



О. Б. Соломонова

(Киев)

НЕУСЛЫШАННАЯ И НЕ МОГУЩАЯ БЫТЬ УСЛЫШАННОЙ ОПЕРА ВЛАСА ДОРОШЕВИЧА «ДОБРЫНЯ НИКИТИЧ»: ТЕКСТЫ И КОНТЕКСТЫ

*Всё смеётся у нас одно над другим,
и есть уже что-то внутри самой земли нашей,
что-то смеющееся над всем равно<...>*

Н. Гоголь

Идея статьи инициирована названием литературной пародии Власа Дорошевича, явившейся мгновенным откликом на премьеру оперы-былины А. Т. Гречанинова «Добрыня Никитич», которая состоялась 14 (27) октября 1903 г. в Большом театре.



Чтобы знать, с кем имеем дело в лице Дорошевича, предоставим небольшую справку: Влас Михайлович Дорошевич (1865–1922) – русский прозаик, публицист, критик, прозванный «королём фельетона». В 1902–1918 годах – редактор «Русского слова», призвавший в команду Владимира Гиляровского – «короля московских репортеров».

С этого времени два короля, фельетона и репортажа, создают газету, равной которой в Москве по популярности не было. В. Дорошевич знаменит хлесткими рассказами, фельетонами и памфлетами – афористичными, остроумными, демонстрирующими эрудицию и юмористический талант автора¹.

Среди критических статей В. Дорошевича – интересующая нас пародия на первую оперу А. Гречанинова, опубликованная 19 октября 1903 г. в «Русском слове» (№ 286) спустя несколько дней после

¹ Сведения взяты из интернет-источника: <http://fotoshrader.ru/korol-feletona-vlas-mixajlovich-doroshevich.html>

премьеры «Добрыни Никитича». Любопытно, что опус В. Дорошевича, в котором нет ни одной ноты, назван следующим образом: ««Добрыня Никитич». Опера А. Гречанинова и В. Дорошевича». Попробуем разобраться, почему Дорошевич, ничтоже не сумяшеся, присваивает себе авторство чужого опуса, да еще и называет своё исключительно литературное творение оперой.

Для ответа на этот вопрос выясним два обстоятельства:

1) Как случилось, что опера-былина Гречанинова «Добрыня Никитич» – жанр высокой эпической традиции – оказалась ввергнутой в пародийное обсуждение? Существовали ли предпосылки комической инверсии солидного жанра в истории самой эпической оперы?

2) Как была принята опера Гречанинова в России? Насколько пародия Дорошевича отразила реальное положение дел в рассматриваемой опере? (ведь известно, что нередко профанации подвергались и вполне достойные опусы).

Чтобы прояснить первое обстоятельство, коснемся проблемы богатырства в русской музыке. Богатырская тема – одна из наиболее востребованных и ментально почвенных в русской культуре² – получила особое распространение в опере, причем, в различных ее жанровых регистрах: от «высокого», героико-эпического, опирающегося на мифологию и былинную традицию, до «низкого», фарсово-пародийного, обращенного в своих истоках к балагану, лубочным картинкам и скоморошьему театру.

Среди представителей высокой оперной традиции – блистательные образцы эпического жанра: «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Князь Игорь» А. Бородина, «Садко» Н. Римского-Корсакова³, ставшие питательной средой для оперы-былины «Добрыня Никитич» А. Гречанинова (1901). Сюда же отнесем оперы-спутники ярких светил: «Добрыню Никитича» К. Кавоса и «Добрыню Никитича, или Страшный замок» Ф. Антонолини (1818), «Илью Муромца» В. Серовой (1899), «Снежного богатыря» Ц. Кюи (1908), современные оперы – «Илья Муромец, или Русские богатыри» Л. Малашкина, «Илья Муромец» А. Макшеева, «Фатима-богатырь» Д. Тухманова и др. Особое положение в высоком списке занимает опера «Добрыня» Гавриила Державина – не реализованное в постановке театральное представление с музыкой в пяти действиях.

В качестве примеров профанно-смеховой реализации богатырской эпической оперы, сразу же заявившей о себе как о равноправной модели музыкальной культуры,

² Стихи и поэмы об И. Муромце писали Н. М. Карамзин, А. К. Толстой, И. С. Никитин. Память о трех русских богатырях увековечил в картине «Богатыри» В. Васнецов. Среди музыкальных примеров этой тенденции – Богатырская симфония А. Бородина, симфония «Илья Муромец» Р. Глиэра, «Богатырские ворота» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского и мн. др.

