы стали, деньгу любят, деньгу прячут, мало Богу дают. Прииде грех велий на языцы земнии». Даже во время пирушки, обращаясь к Григорию, Варлаам использует морализующие интонации: «...Ино дело пьянство, ино дело чванство; хочешь жить, как мы, милости просим — нет, так убирайся, проваливай».

К голосам этих героев Мусоргского ближе всего голос Макара Долгорукого («Подросток»). Вероятно, это сильный голос достаточно большого диапазона. Об этом свидетельствует его могучее телосложение («Росту он, как угадывалось, был большого, широкоплеч, очень бодрого вида, несмотря на болезнь...» (18, 284)) его глубокое дыхание (в авторских ремарках есть указание: «глубокий вздох всей грудью», «он перевел дух и вздохнул», «вздохнул он глубоко»), а также мелодика его речи. Стиль речи Макара Долгорукого почти всегда нетороплив и торжествен. Это замечает рассказчик при первом знакомстве с героем: «Он говорил несколько высокопарно и неточно...», — об этом свидетельствует авторская ремарка «внушительно произнес».

Голоса Тихона («Бесы») и Зосимы («Братья Карамазовы») звучат на более высоких регистрах, в их словах меньше скопления согласных, темп речи быстрее, паузы реже и короче, что свидетельствует о большей эмоциональности их речи. Возможно, что повышение голоса у Тихона и Зосимы, освобождение его от шумов согласных и высветление его тембра связано с желанием Достоевского освободить своих героев от ярко выраженного волевого начала и от тварной плотности.

К религиозно-учительной речи близка «блаженно-юродивая» речь героев Мусоргского и Достоевского. Их объединяет скрытый дидактизм, а также одухотворенность, экстажность речи и часто употребляемая интонация умиления. Бахтин не разграничивает эти два типа, он выделяет лишь одну разновидность — «житийное слово» — это «слово без оглядки, успокоенно довлеющее себе и своему предмету».³⁴ Им наделены, по мнению исследователя, Хромоножка, Макар Долгорукий и Зосима. При всей близости религиозно-учительной и блаженно-юродивой речи между ними есть существенные отличия, которые определяются антропологическими различиями героев.

Образ Юродивого у Мусоргского в драме «Борис Годунов» основан на темах плача и народного причитания,³⁵ для которых характерна прерывистая ритмика и напев.³⁶ Голос Юродивого — это тенор альтино — «заплаканный тенор». Он звучит чисто и светло, одухотворяется, когда обращен к Богу («Христос Бог наш!»). Если рассматривать юродство как служение Богу, то во время молитвы юродивый снимает «личину мнимого безумия».³⁷ В других случаях голос его звучит иначе. Исследователи этого явления в древнерусской культуре считают идеальным языком юродивого молчание, но так как «безмолвие не позволяет выполнять функции общественного служения», то «развитием принципа молчания можно считать глоссолалию, косноязычное бормотание, те „словеса мутна“, которые произносил Андрей Цареградский. Они — сродни детскому языку, а детский „немотствование“ в средние века считалось средством общения с Богом». Высказывания юродивых «невразумительны, но всегда кратки, это либо выкрики, междометия, либо афористические фразы».³⁸

«Детскость» Юродивого выявляется в сцене с мальчишками. Доверчиво и гордо он говорит о своем «капитале»: «Копеечка есть», — а когда его копеечку отнимают, звучит его жалобный плач: «А! а! а! Оби-де-ли ю-ро-ди-во-го». Отмечено, что в произведении «Слово надгробное Даниилу Викуличу» «тройное междометие „а-а-а“ прямо оценено как детский выкрик, как „немотствующая“ инвокация, употребленная для того, чтобы подчеркнуть словесную невыразимость горя».³⁹

Исследователи творчества Мусоргского видят подобный тип героя в вокальной пьесе «Светик Савишна», где юродивый объясняется в любви молодой женщине и, взывая к ее состраданию, жалуется на постоянные обиды: «У этих персонажей, несмотря на

³⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 290.

³⁵ Туманина Н. Мусоргский : Жизнь и творчество. С. 132.

³⁶ Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. С. 50.

³⁷ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.

С. 91.

³⁸ Там же. С. 96.

