

РОЖДЕНИЕ ОПЕРЫ

Об истории создания оперы «Бедные люди»

«Бедные люди» — одноактная опера московского композитора Глеба Седельникова (р. 6 августа 1944 г., Москва) в 13 письмах для двух певцов: баритона и сопрано — и струнного квартета по одноименному роману Ф. М. Достоевского закончена в феврале 1973 года; первое исполнение 14 мая 1974 года в Малом зале Московской консерватории в рамках дипломного экзамена по композиции, исполнители — артисты и солисты-инструменталисты Московского Камерного музыкального театра, постановка главного режиссера и художественного руководителя театра профессора Б. А. Покровского. Опера «Бедные люди» удостоена Первой премии на Международном конкурсе в Праге (1978 г.). Опера записана на грампластинку и издана в 1980 году издательством «Советский композитор».

«Бедные люди» ставились в Петрозаводске, в Одессе, а также в Чехословакии, Болгарии и в нескольких городах Германии.

Об опере написаны работы, среди которых выделяются статьи Н. Ржавинской (журнал «Советская музыка, 1977, № 3) и А. Селицкого (сборник «Композиторы Москвы», вып. 4, 1995 г.).

«...И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история».

Ф. М. Достоевский, «Петербургские сновидения в стихах и прозе»

В «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевский не раз возвращался к началу своего творческого пути, вспоминая о том, как появился на свет его первый шедевр — роман «Бедные люди», о том, как было принято это произведение его друзьями, коллегами. Когда читаешь эти воспоминания, то вместе с автором невольно пере-

полняешься его радостью, его восторгом от первой большой удачи, от истинного сочувствия к его таланту Григоровича, Некрасова, Белинского.

Вот и мне захотелось рассказать, как появилась на свет моя первая опера «Бедные люди». Множество счастливых мгновений и до, и после принесло мне творчество и то, как мои сочинения встречались знакомыми и незнакомыми людьми, но все то, что я пережил, вынашивая в себе это мое первое оперное детище, и все, что связано с его первой постановкой Б. А. Покровским в Камерном театре, навсегда останется ни с чем не сравнимым радостнейшим переживанием в моей жизни.

Теперь даже трудно вообразить, что когда-то этой оперы совсем не было. Но с другой стороны — чем больше проходит времени, тем с меньшей уверенностью я ощущаю себя ее автором, словно бы эта музыка сама собой вдруг явилась, откуда ни возьмись, и как бы заставила меня написать себя...

Еще в школьные годы мне все время хотелось написать оперу. Тогда многие мои сверстники увлекались Куприным. И у меня возникла идея сочинить оперу по повести Куприна «Олеся». Я даже начал сочинять либретто. Уже и музыка стала настойчиво проситься наружу.

Разумеется, желанию написать оперу «Олеся» так и не было суждено осуществиться. Но желание каким-то образом выразить себя в оперном жанре продолжало беспокоить.

И вот, когда я уже учился в консерватории, в какой-то момент я вдруг услышал в себе далекое тихое пение женского голоса в сопровождении струнного квартета... Это была даже не музыка с какой-то мелодией, с каким-то ритмом, а именно неопределенное размытое звучание, может быть, только образ звучания, тень звучания, слабый отголосок чего-то до боли знакомого, но неузнаваемого... Я понял, что это должна быть опера, в которой голосам аккомпанирует не оркестр, а только квартет, и опера должна быть небольшая, может быть, на полчаса, и надо только угадать теперь, что это за опера, на какой сюжет...

Одни композиторы, пока не поставят последнюю точку в партитуре, никому не приоткрывают завесу над тайной творческого процесса; другие, как, например, я, даже с большой охотой рассказывают всем о своей работе, о своих намерениях. Я тут же всем своим знакомым поведал, что хочу написать оперу под струнный квартет, но никак не могу найти для нее сюжета, который наилучшим образом соответствовал бы задаче. Многие стали мне предлагать самые разные, подчас диковинные сюжеты. Некоторые из них казались мне очень подходящими, но каждый раз после

недолгого размышления я их все-таки отвергал. И это продолжалось, наверное, около двух лет.