³ Не забудем о целом сонме его богатырей в других опусах: 33 богатыря в «Сказке о царе Салтане», Буря-Богатырь в «Кашее бессмертном», Старчище могуч-богатырь во образе калики перехожего в «Садко» и пр.

приведем самую раннюю из «оперных богатырш» – «Илью-богатыря» К. Кавоса⁴ (1807 г.), оперу-фарс «Богатыри» А. Бородина, «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова, оперу-пародию «Не хвались, идучи на рать» И. Саца.

Надо сказать, что тенденция к двойной экспозиции эпоса заявила о себе еще в глубокой древности. Эпическая реальность, слишком серьезная и многозначительная, нуждалась в пародийно-травестийной разработке, которая уже тогда стала, с одной стороны, признаком зрелости жанра, а с другой – «знаменателем “износа” кода и пафоса героического эпоса»⁵. Так в культуре разных народов появился пародийный эпос – один из самых ранних игровых жанров мировой литературы. Среди дошедших до нас образцов – древнегреческая «Батрахомиомахия» («Война мышей и лягушек»), старофранцузский эпический цикл Гильома Оранжевого, славянский архаически-смеховой мир *ерунды и чюды*, представленный, например, в скоморошине «А и среди моря Хвалынского»:

*А и среди моря Хвалынского
Выростал ли тут кряковист дуб
А на том на сыром дубу кряковистом
А и сивая свинья на дубу гнездо свила <...>
Свинья вывела пару птенчиков,
Пару сивеньких, востроккрыленьких ...*

Замечу, что пародийная трансляция героико-эпической темы присутствовала и в ситуации Нового и Новейшего времени – сначала в литературе, а затем и в музыке. Вспомним ироикокомические «Энеиды наизнанку», представленные на восточнославянской почве россиянином Николаем Осиповым («Вергилиева Енеида, вывороченная наизнанку», 1791 г.), украинцем Иваном Котляревским («Вергилиева Энеида, на малороссийский язык перелицованная И. Котляревским», 1791 г.) и белорусом Викентием Ровинским («Энеида наизнанку», 1820 г.)⁶.

Что же касается музыки, то здесь особого внимания заслуживает опера «Руслан и Людмила» Глинки, представившая сразу две реализации богатырства: серьезную, в облике Руслана, и пародийную, в обличье незадавшихся женихов Людмилы – Фарлафа и, отчасти, Черномора, которые в системе смехового антимира занимают позицию смеховых дублеров героя.

⁴ В качестве литературного предшественника данной оперы, реализовавшего попытку травестийного «перевода» богатырского сюжета, чаще всего вспоминают карамзинского «Илью Муромца» (подробнее об этом см.: <http://www.ruthenia.ru/document/541914.html>).

⁵ Не совсем дневник чтения: Пародийный эпос «Война мышей и лягушек» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sitedream.ru/ne-sovsem-dnevnik-chteniya-parodijnyjj-ehpos-vojjna-myshejj-i-lyagush.htm>.

⁶ Все эти «Энеиды наизнанку» продолжают полуторавековую европейскую традицию ироикокомических «Энеид», начатую во Франции П. Скарроном и продолженную в Австрии А. Блюмауэром.

Симптоматично и то, что все исследователи первой богатырской русской оперы – «Ильи-богатыря» Крылова-Кавоса (1807) – усматривают в ней очевидное трагедийно-лубочное происхождение. Как считает И. Булкина, авторы «Ильи-богатыря», выводя на сцену лубочных богатырей и отдавая первую роль шуту⁷, «противопоставляют волшебной опере литературно-романтического склада <...> оперу в заведомо “низкой” балаганной традиции, “народную” и “потешную”»⁸ (замечу, что сюжет оперы и в самом деле заимствован из лубочной «Истории о славном и храбром богатыре Илье Муромце и Соловье-Разбойнике»). Воистину, как отметил Георгий Гачев, русский ум начинается с отрицания!