³⁹ Там же. С. 97.

различия, есть некая объединяющая черта — полная незащищенность перед злом (...) абсолютная доверчивость, превращающаяся (и это Мусоргский-психолог особенно подчеркивает) в „трагедию доверчивости”». «Мусоргский нашел в „Савишне”, как кажется, то единственное сочетание всех музыкально-выразительных возможностей, с помощью которого можно передать жуткое, трагическое однообразие сцены. В лаконичной картине нас каждый раз поражает именно точность избранного (найденного) композитором приема. И это прежде всего верность ритмо-интонационной формулы для правдивого изображения монотонного бормотания, бессвязного лепета (по Бахтину — «двуголосное слово», в данном случае — «рассказ героя»). Узкообъемная тема песни с ее назойливо-однотипными звуковыми повторами и возвращением к опорному тону после захвата последних сродни народному причету».⁴⁰ Мусоргский вносит в текст юродивого ясно различимую рифму, что является той особенностью высказываний юродивых, которая отличает их от косной речи толпы.

Речи юродивого присущ и скрытый дидактизм. Именно морализирующая интонация звучит в ответе Юродивого Годунову: «Нельзя молиться за царя Ирода!». Носителями подобной «блаженно-юродивой» речи у Достоевского являются Соня Мармеладова («Преступление и наказание»), Марья Тимофеевна Лебядкина («Бесы»), князь Мышкин, отчасти Бурдовский («Идиот»).

Речь этих героев иногда также косноязычна — это лепет или бормотание. В этом случае используется прием повтора слов, речь оказывается интонационно не выстроена, прерывиста, паузы частые и недолгие, темп быстрый, голос звучит на высоких регистрах, фальцетом: «И, конечно... и я... и это по-княжески! И это... вы, стало быть, генерал! И я вам не лакей! И я, я... — забормотал вдруг в необыкновенном волнении Антип Бурдовский, с дрожащими губами, с разобиденным дрожанием в голосе, с брызгами, летевшими изо рта, точно весь лопнул или прорвался, но так вдруг заторопился, что с десяти слов его уж и понять нельзя было» (8, 216). В основе данного высказывания — мелодема восходящего тона, прерывистое дыхание, дрожание голоса, препятствующие распространению звуковой волны. Выбранный жанр обличительной проповеди не осуществляется, поскольку чувство обиды оказывается сильнее.

Марья Тимофеевна Лебядкина в общении с Варварой Петровной тоже лепечет, но совершенно иначе звучит ее голос, когда обращается к Шатову, вспоминая о той истине, что открылась ей в монастыре. Начиная свою речь с проповеди и нравоучительного тона (рассказ о пророчестве старицы), героиня переходит к исповедальному жанру (в ее голосе звучат доверительные интонации), который соединяется с жанром, близким к акафисту (интонама

⁴⁰ Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. С. 95.

восхваления-умиления): «Уйду я, бывало, на берег к озеру: с одной стороны наш монастырь, а с другой — наша Острая гора, так и зовут ее горой Острою. Взойду я на эту гору, обращусь я лицом к востоку, припаду к земле, плачу, плачу и не помню, сколько времени плачу, и не помню я тогда и не знаю я тогда ничего. Встану потом, обрушусь назад, а солнце заходит, да такое большое, да пышное, да славное, — любишь ли ты на солнце смотреть, Шатушка? Хорошо, да грустно» (10, 116—117). Все предположения в этом высказывании строятся по принципу инверсии, используются градация, повторы слов, полногласие («горой Острою») связано с народно-песенной традицией, а не с литургической, как в религиозно-учительной речи. Особую напевность, мелодичность высказыванию придают ассонансы («у», «о», «а»). Иногда ритмика становится стихотворной: «...И не помню я тогда / И не знаю я тогда / Ничего». Переход от восходящей к нисходящей интонации делает высказывание завершенным, закругленным, четкое акцентное членение, артикуляторные паузы замедляют темп речи. Голос звучит на низких регистрах, тембр — светлый, мягкий, звуковая волна расширяется, когда говорящая обращается к собеседнику («любишь ли ты на солнце смотреть, Шатушка?»).