Теперь, прежде чем все-таки рассказать, как началась работа над оперой, расскажу, как началось мое знакомство с Достоевским. За исключением «Белых ночей» и некоторых фильмов и спектаклей по Достоевскому (особенно здесь надо вспомнить о спектакле БДТ «Идиот» с участием И. М. Смоктуновского), мое знакомство с великими произведениями Достоевского началось довольно поздно — почти в 25 лет.

Тогда по случаю удалось приобрести собрание сочинений Федора Михайловича в 20 томах 1911 года издания, и целое лето 1969 года я безотрывно погружался в мир «Подростка», «Бесов», «Братьев Карамазовых» и, конечно, других его знаменитых романов и повестей.

Уж не знаю почему, но, как сейчас, помню особенно меня чем-то поразившее и как бы «зацепившее» словосочетание из постскрипума первого письма «Бедных людей»: «фунтик конфект»... «...Я Вам при сем, Варенька, посылаю фунтик конфект; так Вы их скушайте на здоровье», — пишет Макар Деушкин. Вот эти самые — конфекты»... И что в них... Тогда так говорили: конфекты. Но вот почему-то задело. Еще: про сапоги... Это из письма от примерно 5-го: «...мастеровой от сна пробудился, а во сне ему, примерно говоря, всю ночь сапоги снились... Как будто именно такая дрянь и должна человеку сниться!..» Привожу по памяти, может быть, не точно... Но и эти сапоги — тоже чем-то захватили... Словом, к наступавшему юбилею (150 лет со дня рождения писателя) я уже достаточно хорошо был знаком со всем наследием Ф. М. Достоевского, прочитал и многие литературоведческие работы о нем и мемуары, пересмотрел все спектакли московских театров по его произведениям; и стал мне Достоевский близким, знакомым, как бы даже родственным человеком.

Здесь мне хочется рассказать об одном удивительном ощущении. Это всегда было на переходе Киевского метро — с кольцевой на Филевскую линию. Уже на эскалаторе я вдруг самым реальным образом начинал себя чувствовать Достоевским. Мне казалось, что я становился старше, болезненней, походка становилась тяжелей, появлялось ощущение, что я иду, опираясь на палку; казалось даже, что, если я в этот момент заговорю, то мой голос будет звучать глуше и с некоторой хрипотцой — именно таким мне обычно представлялся голос Достоевского. Удивляло, что это ощущение в точности повторялось несколько раз в одном и том же месте. Впрочем, вернусь к моему повествованию.

Еще за год до юбилея по радио и по телевидению начались передачи, посвященные писателю: спектакли, чтения отрывков из

его книг, стали показывать фильмы. Однажды — это было 3 октября 1970 года в час дня — по тогдашней третьей программе Всесоюзного радио передавали монтаж по роману «Бедные люди» в исполнении прекрасных артистов — Георгия Ивановича Куликова из Малого театра и Нины Ивановны Гуляевой из Художественного*. И вот, когда закончилась эта передача, — как будто ударило током: вот оно, то, что будет моей оперой, где будут только два голоса и струнный квартет! И это было настолько очевидно, что даже показалось странным, как это я до сих пор не знал, что «Бедные люди» — это единственный возможный сюжет для той оперы, которую я уже давно хотел написать.

Через три, кажется, дня уже было готово либретто. Я напечатал на машинке те фрагменты, которые мне были нужны, после чего еще их сократил, упростил некоторые фразы, поскольку ведь их предстояло петь, в некоторых случаях переставил слова в целях приведения фразы к одному направляющему ритму — вот, собственно и все, что я себе позволил сделать с текстом Достоевского. Главной моей задачей было не нарушить саму ауру, саму среду, само дыхание текста.