В итоге, несмотря на то, что сюжет оперы по многим коллизиям предвосхищает «Руслана» (похищение колдуном жены витязя, погружение ее в волшебный сон, подвиги витязя, покровительствуемого доброй волшебницей, победа над злом и соединение любящих в финале), корректная «эпическая интрига заведомо уходит на второй план, а героика низводится до фарса»⁹, прокладывая путь зрелым операм-фарсам – таким, например, как «Богатыри» Бородина.

Что касается оперного творчества А. П. Бородина – обладателя «огромного и мощного, поистине “богатырского” таланта»¹⁰, то это уникальный пример равновесной двойной экспозиции эпики в музыке одного автора. Важно, что весьма значительный период творчества Бородина проходит под эгидой богатырства (оперы «Василиса Микулишна», «Богатыри» и «Князь Игорь», «Богатырская симфония» и многое другое)¹¹. Его первый, незавершенный оперный опыт – «Василиса Микулишна» (до 1867 г.), занимающая, как заметил Е. М. Левашев, «промежуточное положение между “Русланом” Глинки и “Садко” Римского-Корсакова» и «с избытком» представившая на оперной сцене богатырскую силу Руси (ведь, исходя из реконструированного Е. Лихачевым либретто, становится ясно, что «все мужские персонажи – богатыри, а из двух женщин одна – богатырша!»)¹².

По-видимому, переизбыток богатырства так раздосадовал Бородина, что он решил посмеяться над собой, а заодно – над своими неудавшимися эпическими «потугами» и чрезмерной увлеченностью русской оперы богатырской темой. Ибо сразу же после заброшенной «Василисы Микулишны» обратился к смеховой инверсии эпической

⁷ По подсчетам М. Гордина Илья выходит на сцену в семи явлениях, а шут Тароп – в восемнадцати. См. об этом подробнее: Гордин М. А., Гордин Я. А. Театр Ивана Крылова. – Л., 1983.

⁸ Инна Булкина. «Днепровские русалки» и «Киевские богатыри» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/541914.html>

⁹ Там же.

¹⁰ Л. Сабанеев. А. П. Бородин // Л. Сабанеев. Воспоминания о России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.e-reading.su/chapter.php/93162/15/Sabaneev_-_Vospominanie_o_Rossii.html

¹¹ Ценные сведения по этому поводу см.: Левашев Е. М. А. П. Бородин // История русской музыки. – В 10 т. – Т. 7. – М. : Музыка, 1994. – С. 286–360.

¹² Левашев Е. М. А. П. Бородин // История русской музыки : в 10 т. – Т. 7. – М. : Музыка, 1994. – С. 331.

концепции – фарсу «Богатыри», который и стал его первой оперой (что, впрочем, не помешало композитору продолжить эксперимент с героико-эпической темой в ее серьезной проекции – «Князе Игоре»).

Картина пародийно-эпической реализации богатырства будет неполной вне учета «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова (1907) и фарса «Не хвались, идучи на рать» И. Саца (1908), возникших на гребне XX века и отразивших тенденцию самоосмеяния русской эпической оперы, что является, по мнению Н. Герасимовой-Персидской, признаком зрелости любого жанра. Как считает исследователь, пародия «возникает только при условии высокой степени стабилизации стилевых признаков <...> Для того, чтобы быть пародируемым, художественное явление должно быть общеизвестным, крепко укоренившимся в сознании современников»¹³.

Учитывая степень зрелости русской эпической оперы к началу XX века, можно уверенно говорить о наличии предпосылок для пародийной интерпретации этого жанра, требующего ревизии смехом и такую ревизию осуществлявшего.

Думается, в деле осознания русскими композиторами факта избыточности эпического жанра опера-былина А. Гречанинова «Добрыня Никитич» сыграла не последнюю роль, ибо «лишь очень сильная традиция допускает “развенчивание” через <...> высмеивание»¹⁴.

Для понимания специфики процесса пародийной профанации русской эпической оперы обратимся к выяснению второго заявленного обстоятельства: как была принята опера Гречанинова художественной элитой России?

Для ответа на этот вопрос послушаем голоса современников оперы – авторитетных людей эпохи 900-х. Любопытно, что появление «Добрыни Никитича» сразу же разделило музыкальный мир России на два противоборствующих лагеря. Сторонники оперы (среди которых – такие почтенные музыканты как Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Смоленский, Ю. Д. Энгель) настаивали на ее органике и блистательном воплощении так называемого «русского духа».