На полную мощь голос Лебядкиной звучит в сцене «прозрения», когда она обнаруживает, что Ставрогин — это не ее «князь». Сначала она «шепчет» и «бормочет», но «вдруг» голос ее «возвышается», становится «твердым», и она уже кричит «в исступлении». Героиня обращается к площадному жанру обличения: «Как увидела я твое низкое лицо, когда упала, а ты меня подхватил, — точно червь ко мне в сердце заполз: не он, думаю, не он! не постыдился бы сокол мой меня никогда перед светской барышней! О Господи! да я уж тем только была счастлива, все пять лет, что сокол мой где-то там, за горами, живет и летает, на солнце взирает... Говори, самозванец, много ли взял? За большие ли деньги согласился? Я бы гроша тебе не дала. Ха-ха-ха! ха-ха-ха!» (10, 219). Инверсия, внутренняя рифма («живет и летает, на солнце взирает»), напевность сохраняются, когда звучит интонация умиления, но интонация угрозы-устрашения делает речь более динамичной, тембр голоса темнеет, тон повышается, в основе высказывания — мелодема с четко выделенной акцентной вершиной. И наконец, раздается смех уничижающий, разоблачающий.

Есть в Лебядкиной детская незащищенность — об этом свидетельствует ее жест и горький, безутешный плач: «И вдруг она опять задрожала и отшатнулась назад, подымая пред собой, как бы в защиту, руку и приготавливаясь опять заплакать» (10, 215). Таким же жестом пытается остановить Раскольникову Соня Мармеладова, когда он решается признаться ей в убийстве.

В начале визита Раскольникову Соня пугается и стыдится. Голос ее еле слышен: она «пробормотала», «отрывисто прошептала», затем голос ее «дрогнул». Но когда Соня говорит о своей вере, ее

голос одухотворяется, речь становится экстаичной: «Что ж бы я без Бога-то была? — быстро, энергичски прошептала она, мельком вскинув на него вдруг засверкавшими глазами, и крепко стиснула рукой его руку» (6, 248). Воспоминание о Боге пробуждает в Соне проповедника. Голос ее звучит аскетичнее, когда она обращается к Раскольникову («Не там смотрите... в четвертом Евангелии... — сурово прошептала она, не подвигаясь к нему» (6, 249) и наполняется силой, звенит при чтении притчи о Лазаре: «Она приближалась к слову о величайшем и неслыханном чуде, и чувство великого торжества охватило ее. Голос ее стал звонок, как металл; торжество и радость звучали в нем и крепили его. Строчки мешались перед ней, потому что в глазах темнело, но она знала наизусть, что читала при последнем стихе: „не мог ли сей, отверзший очи слепому...” — она, понизив голос, горячо и страстно передала сомнение, укор и хулу неверующих, слепых иудеев, которые сейчас, через минуту, как громом пораженные, падут, зарыдают и уверуют... „И он, он — тоже ослепленный и неверующий, — он тоже сейчас услышит, он тоже уверует, да! да! сейчас же, теперь же”, — мечталось ей, и она дрожала от радостного ожидания» (6, 251). В авторском комментарии ясно звучит голос, который совпадает, сливается с голосом героини: он так же возвышается, становится динамичнее и напряженнее. Благодаря этому, возникает ощущение, что героиня уже не чувствует себя, ее голос, сливаясь с голосом автора и целого, расширяет свою вокальную зону и раскрывает потенциальное звучание Слова Божьего. На Раскольникова это чтение производит сильное впечатление: он чувствует энергию, исходящую от Сони, но ошибочно (его ослепляет идея) приписывает ее самой героине, поэтому он говорит Соне, что она «могла бы жить духом и разумом», и советует ей подняться «над всем муравейником».

Еще один яркий человеческий тип создает Мусоргский в драме «Хованщина». Это — Хованский. «Начальник стрельцов, грубый, заносчивый, высокомерный Иван Хованский, прозванный за свою кичливость „Тараруем”, обрисован в музыке чрезвычайно ярко и характерно. У него есть своя тема, нечто вроде лейтмотива, контурами мелодии и ритмом производящая впечатление тупости и упрямства».⁴¹ Голос Хованского — это бас, но как он отличается от голоса Досифея или Годунова! Для него характерны «неустанность тупого повторения — „вдалбливания”, неожиданность регистровых и динамических контрастов-переключений».⁴² Любопытно, что Мусоргский наделяет своего героя привычкой повторять: «Спаси Бог», но звучат эти слова интонационно оторвано от основного текста, как бы в сторону, на низких регистрах. Интонационно это напоминает механически воспроизводимую нецензурную брань. Этим

⁴¹ Туманина Н. Мусоргский : Жизнь и творчество. С. 208.

