

А.Л.Ренанский

НАДВОРНЫЙ СОВЕТНИК М. КАК НЕОПОЗНАННЫЙ ПЕРСОНАЖ ДОСТОЕВСКОГО

Этим летом мне попала на глаза частная переписка одного из младших современников Достоевского. Назовем его пока «надворный советник М.». Помню, как вглядываясь и вчитываясь в эти письма, я начал слышать чьи-то смутные голоса, потом уже стал различать в них знакомые интонации и, наконец, понял, что эпистолярный надворного советника каким-то непостижимым образом заключает в себе краткий глоссарий чуть ли не всего художественного мира Достоевского.

Часто приходится слышать: «персонаж Достоевского», «тургеневская девушка», «чеховский интеллигент» и т. д. При этом и говорящий, и слушающий сознательно, а чаще бессознательно, опираются на некую типологию литературных персонажей, каким-то образом уже сложившуюся в массовом читательском сознании. Это тем более любопытно, что типология персонажей русской литературы и, в частности, типология героев Достоевского только начинает выявляться и осмысливаться. Хотелось бы надеяться, что наблюдения, которые я предлагаю вашему вниманию, смогут хотя бы отчасти помочь кому-нибудь в решении этой задачи.

Вот первое письмо г-на М., в котором я уловил ту самую интонацию «персонажа Достоевского»:

«Вчера мне г-н С. советовал на свадьбе заглянуть невесте под корсет, я восстал против этого, и эта оппозиция была причиной 2-часовых рассуждений о таинственных частях тела человеческого, преимущественно женского, перечислялись болезни <...> и целый вечер С. твердил мне: а загляните невесте под корсет?..» (А, 10)¹

¹ Для сохранения «интриги» здесь и далее указание адресатов и источники писем г-на М. выносим в *Приложение*, помещенное в конце статьи (п. 1). При цитатах указываем кириллической литерой номер письма в *Приложении*, а затем страницу в указанном источнике.

В сюжете и самом тоне письма надворного советника легко угадывается водевильная поэтика Достоевского, столь очевидная уже в названиях его произведений: «Чужая жена и муж под кроватью», «Ревнивый муж», «Крокодил. Необыкновенные приключения, или Пассаж в пассаже», «Вечный муж» и др. В фривольном свадебном сюжете из письма г-на М. вполне различаются и основные амплуа «диаволова водевиля»: это марионетка в «театре жизни» и его демонический кукловод, чаще всего мелкий бес. Угадывается здесь и циническая ирония «плотоядия» над «благообразием», и именно та ирония, которая вызывает борение этих сил в душах многих персонажей Достоевского.

Интонация следующего письма резко меняется: в его речевом строе угадывается уже образ Мечтателя — не только персонажа «Белых ночей», но и «вечного героя» всего авторского мира Достоевского:

«Помните, милый, как мы с вами 2 года назад шли по Садовой улице <...> это было летом. Перед этой прогулкой мы читали „Манфреда“, я так наэлектризовался страданиями этой высокой человеческой природы, что тогда же сказал Вам, как бы я хотел быть Манфредом (я тогда был совершенный ребенок), судьбе, кажется, угодно было выполнить мое желание, — я буквально оманфредился, дух мой убил тело <...>. Теперь мне ясны причины раздражения нервов; <...> но главная вот: молодость, излишняя восторженность, страшное непреодолимое желание всезнания, утрированная внутренняя критика и идеализм, дошедший до олицетворения мечты в образах и действиях, — вот главнейшие причины» (Б, 19).

Некоторые письма надворного советника М. вдруг неожиданно сближают его с кругом «Бедных людей»: «...пригласил меня сегодня один жилец, сосед мой Ратазев, тот самый чиновник, у которого сочинительские вечера бывают. Сегодня собрание, будем литературу читать» (1; 49).

«Я окружен здесь весьма приличными личностями, — словно подхватывает г-н М., — все бывшие студенты, малые живые и дельные. По вечерам все ставим на ноги — и историю, и администрацию (то есть власть. — А. Р.), и химию, и искусства — все...» (В, 24).

Судя по некоторым откровениям надворного советника, его мировидение, как и мировидение «бедных людей», во многом формировалось благодаря просветительской миссии «Северной пчелы» и журналистики Барона Брамбеуса.

«А прогос, читаю геологию, ужасно интересно. Представьте, Берлин стоит на почве из инфузорий, некоторые массы их еще не умерли» (Г, 18). (Напомню, что надворный советник имел гражданский чин VII класса, находясь точно посередине «Табели о рангах», лишь на одну ступень выше коллежского асессора. Чин надворного, кстати, имели такие персонажи Достоевского, как Петр Петрович Лужин и некто Чебаров, тот самый, которому перешло заемное письмо в сто пятнадцать рублей от квартирной хозяйки Раскольникова.)

В одном из писем можно угадать голос «прогрессиста» Лебезятникова, из тех, «которые мигом пристают непременно к самой модной ходячей

идее» (6; 279); того самого ревнителя научных откровений, который дал Сонечке книгу Джорджа Льюиса «Физиология обыденной жизни» (в романе просто «Физиология»):

«Читаю Дарвина² и блаженствую; не сила ума, не свет в Дарвине меня пленяют — эти атрибуты колосса-Дарвина мне известны из прежних его учений; вот что меня пленяет: поучая людей об их происхождении, Дарвин знает, с какими животными имеет дело (еще бы ему-то не знать!); поэтому он самым незаметным путем *зажимает в тиски*, и такова сила гения этого колосса, что не только не вихрится самолюбие от его насилия, но сидение в дарвиновских тисках приятно до блаженства.