Одним из первых в защиту «бородинско-корсаковской деточки» выступил сам Римский-Корсаков, написавший автору: «1) В общем, опера производит на меня симпатичное впечатление. 2) В большей ее части чувствуется русский дух и зачастую дух былинный. 3) По-моему, Вам более всего удаются в ней хоры и соло песенного характера

¹³ Герасимова-Персидская Н. Пародия в хоровом творчестве Украины 40 гг. XVIII века как отражение стилистического комплекса партесного концерта // *Dzielo muzyczne*. – Варшава : PWM, 1984. – С. 209–222. – С. 229.

¹⁴ Там же.

<...> В общем, радуюсь на оперу Вашу и считаю её хорошим вкладом в русскую оперную музыку»¹⁵.

Лестное, хотя и не без замечаний, мнение Мэтра можно объяснить несколькими обстоятельствами. Во-первых, «Добрыня» вполне соответствует идеологии кучкизма и, особенно, представлениям об опере самого Римского-Корсакова. Кроме того, Гречанинов, ученик Римского, в период работы над «Добрыней» пользовался большим расположением учителя (известно, что позже их отношения испортились).

В этом плане показательна реакция Римского-Корсакова на «самобичевание» Гречанинова относительно похожести его опусов на бородинские: «Не бойтесь, если Ваше сочинение на что-то похоже, бойтесь, когда оно ни на что не похоже»¹⁶. Судя по тому, что происходит в «Добрыне», Гречанинов прямолинейно понял этот призыв и изрядно вдохновился: видимо, теперь, когда его посещало искушение написать нечто «уже написанное», он легко поддавался этому импульсу.

Что касается после премьерной критики, то она была разной. Среди отзывов на премьеру оперы выделю два: из «Русской музыкальной газеты» и «Московского листка». В рубрике «По театрам» «Московского листка» читаем весьма лестное мнение об опере и о горячем приеме её публикой: «В Большом театре вчера поставили первую новинку – оперу А.Т. Гречанинова “Добрыня Никитич”. Театр был переполнен. Публика шумно приветствовала композитора. После первого действия ему, под гром аплодисментов, поднесли два лавровых венка, а вслед за третьей картиной 2-го действия – серебряный венок от артистов»¹⁷.

И хотя, как считает Леонид Сабанеев, «русский музыкальный мир был всегда очень отзывчивым и легким на признание»¹⁸, в отзывах рецензентов преобладает критическое суждение. По общему мнению, опера опоздала появиться на сцене лет этак на тридцать (Л. Сабанеев).

Весьма критичен, например, отзыв А. Ливина, рецензента «Русской музыкальной газеты», попытавшегося проанализировать либретто и интонационно-драматургическую специфику оперы: «Богатырь Добрыня и поленица удалая Настасья Микулишна ничем не отличаются от простых смертных, ни либреттист, ни композитор их не выделили <...> Язык либретто смешанный: то былинный, то литературный. Музыка представляет тоже смесь стилей <...> Появление богатыря Добрыни сопровождается крешендо оркестра при деятельном участии тарелок <...> К сожалению, русская песня Забавы оканчивается

¹⁵ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://newrockpromo.com/composer/aleksandr-grechaninov/>

¹⁶ Гречанинов А. Т. Моя жизнь. – Нью-Йорк, 1951. – С. 41.

¹⁷ Газетные старости [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://starosti.ru>

¹⁸ Сабанеев Л. А. П. Бородин // Сабанеев Л. Воспоминания о России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.e-reading.su/chapter.php/93162/15/Sabaneev_-_Vospominanie_o_Rossii.html

итальянской руладой <...> В музыке часто замечается влияние Бородина, Римского-Корсакова, даже Мусоргского <...>»¹⁹.

Замечу, однако, что среди тех, кто считал оперу эпигонской (а это С. И. Танеев, Л. Л. Сабанеев и практически все первые рецензенты оперы), не было никого, кто бы предоставил этому реальные доказательства. Некоторые упоминания о конкретных произведениях, «навевших» гречаниновского «Добрыню» (и то, весьма общие и поданные в поэтике чепухи), встречаем в литературной пародии В. Дорошевича, ставшей кульминацией негативного суждения об опере.

