**Е.Н. Пенская**

*Высшая школа экономики, Москва*

**СТРЕЛОК ИЛИ ИГРОК?**

**«ПРИЗРАК ОПЕРЫ»В «СВАДЬБЕ КРЕЧИНСКОГО» И ГРАНИЦЫ КОМЕДИЙНОГО МИРА СУХОВО-КОБЫЛИНА**

<после представления Фрейшица>

Театр во мгле затих. Агата

В объятьях нежного стрелка

Еще напевами объята,

Душа светла – и жизнь легка

(А. А. Фет.Ревель 1855)

28 ноября 1855 года состоялась премьера комедии Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» в Малом театре.

24 апреля 2006 года на сцене «Открытого театра» была поставлена пьеса «Вольный стрелок Кречинский»,

в которой режиссер соединил оперу Вебера

и комедию Сухово-Кобылина.

Если искать краткую формулу, способную сжато объяснить суть биографии и художественной практики автора драматической трилогии «Картины прошедшего», то трудно найти более точное определение, чем реплика Нелькина в пьесе «Дело»: «Теперь… лопнули все границы, заглохнула совесть, ослеп разум; вы в лесу!» [Cухово-Кобылин, 1989, с.122].

Биографический ландшафт Сухово-Кобылина изрезан еще до «рокового перелома»: он уезжает в Европу после окончания университета, российское и европейское время свободно уживаются в его образе жизни и в дальнейшем, с 1860-х постепенно, но окончательно вытесняя отечественное. К 1870-1890-м его пребывание в Отечестве резко сокращается. Сухово-кобылинское «пограничное» существование, – ни здесь, ни там, вне времени (воспринимался многими удивленными современниками как живой анахронизм, его отсутствие в прямом и переносном смысле – пьесы при жизни практически не ставились, «обнуление» всей работы, выдавливание из контекста русской культуры – все эти обстоятельства обеспечили отношение и к самим текстам, и автору как к фантому).

Вопрос о границах – географических, пространственных, речевых, жанровых, структурных, смысловых – в сухово-кобылинском призрачном мире далеко не праздный.

Откуда появляются в трилогии персонажи? Где их корни? Как выглядит их личная история?

В «Свадьбе Кречинского» два полюса персонажей, а биографические ландшафты сталкиваются, вызывая все новые конфликты. Нестоличные Муромские, чужие в московской среде, «приживалка»-тетка Атуева, неприкаянный сосед и несостоявшийся жених Нелькин, наконец, Тишка-слуга в своем «пограничном» полутрезвом виде падающий с лестницы. Все эти персонажи словно бы перекочевали из других текстов[[1]](#footnote-2) и попались в руки других «бродяг». Вторая группа компактней и сплоченней. Расплюев, «перекати поле», Федор, ростовщики и кредиторы входят в «бродячую труппу», возглавляемую Кречинским. Кречинский – главный актер и одновременно сценарист, постановщик спектаклей. Его режиссерский размах описывает помощник-слуга (он же и суфлирует постоянно своему хозяину). Федор – добросовестный комментатор прошлых затей Кречинского, его игры не на жизнь, а на смерть. В «Свадьбе» он еще и послушный декоратор: ведь у Кречинского нет ничего, нет собственности, поэтому вся бутафория «арендованная», чужая. Ею распоряжается Федор, выполняя поручения автора-Кречинского, сочинившего очередную аферу. Он же, как и «симметричный» Тишка, открывает второй, внутренний театр, вторично вводит в действие группу «бродячих персонажей», о которых и партнеры по сюжету, и зрители до сих пор почти ничего не знали.

Эх, хе, хе, хе, хе! *(Вздыхает глубоко и медленно.)* Вот какую нанесло... вот какую нелегкую нанесло – поверить невозможно. Четвертый день уж и не топим; и покои холодные стоят, а что делать, не топим...*(Помолчав.)* **А когда в Петербурге-то жили**– господи, боже мой! – что денег-то бывало! какая игра-то была!.. И ведь он целый век все такой-то был: деньги – ему солома, дрова какие-то**. Еще в университете кутил порядком, а как вышел из университету,** тут и пошло, и пошло, как **водоворот какой**! Знакомство, графы, князья, дружество, попойки, картеж. И без него молодежь просто и дыхнуть не может. Теперь: женский пол – опять то же... Какое количество у него их перебывало, так этого и вообразить не можно! По вкусу он им пришелся, что ли, только просто отбою нет. Это письма, записки, цыдулии всякие, а там и лично. И такая идет каша: и просят-то, и любят-то, и ревнуют, и злобствуют. Ведь была одна такая, – такая одна была: богатеющая, из себя, могу сказать, красоточка! Ведь на коленях перед ним по часу стоит, бывало, ей-ей, и богатая, руки целует, как раба какая. Власть имел, просто власть. Сердечная! Денег? Да я думаю, тело бы свое за него три раза прозакладывала! Ну нет, говорит, я бабьих денег не хочу; этих денег мне, говорит, не надо. Сожмет кулак – человек сильный – у меня, говорит, деньги будут; я, говорит, гулять хочу. И пойдет и пойдет! Наведет **содом целый**, кутит так, что страхи берут! До копейки все размечет... Ведь совсем истерзалась и потухла, ей-ей. Слышно**, за границей померла**... Было, было, батюшки мои, все было, да быльем поросло... А теперь и сказать невозможно, что такое. **Имение в степи** было – фию! ему и звания нет; рысаков спустили, серебро давно спустили; даже одёжи хватили несколько... Ну**просто как омут какой**: все взяла нелегкая! Хорошие-то товарищи, то есть бойцы-то, поотстали, а вот навязался нам на шею этот Расплюев. Ну что из него толку-то? что, говорится, трем свиньям корму не раздаст...[Сухово-Кобылин, 1989, с.29].

Петербург, имение в степи, омут, водоворот, «за границей померла»… Теперь Москва, очередная жертва и бегство в случае удачной женитьбы навстречу новой смертельной игре.

В этот омут и водоворот, круговерть, сминающую все границы, попадают те, кто вроде бы должен устоять на крепкой почве. Но нет, за границу уезжает Нелькин и возвращается оттуда, «выписанный» Муромскими уже в следующей части трилогии, «чтоб Кречинского письма читать», когда начинается второй раунд катастрофы. Он же и пророчит в отчаянии, толкает романический сюжет с Кречинским, уже не актуальный в «Деле», к смертельной развязке, знакомой по рассказу Федора в «Свадьбе»:

Бросьте все; продайте все; отдайте ей письмо; ступайте за границу,

да пусть она за Кречинского и выходит [Сухово-Кобылин, 1989, с. 74].

Как видим, две опорные сценические величины, изобретенные Сухово-Кобылиным, при всей их кажущейся привычности и иллюзорной узнаваемости, уникальны.

Физическое материальное пространство трилогии минимализировано и чрезвычайно просто, привычно, даже обыденно. Москва – гостиная в доме Муромских; Кабинет Кречинского; Квартира Кречинского; в пьесе «Дело» действие происходит в Петербурге на квартире Муромских и в «апартаментах какого ни есть ведомства» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 67].

В «Смерти Тарелкина» зритель узнает только из первого монолога Тарелкина, что действие происходит в Петербурге. Смена декораций чрезвычайно скупа и предполагает только два перемещения – из комнаты «живого покойника» Тарелкина в комнату Частного дома. Однако, этот видимый, внешний пространственный аскетизм полностью отменяется речью, потому что речевое развитие действия предполагает совсем другие измерения и площади. При общем соблюдении правил игры комедийное пространство зыбко, а его причудливые метаморфозы и самые невероятные превращения чувствительны к резким взрывам словесной метафорической нюансировки. Поэтому если довериться речи и всматриваться в словесный рисунок, то действие происходит совсем не в комнатах и столичных гостиных, даже не в глухих застенках, где пытают шутника-Тарелкина.

Победу над логикой обыденного пространства провозглашает Кречинский:

А теперь, в эту минуту, в эту великую минуту, мы п**ереходим** **Рубикон**, причаливаем к другому берегу или проваливаем в омут!...

Кречинский (весело). Ну, Расплюев,**перейден Рубикон**!

Расплюев (припрыгивая). **Перейден**!

Кречинский. Рубикон!

Расплюев. Рубикон!

Кречинский. Дурак! [Сухово-Кобылин, 1989, с. 41].