Если сильная, пылкая и любимая женщина сжимает крепко в своих объятиях любимого ею человека, то хотя и сознается насилие, но из объятий не хочется вырваться, потому что от этого насилия „пышет пылом кровью молодецкая“» (Д, 108).

Читаешь следующее письмо, и перед глазами возникает «неисправимый социалист» Коля Красоткин, сразу заявивший, что «всемирную историю не весьма уважает», но что ничего не имеет против Бога, конечно при том, что «Бог есть только гипотеза»; тот самый мальчик, который одинаково мучительно переживает и то, что он такой же, как все, и то, что он вовсе не такой, как все, потому что еще не осознал себя *Колей Красоткиным*.

«Если сам Моисей сказал народу „око за око, зуб за зуб“, тогда я с вами соглашаюсь, потому что это основной закон для духа и направления народа. Мне кажется, что это правило явилось в самом народе, независимо от Моисея, вследствие грубости нравов. Доводы ваши: проклятие и обрезание — недостаточны: Христос вместо обрезания ввел крещение, оно несколько мягче, а в сущности тот же странный обряд. Проклятие назначалось за преступление, т. е. за невыполнение того или другого закона; вместо проклятия Христос ввел мысль о вечном мучении — это то же самое, только смягчил это покаянием. Вот мое объяснение; дайте на него письменный ответ в случае, если наверное знаете, что (око за око, зуб за зуб) положил сам Моисей». (Е, 17)

Следующее письмо г-на М., возможно, заинтересовало бы Достоевского, если бы он пожелал описать, допустим, юность Кириллова:

«...Вы мне представляли 2 пункта, которые предполагаете во мне. Начну с первого — мистицизма или, как вы удачно выразились, — *мистического штриха*. Как известно вам, я два года тому назад или меньше был под гнетом страшной болезни, начавшейся очень сильно в бытность мою в деревне. Это мистицизм, смешанный с цинической мыслью о Божестве. Болезнь эта развилась ужасно по приезду моем в Петербург <...>. Я силь-

² Г-н М. пишет о книге Дарвина «Происхождение человека и половой отбор» (1871). В России она была опубликована под названием «Происхождение человека» (перевод И. М. Сеченова. СПб., 1871). О том, что имя Дарвина «было одним из главных имен, написанных на знаменах „прогрессистов“» подробно пишет Б. Н. Тихомиров; см.: Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб., 2005. С. 316-317.

но страдал, сделался страшно впечатлительным (даже болезненно). Потом, вследствие ли развлечения или того, что я предался фантастическим мечтам, питавшим меня долгое время, мистицизм начал мало-помалу сглаживаться; когда же во мне определилось развитие ума, я стал принимать меры к его уничтожению.

В последнее время я сделал усилие покорить эту идею, и, к счастью, мне удалось. В настоящее время я очень далек от мистицизма и, надеюсь, навсегда, потому что и моральное и умственное развитие его не допускают» (Ж, 17).

Во многих эпистолярных проявлениях г-н М. почти жалок, причем по-особенному, по-достоевски жалок. Исследуя эстетическую категорию «жалкого» в творчестве Достоевского, А. А. Алексеев рассматривает ее во взаимоотношении с категорией «трагического»: «Трагический герой, вызывающая скорбь и сострадание, оказывается выше читателя и зрителя по своей внутренней силе, жалкий — ниже»³.

Для чужого и равнодушного взгляда такой персонаж действительно смешон и низок, но на взгляд сердечно-сочувственный, он *жалок*, а вызывающая жалость — становится *близок*. При этом «жалкий» «жалкому» рознь: ведь не каждый же из них вызывает жалость даже и у самых жалостливых. А жалкие Достоевского вызывают ее чуть ли не у всех.

В другом письме надворного советника М. можно уловить интонации самого Достоевского (хотя бы как автора «Дневника писателя»):

«Три факта свершились за ваше отсутствие:

<...> 2. Видение *in spe* (в надежде. — *А. Р.*) святого Друклина — бегства русских и восстановления отчизны в ту минуту как раз, когда в бывшем царстве Польском служили молебны во вновь устраиваемых русских губернских правлениях. Пий IX принял предсмертную галлюцинацию Друклина за откровение и велел произвести его в святые. Забавное откровение: победа польской *sprawy* (дела. — *А. Р.*) совпадает с уничтожением самого мифа о крулевстве польском. Наконец-то мы делаем землю, споенную русской кровью и пропитанную русскими слезами ополяченных крестьян, нашу землю — ликовать должны те деятели, которые втихомолку, не спросив совета нигилистов, кропали русское, народное дело. Польза от этого та, что бранная ляхская поговорка „москаль пршешкочил и кренов источил“ обратится в аксиому для *паньчской sprawy*» (З, 49).

А разве в следующем письме г-на М. не угадывается отзвук художественного мира Достоевского? И не голос ли это князя Мышкина?

«Вообще, Москва заставила меня переселиться в другой мир — мир древности (мир хоть и грязный, но не знаю, почему приятно на меня действующий) и произвела на меня приятное впечатление. Знаете что, я был космополит, а теперь — какое-то перерождение; мне становится близким все русское и мне было бы досадно, если бы с Россией не поцеремонились

³ Алексеев А. А. Жалкое // Достоевский: Эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 83.