Чтобы ощутить пародийно-игровой импульс этого опуса, зачитаю действующие лица «Добрыни» в интерпретации Дорошевича²⁰:

Федор свет Иванович Шаляпин – богатырь (как известно, Ф. Шаляпин стал первым исполнителем Добрыни)²¹.

Алеша Гречанинов млад – внук Вагнера, двоюродный племянник Бородина, временно исправляющий должность Глинки (прямой намек на вторичность оперы). Богатырь. По-видимому, «синтезирование» Гречанинова с Алешей Поповичем имело под собой следующие основания. Причиной такой персонификации композитора могло послужить мнение о нем как о человеке, «присвоившем» чужую музыку (вспомним, что Алеша Попович присвоил себе ратный подвиг Добрыни). Переименование же Александра Тихоновича в Алешу, вероятно, произошло по причине того, что историческим прототипом Алёши Поповича послужил ростовский боярин Александр (Олеша) Попович (неслучайно работа Д. С. Лихачева о нем называется «Летописные известия об Александре Поповиче»)²².

Следующее действующее лицо оперы В. Дорошевича – г-н Альтани, богатырь, получает двадцатого числа жалованье (вспомним, что именно Ипполит Карлович Альтани, бывший в 1882–1906 гг. главным дирижёром Большого театра, провел премьеру оперы А. Т. Гречанинова «Добрыня Никитич»).

Кроме вышеназванных персонажей, богатырскую специфику оперы подчеркивают: первый, второй богатыри – богатыри в вицмундирах; первый тенор, второй тенор – большие богатыри; балерины с богатырскими ногами (акцент на богатырской специфике оперы).

¹⁹ Ливин А. «Добрыня Никитич». Опера в трех действиях и пяти картинах. Музыка А. Гречанинова // Русская музыкальная газета. – ГОД. – № 43. – С. 1031–1039. – С. 1039.

²⁰ Исполнительский состав премьерного спектакля следующий: Добрыня – Ф. Шаляпин, Алеша Попович – М. Донской, Настя – Н. Салина, Мамелфа – С. Синицына, Забава Путятишна – А. Нежданова, Владимир – С. Трезвинский, Марина – А. Маклецкая.

²¹ При описании персонажей пародии сохраняется следующий алгоритм: подчеркнутое и выделенное курсивом взято из текста В. Дорошевича, после чего следует поясняющий текст автора статьи.

²² Лихачев Д. С. Летописные известия об Александре Поповиче // Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР. – Т. 7. – М.; Л., 1949. – С. 11–51.

Имеются и те, кто фиксирует русскую ипостась произведения: это бояре Мюр и Мерилиз – представители московского купечества.

Присутствует и откровенно комедийный персонаж – «гадкий мальчик, впоследствии, вероятно, рецензент». Из образов первоисточника сохранены Настасья Микулишина и Мемелфа Тимофеевна (Настасья, жена Добрыни, и Мемелфа, «мать его», как отмечено в опере Гречанинова). По законам пародийного абсурда в пародии действуют «русские, японцы, японки, амазоны, амазонки и стерлядь» (этакая пародийная «смесь французского с нижегородским»).

Обозначу основные позиции, вызвавшие пародийный энтузиазм В. Дорошевича. Это:

– Вторичная жанрово-стилистическая специфика музыки, высоко аллюзийной по отношению к оперному творчеству М. И. Глинки, Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского и даже Р. Вагнера.

– Сама эпическая поэтика былины, отразившаяся в специфике вербального текста оперы (характерные ласкательные имена типа Добрынюшка, Рихардушка, обращения «Гой, еси!», пр.).

– Свойственная эпическим произведениям время-пространственная гиперболизация (среди иронических деталей опуса Дорошевича – кафтан Добрыни с вышитыми на нем часами, а также стих, пародирующий добрынинский наказ жене ожидать его с брани²³).

– Увлечение темой богатырского эпоса в русской музыке.

– Банальность жанрово-интонационной программы оперы (для усиления иронического статуса в пародию Дорошевича, например, введена русская народная песня «Ты пойдешь, моя коровушка, домой», отсутствующая в первоисточнике).

– Исполнительские эффекты (в частности, балерины-богатырки)²⁴.

– Невзыскательный вкус «среднестатистического» слушателя.