В «Деле» этот победный травелог Кречинского уже разломится на две ветки. Хождение по ведомственным мукам Муромского происходит под аккомпанемент военно-исторической темы, намеченной в упомянутом выше диалоге Кречинского-Расплюева, но теперь прозвучавшей в других декорациях и с другими участниками:

Атуева. Мой отец с Суворовым Альпийские горы **переходил**. Положим даже, что он их с Аннибалом **переходил**, а все-таки во весь стул не сядете, ибо – дело, сударыня, имеете!» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 105].

В последней части трилогии «Смерть Тарелкина» переход и отмена границ, переосмысление самого понятия «границы» достигает своего кульминационного пика. Вся пьеса словно бы совершается «по ту сторону» здравого смысла и законов природы. Зрителю предъявлен жестокий и глумливый опыт, еще больше усугубленный согласием публики свидетельствовать и участвовать в этом скверном анекдоте. Автор в обращении «К читателю» предупреждает о развязке своего тягостного житейского пути:

Деятельность моя **перешла** в другие, высшие сферы, где, как и в верхних слоях Атмосферы, больше благодетельной для Духа Тишины и Свободы [Сухово-Кобылин, 1989, с. 140].

Правда, после такого обещания читатель вправе ожидать описание райского бытия, поскольку автор уверяет, что сумел преодолеть границу, отделяющую земную преисподнюю от небесного Эдема. И дальше делегирует функции проводника в этой новой «Энеиде» персонажу Тарелкину, альтер-эго автора по своему речевому составу, авторскому представителю на сцене:

Умру. Но не так умру, как всякая лошадь умирает, – взял, да так, как дурак, по закону природы и умер. Нет, – а умру наперекор и закону и природе; умру себе в сласть и удовольствие; умру так, как никто не умирал!.. Что такое смерть? Конец страданиям; ну и моим страданиям конец!.. Что такое смерть? Конец всех счетов! И я кончил свои счета, сольдировал долги, квит с покровителями, свободен от друзей! … От теории **перехожу** к практике»[Сухово-Кобылин, 1989, с. 142].

Вот как описывает Тарелкин «обретенный Рай», продолжая манифест Сухово-Кобылина, представляет свой мнимый переход по ту сторону границы, попадание в «высшие сферы», пребывание в «верхних слоях атмосферы»:

… Да, я теперь только понимаю счастие, сердцем чувствую, носом слышу. Вот оно... (Осматривается вокруг себя.) Тишина, покой, - независимость!! Вот счастье!.. Нет начальства, – нет кредиторов, – даже друзей нет, чтобы отравить минуту отдохновения. Лихое дело справил. Одним махом стряхнул старые грехи, в прах полетели цепи, уплачены долги, и сама природа актом моей смерти подмахнула так: получено сполна! [Сухово-Кобылин, 1989, с. 153–154].

Итак, оборотничество сценического пространства и трансформации персонажей возможны в мире, где «лопнули все границы», законы и правила потеряли свою силу. В такой обстановке начинается совсем другой спектакль, который изначально обещан зрителю – не светская комедия, не водевиль, а что-то совсем иное, к чему не готова публика, критики, актеры.

Помощники автора на сцене, его «заместители» – Кречинский и Тарелкин. Каждый ставит свой спектакль в трилогии. В каждом спектакле персонаж – одновременно и постановщик, и зритель, и герой, и реальная жертва. Спектакль-эксперимент трижды проваливается. Но дело не столько в результате – провал неизбежен – а в самом проживании провала и катастрофы, страшном в своем неистовом веселье. Процесс «изготовления» и постановки этого внутреннего спектакля, его материал, функции, сырье, - все это корежит привычные оболочки действия.

Зыбкость, состояние лопнувших границ допускает самые невероятные эскапады внутренних составляющих сюжета.

Важно то, что у каждого персонажа не одна биография, воплощенная в сюжете, а две или несколько, много, что подтверждается «заемными» фамилиями, использованными в других известных текстах. Персонажи-тезки начинают «подсвечивать», подмигивать своими прежними историями, знакомыми читателю-зрителю. Один из главных персонажей «Свадьбы» невзначай повторяет фамилию Муромского из пушкинской «Барышни-крестьянки». «Повести Белкина» знакомо кивают зрителю. Атуева – рифма Расплюеву, его эхо, отзвук – женский вариант однофамильца капнистовской «Ябеды», а заодно и лермонтовского «Вадима». Тарелкин, как известно, изначально был Хлестаковым, а третья пьеса предполагала воспроизведение гоголевских мотивов и собирание отдельных эпизодов под названием «Хлестаков или долги».

В «Свадьбе Кречинского» герой, взламывающий ход событий, это, конечно, сам Кречинский. Он не просто игрок, аферист, он наделен одной важной чертой, обеспечивающей прямое сходство с автором трилогии. Сухово-Кобылин передает ему страсть и неистовство творчества. Кречинский особенно дорог автору. Может быть поэтому у него сложилась особенная судьба, он оказался гораздо живучее того, кто его придумал. Поэтому и всю трилогии, и биографию Сухово-Кобылина можно расценивать как двойной взаимный, обоюдный обмен. Пьесой Сухово-Кобылин ответил, рассчитался и подвел черту обстоятельствам собственной жизни, а его биография комментирует трилогию, что подтверждается дневниками, перепиской, предисловиями к драматическим сочинениям. Так они и существуют в неразрывной связи друг с другом.

Однако, Кречинский – Тарелкин как взаимные продолжения и отражение автора на сцене – особенные. Логика и зрелище их перелома, переход в творческое состояние и начало «другого» действа фиксируется достаточно точно в тот момент, когда герои начинают петь.

Само по себе присутствие куплетов, вставных стихотворных песенных фрагментов отнюдь не ново, имеет устойчивую традицию.

П.А.Вяземский писал о куплетной культуре, которая дает сведения о состоянии умов, привычках общества, вкусах, порой, гораздо более верные, чем ученые сочинения: «Забавность, истинная и сообщительная веселость очень редко встречаются в нашей литературе. А между тем в русском уме есть жилка шутливости: мы более  насмешливы, чем смешливы, преимущественно на письме. Чернила как-то остужают у нас вспышки веселости. На русской сцене мало смеются и мало смешат. У французов называются амфигури куплеты, положенные обыкновенно  на всем знакомый напев: куплеты составлены из стихов, не имеющих связи  между собою, но отмеченных шутливостью и часто неожиданными рифмами.  Иногда это пародии на известные сочинения, легкие намеки на личности и так  далее…. Все эти выше разбросанные заметки, куплеты, газетные объявления и так  далее, сами по себе малозначительны, взятые отдельно; но в совокупности они  имеют свой смысл и внутреннее содержание. Все это отголоски когда-то живой  речи, указатели, нравственно-статистические таблицы и цифры, которые знать  не худо, чтобы проверить итоги минувшего». [Вяземский, 1929, с. 211; 224].

Куплеты исполняют персонажи пьес Потехина, Островского. Шпигельский в тургеневской пьесе «Месяц в деревне» распевает «Жил-был у бабушки серенький козлик» (песенка на слова Ф.Миллера). Поющие Тарелкин и Кречинский в сухово-кобылинской трилогии – отнюдь не новость.

Но куплетные, оперные мотивы присутствуют в тексте не только и не столько декоративно: они словно бы вспарывают словесное пространство пьесы и «включают» дополнительные, не анонсированные, скрытые контексты, измерения. Переводят действие в новую систему координат.

В «Смерти…» Тарелкин импровизирует:

Варравин-генерал  
Мне напутствие сказал;  
Но, увы, не угадал,  
Каков будет тут финал

[Сухово-Кобылин, 1989, с. 148].

В «Смерти..» – в отличие «Дела» и «Свадьбы» – именно импровизация, переходящая в какие-то зловещие звуки пыток.

Р а с п л ю е в (Варравину). Изволите видеть, ваше превосходительство. Ничего, говорит, не видала и не слыхала. Ведь это уж такое племя. Оно без меры врать будет; а если теперь с первых разов его шарахнешь, то оно уже и совсем другие ноты поет[Сухово-Кобылин, 1989, с. 150].

А в «Деле» вспоминают «Любовный напиток» Доницетти и «Гугеноты» Мейербера как музыкальный комментарий, отчасти несерьезный, театральный, и музыкальная реминисценция, подсказка зрителю, знакомому с оперным репертуаром, подспудное исполнение его сюжетных ожиданий.