в настоящее время, я как будто начинаю любить ее. Ах забыл: в Оружейной палате есть карета царя Алексея Михайловича, деланная за границей, — огромная. Внутри на европейском сидении сделано кресло (род *porte-chaise*). Я как взглянул, так и вообразил себе фигуру Ал<ексея> Мих<айловича>, отдающего приказы посланным в Малороссию воеводам. Василий Блаженный так приятно и вместе с тем так странно на меня подействовал, что мне так и казалось, что сейчас пройдет боярин в длинном зипуне и высокой шапке. Под Спасскими воротами я снял шляпу, этот народный обычай мне понравился» (И, 15).

Многие письма надворного советника проникнуты эстетическим ригоризмом, порой сближающим его чуть ли не с Фомой Опискиным:

«Вопреки наивным тенденциям об изящной нежности очертаний голых Венер, купидонов и фавнов с флейтами и без флейт, с баннным листом и вовсе „как мать родила“, я утверждаю, что искусство антипатичное греков (хотел сказать *античное*) грубо. Толкают лилипутов верить, что итальянская классическая живопись совершенство, а по-моему — мертвенность, противная, как сама смерть» (К, 108).

«— Ну, что ж, скажите, тут поэтического? — добавил бы Фома Фомич, — чем любоваться? где ум? где грация? где нравственность?» (З; 69). И потому вряд ли это искусство способно вдохнуть в народное сознание некую объединяющую «возвышенную идею».

В юности г-н М. служил в лейб-гвардии Преображенском полку в Петербурге, в семнадцать лет был произведен в офицеры, а через два года вышел в отставку. Но город-плац, где по его словам даже бабы-ягодницы, славящие на улице свой товар, «выкрикивают и выпискивают по-военному», вызывал у бывшего гвардейца поистине эсхатологические видения. Вот одна городская картинка из письма М., близкая петербургской босхиане Лебедева:

«Невинные ангелы-дети упражняются с помощью тщательно выструганных фузей в применении теории Мальтуса и *терпеливо* ждут начальника, более взрослого невинного ангела <...> который, в свою очередь, ждет архина начальника <...>. В Парголове я слышал дикие воинственные крики каких-то человеческих снетков, видел издали знамена, значки, сабли, фузеи <...>.

На *плацпарадах* видны дефилирующие лягушата с отвислыми животами, ноги колесом и тоже с доморощенными фузеями <...>. Что-то будет? Даже петухи выкрикивают марши! Что-то будет?..» (Л, 102).

Схожий гротескный мотив звучит и в письме, отправленном петербургским друзьям в Pillnitz bei Dresden накануне франко-прусской войны. В этом письме нет, и не может быть места для каких-то политических размышлений, а тем более историсофских и телеологических толкований природы войн, потому что история абсурдна, а значит и в принципе непознаваема. Какая уж тут софия с телеологией?

«Вы, должно быть, окружены трагической картиною военных приготовлений, картиною „жертв заклания“ всегда невинных, как бараны, если

последние в самом деле невинны. Фатерланду грозит опасность, значит, члены фатерланда должны воспалиться человекоубийственным рвением, и члены воспаляются впредь до ампутации. С другой стороны, *grande nation* (то есть Франция. — *А. Р.*) ужалена мудрым шенгаузенским змием (имеется в виду Бисмарк, замок которого находился в Шенгаузене в Пруссии. — *А. Р.*), и действие змеиного яда сказывается в таком же человекоубийственном рвении, то же воспаление членов и тоже впредь до ампутации — в результате клинические экспертизы, а газеты пишут „война“» (*М*, 84).

Обращает внимание, что трактовка военной темы в письмах г-на М. сближается с темой моральной ответственности человека перед историей у Достоевского. Да и образ Бисмарка г-н М. воспринимает как-то «по-достоевски».⁴

Юродские жесты и апокалипсические философствования Лебедева угадываются и в других письмах нашего героя. Но особенно бросается в глаза его маскарадная риторика остранения: то стилизация на грани шутовства, то шутовство под прикрытием стилизаторства — г-н М. как бы играет ипостасями своего «я», играет подвижностью границ и своего сознания, и сознания своих адресатов. Вот одно из характерных его писем:

«Всеподданнейше прошу Ваше Высокоблагородие (адресат письма отнюдь не являлся таковым. — *А. Р.*) не забывать, что в разных пунктах Богоспасаемого столичного града Св. Петра ежедневно бывает Вас вспоминающий и всяких успехов Вам желающий

Титулярный Советник и прочее, как выше описано» (очевидно, до чина Надворного Советника г-н М. тогда еще не дослужился. — *А. Р.*).

И далее, все тому же адресату:

«От Светика Савишны к тебе, голубчик мой, сокол ясененький, шлетя сердечный привет. Радуюсь я очинно, что бóлесь твоя, родный ты мой, и злой недуг тебя покинули, и сияешь ты и греешься, как солнышко красное. <...> Прими, болезный, крепкое мое целованьице и не помяни лихом. Савишна» (*Н*, 48).

Судя по письмам г-на М., он нередко попадал в ситуации, весьма частые у героев Достоевского, которые можно описать хотя бы словами самого Якова Петровича: «Господин Голядкин чувствовал и понимал, что его принимают за что-то другое, а вовсе не так, как бы следовало» (1; 216).

Отчасти в этом «вовсе не так» виноваты и сами герои: либо из-за постоянной неадекватности самим же себе, либо из-за утраты лица и голоса, либо из-за отсутствия формы и «жеста приличного».

В комедии масок надворного советника М. угадывается определенная избирательность. Он артистично обыгрывает амбивалентность маски в ее способности и к сокрытию, и к обнажению. Подобно многим героям Достоевского, г-н М. озабочен проблемой личностной идентичности, осо-

⁴ Подробнее об этом образе у Достоевского см.: *Тихомиров Б. Н.* «Лазарь! гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. С. 99-100.