²³ Добрыня: «Ты пожди, пожди меня три года да три месяца. / Коль не буду я через три года, / Полтора подожди и два месяца. / Через два не буду я месяца, – подожди еще... (с чувством): Подожди тогда полтора года лет! / Полтора года лет с неделей, / С неделей, с двумя сутками, / Полтора часа, еще семь минут. / А коли не вернусь я во время назначенное / (Со слезой) Не я, стало, стерлядь съел, меня стерлядь слопала! / Ты иди тогда замуж, милая...»

²⁴ Богатырская специфика оперных героев «Добрыни» обыграна Дорошевичем в образах балерин-богатырш, появляющихся в фантастических балетных сценах 2-го действия (это царство Змея, где, по приказу колдуньи Марины девушки очаровывают и погружают в сон Добрыню и Алешу). К сожалению, материалов, которые бы свидетельствовали о специфике постановочных эффектов и о весовой категории балерин, разыскать не удалось. Остается догадываться, были ли богатырши Дорошевича иронией по поводу крупной фактуры балерин, задействованных на премьере «Добрыни» Гречанинова, или это художественный вымысел пародиста. Ограничусь цитатой из Дорошевича, повествующей о подготовительных действиях, предшествующих появлению балерин: «Балетмейстер (вне себя): Вешать балерин буду! Богатырь в вицмундире (с испугом): – Как вешать? Балетмейстер: На весах вешать. Меньше восьми пудов ни одной не допущу. Чтоб богатырские балерины были-с!». В этом же роде – ремарка: «Атлетические игры. Балерины поднимают и опускают ноги. Декорации вздрагивают. За сценой шум, стук мечей. Балерины разбегаются, – и в это время никакой музыки не слышно». Показателен и монолог Добрыни при встрече с богатырками: «Ступит на ногу, – прощай ноженька! / Ступит на руку, – и прощай рука. (Хочет лечь, но с ужасом). А коли она вдруг да сонному, / Да на голову наступит нечаянно! / Потеряешь тогда совсем голову / От таких танцовщиц удивительных!».

– Обывательские представления о русской ментальности и пресловутом «русском духе», носителями которого в мистификации Дорошевича выступают бояре с «русскими» фамилиями Мюр и Мерилиз, постоянно восклицают «Как это по-русски!».

– Преувеличенно высокое мнение композитора о себе и о своей музыке.

В связи с последней позицией уместна цитата из Л. Сабанеева: «<...> в московском музыкальном мире <...> к нему относились как-то скептически. Думаю, что за его запоздалость. Возможно, что и за его музыкальный консерватизм, точнее, за отсутствие в нем того «стремления к новым берегам», которое стояло в «повестке дня» на рубеже двух веков. Профессора Московской консерватории сходились на том, что он не просто не слишком талантлив и «туговат» в музыке, но ещё у него и нет «никакого своего слова». Это отношение усугублялось также и свойствами характера: Гречанинов за себя стоял жёстко и неумолимо и постоянно вступал в споры с профессорами, защищая свои качества, чем всех раздражал <...>»²⁵.

Учитывая, что пародийная оптика Дорошевича направлена не только на реальные «проколы» оперы, но и, ради смеха, на поэтику былинного жанра (которая, в силу своей избыточной серьезности, высокой иерархичности и «замедленности», всегда провоцировала к снижению), остановлюсь лишь на проблеме интонационно-стилистической вторичности «Добрыни Никитича».

Данное свойство освещается в опусе Дорошевича следующим образом: «Перед поднятием занавеса музыка играет увертюру из «Руслана». По окончании г. Альтани поворачивается и говорит: – Это музыка Дорошевича. Публика аплодирует. Г-н Дорошевич выходит и кланяется. Занавес поднимается».

В Прологе, начинающемся по былинному обыкновению эпическим зачином (Богатырь в вицмундире: «Сядем мы за почестен стол, / Уж мы гой еси, мы подумаем, / Что играти нам, воспевати что, / То ли «Фауста», с «Кавалерией», / «Риголетто» ли с «Травиатой» <...>), происходит нечто подобное: «*Оркестр играет, будто бы, марш тореадора из “Кармен”, а на самом деле это музыка Дорошевича.*»

Что же касается самого Гречанинова, то ему практически отказано в авторстве «Добрыни». Единственное упоминание о таком относится к фрагменту, когда г-н Альтани спрашивает (ремарка «скромно»): «Из “Добрыни” ли звучит сейчас музыка?» На что г-н Гречанинов гордо отвечает: «Из другой оперы. “Жизнь за Царя” пишу!».