«Свадьба Кречинского» с этой точки зрения требует более пристального рассмотрения.

Отметим, что Кречинский начинает петь в момент высшего творческого экстаза и озарения. Он сделал открытие, догадался, решил смертельную задачу. Его внезапная перемена – переход из одного состояния в другое, смена мучительного раздумья и загнанности восторгом испугали зрителей – Федора и Расплюева. Кураж Кречинского страшен и сродни безумию. И тогда он начинает петь, на ходу переделывая куплеты из оперы Вебера «Волшебный стрелок». Переиначивание, переделка, редактура – вообще черта творческой натуры игрока Кречинского. Вспомним, сколько вариантов письма Лидочке он перепробовал. Смятая бумага, отринутые черновики свидетельство бешеного поиска нужной эпистолярной формы и слова. Кречинский сочиняет и немедленно испытывает сочиненное: сорвется – сбудется.

Так и «Волшебный стрелок» – под рукой, в памяти и на языке – готовый сценарный мотив, который подлежит переделке.

Кречинский. Теперь надо мне две этакие бумажки, чтобы капля в каплю были. Постой, постой! *(Роется в бюро.)* Та, та, та. Заемные письма! всего лучше! *(Накладывает их одно на другое и режет ножницами пополам.)* Чудесно! *(Напевает из “Волшебного стрелка”.)*

Что бы было без вина?   
Жизнь печалями полна   
Вся тоской покрыта (bis).

Эх, *“*Волшебный стрелок*”*! врешь, братец, не то, пой так:

Что бы было без ума?   
Жизнь печалями полна,   
Наготой покрыта,   
С ним *(т. е. с умом,)* несчастье лишь обман.   
Коль сегодня пуст карман,   
Завтра мы богаты (bis).

*(Кончает самой невероятной руладой.)*

И как дойдешь до богаты, закатывай рулады, какие хочешь, неси дичь страшную: все хорошо, все ладно... Все – ум, везде – ум! В свете – ум, в любви – ум, в игре – ум, в краже – ум!.. Да, да! вот оно: вот и философия явилась. А как Расплюева таскал, ведь философии-то не было: видно, и она, Сократова дочь, хорошую-то почву любит… [Сухово-Кобылин, 1989, с. 41].

Отметим характерный сухово-кобылинский ход: знакомое берется за основу, сминается, теряет очертания, превращаясь в абсурд. Невероятные рулады – куплеты, что на слуху у всех, становятся страшной дичью.

А между тем веберовский «Волшебный стрелок» неслучаен. Это оперный текст, к 1840-1850-м годам ставший культовым.

Напомним факты: премьера оперы состоялась 18 июня 1821 года в [Берлинском драматическом театре](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80), под управлением автора. В 1820-х она триумфально ставилась на всех крупных европейских сценах. В России была впервые исполнена в 1823 году артистами немецкой труппы; еще одна премьера на русской сцене (под названием «Волшебный стрелок»)  прошла 12 мая 1824 года в Петербурге.

Если довериться суждениям современников и рецензентов[[2]](#footnote-3), Вебер совершил революцию не просто в оперном жанре [Антипова, 2007, с. 58–87].

Он создал новый язык, новую оперную модель, сломав прежние каноны. В веберовском романтическом тексте одинаково важны и музыка, и либретто, тяготеющее к балладной фантастике.

Веберовская романтическая легенда, биографический портрет, в свою очередь, имеет свою историю. Конструирование портрета Вебера происходило по лекалу романтической биографии, предполагающей описание волшебной детской обстановки, в которой произрастал гений, чудо-ребенок[[3]](#footnote-4). Со временем Вебер стал символической фигурой, а опера «Волшебный стрелок» шагнула далеко за пределы сцены и, преодолев границы театральных подмостков, вросла в бытовую и культурную плоть эпохи (в ней знаково все – мистический сюжет, музыкальная оркестровка, знакова ее популярность, знакова множественность названий, переводческих калек, фонетических перепевов: *Der Freischütz* – «Волшебный стрелок», «Вольный стрелок», Фрейшиц, Фрайшюц, Фрейшюц, Фрейшиц).

Т. Г. Шевченко. «Несчастный» (1855):

Ротмистр был совершенно счастлив и, развалясь в широких мягких креслах самым

великосветским манером, совершенно беспечно насвистывал из «**Фрейшица**»песню: «Ах, что б было без вина!

Ф.В. Булгарин. «Качели» (1825-1843): Пойду между балаганов, где музыка гремит на всех балконах увертюру и арии из « **Фрейшица»**, где звук бубнов, тарелок, восклицания паяцев, веселые песни качающихся на качелях и русский рожок заглушают трели и мелодии Вебера.

Н.А. Полевой. «Эмма» (1834):…сколько тут является важных открытий ничего, тайных разговоров ни о чем, писем и записок, стихов и альбомов, узоров по канве и пересылки нот, где стихи Жуковского и Пушкина, понятные только перегоревшей душе, поются на голос романса королевы Гортензии и «**Фрейшиц**» переделан в вальсы и кадрили безбожными врагами музыки!

А. А. Бестужев-Марлинский. «Фрегат “Надежда”» (1833): Наконец седьмой, последний выстрел сверкнул и грянул, как седьмая роковая пуля во

«**Фрейшице**», и постепенно гром стих.

А. А. Бестужев-Марлинский. «Письма из Дагестана» (1831):

Гранаты, прерывая туман, гремели, будто катаясь по ступеням, свист пуль производил эффект чудесный; могу вас уверить, что эта фуга стоила всех чертовских нот из «**Фрейшица**».

В. Ф. Одоевский. «Импровизатор» (1833):

–«Агу!»– раздалось со всех полок докторской библиотеки, как во 2-м действии «**Фрейшюца»**. 

А.И. Тургенев. Дневники (1825–1826):

В первый раз был в Одеоне: одну пиесу, «Le naufrage», освистали, и она того достойна; другую, «L'enfant trouve», играли хорошо, и в роли avoue было несколькоколких слов гг. адвокатам и прокурорам, которых avoue называл аристократией du barreau, а следовательно, почти бесполезным классом общества. «Le Robin desBois» или **Фрейшюц**. Оркестр изрядный, но пели – французы!

Ну и конечно, Пушкин, «Евгений Онегин»:

Разыгранный Фрейшиц перстами робких учениц.

Гейне описывает успех «Фрайшютца» в Берлине в 1822 году. С этого момента опера начинает превращаться в легенду. Ее буквально разбирают на отдельные составляющие – мелодии, куплеты-клише. Оперные штампы прочно входят в бытовой язык и тиражируются.

Вы еще не слышали «Фрайшютца» Марии фон Вебера? Нет? Несчастный человек! Но слышали ли вы по крайней мере «Песню подружек» или «Девичий венок» из этой оперы? Нет? Счастливый человек! Если вы пройдете от Галльских ворот к Ораниенбургским и от Бранденбургских к Королевским, – более того, – пройдете от Унтербаума к Кепникским воротам, – везде и неизменно услышите вы теперь одну и ту же мелодию, песню всех песен – «Девичий венок».

Как в гетевских элегиях проходит бедный британец по всем странам, преследуемый напевом «Мальбрук в поход собрался», так и меня с раннего утра и до поздней ночи преследует песня:

Плетем из роз тебе венок

С фиалковой повязкой,

Готовим свадебный чертог,

К игре зовем и пляскам.

Хор: Дивный, дивный, дивный

Девичий венок

С фиалковой повязкой,

С фиалковой повязкой,

И т.д….

Когда я сижу за столом, ее в виде десерта горланит мне певец Гейнзиус. Все время после обеда душит меня «Фиалковая повязка». Здесь вертит «Девичий венок» безногий калека на шарманке, там его пиликает слепой. Но к вечеру разражается самая свистопляска. Тут и гудят, и вопят, и пищат, и воркуют, – и постоянная старая мелодия. Время от времени, правда, для разнообразия в трескотню врывается «Хор охотников» или песня Каспара, завываемые каким-нибудь подвыпившим студентом или прапорщиком, но «Девичий венок» непреходящ, едва кончил его один, другой начинает снова, из всех домов звучит он мне навстречу, кажется, чуть ли не собаки на улице воспроизводят его своим лаем…»[Гейне, т. 5, с. 48–51].

За несколько десятилетий своего бытования модная опера Вебера превращается в китч.