бенно проблемой «ролевого неравенства» в «театре жизни» и решает ее зачастую именно с помощью масок.

В маскарадной риторике нашего героя труднее всего различить его собственный голос. Даже когда он звучит более или менее явственно, то и тогда не оставляет сомнение: а не голос ли это очередной его маски?

Вот так же неожиданно в очередном письме надворного советника возник и другой персонаж Достоевского: «человек из двух бездн», чья экстатическая земная бытийность равно открыта и «бездне идеала», и «бездне содомской». Его метафизический бунт и страстное стремление к самостоятельности угадывается сразу же.

«Если природа только кокетничает с человеком, — имею честь с нею познакомиться, как с кокеткою, то есть поменьше доверять ей и зорко следить, если подчас так увлечет, что небо с овчинку покажется; или, погусарски, кинуться в омут — захлебнуться насмерть, но насладиться: чем? Рыхлюю, холодно-потною землею что ли, которая уже не кокетливо, а искренно принимает в свои мерзкие объятия всякого „царя природы“, кто бы он ни был. Вот опять дурак, к чему злоба, когда она бессильна. Ну, basta, помолчим кое о чем» (О, 128).

С молодых ногтей мать г-на М. обучала его музыке. В юности он брал уроки у знаменитого петербургского педагога Антона Герке. И хотя будущий офицер лейб-гвардии Преображенского полка так и не получил профессионального музыкального образования, фортепианист он был изрядный. Непостижимо только, что и в этой роли он опять сблизился с шутами, юродствующими и парадоксалистами Достоевского.

Современник надворного советника М. оставил воспоминание об одной его фортепианной импровизации, изображающей душевное состояние политического заключенного на фоне курантов, фальшиво вызванивающих мелодию гимна «Коль славен наш Господь в Сионе» (напомню, что долгое время «Коль славен...» был гимном Российской империи, а также неофициальным гимном российского масонства). Но г-н М. мог позволить себе и кое-что похлеще: он мог, к примеру, вернуть в песню Дурака на мотив «Барыни» цитату из «Пророка» Мейербера — культового оперного композитора того времени. Разве не напоминает эта гротесковая полистилистика зловеще-причудливую импровизацию Лямшина, где ход франко-прусской войны представлен в ошеломляющих метаморфозах «Марсельезы» и филистерски-слащавого лендлера «Ах, мой милый Августин...».

Другой современник вспоминает: Г-н М. «...был особенно в духе и весь вечер не отходил от рояля. Чего только тут не было <...> например, обе руки артиста играли разные пьесы: левая „Lieber Augustin“, а правая Вальс из „Фауста“»⁵.

Коллаж из фаустовского вальса и «Милого Августина» не просто забавный трюк в жанре музыкальной эксцентрики и не просто жест юродского кощунства, но, прежде всего, жест провокативно-развенчивающий, опре-

⁵ См. указание на источник в *Примечаниях* в конце статьи (п. 2).

деляющий произведение Гуно как «оперу нищих», как «Фауст для филлистеров».

Как и многие чиновники, в свободное от службы время г-н М. пописывал стихи, и нетрудно догадаться, что они были пугающе схожи с виршами капитана Лебядкина. Как это, например:

Око пламенем блистает,
Тонкий юмор на устах,
Взор сердца воспламеняет,
Но яд слышится в словах.
В святость вздумал он пуститься,
Сан высокий воспринять,
В кардиналы облачиться,
Чтоб прекрасный пол спасти.
Мысль его вполне чудесна,
Основательна, прелестна,
Но его благословенья
Не даруют рая вам,
Потому что для спасенья
Нужно более, Mesdames. (П, 253)

А вот еще один лирический пассаж надворного советника М., на этот раз по случаю предстоящей женитьбы его друга, известие о которой он воспринял очень болезненно, предчувствуя неизбежную потерю друга. Письмо это проникнуто несравненной душевностью незабвенной встречи двух Голядкиных и выдержано в мелодраматическом тоне стишков младшего из них:

Если ты меня забудешь,
Не забуду я тебя;
В жизни может все случиться,
Не забудь и ты меня!

«Ты, знаешь ли, Яша, — продолжал господин Голядкин дрожащим, ослабленным голосом, — ты, Яша, поселись у меня на время или навсегда поселись. Мы сойдемся. Что, брат, тебе, а?» (I, 157-158).

«Друг мой Арсений, — пишет надворный советник, — тихо в теплом, уютном жилье за письменным столом — камин попыхивает <...> в этой тишине, в покое всех умов, всех совестей и всех желаний, — я, обожающий Тебя, один Тебе грожу. Моя угроза незлобива — она тиха, как сон без кошмара. Не домовым, не привидением я стал перед тобой. Простым, бесхитростным, несчастным другом хотел бы я пребыть. Ты избрал путь — иди! Ты презрел все: пустой намек, шутиливую скорбь дружбы, уверенность в тебе и в помыслах твоих — *в твоих твореньях*, сердца крик ты презрел — презирай! Не мне быть судьей; я не авгур, не прорицатель. Но, на досуге от забот, тебе *только* предстоящих, не позабудь

Комнатку тесную, тихую, мирную
и меня, мой друг,
Не прокляни. (P, 176)

В некоторых своих письмах бывший офицер Преображенского полка г-н М., вышедший в отставку, чтобы всецело посвятить себя музыке, сближается с другим героем Достоевского — Егором Ефимовым, русским музыкантом и русским человеком во всем безудерже его нигилистического бунта.