Неожиданно я столкнулся с одной непредвиденной проблемой. Дело в том, что первоначально я работал над либретто по уже упомянутому изданию 1911 года. Но когда я вновь прочитал «Бедные люди» по современному академическому изданию, я сразу же обнаружил некоторые разночтения. Может быть, это были и незначительные разночтения, но мне кажется, что в искусстве мелочей нет. И хотя я сам, скрепя сердце, подчас приспособливал текст к музыке, но мне было очень важно знать, каков же истинный вариант, наиболее выверенный, из чего мне исходить в окончательной редакции либретто. Разумеется, приходилось идти на некоторые компромиссы. Например, в моем издании весьма явственно прослеживаются старательные избегания Достоевским уменьшительных форм слов: «Вижу уголок занавески у окна вашего загнут и прицеплен к горшку с бальзамином», в другом издании, напротив: «Вижу уголочек занавесочки у окна вашего загнут и прицеплен к горшочку с бальзаминичком». Это — из первого письма, апреля 8-го. В таких случаях я прислушивался к музыке: какого варианта просила, требовала она, что более естественно в том или ином месте звучало. Иногда мне приходилось сознательно изменять слово, его окончание. Например, в письме от апреля 12-го: «Ведь вы <...> как соломинка, слабенькие! <...> Чуть ветерочек какой, так уж Вы и хвораете...» Никак не

* Интересно, что и А. Г. Спиткина узнала о том, что ей предстоит стенографировать Ф. М. Достоевского, именно 3-го октября (прим. авт.).

звучало в связи с моей мелодией «...как соломинка, слабеньк-ИЕ»! Пришлось использовать современную форму: «...как соломинка, слабеньк-АЯ». Но, слава Богу, подобных казусов в моем либретто не столь уж много. Интересно, что когда издательством «Советский композитор» был выпущен в 1982 году сборник «100 оперных слабеньк-АЯ». Но, слава Богу, подобных казусов в моем либретто «Бедный людей» проще напечатать целиком, чем попытаться пересказать.

В романе 55 писем. Я выбрал 13, причем даты писем в либретто точно соответствуют датам писем в романе. Есть, может быть, два места, где я себе позволил переставить фразу или отдельные слова из одного письма в другое.

Речь Достоевского — это всегда ничем не стесненный поток эмоций, информации, фактов, эпизодов, лиц, домов и прочее, прочее. При вынужденном сокращении текста есть опасность нарушить этот поток, сделать текст как бы протокольным, формальным, сухим... Не допустить этого — было также одной из моих наиболее важных проблем. К сожалению, с моей точки зрения, самые сильные страницы романа, а именно, тетрадь Доброселовой, оказались за рамками либретто, ибо описательный характер этого гениального эпизода никак не соотносился с будущей музыкой, с разговорным характером самих писем Макара Алексеевича и Вареньки. Мне до сих пор жаль, что тетрадь Доброселовой не попала в оперу, потому что и тогда, да и теперь считаю, что этот, если так можно выразиться, роман в романе, в огромной степени предвосхищает поздний стиль писателя, как бы прозревается Достоевский — автор «Кроткой» или «Сна смешного человека».

Сначала было отобрано 15 писем. Было еще два письма, которые не вошли в оперу, о чем я до сих пор жалею. Одно о том, как Варенька обожглась утюгами, и другое — о пуговке, которая оторвалась у Девушкина, когда «его превосходительство» ссудил Девушкина ста рублями. Но, увы, музыкальное сочинение имеет свои законы, свою, так сказать, критическую массу, и, если, например, струнный квартет звучит долее, чем, скажем 45, 50 минут, то уже одно его звучание становится в тягость, как бы хороша ни была музыка. Да и драматургия одноактного оперного сочинения также диктует свои законы, дабы сохранить цельность и динамичность, в особенности при отсутствии какого-либо внешнего действия.