Среди других упоминаний о плагиаторской специфике музыки предложу такой фрагмент: г-н Гречанинов (*тряхнув кудрями*):

²⁵ Сабанеев Л. А. П. Бородин // Л. Сабанеев. Воспоминания о России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.e-reading.su/chapter.php/93162/15/Sabaneev_-_Vospominanie_o_Rossii.html

*Я из Берлина, злому Вагнеру
Монументик там вдруг поставили.
Возмутился я, Гречанинов млад,
Стал я Вагнеру выговаривать:
«Уж ты, гой еси, злой нахальничек
И байретская ты бахвальщина!
Серед площади раскорячился?
Сокрушу тебя, Гречанинов млад!
Монументик весь исковеркаю».*

*Размахнулся я, задрожал тут весь,
На колени пал свет Рихардушка,
Нибелужьсьим он молвил голосом:
«Уж ты гой еси, Гречанинов млад!
Вот “Зигфрид“ тебе, вот “Валькирии”,
Ты с меня возьми сколько вздумаешь,
Не коверкай лишь монументика,
Не срами меня в Неметчине».*

*Взял тогда себе, добрый молодец,
Я «Валькирии» – и мои они! (Грозно).
То честной был бой, Бородинский бой!*

Богатырь в вицмундире: Позвольте, при чем же тут Бородино? Г-н Гречанинов: Не Бородино, а Бородин. Увидав, как я Вагнера всего лишил, Бородин явился с того света и мне все, что он написал, подарил: “Награждаю. Твое. Пользуйся” (Гордо).

*Тень «Игоря» меня усыновила
И Глинкою с восторгом нарекла,
Вокруг меня музыку возмутила
И в жертву мне “Руслана” обрекла!*

Попробуем разобраться, насколько реальны пародийные выпады В. Дорошевича. Признаюсь, что на мой слух опера Гречанинова, невзирая на добротность некоторых ее фрагментов, нередко производит – благодаря аллюзийности интонационного материала – впечатление музыкальной прогулки по опере XIX века, прежде всего, по эпической ветви русской классики. Учтем, что «Добрыня» был создан в 1901 г., когда практически все оперы кучкистов и Чайковского (за исключением последних опусов Римского-Корсакова) были уже

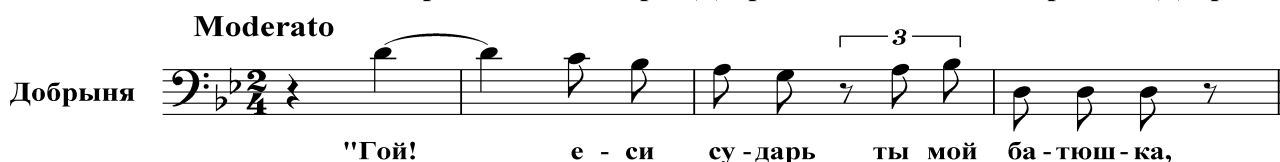
написаны. Напомню и то, что рецензенты, подчеркивавшие вторичность «Добрыни», не предоставили конкретных доказательств. Постараемся ликвидировать эту брешь и продемонстрировать тенденцию в примерах.

Остановлюсь лишь на тех из них, которые весьма точно воспроизводят известные фрагменты классической русской оперы, а потому могут быть идентифицированы как аллюзийные – квазицитатные или цитатные.

Первый из примеров, предлагаемых для опознания – **Обращение Добрыни к Владимиру-Красно Солнышко «Гой, еси сударь ты мой батюшка!»**, вызывающее особый интерес и даже комический резонанс благодаря гендерной путанице: будучи включенным в богатырскую характеристику Добрыни, он в «первоисточнике», каковым является «Садко» Римского-Корсакова, символизирует женское начало, причем, его наиболее изысканную, фантастическую модель (Царевна Волхова). Предлагаем мелодию данного фрагмента:

Пример 1.