«— Кто из вас там хоть что-нибудь понимает! — обращается Ефимов к другу юности, немецкому скрипачу Б. — Что вы знаете? Шиш, ничего, вот, что вы знаете! Плясовую какую-нибудь в балетце каком прогудеть — ваше дело» (2; 154).

В пароксизме культурного почвенничества ему вторит г-н М.:

«Заставьте русского мужика полюбить какие-нибудь Volkslieder'ы протухлого немца — он не полюбит их <...> задор меня берет обрезать у нас на Руси немцу-итальянцу-еврею (все равно) путь к *облапошиванию* добродушных русаков». И далее: «Немки и немцы поют, как петухи, воображая, что чем больше разинут рот и чем продолжительнее *потягота* <...> тем чувствительнее. Строго говоря, картофель, Kirschensuppe, Milch и Tschernikensuppe не особенно хорошо влияют на силу чувства и в особенности художественного, и, на мой вкус, немцы, переходя от зажаренной в свином сале подошвы до семичасовой оперы Вагнера включительно, не представляют ничего *для меня* привлекательного» (С, 79).

Тема русской «культурной идентичности», как принято сейчас говорить, явственно звучит и в других письмах надворного советника М. Тогда в ней ощущалось стремление обрести и взрастить свою утраченную природную *русскость*. Отказ М. от ученичества у «европейских высших учителей наших» означает для него лишь то, что ни Мейербер, ни Мендельсон, ни Сен-Санс и Вагнер не смогут научить его быть русским музыкантом.

«В симфоническом московском трибунале (так г-н М. именуется симфонические концерты Московского отделения Русского императорского музыкального общества. — А. Р.) не был еще, но, вероятно, пойду <...>. Ах, à propos, на чугунке читал новый журнал „Век“, там статья А. Рубинштейна. Он говорит, что в России нет и не было музыкантов-художников, были и есть *музыканты-любители*; довод свой основывает на том, что настоящий художник работает для *славы и денег*, а не для чего иного...

В муз<ыкальном> нем<ецком> министерстве (иногда Русское императорское музыкальное общество автор называет и так. — А. Р.) *здесь* не был <отому> <что> в субботу программа концерта была не из привлекательных (в тот вечер, между тем, в программе значились: Гайдн — Симфония Ре мажор, Шопен — Andante spianato et grande polonaise, Бетховен — Увертюра «Король Стефан», Мендельсон — «Lauda Sion», Вагнер — Увертюра «Фауст» — А. Р.).

Ник. Рубинштейн, достойный родственник Антона, заставляет московских доморощенных пианистов играть Шопена — Pieces de salon — что за выбор — верх нелепости» (Т, 25).

Нападки на «музыкальное немецкое министерство» продолжают и в следующих письмах:

«В Питере на весьма ничтожном расстоянии образовались две школы, совершенно контрастные по характеру. Одна *профессорская*; другая — свободное общество *роднящихся* с искусством (г-н М. противопоставляет здесь Консерваторию и Бесплатную музыкальную школу. — *А. Р.*). В одной Заремба (теоретик музыки, композитор и педагог, с 1862 по 1871 гг. профессор Петербургской консерватории, в 1867–1871 гг. ее директор. — *А. Р.*) с Тупинштейном (так уничижительно М. называет Антона Рубинштейна — композитора, выдающегося пианиста, основоположника русской фортепианной школы, а также основателя, профессора и многолетнего директора Петербургской консерватории. — *А. Р.*) в профессорских, антимузикальных тогах *конопатят* головы учеников разными мерзостями и заранее заражают их <...>. Но Тупинштей туп — следовательно, добросовестно исполняет свой долг; *злбнотупит*.

Заремба не таков; *он лихой малый!* Как раз скроит мерку для искусства. Возведенный в сан доктора музыки, — *сапожник в схоластическом колпаке* <...>. *В прах перед Менделем!* (Мендельсоном. — *А. Р.*) вот девиз Зарембы, а Мендель бог Зарембы, так как Заремба его пророк» (У, 32).

Иногда в разноголосице эпистолярия М. можно различить и интонации самого Достоевского. В следующем письме, к примеру, угадывается голос юного Достоевского:

«Теперь я на досуге перевожу письма Лафатера — о состоянии души после смерти, вещь очень интересная, да притом меня всегда влекло в мечтательный мир, в письмах его кроме того есть чрезвычайно интересные физиогномические замечания, он был физиогномист, как вам известно, т. е. по физиогномии определял самый характер. <...> Насчет состояния души он говорит: что душа усопшего человеку способному к ясновидению сообщает свои мысли, которые, будучи переданы ясновидящим оставленному его (душою) на земле другому, дает последнему понятие о ее нахождении после смерти. Заметьте, какое соотношение душ, впрочем, вы, я думаю, прочтете, когда я переведу, оно очень интересно» (Ф, 11).

Столь явная близость г-на М. к героям Достоевского заслуживает особого внимания, даже если он был бы только надворным советником, чиновником Главного инженерного управления, служащим Лесного департамента или младшим ревизором Государственного контроля. Но дело-то в том, что все эти маски, а равно и другие, уже упомянутые и неупомянутые здесь, в разные времена своей короткой жизни носил *Модест Петрович Мусоргский*.

Хотя писатель и композитор были современниками, лично знакомы они не были, и это притом, что оба однажды вместе участвовали в благотворительном литературном вечере. Их второе сближение носило почти мистический характер: на вечере памяти Достоевского, при вынесении на сцену его портрета, Мусоргский воспроизвел на рояле колокольный благовест. Присутствовавшие на вечере восприняли, по словам одного из очевидцев, это «не только как последнее прощание усопшему, но и как прощание со всеми живущими самого Мусоргского» (он скончался через шесть недель).