Когда я печатал на машинке либретто, то может быть, интуитивно, а может быть, и сознательно, печатал не как обычную прозу, а в строчку, как стихи, деля прозу на смысловые отрезки, синтагмы, стараясь при этом так поделить текст, чтобы каждая такая реплика, строка была бы подчинена какому-то своему внут-

ренному ритму, который неизменно обнаруживался. И я неожиданно для себя заметил, что, вероятно, всю прозу Достоевского можно было бы записать в строку наподобие тонического или свободного стиха. Этому способствует и сама природа прозы Достоевского, которая часто чрезвычайно близка разговорной речи, поскольку романы Достоевского — это либо прямая речь самого автора, либо прямая речь его героев, ну, а когда это роман в письмах, то все эти особенности выявляются еще с большей наглядностью.

В качестве иллюстрации того, как прозаический текст можно представить в виде текста поэтического, хотелось бы привести здесь взятый наудачу пример из «Преступления и наказания», тем более, что этот отрывок — достаточно редкий случай рассуждения Достоевского на музыкальную тему:

«...Я люблю, как поют под шарманку
В холодный, тёмный и сырой осенний вечер,
Непреренно в сырой,

Когда у всех прохожих
Бледно-зелёные и больные лица;
Или, ещё, лучше,
Когда снег мокрый падает,
Совсем прямо, без ветру, знаете?
А сквозь него фонари с газом блистают...»

(Ф. Достоевский, «Преступление и наказание», часть вторая, глава VI)

Другим моментом, допускающим членение текстов Достоевского на строки, является сам риторический пафос его мысли, его обращения либо к самому себе, либо к читателю, а также уточняющая повторяемость речевых оборотов, как бы накапливание лексической энергии, как бы поиск вслух все более точного слова, определения, настроения. То есть так, как это и происходит в фольклоре; в народных песнях, в причетах, в заговорах и т. д. Приведу хотя бы три примера из «Бедных людей»: «Вчера я был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив!..», «Грешно, маточка! Право, грешно! Ей-Богу, грешно!..», «Разглядите-ка, что в этих черных, закоптелых, больших, капитальных домах делается...» Таким образом уже одно то, как я оформил либретто, в некоторой степени определило синтаксис будущей музыки, что во многом облегчило последующую задачу. Но я не стал тотчас кидаться писать оперу.

Я начал накапливать музыку. Что-то из того, что потом вошло в оперу, у меня уже было и как бы только нетерпеливо ждало своего часа, что-то приходило по мере вдумывания, вчувствования в оперу. Записные книжки и магнитофонные ленты стали наполняться музыкой, которая стремилась стать оперой «Бедные люди». И так продолжалось почти год, до того самого момента, когда в один прекрасный вечер я вдруг действительно начал сочинение оперы.

А было это 20 августа уже 1971 года, вечером, на даче в Загорянке, где проходили все мои летние месяцы вплоть до 1977 года. Пианино — старое, дореволюционное, полурасстроенное, неуклюже массивное — стояло на террасе. Здесь же за столом весьма азартно играли в домино. А я вдруг как бы целиком услышал в себе 10-е письмо — воспоминание Вареньки о своем детстве — сентября 3-го: «Я помню, в двух шагах от нашего дома, под горой было озеро <...> такое широкое, светлое, чистое, как хрусталь!» Рядом — за спиной — играют в домино, шумят, спорят, не обращают на меня никакого внимания, а я тоже, не обращая на них никакого внимания, сижу себе и сочиняю «Бедные люди»... За последние 10 дней августа это, может быть, самое лучшее письмо было написано...

Я-то думал, что за август напишу оперу, в сентябре артисты ее выучат, а в октябре уже будет премьера — и как раз мы успеем к 150-летию со дня рождения Достоевского! Но оказалось все совсем не так. В сентябре я сочинил еще на даче 11-е письмо — это рассказ Девушкина о Петербурге и о типах, его населяющих. Потом — седьмое письмо, в котором Девушкин рассказывает свою нехитрую историю титулярного чиновника, потом — первое, очень важное, потому что оно дает настроение всей опере, здесь уже излагаются многие лейтмотивы и лейтintonации, которые вместе с мотивами и интонациями второго письма — ответного письма Вареньки — играют существенную роль в развитии музыки.