Исследователи считают, что существует несколько ветвей европейской мифологической веберианы [Скорбященская, 1993, с. 183–186]. Конечно, истоки ее – германские. Там сложилась легенда о Вебере как авторе одной оперы «Фрайшютц», скорее литературной, чем музыкальной, обладающей особым «наркотическим» воздействием на публику: «Его дух витает в волшебных рощах романтизма. Уже не выйдешь ты из этого леса…»[[4]](#footnote-5).

«Французский Вебер» усилил и эксплуатировал демоническую, дьявольскую линию веберианы. В Парижских постановках нередко либретто искажено, а название – “Robin de Bois” («Лесной Робин») – фокусирует внимание на зловещем Самиеле, лесном духе, ставшем во французской интерпретации центральным персонажем. Такое смещение акцентов отвечало той ипостаси романтической культуры, что сложилась во Франции к 1820-м годам.

Ко времени, когда русская публика была покорена «Фрайшютцем»/ «Фрейшицем»/ «Вольным стрелком»/ «Волшебным стрелком»[[5]](#footnote-6), сложилось уже несколько устойчивых европейских масок Вебера. Веберовская эпидемия, то затихая, то вскипая вновь, продолжалась весь 19 век. Конец 1840 – середина 1850-х – одна из ее кульминаций. Складывается канон восприятия Вебера, диктуемый меняющейся, но непреходящей модой. Клишированные характеристики тиражируются музыкальными критиками: «страстное веберовское беспокойство и стремительная веберовская болезненная патетичность, веберовские светлые просиявания…»; «посреди ужасов клубящегося мрака веберовские сверкающие мажоры после дикого рева, несущегося из каких-то мрачных глубин, веберовские сухие аккорды – и полуфразы *рр,* робко отвечающие на грозные тромбонные кличи оркестра, наконец, все психологическое у Вебера» [Стасов, 1980, с. 142].

В «русской мифологической Вебериане» , как и в европейской, отчетливо уживаются две линии – патетико-романтическая (в России доминирует портрет Вебера как художника вне традиций, исключительного гения, стоящего особняком) и анекдотическая. Вторая не уступает первой. Так, с восторженной риторикой соседствует и другая, ироническая, отзвуки которой слышны и в сюжетных упоминаниях светской повести и в мемуарах, переписке 1830–1850-х годов.

Не случайно, по-видимому, почти одновременно с минимальными стилистическими и композиционными вариациями в двух разных журналах публикуется одна и та же анекдотическая притча о Вебере[[6]](#footnote-7):

|  |  |
| --- | --- |
| Репертуар русского и пантеон всех европейских театров. 1842. Т. I–III. С.46–48. | Москвитянин. 1842. Ч.II.  №4. С.34–36. |
| «Верное средство обезоружить критику» | «Анекдот о Вебере» |
| Одному из величайших Германских композиторов, Веберу, пришла раз странная мысль притвориться мертвым. Вот что рассказывает об этой оригинальной затее один его короткий приятель.  Вебер, как известно, еще в молодости умел занять почетное место между лучшими композиторами своей родины и даже между всеми современными ему композиторами….  Но – как и всегда случается с людьми талантливыми – чем более мужало его дарование, чем громче становилась его известность, тем сильнее восставали на него посредственность и зависть. Вебер чрезвычайно неравнодушно переносил нападки критиков. Правда, он старался показывать вид, что его нисколько не трогают невыгодные отзывы рецензентов, однако же было заметно, что он втайне оскорблялся ими, что его мучили выходки самого плохого фельетониста.  Впрочем, мало по малу, он перестал страшиться своих критиков, за исключением только одного из них, Мюллера, который писал для Лейпцигской Газеты …Суждения этого Мюллера имели в то время большой вес… Но вместе с тем он в приговорах своих, был иногда строг до несправедливости, и нередко с ожесточением, с пристрастием нападал на самых знаменитых своих современников. К числу этих жертв его принадлежал и Вебер…  Вебер долго не знал, как избавиться от беспрерывных, ожесточенных преследований Мюллера… Он выпутался…следующим образом.  Во время пребывания в одной деревне, находящейся в окрестностях Мюнхена, он разослал в редакции всех немецких газет подробное известие о смерти своей, собственноручно им написанное. Хитрости этой поверили, и известие, с присовокуплением биографических статеек, исполненных похвал, было напечатано во всех газетах: наиболее же восторженные похвалы Веберу появились тогда – в Лейпцигской Газете. Статья, в которой превозносили Вебера до небес, была написана и подписана Мюллером. …  Спустя несколько дней Вебер принял меры к опровержению слуха о смерти своей, и чтобы неоспоримо убедить, что он жив, приехал в Лейпциг….С той поры Мюллер перестал унижать Вебера; мало того, после представления Фрейшица, который потом вскоре был игран в первый раз, он стал в ряды самых жарких поклонников своего прежнего врага. | Один из величайших композиторов Германии, брат Моцарта по дарованию, взял себе однажды странную мысль в голову – объявить себя умершим. Следующее обстоятельство послужило поводом к этому странному поступку.  Вебер, при всей молодости своей, был славою и украшением своего отечества.  Его имя сделалось народным, и его произведения, заклейменные печатью гения, приобрели ему уважением у отличнейших знатоков музыки в Европе…  (Далее повторяются в деталях история преследования Вебера критиком Мюллером и подробности веберовской мистификации. – *Е.П*.) |

Смена регистров, тональностей, перепадов – характерная черта веберовкой интернациональной мифологии, приобретающей новые дополнительные штрихи при переходе языковых и культурных границ. Настоящий Вебер и придуманный, подлинное лицо и отретушированный портрет – вот та интрига, в загадки которой вовлечены современники. Эту «погоню за истинным Вебером» в свое время точно описал Берлиоз:

Как я жаждал его увидеть! С каким трепетом я гнался за ним в тот вечер, когда он, уже больной, пожелал присутствовать, незадолго до своего отъезда в Англию на возобновлении «Олимпии»… Моя погоня была тщетной. Утром того же дня Лесюр сказал мне: «У меня только что был Вебер. Пятью минутами раньше Вы бы услышали, как он играл мне на рояле целые сцены из наших французских партитур. Он их все знает!

Несколько часов спустя я вошел в музыкальный магазин. «Если бы вы только знали, кто сейчас здесь сидел! Кто? Вебер!»

Придя в оперу, я услышал, как повторяют в толпе: «Вебер только что прошел через фойе», «он вошел в зал…он в ложах бенуара!» Я был в отчаянии, что все никак не мог его увидеть. Все было напрасно, никто не мог мне его показать. …». [Берлиоз, 1964, с. 91].

Неуловимость и вездесущность Вебера, «пропитанность» мотивами его опер самого воздуха 19 века, способность преодолевать границы жанров, стилей, ожиданий публики, – все это так или иначе спрессовалось в веберовскую легенду, след которой мы не просто обнаруживаем в сухово-кобылинской трилогии[[7]](#footnote-8) и особенно в первой пьесе, – мы видим, как присутствие «Волшебного стрелка» вскрывает множество сценических пространств, далеко не очевидных для читателя/зрителя, не только современного.

«Волшебный стрелок», проступивший вроде бы только в куплетах Кречинского, на самом деле обнаруживает гораздо более глубокие корни в образной, смысловой, языковой системе комедии. Благодаря «Стрелку» комедия становится страшной, зловещей. «Стрелок» ломает ее бытовой комедийный пласт и переводит в другую романтическую систему координат.

Посмотрим, как это происходит. Как «работает» веберовский мотив за пределами куплетного эпизода – до и после? Вокруг. Как обозначены границы оперного и комедийного? Как эти границы стираются?

Вернемся к точке отсчета – куплетам, о которых речь шла выше.

Они восходят тексту либретто, переведенному Рафаилом Зотовым [Вебер, 1824]. Любопытно, что это издание либретто из книжного собрания Сухово-Кобылина с его карандашной правкой находится в библиотеке СТД [Вебер, 1824, библиотека СТД]. История книги и текстологические вопросы сухово-кобылинских зачеркиваний, вставок и соотнесения их с комедийным словом – это отдельный сюжет, требующий обстоятельного изучения.

Воспроизведем только краткий конспект оригинального либретто  Иоганна Фридриха Кинда по новелле Иоганна Августа Апеля и Фридриха Лауна.

Действие происходит в Богемии вскоре после Тридцатилетней войны. В опере три акта.