⁴² Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. С. 168—169.

композитор еще раз подчеркивает ограниченность своего героя, неподвижность, окаменелость его речи.

Можно провести параллели между Хованским, его речью, и речью «сановитых» героев Достоевского — генералом Епанчиным («Идиот»), бывшим полковником, бароном Р. («Подросток»).

Ярко раскрывается Епанчин в своем рассказе во время пети-же. Его речь содержит категорические утверждения, которые принимают форму двухчастного акцентного ряда с мелодическим движением «вверх-вниз» и значительной паузой между акцентными звеньями: «вернейший и честнейший был человек»; «я, разумеется, был строг, но справедлив»; «Дело это до сих пор темное, но кроме нее было некому». Нелепость речи выявляется в нарушении смысловых связей между частями предложения, мелодико-динамическое движение тормозится многочисленными вводными словами («так сказать», «разумеется», «конечно», «повторяю», «наконец»), обращениями («брат», «батюшка»), которые произносятся механически и не вносят никаких оттеночных значений в высказывание: «Главное, что тут, как я, наконец, рассудил? Во-первых, женщина, так сказать, существо человеческое, что называют в наше время, гуманное. Жила, долго жила, наконец зажила. Когда-то имела детей, мужа, семейство, родных, все это кругом нее, так сказать, кипело, все эти, так сказать, улыбки, и вдруг — полный пас, все в трубу вылетело, осталась одна, как... муха какая-нибудь, носящая на себе от века проклятие. И вот, наконец, привел Бог к концу. С закатом солнца, в тихий летний вечер, улетает и моя старуха — конечно, тут не без нравоучительной мысли; и вот в это-то самое мгновение, вместо напутственной, так сказать, слезы, молодой, отчаянный прапорщик, избоченясь и фертом, провожает ее с поверхности земли русским элементом забубенных ругательств за погибшую миску» (8, 126—128). Акцентное членение здесь четкое, паузы частые и длинные, голос звучит на низких регистрах, но он не расширяется, звуковая волна не направлена к собеседнику, самодовольный тон создает дистанцию между говорящим и его слушателями. Исповедь без покаяния невозможна («...если я и виновен, то ведь не совершенно же...»), поэтому речь героя неизбежно перерастает в самооправдание.

Герою романа «Подросток» автор дает такую характеристику: «Это был один из тех баронов Р., которых очень много в русской военной службе, все люди с сильнейшим баронским гонором, совершенно без состояния, живущих одним жалованием и чрезвычайных служак и фрунтовигов» (13, 260). Во время беседы с Версиловым в голосе этого героя преобладает природно-телесный компонент: «...барон же возвышал голос и, видимо, наклонен был к порывистым жестам», «промычал», «вскрикнул», «с прежним гневом и нисколько не понижая голоса», «вскричал он яростно». Его речь еще более нелепа и косноязычна, чем речь Епанчина: «Эти объяснения никак не могут входить. Еще и еще раз говорю вам,

что вы упорно продолжаете ошибаться, может быть, хотите нарочно ошибаться. Я уже предупредил вас с самого начала, что весь вопрос относительно этой дамы, то есть о письме вашем, собственно, к генеральше Ахмаковой, долженствует, при нашем теперешнем объяснении, быть устранен окончательно; вы же все возвращаетесь. Барон Бьоринг просил меня и поручил мне особенно привести в ясность, собственно, лишь то, что тут до одного лишь его касается, то есть ваше дерзкое сообщение этой „копии”, а потом вашу приписку, что „вы готовы отвечать за это чем и как угодно» (13, 260—261). В этом высказывании, несмотря на использование большого количества вводных слов и предложений, происходит тема-рематическое развитие мысли: «весь вопрос... долженствует... быть устранен окончательно, вы же все возвращаетесь». Возможно, барон заранее затвердил речь, поэтому довел ее до конца. В дальнейшем он перестает владеть собой и вместо прежних вводных слов использует брань: «Черт возьми, вы меня слишком испытываете»; «Ваша жена... черт...». Фразы становятся короче, темп речи ускоряется, голос повышается, поднимаясь над собеседникам. Экспрессия речи усиливается, возрастает агрессивность наступательность говорящего, угрожающий тон перерастает в обличительный: «Довольно! Вы не только исключены из круга порядочных людей, но вы — маньяк, настоящий помешанный маньяк, и так вас аттестовали» (13, 262).