Но вот что странно: если имя Достоевского в письмах композитора все же упоминается (хотя бы и однажды)⁶, то имя Мусоргского ни в частных письмах, ни в публицистике Достоевского не встречается ни разу. А ведь это так же непостижимо, как если бы Эрнест Теодор Гофман не заметил Глюка и Бетховена, Ницше — Вагнера, а Пушкин — петербургской премьеры «Сусанина» Глинки (она состоялась в 1836 г.).

То, что музыка Мусоргского так и не прозвучала в душе Достоевского, можно объяснить резкой несхожестью их музыкальных вкусов — особенно в оперном жанре.

Любимой русской оперой Достоевского была «Рогнеда» Серова. А вот Мусоргский в письме Балакиреву отозвался о ней так: «...вся Скрибо-Галеви-Мейерберовщина поднята балаганными усилиями Серова на ноги», «...а между тем Wagner's Kindchen во всем своем пятиактном житии не представляет ни одного места, глубоко вас задевающего, ни одного сценического эпизода, над которым бы можно задуматься <...>. А питерские выдохшиеся евреи: Лешетицкий, Яков Рубинштейн и компания в восторге, купно с привилегированной немецко-инвалидной командой — *das ist eine schöne Musik! Eine sehr schöne Musik!*» (X, 39).

В невестрече Достоевского с Мусоргским неблагоприятную роль, несомненно, сыграл Н.Н. Страхов. Три его заметки «По поводу новой оперы „Борис Годунов“», опубликованные в газете «Гражданин» в феврале-марте 1874 г., содержали критику уничижительную и бесцеремонную. Новая опера была представлена как чудовищный конгломерат, непостижимым образом вместивший, по выражению Страхова, «всевозможные элементы, которые бродят по Руси»: смесь невежества и безграмотности — с музыкальностью и певучестью, чувство благоговения перед Пушкиным — с его непониманием и вольным обращением с его текстом, проявление таланта — с бесплодностью и отсутствием художественной мысли. Но главный упрек Страхова был в том, что русский народ композитор представляет «грубым, пьяным и озлобленным».

«Последнее обвинение, — саркастически комментирует Б. Гаспаров, — можно было, впрочем, предъявить и самому Достоевскому в связи с изображением им послереформенной действительности в „Дневнике писателя“, выдержки из коего печатались в этом журнале»⁷.

Касаясь критических суждений Страхова, музыковед М.Керакозова замечает: «Зная отношение Достоевского к газетной и журнальной хронике, трудно предположить, что полемика, развернувшаяся в прессе вокруг постановки „Бориса“, прошла мимо его внимания. Однако, судя по всему, мнение Страхова (с которым Достоевский очень считался) сыграло решающую роль: писатель, регулярно посещавший оперный театр, этот спектакль проигнорировал»⁸.

⁶ Составляя за год до смерти автобиографическую заметку, Мусоргский включил Достоевского в список выдающихся лиц современной культуры.

⁷ Гаспаров Б. Пять опер и симфония. М., 2009. С. 174.

⁸ Керакозова М. Мусоргский и Достоевский // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 87.

А жаль! Потому что, встретившись с музыкой Мусоргского, писатель, вероятно, не только открыл бы для себя мир великого музыканта, но, возможно, и что-то в своем собственном художественном мире.

В музыкальной культуре своего времени Мусоргский многое отрицал — отрицал неистово и яростно. Его кощунственные жесты, ниспровергающие общепринятых музыкальных кумиров, многие воспринимали как юродство. Это и было юродство, но юродство в исконном, религиозном смысле слова — не отрицание веры, но отрицание во имя веры. В случае Мусоргского это означало отрицание во имя «живой музыки» и страстно искомой им «музыкальной правды». И как только его за это не распинали! Причем не только призванные к тому критики, но и близкие друзья композиторы: «дерзкий самонадеянный дилетантизм» (Н. Римский-Корсаков); «идеальную сторону своего таланта он втоптал в грязь» (он же); «все у него вяло, бесцветно. Мне кажется, он совершенный *идиот*» (В. Стасов); «мусоргскую музыку я от всей души посылаю к черту; это самая пошлая и подлая пародия на музыку» («русский европеец» П. Чайковский); «...потом еще этот „хор Сеннахериба“ господина Мусоргского <...>. Что за самообман, что за слепота, что за невежество, что за игнорирование Европы» (другой «русский европеец» И. Тургенев, недоумевающий и сетующий, отчего русский невежа не хочет следовать проторенному пути Дж. Россини, К. Вебера Дж. Мейербера, и Р. Вагнера).

Особое внимание обращают на себя те письма Мусоргского, в которых, так или иначе, выявляется его творческое кредо. И здесь близость Мусоргского и Достоевского особенно очевидна.

«Художественное изображение одной красоты, в материальном ее значении, — грубое ребячество — детский возраст искусства, — признается Мусоргский в письме к Стасову. — *Тончайшие черты природы* человека и *человеческих масс*, назойливое ковырянье в этих малоизведанных странах и завоевание их — вот настоящее призвание художника. „К новым берегам“! бесстрашно, сквозь бурю, мели и подводные камни, „к новым берегам“! <...> в человеческих массах, как в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, черты, никем не тронутые: подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, *всем нутром* изучать <...>. Вот задача-то! Восторг и присно восторг!» (Ц, 109).

В другом письме Стасову он еще раз пишет о своем понимании художества:

«Когда же эти люди (Ц. Кюи и Н. Римский-Корсаков. — *А. Р.*) вместо *фуг и обязательных* 3-х действий в путные книги посмотрят и в них с путными людьми побеседуют? или уж поздно?..