1-й акт

На Празднике стрелка жители деревни поздравляют победителя, крестьянина Килиана. Егерь Макс, отличный стрелок, в этот раз ни разу не попал в цель и подвергается насмешкам. Дело доходит до драки Макса с Килианом. Только появление лесника Куно (отец Агаты и будущий тесть Макса) может остановить драчунов.

Завтра, по старой традиции, Макс должен совершить пробный выстрел в присутствии князя. Он боится снова промахнуться и соответственно волнуется.

Каспар предлагает Максу выпить. Потом он даёт ему своё ружьё и уговаривает его выстрелить в орла. Макс попадает, хотя орёл летел далеко вне досягаемости обычного выстрела. Каспар объясняет, что пуля была особой, волшебной. Но она была последней, и теперь надо будет изготовить новые. Макса захватывает мысль, что волшебные пули могли бы спасти его. Они договариваются о встрече в Волчьем ущелье в полночь. Макс уходит, и Каспар показывает своё истинное лицо. Он продал свою душу Самиелю (дьяволу) за волшебные пули. Если ему удастся до полуночи передать Самиелю другую человеческую душу, то сам он спасён.

2-й акт

Первым в Волчью долину приходит Каспар. Он вызывает Самиеля и затевает с дьяволом торг. Тот подарит ему семь пуль: шесть попадут в цель по воле стрелка, седьмую Самиель направит в сердце Агаты. Каспар ненавидит её, так как она его отвергла. Если Агата погибнет, её жених станет добычей Самиеля. Приходит Макс, перед ним появляются призраки матери и Агаты, пытающиеся удержать его. Каспар начинает отливать волшебные пули, поднимается буря, рушатся скалы. В распоряжении Макса семь пуль, но он легкомысленно израсходовал шесть, и у него осталась только седьмая – направляемая дьяволом.

3-й акт

Последний день состязаний должен закончиться свадьбой Макса и Агаты. Девушка грустит, поскольку ее напугал ночью вещий сон. Подруги преподносят Агате цветы. Она раскрывает коробку и вместо подвенечного венка обнаруживает погребальный убор.

Финал третьего акта и всей оперы. Перед князем Оттокаром, его придворными и лесничим Куно охотники демонстрируют свое мастерство, среди них и Макс. Юноша должен сделать последний выстрел, мишенью становится перелетающая с куста на куст голубка. Макс прицеливается, и в этот момент за кустами появляется Агата. Магическая сила отводит дуло ружья в сторону, и пуля попадает в Каспара, спрятавшегося на дереве. Смертельно раненный, он падает на землю, его душа отправляется в ад в сопровождении Самиеля.

Князь Оттокар требует объяснений случившемуся. Макс рассказывает о событиях прошедшей ночи, разгневанный князь приговаривает его к изгнанию, молодой охотник должен навсегда забыть о браке с Агатой. Заступничество присутствующих не может смягчить наказание.

Лишь появление носителя мудрости и справедливости меняет ситуацию. Отшельник произносит свой приговор: отсрочить свадьбу Макса и Агаты на год. Столь великодушное решение становится причиной всеобщей радости и ликования, все собравшиеся славят Бога и Его милосердие.

Рассмотрим только куплетный эпизод и ближайшее его окружение. 1акт. Явление 6. Каспар спаивает Макса, затем они обсуждают песню. Максу она не нравится: «Да слова-то никуда не годятся». Каспар: «Что за дело? Ведь не ты их сочинил. Слушай. Ну так я спою». Каспар (коварно):

Чтоб мы были без вина? –

Жизнь печалями полна,

Все тоской покрыто,

Все грозит бедой и злом,

Но коль есть стакан с вином;

Выпьем, – все забыто.

Мудрость вся людская бред!

Вся ученость ложный свет.

Жизни мудрость – карты!

С ними счастье лишь обман,

Коль сего дня пуст карман,

Завтра мы богаты!

Всех же лучше благ земных,

Пить в объятиях драгих

Радость полной чашей;

Вот приятств и счастья верх,

Вот венец блаженств, утех,

Вот цель жизни нашей! [Там же, с. 16]

Помним, что Кречинский, не просто выбирает начальный куплет, он его «редактирует», заменяя рифму: вином – умом. Но оказывается, что и в исходном тексте либретто возникает эта же связка: вино – ум. Каспар, пропев куплеты, говорит: «Ум и решимость… Умной человек. Шесть пуль». И дальше он же: «Славно! Славно! Вот настоящая философия!» (*Бьет восемь часов.Макс берет ружье и хочет идти*.) [Там же, с. 18].

Эти реплики подчеркнуты, а в сухово-кобылинском тексте откликаются повтором. Кречинский: «Да! Да! Вот оно: вот и философия явилась».

Но совпадений, «редактуры», «заимствований» на самом деле гораздо больше и группируются они тематически.

1. Тема охоты[[8]](#footnote-9)– одна из главных тем в пьесе. Она тесно переплетается с темой разбоя и карточной игры. Все герои делятся на «охотников» и их «жертв», причем это деление неоднозначное: один персонаж может быть одновременно и «охотником», и «добычей», а может переходить из одной категории в другую.

Особенно это относится  к главному герою пьесы – Кречинскому. По отношению к нему  еще одна тема тесно сплетена  с разбоем, охотой и игрой –  тема битвы. Он то Наполеон, то Цезарь (Рубикон):

Расплюев.*(Подымает благоговейно руки.)* Великий богатырь*…*

Сватовство Кречинского тоже оформляется в тональностях охоты, выслеживания. В этой сюжетной линии роли  распределяются так:

– «охотник»: Кречинский; на его стороне – Атуева (ее фамилия говорящая: «ату его!»), Расплюев – «гончая собака», «ищейка» («Гончая ты собака, Расплюев»);

– «добыча» («жертвы»): Лидочка, Муромский

И вот, как нарочно, подвертывается эта благословенная семейка Муромских …Однако к этому старому дураку я в дом не перееду...Нет, спасибо! Лидочку мне надо будет прибрать покрепче в руки, задать, как говорится, хорошую дрессировку, смять в комок, чтоб и писку не было; а то еще эти писки...Ну, да, кажется, это будет и не трудно: ведь эта Лидочка – черт знает что такое! какая-то пареная репа, нуль какой-то!.. [Там же, с. 54]

К «жертвам»  в конце пьесы присоединяется  и Атуева и, как положено тем, на кого охотятся, они убегают:

Атуева*.* Батюшка Петр Константиныч! что ж нам-то делать?

Муромский. Бежать, матушка, бежать! от срама бегут!

Последняя ремарка в пьесе: «Лидочка стремительно выходит вон, за нею Нелькин, Муромский и Атуева» [Там же, с. 64].

Защитник Муромского и Лидочки –Нелькин. Он прекрасно понимает замысел Кречинского*:*

… в вашу семью, в вашу честную семью, как змея, ползет картежник, разорившийся шулер и вор!..

Нелькин «охотится» на Кречинского:

Постой, постой, я тебя отсюда выкурю!

Но Нелькин – слишком слабый соперник, он и сам выступает в роли «добычи» («дичи»):

Расплюев. Будьте покойны, будьте покойны: я этого **перепела** накрою.

На  долю Нелькина выпадает множество незаслуженных оскорблений:

Кречинский. (выходит из группы). Что-о-о-о? (*Складывая руки*.) А, вот что!.. Сатисфакция... Какая? В чем? В чем? я вас спрашиваю? Вы хотите драться... Ха, ха, ха, ха... Я же дам вам в руки пистолет и в меня же будете целить?.. Впрочем, с одним условием извольте: что на всякий ваш выстрел я плюну вам в глаза. Вот мои кондиции. [Там же, с.54].

И даже сама победа Нелькина оборачивается поражением: разоблачая Кречинского, он тем самым разрушает счастье Лидочки. Освобождая героиню от  притязаний Кречинского, он не может исцелить рану ее сердца. Кречинский выходит победителем в этом  соперничестве.

 Модификация темы охоты – рыбная ловля («Вот она, на уде, хватила! (*Держит высоко булавку ипередает ему.*)». Булавка несет функцию рыболовного крючка:

 Кречинский. Как одна! (*Завертывает их отдельно каждую в приготовленные бумажки.)* **Не сорвется**! *(Кладет их в бумажник…*)[Там же, с. 43].

2. Кречинский и его  кредиторы.

Здесь картина меняется. Кречинский становится «добычей», «жертвой» («разбой» и «охота» особенно тесно переплетаются.)

 За что же вы меня так безжалостно жмете! долбней по голове приканчиваете... за что?...