Речь Хованского, Епанчина и барона Р. свидетельствует о том, что они не способны к интонационному творчеству. Это проявляется в их стремлении свести к минимуму вербальный опыт; примитивное проявление эмоций (брань) и механическое употребление вводных слов и предложений, а также самодовольный тон препятствуют участию их голосов в диалоге. Это «эгоцентрическая» речь.

Есть у Мусоргского герои, чья речь всегда ведется с оглядкой на чужое слово, — это Шуйский («Борис Годунов»), Голицын («Хованщина»). Композитор поручает их партии тенорам; для их голосов характерны заискивающие, льстивые, вкрадчивые интонации. «Этому во многом способствует извилистая линия мелодии, обилие скрытых хроматических ходов (в основе которых — острый, изысканный полутон. — Е. Г.), закругленные, лишенные динамичности фразы, „сползающие” гармонические последовательности».⁴³

Речь с оглядкой — это и «шутовская» речь героев Достоевского, которую можно считать «блаженно-юродивой речью наоборот». Сходство между юродивым и шутотмечалось не раз.⁴⁴ У Достоевского это сходство замечают сами герои. Федор Павлович Карамзов рекомендует Зосиме: «Я шут коренной, с рождения, все равно, ваше преподобие, что юродивый...» (14, 39). Штабс-капитан

⁴³ Оперы М. П. Мусоргского : Путеводитель. С. 104.

⁴⁴ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. С. 128.

Снегирев («Братья Карамазовы») так характеризуется автором: «В речах его и в интонации довольно пронзительного голоса слышался какой-то юродливый юмор, то злой, то робеющий, не выдерживающий тона и срывающийся» (14, 181). Общим в обоих типах речи, видимо, является скрытый дидактизм и связанное с этим стремление разоблачить собеседника. Но движущей силой «шутовской» речи является не желание открыть истину, а уязвленное самолюбие, стремление самоутвердиться, поэтому голос юродивого сливается с голосом целого, а голос шута «срывается».

«Шутовская» речь никогда не удерживается в пределах одного речевого жанра, амплитуда колебания основного тона достаточно велика, голос звучит в основном на высоких регистрах — это «заплаканный тенор». Интонаемы умиления, восторга в такой речи искусственно создаются и пародируются, сталкиваясь с внутренним встречным отрицанием. Вот как звучит «покаянная» речь Федора Павловича Карамазова: «Блаженно чрево, носившее тебя, и сосцы, тебя питавшие, — сосцы особенно! Вы меня сейчас замечанием вашим: „Не стыдиться столь самого себя, потому что от сего лишь все и выходит“, — вы меня замечанием этим как бы насквозь прочкнули и внутри прочли... Вот потому я и шут, от стыда шут, старец великий, от стыда, от мнительности одной и буяню. Ведь если б я только был уверен, когда вхожу, что все меня за милейшего и умнейшего человека сейчас же примут, — Господи! Какой бы я тогда был добрый человек! Учитель! — повергся он вдруг на колени, — что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную?» (14, 40—41). Карамазов вторгается в канонический строй речи своим эротическим акцентированием той детали («сосцы особенно»), которая в акафисте имеет нейтрально-природный смысл. Используя эпитеты-преувеличения «старец великий», «милейший и умнейший человек», он нарочито противопоставляет собственную ничтожность величию собеседника. Выбранный, казалось бы, исповедальный жанр превращается в пародию. Уязвленное самолюбие Федора Павловича, его плотские страсти препятствуют возникновению душевных движений, затмевают образ Божий в этом человеке и порождают его глумливое «юродство».