Не это нужно современному *человеку* от искусства, не в этом оправдание задачи художника. *Жизнь*, где бы ни сказалась; *правда*, как бы ни была солонá, смелая, искренняя речь к *людям* — *a bout portant* [в упор, *франц.*] — вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться. *Так* меня кто-то толкает и *таким* пребуду» (Ц, 164).

Собственный голос Мусоргского в его письмах часто распадается на множество самостоятельных и зачастую чужеродных голосов, что уже нельзя описать в терминах бахтинской «полифонии»; скорее это более характерная для героев Достоевского «гетерофония» (кстати, так же парадоксально-изменчивы у него и образы автора). То, что основной тон голоса, как бы камертон самой личности растворяется во множестве обертонов, можно объяснить «полиморфностью» образа Мусоргского, его принципиальной несводимостью к индивидуально-неповторимым «клику» и «голосу». Этот психологический феномен можно рассматривать как своеобразную версию «оборотничества». Это понятие, как известно, оформилось у Ф. Степуна в процессе наблюдения не только над типами предреволюционной и после-революционной России, но и над героями Достоевского. Для их сознаний характерно то, что они не могут быть восприняты в однозначных терминах, и Достоевский это всячески подчеркивал.

«Рентгеновские снимки „живых“ душ Достоевского, — образно замечает по этому поводу Н. Д. Арутюнова, — неопределенны: они либо смазаны, либо двоятся»⁹.

В некоторых письмах Мусоргского угадывается знакомый читателям Достоевского комплекс «подполья», в который входит «не только постоянная готовность „расплеваться со всеми“, забиться в свой идейный „угол“, но и вечная зависимость от взглядов, суждений, реакций другого <...>. Это последовательная смена страданий от зависти, от неудачных попыток обратить на себя внимание, от сознания своего морального падения, от бесплодных раскаяний и угрызений совести»¹⁰.

В случае Мусоргского таким «идейным углом» была «Могучая кучка», которую А. Голенищев-Кутузов с изумительной прозорливостью назвал «музыкальной сектой». Впрочем, со временем композитор «расплевался» и с самой сектой, написав Стасову, что «Могучая кучка» выродилась в бездушных изменников: «бич» оказался детской плеточкой. Безучастные к сущности жизни, не надобнее для современного творчества их. Этих художников — я думаю, в *небесной империи* не сыщешь»¹¹ (Ш, 169).

А незадолго до смерти в автобиографическом наброске Мусоргский еще раз подтвердил свой разрыв с кучкистами, написав, что он «ни по характеру своих композиций, ни по своим музыкальным воззрениям не принадлежит ни к одному из существующих кружков»¹².

И Достоевский, и Мусоргский сами часто признавались в сознательном преступлении границы тех тем и сюжетов, которые раньше только и считались допустимыми для искусства.

⁹ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1998. С. 850.

¹⁰ Щенников Г. К. Достоевский и русский реализм. Свердловск, 1987. С. 107-108.

¹¹ Непосредственной причиной этого желчного выпада стала рецензия Ц. Кюи на постановку «Бориса Годунова» с характерным, почти обереутским заголовком: «„Борис Годунов“, опера г. Мусоргского, дважды забракованная водевильным комитетом». Главный упрек критика: «музыки в ней очень мало и ее речитативы не мелодичны».

¹² Мусоргский М. П. Письма. М., 1981. С. 337.

«Огромная часть русского строя жизни, — писал Достоевский, — осталась вовсе без наблюдения и без *историка*. По крайней мере ясно, что жизнь средне-высшего нашего дворянского круга, столь ярко описанная нашими беллетристами, есть уже слишком ничтожный и обособленный уголок русской жизни» (25, 35).

А вот что писал о Мусоргском А. Голенищев-Кутузов, на стихи которого композитор написал балладу «Забытый», романс «Видение», вокальные циклы «Без солнца» и «Песни и пляски смерти»:

«Художник-идеалист (в платоновском понимании этого слова. — *А. Р.*), Мусоргский горячо отрицал художество вообще и музыку в частности, уверяя себя и других, что звуки служат ему только средством для того, чтобы беседовать с людьми и высказывать им «горькую и голую правду»¹³.

В сферу художественного видения Мусоргского попадают персонажи, прежде в истории музыки немыслимые: уродец-горбун, объясняющийся в любви к молодой бабе, юродивый в лохмотьях и веригах, пьяница и измученная им жена, царь, обезумевший от кровавых видений.

Пристальное внимание композитора к безобразному объясняется не болезненным влечением к уродствам жизни, а потому, говоря словами Достоевского (по поводу статьи И. Тургенева «Казнь Тропмана»), что «человек, на поверхности земной, не имеет права отвертываться и игнорировать то, что происходит на земле, и есть высшие *нравственные* причины на то» (29₁; 128).

Приверженность Достоевского и Мусоргского к исповедальным формам повествования вызвана, видимо, тем исступленным «чувством личности» у обоих художников, когда, по словам Достоевского, наступает «какая-то всеобщая исповедь. Люди рассказываются, выписываются, анализируют самих же себя перед светом, часто с болью и муками» (18, 27).

Это исступленное чувство личности у писателя и композитора проявляется также в широком использовании лексических и интонационных средств, позволяющих выразить предельную экспрессию чувств и страстей.