Порядочный человек, сударь, без нужды не душит другого, без крайности бревном другого не приваливает. За что же вы меня душите? за что? Что я вам сделал? [Там же, с. 48].

О купце Щебневе, к которому обращены эти слова, в ремарке говорится:

*Вздыхает, кланяется и проползает тихо в дверь*.

Федор о Щебневе:

Ведь это народ не такой: он ведь спокойно восемь часов высидит в передней, – ему ведь все равно [Там же, с. 39].

«Весьма клетчатые панталоны» и жилет(см.ремарку), «проползание» в дверь совместно с упрямством и способностью караулить жертву сколько понадобится  рождают образ смешного и страшного пресмыкающегося, от которого бессмысленно ждать пощады.

 Образ обезумевшего  от обмана Бека не менее  страшный.

Расплюев. Дрожит Хам, трепещет; взалкал волчьим-то горлом: ведь хищник!; А у него глаза-то кровью, кровью-таки и налились!

И этот  хищник попадает на крючок (булавку) к охотнику Кречинскому («Побежал **перепелкою** за коробкою»). Впрочем, Бека в качестве жертвы  никому – ни героям, ни зрителям – не жалко: «... человека?.. нет; ростовщика оболванил».

 Расплюев. Только первую ложку в рот положил, как вспомню о Беке, как он болтуна высиживает, да как фукну... так меня и обдало!.. Залил все, даже вот жилетку попортил... ей-ей! какая досада» [Там же, с. 42].

   Когда же обман  все же открывается, Кречинский  произносит только: «**Сорвалось!!!**» [Там же, с. 63]. Зато вновь  превращаясь  в «охотника», Бек наверстывает  упущенное:

Бек (*кричит*). Стой, стой! Держи, держи его! Ай! ай! держи! (*Становится пред ним, расставив руки.*)

Бек (*кричит*). Да ведь это **зверь**! ведь он **зверь!** уйдет! Держи! Моих шесть тысяч за стекло выдано, за фальшивую булавку! Подлог!.. В тюрьму его, в тюрьму!.. [Там же, с. 59].

Тема охоты многосоставна и вовлечены в нее по-разному разные персонажи, они образуют отдельные самостоятельные комбинации – «тексты в тексте», «сцены в внутри сцены» за счет многообразия словесной игры и метафорической нюансировки, сгруппированной вокруг мотива.

К таким мощным самостоятельным конструкциям относится пара «Кречинский – Расплюев». Для Расплюева Кречинский – орел, сокол, (что подтверждается и самим звучанием фамилии главного героя: «кречет»): «… ведь он **орел**: как шаркнет за мною, так только пищи!..»; «Врет Иван Антоныч: не рехнулся барин; **соколом** сидит барин, а не рехнулся» [Там же, с. 37].

Кречинский представляет  Муромскому Расплюева как помещика  и страстного охотника, который  «только по полям с **собаками** ездит», – и действительно, почти вся «собачья» тематика в тексте связана с Расплюевым: «**Собаки** той нет, которая бы этакую трепку вынесла» [Там же, с. 34]; «Этак всякая **собака** со двора сбежит*…* вот теперь – **пудель, верная собака**, и тот сбежит» [Там же, с. 35]. А вот он мечтает:

«Первая **легавая собака**, какая будет, назову Эврика. Фио! эй ты, Эврика! хорошо, ничего» [Там же, с. 45].  Сам он, по словам Кречинского, «**гончая собака**,**ищейка**». Даже банальный оборот «гонения судьбы» у Расплюева звучит как охотничья гонка: «Судьба! *(Громче.)* Судьба! за что **гонишь**? За что **гон**...» [Там же, с. 41].

Этот мотив «прорастет»  в следующих драмах Сухово-Кобылина, когда  «собачье сердце» Расплюева развернется во всей своей неприглядной широте.

Пока же Расплюев– мелкий хищник, смешной, противный, как в сцене подсчета денег, которые он, захлебываясь от умиления, наделяет  **птичьими** образами:

Что ж, Михайло Васильич, неужели и порадоваться-то нельзя. *(Разбирает деньги.)* Вот они, родимые-то! Голубчики**, ласточки** мои! Вот это **пеструшечки**: пучок, другой, третий... а вот это**малиновки**: пучок, другой, трррретий, четверррр...тый... ха, ха, ха! хи, хи, хи! Господи боже мой! Ну, чего бы я не сделал, чего бы не свершил для этакого благополучия!..(*Садится и считает.*) [Там же, с. 56].

Но он способен и вызывать сочувствие, так как «охотников» на него больше, чем на любого другого героя пьесы: его «собачья» должность доставляет ему в основном побои и страх: от купцов, которые бьют его «боксом» за шулерство, от полицейских, кого он боится пуще огня, от Кречинского:

Ведь я тебе, разбойнику, велел украсть... (*запальчиво*) обворовать!!! (*Душит его.*) и достать мне денег!..» [Там же, с. 43];

от Федора**:**

 Эх, брат, врешь, Иван Антоныч! эх, брат, врешь! Ишь, ишь вертишься... постой... постой... (*Душит его*.)

Расплюев (*тяжело дышит*). Ох, ох, ох! Оставь! смерть моя... смерть!.. Оставь... ах, батюшки... батюшки...

Федор (*потискиваяРасплюева*). Не приказано, так сиди смирно...

Расплюев. Федорушка! Разве тебе радость какая или добыча будет, если меня в непутном-то месте отстегают?..[Там же, с. 46].

3.Тема волшебства.

По Расплюеву, Кречинский «маг и чародей».

Вот вам скажу, был здесь в Москве *(вздыхает)* профессор натуральной магии и египетских таинств господин Боско: из шляпы вино лил красное и белое *(всхлипывает);* канареек в пистолеты заряжал; из кулака букеты жертвовал, и всей публике, – ну, этакой теперь штуки, закладываю вам мою многогрешную душу, исполнить он не мог; и выходит он, Боско, против МихайлаВасильича мальчишка и щенок*»*[Там же, с. 57]*.*

Три героя «Волшебного стрелка» проецируются на Кречинского: Макс (жених, который должен добыть средство для успешной женитьбы), Каспар, признающий  только «карты, вино и девиц», не гнушающийся никакими средствами, собирающийся принести  в жертву Макса, Самиель (созвучие с «**Ми**х**аил** В**асилье**вич»), имеющий власть над Каспаром и Максом.

Но и в опере название «Волшебный стрелок» не отнесено к какому-то конкретному персонажу. Все три упомянутые героя могут быть названы «волшебными стрелками» – в  том смысле, что все они связаны с колдовскими силами зла.

В разговоре Атуевой с Лидочкой есть важный момент, когда Атуева, сама не понимая, говорит о сущности Кречинского (и связывает с этой сущностью Лидочку).

Атуева. У него это как-то ловко выходит, и он этак говорит часто, часто, так и сыплет! А как он это говорит: parbleu, очень хорошо! Отчего это ты, Лидочка, никогда не говоришь parbleu?

Лидочка. Нет, тетенька, я иногда говорю[Там же, с. 39].

Герой назван, и он не замедлит появиться. Эта сцена перекликается с появлением и исчезновением Самиеля во время арии Макса.

 Ужели небом я отринут?

Ужели гибель ждёт меня?

Навеки счастьем покинут,

игрушкой рока стану я?...

Да, ад сковал меня цепями;

в душе сомненье...

Страх гнетёт![Там же, с. 21]

4. Цветовая гамма, вещный мир оперы и комедии.

В опере белые розы играют символическую роль. Они получены Агатой от отшельника как благословение. Поэтому, когда на месте свадебного венка неведомо каким образом оказывается погребальный, Энхен, подруга Агаты, сплетает свадебный венок из белых роз отшельника, прозрачный символ спасения героини от готовящейся гибели.

 Кречинский  посылает Лидочке букет белых  камелий:

Закажи сейчас бальный букет, самый лучший, чтоб весь был из белых камелий... понимаешь? чтоб только одни белые были.

Это букет – перевертыш, в нем соединяются обе линии, которые разведены в опере: белые розы отшельника и погребальный венок. Белые камелии Кречинского – дар невесте и одновременно начало интриги, которая разрушит судьбу героини. Последовательность и обоснованность  событий и в пьесе, и в опере перекликаются очень явственно. И Максу, и Кречинскому нужна «виктория» для получения невесты. И тот и другой пользуются запретными средствами.