В «шутовской» речи всегда есть лазейка, стремление уйти от ответственности за сказанное слово. Когда Лебедев, толкуя Апокалипсис, заходит в своей обличительной проповеди слишком далеко, он резко меняет свой тон и суровый, торжественный строй его речи переходит в суетливое заискивание: «И не пугайте меня вашим благосостоянием, вашими богатствами, редкостью голода и быстротой путей сообщения! Богатства больше, но силы меньше, связующей мысли не стало; всё размягчилось, всё упрело и все упрели! Все, все, все мы упрели!.. Но довольно, и не в том теперь дело, а в том, что не распорядиться ли нам, достопочтенный князь, насчет приготовленной для гостей закуской?» (8, 315). Явная оглядка на окружающих выражается в поспешном и быстром переключении

голоса говорящего с высокого на низкий регистр, с интонаемы обличения на интоному заискивания, которая обнаруживается во внезапном появлении хроматических ходов в мелодике его речи.

К этому типу примыкает речь Петра Верховенского («Бесы») и черта из кошмара Ивана Карамазова.

«Шутовскую» и «идеоцентрическую» речь сближает отказ от ответственности за произнесенное слово, попытка возвысить себя и свою идею и презрение к окружающим. Гордыня пробуждает в носителе такой речи стихийно-соматическое, бесовское начало, которое препятствует осуществлению диалога по Бахтину. Обладая большими потенциальными возможностями, голос не реализует себя в полную меру. В то же время ориентация на другие голоса, микродиалог, который ведут эти герои с собой, не делают их речь неподвижной и окаменевшей, подобно «эгоцентрической». Эти герои способны к развитию, к изменению как в худшую, так и в лучшую сторону. Их голос может захватывать и душевно-телесное, и духовное содержание человека. Иначе обстоит дело с самодовольными людьми, чье слово замкнуто на себе: они глухи к чужим голосам и к голосу целого, они сами лишены живого, подвижного, обращенного к духовным глубинам голоса.

Наиболее открытыми для диалога являются «религиозно-учительная» и «блаженно-юродивая» речь, причем последняя, подобно «шутовской», не выдерживает одного тона, «корчится», обличая других или самоуничижаясь, но, сливаясь с голосом целого, расширяет свою вокальную зону и раскрывает потенциальное звучание Слова Божьего. Самой «благообразной» оказывается «религиозно-учительная» речь, которая приобщает человека к абсолютному субъекту речи, логосу.

Близость типологии речи героев Мусоргского и Достоевского объясняется общей задачей двух русских гениев: воплотить в своих произведениях «живого человека» во всей его пневмосоматической целостности. По существу их творчество можно назвать «суммой антропологий».

К сожалению, Достоевский и Мусоргский не были знакомы. Перечисляя в своей «Автобиографической записке» тех, кто смолоду возбудил его «мозговую деятельность», придал ей «серьезное, строго научное направление», вдохновил на создание «музыкальных композиций из народной жизни», Мусоргский назвал В. И. Ламанского, Н. И. Костомарова, К. Д. Кавелина, В. В. Никольского, И. С. Тургенева, Д. В. Григоровича, А. Ф. Писемского, Т. Г. Шевченко. Стояла тут и фамилия Достоевского, но она была вычеркнута рукой самого композитора. Одни авторы объясняют это антипатией к Достоевскому В. В. Стасова, другие (Н. А. Римский-Корсаков) — тем, что композитор вспоминает о молодости, когда Достоевского он еще не знал. Составлялась эта записка в июне 1880 года.⁴⁵

⁴⁵ История русской музыки: В 10 т. М., 1994. Т. 7. С. 217.

В 1874 году Н. Н. Страхов выступил с критикой оперы «Борис Годунов» в виде трех писем к Достоевскому, который был в это время редактором журнала-газеты «Гражданин». Среди обвинений, выдвинутых Страховым, было и свободное обращение с пушкинским текстом.⁴⁶

4 февраля 1881 года тяжело больной композитор присутствовал на литературном вечере памяти Достоевского. И сам этот факт свидетельствует о его глубоком уважении к гениальному современнику.

Через полтора месяца Мусоргский скончался.

⁴⁶ Там же. С. 43.