На последнем курсе консерватории занятий было мало. Тем более, что весной я закончил уже консерваторию как музыковед и продолжал образование только как композитор, практически надо было посещать лишь специальность. Благодаря этому я мог вполне погрузиться в сочинение оперы на лоне природы. Я ходил по дорожкам сада, иногда садился за инструмент. Музыка начала приобретать требующиеся очертания.

Помню, был один момент, когда мне показалось, что ничего не выйдет, что надо оставить эту затею. Был пасмурный, прохладный сентябрьский день — кажется, 26 сентября... Я ходил по саду и пытался убедить себя, что уже написано почти 4 номера, что получается не так уж плохо, я стал представлять, как будет

проходить премьеры, как всем понравится моя музыка — в общем, настраивал себя на активный рабочий лад. И настроил. И в октябре, уже в Москве, сделал еще несколько номеров. Потом-то я понял, что это еще очень быстрый темп работы, что это еще очень большая удача, что мне удалось за два с небольшим месяца сочинить больше половины оперы. Но тут вдруг настала пауза в сочинении «Бедных людей». Дело в том, что я все-таки являлся студентом, и мой педагог дал мне задание написать музыку на текст одного из «Кижских рассказов» петрозаводского писателя и этнографа Виктора Пулькина «Бубенчик». Нет сомнения, что это талантливый рассказ и что Виктор Пулькин чрезвычайно талантливый автор. Однако было жаль, что профессор даже не захотел познакомиться с уже готовыми частями «Бедных людей». Очевидно, ему было трудно представить, что из этого может выйти нечто путное. Кижское каприччио «Бубенчик» я все-таки написал. Меня поздравляли с этим сочинением и мой преподаватель, и сокурсники. Потом я написал еще и пассакалию для органа, которая была замыслена за год до этого. Потом надо было думать о дипломной работе, и я написал ораторию «Песня о Соколе» (по Горькому) для большого симфонического оркестра, двух певцов и чтеца, написал и еще ряд сочинений. И только осенью 1972 года вернулся к «Бедным людям». А ведь, честно говоря, уже и не надеялся, что когда-нибудь это произойдет... Написал средние номера и два последних. Вчерне клавиры оперы был закончен 17 декабря 1972 года, в воскресенье. Помню, еще в этот день по радио передавали «Парсифаль» Вагнера, который в тот день на меня произвел какое-то магическое впечатление... И только 8 января 1973 года я наконец решился показать «Бедных людей» своему наставнику. Это было в 55 классе консерватории. Почему об этом пишу — потому что через 3 месяца в этом же классе я показывал оперу самой Галине Павловне Вишневской, надеясь заинтересовать ее своим сочинением. Она тогда была в самом зените своего таланта. Мне казалось, что ее какой-то особый артистический нерв как нельзя лучше созвучен поэтике Достоевского. Вишневская внимательно, как мне показалось, выслушала всю оперу, дала ряд советов, но, разумеется, сама мягко отказалась принять участие в исполнении. С одной стороны, ей тогда не нашлось бы достойного партнера для Девушкина, с другой... Мы не знали, что очень не много времени оставалось Галине Вишневской и Мстиславу Растроповичу (который, кстати сказать, под конец тоже пришел тогда в этот класс) находиться на родной земле...

А в тот зимний январский день моя супруга — певица и пианистка Ольга Седельникова показывала «Бедные люди» моему руководителю — известному композитору, заведующему кафедрой

композиции Московской консерватории профессору Альберту Семеновичу Леману, с которым мы и поныне поддерживаем теплые отношения. До этого я некоторое время занимался в классе замечательнейшего, симпатичнейшего человека — композитора Владимира Георгиевича Фере, который, к глубокому прискорбию, умер в начале сентября 1971 года, будучи еще вполне не старым, бодрым, веселым и жизнерадостным. Меня тогда спрашивали: к кому я хочу в класс — к Хренникову, к Хачатуряну, к Кабалевскому? Это были все престижные классы. Мне почему-то было как-то неловко от этих возможностей, и я вместе с другими учениками Фере попал в класс к А. С. Леману. Я до сих пор благодарен ему за то внимание, которое он проявлял ко мне, за то, что он не давал мне ни минуты успокоения, промедления, творческого простоя. Я благодарен ему за наши бесконечные беседы о музыке, об искусстве, о жизни. Я приносил ему обычно уже почти готовые сочинения, но часто его советы помогали усилить идею сочинения, ярче выявить его суть.