А. Гречанинов. Опера "Добрыня Никитич", I д., рассказ Добрыни



Как видим, данный фрагмент легко идентифицируется как аллюзия на **ариозо Морской Царевны «Полонили сердце мне песни чудные твои»** из «Садко» Римского-Корсакова. Тема воспроизведена практически точно, как квазицитата; незначительные изменения касаются «выпавших» двух нот в середине фразы и первого звука, который в варианте «Добрыни» является более увесистым (половинная вместо восьмой). Всё остальное, начиная от движения мелодии от вершины-источника к нижней тонике и заканчивая заключительным сегментом (восхождение к III и нисходящий скачок к V ступени), воспроизведено точно.

Второй пример эксплуатации известного музыкального материала – **Сцена колдовства Марины** из второго действия «Добрыни Никитича»:

Пример 2.

А. Гречанинов. Опера "Добрыня Никитич", II д., II к., Сцена колдовства Марины



Думаю, и в данном случае мы имеем дело с практически точным воспроизведением «первоисточника», каковым является **Сцена гадания Марфы из «Хованщины» Мусоргского.**

Запараллеленность двух оперных планов, расположенных, по иронии судьбы, во втором действии опер, прослеживается буквально на всех уровнях. Впечатляют названия упомянутых сцен: в Добрыне это Сцена колдовства, в Хованщине – Сцена гадания, появившаяся более чем на 20 лет ранее²⁶. Поражает и генеалогическое родство имен Марфа и Марина, и сходение вербального текста: у Марфы – «Силы потайные, силы великие <...>», у Марины – «В гаданьях мне темные силы открыли <...>». Сходна и форма – дискретные зовы, основанные на вариантном повторе заклинательной темы.

Немаловажный аспект общности – подчеркнутость мистической ауры происходящего. В соответствии с ремарками «Марфа покрывается большим черным платком и готовится к гаданию <...> Подходит к столу, на котором ковш с водой», «Марина перед очагом колдует <...> бросает в печь землю (следочки Добрыни)».

Лейт-интонация обеих сцен – заклинательная мелодическая формула с декламацией на одном звуке, подчеркнутый пунктиром восходящий скачок и возвращение к исходному звуку. Среди общих черт – страстный характер интонирования, кульминационное выделение верхнего скачка, метроритмическое сходство (не спасает попытка зафиксировать материал в 3-х-дольном размере 6/8: распределение ритмических ролей остается прежним).

Перечень примеров можно продолжить, однако важна тенденция. Значит, Дорошевичу было что пародировать и он посчитал возможным «присоединиться» к авторству оперы (по типу «одним композитором больше, одним меньше»)...

Надо сказать, что в XX веке, искавшем пути обновления оперного жанра, пародийный прицел по эпической опере осуществлялся и в пределах *самого оперного жанра*. Ведь именно пародия, во все времена следующая по пятам «серьезной» оперы, осуществляла ироническую дискрипцию, то есть самописание оперной традиции, выявляя «больные места» жанра изнутри, сквозь оптику самой оперы. Яркий пример тому – оперная пародия «Не хвались, идучи на рать» Ильи Саца – единственного композитора, который, не написав ни одной серьезной оперы, вплотную занялся её пародийной инверсией, создав целую триаду таких опусов: «Мечь любви, или Кольцо Гваделупы», «Не хвались, идучи на рать», «Восточные сладости, или Битва русских с кабардинцами».

Резюме. Как видим из анализа текстов и контекстов, связанных с оперой «Добрыня Никитич» А. Гречанинова, развитие русской эпической оперы происходило сбалансированно, в двух жанровых проекциях – высокой и низкой, тяготеющей к пародийности. Думается, именно эта вторая жанровая ветвь эпической оперы –

²⁶ 1872 г. – начало работы Мусоргского над «Хованщиной», 27.11.1879 – исполнение фрагментов оперы в концерте БМШ под управлением Римского-Корсакова, 5. 08. 1880 – сообщение в письме к В. В. Стасову об окончании «Хованщины» (за исключением некоторых фрагментов в последнем действии) Сведения взяты из: Келдыш Ю. В. Мусоргский // Музыкальная энциклопедия. – Т. 3. – М., 1976. – Стб. 843.

парадоксирующая, высвобождающая от давления стереотипов и дающая новый, остранный аспект знакомого феномена, – в наибольшей мере способствовала осуществлению очищающей и культууроформирующей функции искусства, способного к ревизии старого и рождению нового.