В силу разных причин даже оперы «Борис Годунов» и «Хованщина» — вершины творчества Мусоргского — мы до сих пор воспринимаем как бы через посредников. Ну, с «Хованщиной» понятно: композитор не завершил ее и по авторским материалам опера была сначала дописана и оркестрована Н. Римским-Корсаковым, в 1913 г. в ее партитуру внес множество изменений И. Стравинский, привлеченный к постановке С. Дягилевым для «Русских сезонов» в Париже¹⁴, а в 1959 г. новую редакцию сделал уже Д. Шостакович. Но «Борис Годунов»-то был дописан и полностью оркестрован Мусоргским. Тем не менее и эта опера выдержала две редакции: сначала Римского-Корсакова (1896), а затем Д. Шостаковича (1959).

¹³ Голенищев-Кутузов А. Воспоминание о Мусоргском // М. П. Мусоргский в воспоминании современников. М., 1989. С. 135.

¹⁴ Именно С. П. Дягилев был первым, кто, несмотря на суровую критику авторской версии «Хованщины» со стороны таких авторитетов, как Римский-Корсаков, Стасов и Кюи, попытался открыть миру подлинного, «неаранжированного» Мусоргского.

Размышляя о посмертной судьбе композитора, Валерий Гергиев, на вопрос журналистки: «А почему же, например, не переоркестровывают музыку Чайковского или кого-то другого, а редактируют именно Мусоргского?» — ответил так: «Видите ли, есть что-то труднообъяснимое в музыке Мусоргского — вот это его какое-то неудобство! Опять же, „Ночь на Лысой горе“ Ну, это какая-то просто дикая штучка. Она действительно дикая! Вспомните, как красиво, легко, „летуче“ звучит начало „Ночи“ у Римского-Корсакова (Гергиев имеет ввиду редакцию этого сочинения, которую сделал Римский-Корсаков. — *А. Р.*). Вы как бы выдыхаете речевую фразу на едином дыхании. Но вы можете ее же произнести как бы разрывая, по отдельным словам, по слогам даже! Так и у Мусоргского. Его „Иванова ночь на Лысой горе“, как он ее называл, она буквально врывается, врубается в пространство со своей дикой физиономией, разительно отличающейся от того, что с ней сделалось в таких опытных руках, как руки Римского-Корсакова.

А может быть, его и не надо подгонять под какие-то мерки? Пусть в композиции Мусоргского кто-то будет обнаруживать алогичные вещи. Это же не от того, что Мусоргский не умел, — *он так слышал!*

И, наверное, нам нужны были прошедшие сто лет. Нужно было пройти через опыт Стравинского, Прокофьева и Шостаковича, через экзерсисы и упражнения ультра-новаторов, сверх-новаторов, „отстающих“ новаторов, которые кажутся себе новаторами уже только потому, что пишут старомодно. И теперь, как бы с высоты этих ста и более лет мы обнаруживаем, что „дикость“ у Мусоргского очень органично сочетается с нежностью и глубочайшей внутренней воспитанностью, что он хорошо, но неповторимо *по-своему слышал оркестр*»¹⁵.

В корявой, порой до косноязычия, музыкальной речи Мусоргского Достоевский мог бы обнаружить столь близкие и ему стыд формы и бесстыдство последней правды. Ведь говорил же его герой: «Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу» (14; 223). Вот и Мусоргский стремился к своему идеалу «музыкальной правды» с ее «колющими глаз» и «оскорбляющими слух» антиэстетичными реалиями «безъязыкой жизни», которой до него было «нечем кричать и разговаривать» (Ю. Холопов) и которая во многом благодаря Мусоргскому раскроется лишь в XX веке.

Наконец, Достоевский мог бы, вероятно, осознать, что Мусоргский — это не пропавший, но чудом спасшийся в музыке и для музыки Егор Ефимов, научивший русских музыкантов чувствовать, думать и говорить по-русски; он мог бы различить, что Мусоргский — это и Лебедев, претворивший свои эсхатологические видения в музыкальные фрески «Бориса Годунова», что Мусоргский — это тот же идиот Мышкин, своим кратким пребыванием в русской музыке сообщивший ей неизбывный нравствен-

¹⁵ Гергиев В. «Есть что-то труднообъяснимое в музыке Мусоргского» // Советская музыка. 1989. № 9. С. 97.

ный смысл, и, наконец, Достоевский мог бы увидеть в Мусоргском вечного Русского мальчика, в который раз возвращающего ученому Немцу исправленную карту звездного неба.

Примечания:

1. *Мусоргский М. П. Письма. М., 1981:*

- А. Письмо М. Балакиреву
- Б. Письмо М. Балакиреву
- В. Письмо М. Балакиреву
- Г. Письмо М. Балакиреву
- Д. Письмо В. Стасову
- Е. Письмо М. Балакиреву
- Ж. Письмо М. Балакиреву
- З. Письмо М. Балакиреву
- И. Письмо М. Балакиреву
- К. Письмо В. Стасову
- Л. Письмо В. Стасову
- М. Письмо А. и Н. Пургольд
- Н. Письмо М. Балакиреву
- О. Письмо В. Стасову
- П. Письмо А. Пургольд
- Р. Письмо А. Голенищеву-Кутузову
- С. Письмо А. и Н. Пургольд
- Т. Письмо М. Балакиреву
- У. Письмо М. Балакиреву
- Ф. Письмо М. Балакиреву
- Х. Письмо М. Балакиреву
- Ц. Письмо В. Стасову
- Ч. Письмо В. Стасову
- Ш. Письмо В. Стасову

2. В. У. Карикатура М. П. Мусоргского // М. П. Мусоргский в воспоминании современников. М., 1989. с. 153 (автора, скрывавшегося за этими инициалами, составителям установить не удалось. — А. Р.).