Альберт Семенович очень тепло принял «Бедных людей», сказал много хороших слов. Вместе с ним в тот день оперу слушал и мой однокашник по классу Лемана, талантливый — уже ныне известный — композитор Валерий Калистратов, который также высоко отозвался о моем сочинении.

А потом, в феврале, была работа над партитурой квартета. Чтобы попробовать, как будет голос звучать с квартетом, готовили голоса — то есть партии для струнных, и 18 марта вместе с одним студенческим квартетом попробовали несколько женских номеров. Оказалось, что голос очень хорошо ложится на струнные инструменты. Ведь это была первая в мире опера в сопровождении просто струнного квартета, и можно было только гадать, каков окажется результат. Дело в том, что я тогда еще не знал, что во втором квартете Арнольда Шенберга в двух частях использован голос, и это прекрасно звучит. Во всяком случае, репетиция убедила меня в том, что я не ошибся и может что-то получиться.

Встал вопрос об исполнении и постановке. А в минувшем 1972 году в Москве открылся новый оперный театр — Московский Камерный музыкальный театр, что близ метро «Сокол», руководимый выдающимся режиссером нашего времени Борисом Александровичем Покровским. Мне говорили, что, мол, бесполезно и соваться. Но все же я обратился к Борису Александровичу с просьбой познакомиться с моей оперой, ибо мне казалось, что его МКМТ — прямой адрес для моего сочинения.

Покровский назначил день и час и мы с моей женой и исполнительницей пришли к прославленному режиссеру в 9 утра 7 апреля 1973 года в его квартиру на улице Горького.

Покровский с интересом прослушал оперу и сказал, что надо попробовать, при этом рассказал нам, что чуть ли не накануне у него был знаменательный разговор с композитором Дмитрием Борисовичем Кабалевским, в котором известный режиссер выражал недоумение известному композитору, почему, де, вы, композиторы, никогда не пишете оперы под трио или струнный квартет, на что был ответ, что это в принципе невозможно. И тут вдруг никому не известный молодой композитор, даже еще студент консерватории, приносит оперу, написанную в сопровождении как раз струнного квартета! Что это? Мистика? Счастливая случайность? Судьба? Но, тем не менее, Б. А. Покровский решил судьбу оперы и вместе с ней судьбу автора.

Кстати, и уже упоминавшийся «Бубенчик» Покровский также решил взять в репертуар театра. Хотя это не опера, а каприччио для меццо-сопрано и камерного оркестра, в котором использованы интонации 7 карельских народных песен, хотя это концертная пьеса с использованием женского голоса, но поскольку текст В. Пулькина представляет собой в буквально нескольких фразах яркий, сочный и образный рассказ одной старой женщины обо всей своей жизни, то некоторые певцы и музыковеды рассматривают это сочинение как, может быть, самую короткую в мире монооперу, длящуюся чуть более 10 минут.

Но вот начались занятия с исполнителями. Партию Макара Девушкина поручили чрезвычайно талантливому певцу Эдуарду Акимову. Любителям музыки здесь можно напомнить, что он был долгое время единственным исполнителем партии майора Ковалева в «Носе» Шостаковича. Этот спектакль до сегодняшнего дня в репертуаре театра и проходит с неизменным успехом. Партию Вареньки готовила Мария Лемешева. Здесь, очевидно, объяснять, кто такая Мария Лемешева, излишне, ибо всем известно, что это дочь сразу двух великих певцов: Сергея Яковлевича Лемешева и Ирины Ивановны Масленниковой. Надо сказать, что дочь явилась достойной продолжательницей искусства своих родителей. Обладая небольшим, но чрезвычайно выразительным голосом, она зарекомендовала себя как самобытнейшая острохарактерная актриса, которая, пропевая совершенно идеально подчас труднейшие вокальные фиоритуры, умудряется в то же время выполнять любые, самые прихотливые мизансцены и выражать при этом голосом любые, самые разнообразные настроения. Оба исполнителя очень точно почувствовали тональность оперы, ее звуковую среду и слово Достоевского, которое предстояло им донести до публики.