В опере  сцена в доме Агаты, когда она рассказывает о  белых розах, данных ей отшельником, предшествует сцене в **Волчьей** долине, сцене литья волшебных пуль. В пьесе, отправив букет белых камелий Лидочке, Кречинский начинает воплощать свою дерзкую  идею в жизнь. Роль волшебных пуль играют булавки-близнецы.

Теперь надо мне две этакие бумажки, чтобы капля в каплю были. Постой, постой! *(Роется в бюро.)* Та, та, та. Заемные письма! всего лучше! *(Накладывает их одно на другое и режет ножницами пополам.)* Чудесно!

Напомним, что  Бек, по словам Расплюева, при виде солитера *«*взалкал  **волчьим** горлом*».* Так «логово» Бека, куда направился охотник –Кречинский, соотносится с **Волчьей**долиной, нечистым и страшным местом, царством Черного охотника. Как мы знаем, происходит сложная игра «охотника» и «жертвы», в результате которой они несколько раз меняются местами. Также и число пуль –7 (сказочное число) отзовется в пьесе: «Под семью печатями и за семью замками лежит стекло, и привалил его жид своим нечестивым туловищем!».

И снова вернемся к тому фрагменту, где текст оперного либретто и текст комедии встречаются. Проведем их «очную ставку».

Сравним детали. Именно в процессе изготовления упаковки  бумажки –  для будущих булавок-близнецов, Кречинский «*напевает из “Волшебного стрелка”».*

Таким образом, сцена с куплетами Кречинского проецируется сразу на две сцены из оперы: куплеты Каспара и  литье волшебных пуль.

В комедии они звучат вроде бы совсем водевильно и незамысловато-привычно, воспевая радости жизни. Но вместе с тем они наполняются целыми пластами смыслов, являясь кульминацией пьесы, «арией с шампанским», моментом торжества Кречинского, когда симпатии зрителей на его стороне: мошенник, но умный, циник, но с широкой душой (рулады), негодяй, но без низости.

С куплетами  связаны:

– поворот  сюжетного хода: «А теперь, в эту минуту, в эту великую минуту, мы переходим Рубикон, причаливаем к другому берегу или проваливаем в омут!»;

– гимн  уму: «Все – ум, везде – ум! В свете – ум, в любви – ум, в игре – ум, в краже – ум!..

– философские рассуждения: «Да, да! вот оно: вот и философия явилась. А как Расплюева таскал, ведь философии-то не было: видно, и она, Сократова дочь, хорошую-то почву любит…»;

– гимн богатству как абсолютной  ценности: «И как дойдешь до богаты, закатывай рулады какие хочешь, неси дичь страшную: все хорошо, все ладно…»;

–спор с Вебером:«Эх, “Волшебный стрелок”! врешь, братец, не то…»;

– предсказание провала затеи Кречинского: Касперу, куплеты которого поет Кречинский, остается торжествовать всего один день, он будет утром убит своим черным господином:

И следа нет! следа-то нет!

сорвется у меня с уды

Нелькин. Лидия Петровна! ради бога, не гневайтесь на меня. Что ж мне делать? Виноват ли я? Я готов умереть за вас... муки вынести... но я должен, честию моею клянусь, должен!..

Правда, правда! где ж твоя сила? *(Растерянный выходит вон.)*

Мне ведь одно... вот она...(*Изменившимся голосом.)* У меня ведь только*...* [Там же, с. 59].

Кречинский*(шепотом).* Люблю...

Лидочка*(берет его за руку и другою закрывает глаза).* Знаете, Мишель, вот у меня сердце совсем замерло... не бьется. Скажите: это любовь?

Кречинский.Нет, мой ангел, это ее половина*.*

*(Кречинский целует ее руку.).*

Лидочка*(улыбаясь).* Половина?.. Какой вы обманщик... когда я теперь уж готова за нее все отдать... Да, все, все... *(вполголоса)* весь мир[Там же, с. 43].

Кречинский *(наступая на него).* Пошел! умри, когда приказываю*.*

Расплюев.Умри, умри! Михайло Васильич! помилуйте! Разве это легкое дело умирать?....Будьте покойны, будьте покойны: я этого перепела накрою

Кречинский. *А! (Кидает в угол ручку от кресла.)* Сорвалось!!! *(Отходит в сторону.)* Отоприте...[Там же, с. 63].

5. Линия Агата  – Лидия.

Героини связаны  множеством общих мотивов. Имя  Агата означает «любовь». Именно  ее чистая вера и любовь  спасают ее жениха от власти  нечистой силы (молитвами отшельника, покровителя Агаты). Главное, что  связано с Лидией в пьесе  – мотив любви, сердца.

Л и д о ч к а*.* Послушайте, Мишель; я хочу, чтоб вы меня ужасно любили... без меры, без ума *(вполголоса),* как я вас люблю*.*

 К р е ч и н с к и й. *(берет ее за обе руки).* И душою и сердцем*.*

Л и д о ч к а*.* Нет, я хочу сердцем[Там же, с. 32].

Перед состязанием  Агата видит во сне, что превратилась  в голубку и убита Максом. У Лидии тема любви к голубям проявляется неожиданно, когда Кречинский расписывает (притворно) красоты сельской жизни:

Л и д о ч к а.Я, Михайло Васильич, очень люблю голубей. Я их сама кормлю...

Атуева. Ах, мой создатель! теперь она все любит[Там же, с. 39].

Связь темы голубя с Лидочкой неожиданно проскальзывает и в реплике Нелькина (хотя «голубь», скорее, в значении «утки»):

Давеча уж и голубя пустил... «Жена, говорит, нужна…»[Там же, с. 42].

Агата должна быть убита своим женихом. Лидия ранена волшебной пулей в сердце. Булавка – «стрела», «пуля», разбивающая судьбу Лидии.Агата предчувствует несчастье, которое должно произойти. В любви Лидочки скрываются «страх и боль». Ее сердце прозорливее ее самой.

К р е ч и н с к и й*(держа ее руку).* Да, сто раз да! Все забыл... помню одно только –вы принадлежите мне; завтра вы моя собственность... Вы моя...

Л и д о ч к а*.* Да, ваша, Мишель, ваша! Скажите мне еще раз, что вы меня любите!

К р е ч и н с к и й*(смотрит на нее).* Вы не верите?

Л и д о ч к а*.* Это не оттого; а мне хочется еще раз слышать это слово: в нем что-то особенное!.. я не знаю... страх и боль какая-то...

К р е ч и н с к и й*(с беспокойством).* Боль?.. Отчего же это?

Л и д о ч к а*.* Не бойтесь... эту боль не отдам я ни за какие радости[Там же, с. 47]*.*

Выше мы говорили о том, что Кречинский «спорит»  с автором «Волшебного стрелка»  по поводу

текста куплетов  Каспара. На самом деле этот спор гораздо глубже.

Опера заканчивается  спасением героя и героини  и наказанием «злого»

Каспара.Сухово-Кобылин  «возвращает» сюжету его первоначальный трагический конец.

«Свадьба Кречинского» построена как водевиль: простодушная героиня, ее доверчивый отец, влюбленная во все светское тетка, положительный и отрицательный герой, множество комических персонажей, ситуаций, диалогов, шутки, остроты, комические положения… Козни отрицательного персонажа раскрыты, положительный торжествует победу. Дело только за свадьбой «хорошего» героя и спасенной им героини.

Но… ничего подобного. Разоблачая Кречинского, Нелькин не спасает героиню от внутренней катастрофы, а невольно способствует ей. Разочарование в Кречинском не вылечивает Лидочку от любви к нему, оно оставляет открытую рану, с которой ей придется существовать.  Также и чистая любовь героини, и ее жертва не меняют финала и не могут изменить героя, для которого она «пареная репа, нуль какой-то!» [Там же, с. 54].

Финал водевиля  по существу трагический, дерзко  нарушающий закон жанра, он совершенно  не вяжется с комическими сценами, незаслуженно обижает милых героев, совершенно не считается с  ожиданиями зрителя и поэтому-то  так сильно воздействует на  него своей горечью и жизненностью.

Л и д о ч к а*.* Секрет. (*Отводит его еще.*) Вы меня любите?

К р е ч и н с к и й. Люблю.

Л и д о ч к а. Очень?

К р е ч и н с к и й. Очень.

К р е ч и н с к и й (*показывая на сердце*)*.* О том, что под платьем, Анна Антоновна!

Атуева. Как что под платьем? (*Отводя Лидочку.*) Что же это ты, матушка, с ним о белье-то говоришь?

Л и д о ч к а *(смеется).* Нет, тетенька, не о белье. ..[Там же, с. 49].

Есть и другие детали, парадоксальным образом сближающие оперу и комедию.

Портрет мнимого предка Кречинский приказывает разместить в гостиной, чтобы убедить Муромских в знатности и предъявить родовые корни словно бы взят «напрокат» из оперного сюжета: в «Волшебном стрелке» он ранит Агату в тот момент, когда Макс подстреливает орла заколдованной пулей.

6. Тема подмен.

В «Волшебном стрелке» убитый заколдованной пулей орел оборачивается ранившим Агату портретом. Голубка, в которую стреляет Макс, – Агата, сохраненная чудом. Первая заколдованная пуля Макса оказывается седьмой пулей Каспера (смертельной и в материальном, и в духовном плане). «Настоящий» призрак матери, пытающийся остановить Макса, оборачивается обманчивым призраком Агаты, который будто бы собирается броситься в водопад. Венок невесты оказывается погребальным венком. Свадьба оборачивается едва не совершившейся трагедией.

В «Свадьбе Кречинского» подменяется все. Сама пьеса, позднее и вся трилогия – это «театр подмен», в который вовлечены все составляющие комедийного мира – текст, атрибуты декораций, персонажи, зрители, критика, постановщики. «Волшебный стрелок» в последующих частях трилогии заменяется и продолжается операми Доницетти «Любовный напиток» и Мейербера «Гугеноты», а в «Смерти Тарелкина» торжествует какафония звуков, несущихся из утробы. Пищеварение в желудке – синоним «хорошего инструмента» Паганини.

Таким образом, мерцание оперных мотивов разрушает какие-либо границы в фантомном мире Сухово-Кобылина, создавая, как в гофманских «Элексирах Сатаны», множественность зеркальных отражений, пространств-двойников, соперничающих друг с другом.

**Литература**

*Антипова Н.А.*Фантастическое в немецкой опере. Дис. …канд. искусствоведения. 2007.

*Берлиоз Г.* Мемуары. М. 1964.

Биографический очерк о Вебере // Репертуар русских и пантеон иностранных театров. СПб.,1843. кн. XXXI.

Биография Вебера // Библиотека для чтения. 1846. Т.79. Ноябрь-декабрь.

*Вебер К.М.* Волшебный стрелок. Либретто.в 3 д., с хорами; перевод с немецкого. Р.Зотов. СПб.,1824. Из собрания Сухово-Кобылина. Библиотека СТД. Золотой Фонд.

*Вебер К.М.* Волшебный стрелок. Либретто.в 3 д., с хорами; перевод с немецкого. Р.Зотов., СПб., 1824.

*Вяземский П.А.* Старая записная книжка.Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1929.

*Гейне Г.* Романтика //Гейне Генрих. Собр. соч.: В десяти томах. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 5.

*Геника Р*. Вебер К.М. Из летописей фортепиано. СПб.,1905.

Отзыв об опере Вебера «Волшебный стрелок» и ее постановке русской труппой на сцене Б.театра //Отечественные записки. 1849.Т.66. (Смесь).

Отзывы о постановках Вебера на сцене петербургской итальянской оперы//Современник. 1855. Т.49. (Внутренние известия).

Парижские театры.Отзыв о постановке в Гранд-Опера // Репертуар русских и пантеон всех европейских театров. СПб.1841. Кн. VI.

Парижские театры. Драматический телеграф// Репертуар и пантеон иностранных театров. 1842.Кн. XI.

#### *Пенская Е.Н*. К вопросу о контекстном окружении драматической трилогии Сухово-Кобылина //Русская драма и литературный процесс: к 75-летию А.И.Журавлевой. М., 2013.

Петербургская итальянская опера//Отечественные записки. 1855. Т.98. Январь. (Смесь).

Последние дни Вебера // Библиотека для чтения. 1836. Т. XV. Март-апрель.

*Скорбященская О.* «Что нам Вебер?», или Мифы романтической историографии// Музыкальная академия.1993. № 1.

*Стасов В.В.* О роли фортепиано в музыке и о Ф. Листе. Статьи о музыке. М. 1980. Вып. 5–8.

Сто представлений в Дрездене// Репертуар русских и пантеон всех европейских театров СПб.1842. Кн. XXIII.

*Сухово-Кобылин А.В.* Картины прошедшего. Л., 1989.

Театрал [Подпись Ю.] //Сын Отечества. 1831. № 50.

Торжество в оперном театре в Берлине по поводу 25-летия остановки оперы «Волшебный стрелок» // Библиотека для чтения. 1846. Т.78. Сентябрь-октябрь. (Смесь.Музыкальные новости).

1. #### Нам приходилось не раз писать о «составной» природе сухово-кобылинских пероснажей, об их многократном «сотрудничестве» и поведенческом дублировании друг друга, взаимном повторении признаков и характеристик в тех ситуациях, когда они выступают как соперники, антагонисты: см., например: [Пенская,2013, с. 277–335].

   [↑](#footnote-ref-2)
2. См.: [Театрал, 1831, № 50, с. 382–84; Парижские театры, 1841, кн. VI, с. 39–41; Репертуар русских и пантеон всех европейских театров, 1842, кн. XXIII, с. 42–43; Парижские театры, 1842, кн. XI, с. 23–24; Репертуар русских и пантеон иностранных театров, 1843, кн. XXXI, с. 260–263; Библиотека для чтения, 1846, т. 78, сентябрь-октябрь, с. 96;Отечественные записки, 1849, .т.66, с. 322–342; Современник, 1855, т. 49, с.244–254, 248–252; Отечественные записки, 1855, т. 98,январь, с.40–49, 61–62]. Как видим, в течение нескольких десятилетий веберовская тема остается в центре зрительского, читательского интереса, внимания критиков. Публикуются биографические очерки о Вебере, истории из жизни: [Библиотека для чтения, 1846, т. 79, ноябрь-декабрь, с. 6–34, 35–47; Библиотека для чтения, 1836, т. XV, март-апрель, с.32–36 ]. [↑](#footnote-ref-3)
3. Вспомним гоголевскую пародию на романтическую концепцию детской гениальности в комедии «Игроки»: чудо-ребенок тоже имел удивительные способности к игре, только карточной. [↑](#footnote-ref-4)
4. Высказывание Шнайдера З. Цит. по: [Геника, 1905, с. 91]. [↑](#footnote-ref-5)
5. В 1820-е годы «Стрелок» ставился в Петербурге одновременно на трех сценах. Через полтора десятка лет произошло «второе потрясение» Вебером, когда гастролирующий Лист исполнил в 1842 году «Концертштюк». [↑](#footnote-ref-6)
6. ### Скорее всего в российских журналах публиковался перевод анекдотов о композиторе. См.,например, [Johann Friedrich von Cotta](https://www.google.ru/search?newwindow=1&client=opera&biw=1260&bih=668&tbm=bks&q=inauthor:%22Johann+Friedrich+%C2%ACvon+Cotta%22&sa=X&ei=TrsuU-PKNKLnywOK44C4Cw&ved=0CGkQ9AgwBg). Anekdoten, il Conceri: Ankündigung.i>) SedankcnüberOpernterte. Miscellen ...Belli», und Paganini. 1) Anekdoten.2)Traum, von Karl Maria v. Weber //[Allgemeine Zeitung München](http://books.google.ru/books?id=iMlDAAAAcAAJ&pg=PA1528&lpg=PA1528&dq=Anekdoten+%C3%BCber+Karl+Maria++Weber&source=bl&ots=zdjNaxAnMr&sig=Adjs61x2b-Nk3DgVE8ZAzcVZSDo&hl=ru&sa=X&ei=TrsuU-PKNKLnywOK44C4Cw&ved=0CGYQ6AEwBg). 1841. Dezember. 1528.

   [↑](#footnote-ref-7)
7. Трудно настаивать на буквальных совпадениях, но очевидна связь между слухами о ложной смерти Вебера с целью избавления от надоевших критиков и событийной подоплекой фарса «Смерть Тарелкина». [↑](#footnote-ref-8)
8. Сравнение «Волшебного стрелка» и «Свадьбы Кречинского». При участии С.В. Елизаровой, магистрантки программы «Филологическая герменевтика школьной словесности». [↑](#footnote-ref-9)