Если М. Лемешева абсолютно самостоятельно готовила партию, и, когда начались репетиции с квартетом, автору уже почти нечего было здесь делать, то с Э. Акимовым я готовил партию

лично. Он приходил ко мне домой, и мы с ним вместе пропевали тот или иной номер, анализировали мелодию. Благодаря этим занятиям многое в вокальной партии Девушкина было мной исправлено, сделано более удобным и выигрышным для пения. Если Маша прочитала и сам роман «Бедные люди», и другие вещи Достоевского, то Эдик, естественно, ничего этого не читал и, более того, считал эту процедуру совершенно не обязательной. Но, несмотря на это, как только он начинал еще лишь читать текст письма (потому что мы всегда сначала просто прочитывали текст каждого письма), так вот, не успевал он, бывало, прочитать первые слова, как я чувствовал, что у меня по телу пробегают электрические мурашки... Особенно остро я это почувствовал, когда он стал читать последнее 13-е письмо: «Маточка, Варенька! Бесценная моя! Вас увозят! Да теперь лучше бы они из груди моей сердце вырвали, чем Вас у меня!..» Вот что значит — истинный артист! А ведь ему нелегко было петь эту партию с его огромным голосиной, годящимся скорее не для камерного, а для самого большого театра! Ему приходилось как бы придерживать себя, примеряться к партнерше и к звучанию струнных. Это давало особый эффект сжатой пружины, что лишней раз подчеркивало внутреннюю потенцию и музыки, и текста. Моему отцу, бывало, надоедало из соседней комнаты слушать наши штудии, и он иногда просил певца: «Эдик, спой что-нибудь нормальное!..» И Эдик тогда пел. И час, и два. Арии, романсы, песни. Дрожали стены, стекла, полы и потолки. И ужасно жаль было, что его сейчас не слышит вместе с нами весь мир!.. Этот красивейшего тембра баритон, с басовыми и даже теноровыми нотами! Увы, сложилось так, что вокальная карьера его уже близится к завершению, а всю невероятную силу и красоту своего певческого и актерского таланта он вряд ли реализовал и на половину... Что ж, это у нас на Руси издавна так ведется... Среди моих знакомых и родственников есть немало ярких талантов, которым не было суждено раскрыть себя в должной мере и в должном качестве. А кто подсчитал, скольких Пушкиных, Чайковских, Репиных не досчиталась наша многострадальная земля!.. Впрочем, я отвлекся. А уже приближался день премьеры. К сожалению на последнем этапе подготовки оперы я свалился с сильнейшим воспалением легких, и собственно говоря, на самой именно постановке «Бедных людей», мне, увы, присутствовать не довелось. Хотя мне подробно рассказывали, как Б. А. Покровский ставил оперу. Например, он говорил артистам, что все люди бедные, что всех людей надо пожалеть, что всем людям надо сочувствовать. Его постановка весьма лаконична, но в каждой сцене, в каждом жесте, в каждой интонации сконцентрировано столько чувств, столько надежд, столько неосуществимого

стремления друг к другу двух одиноких людей, что, когда слушаешь это исполнение, всякий раз даже меня — автора — охватывает такое же волнение, как будто я впервые слышу эту музыку и эти проникновенные слова.

На 14 мая 1974 года во вторник был назначен госэкзамен по композиции. Тут надо пояснить, что частью госэкзамена у студентов-композиторов всегда бывают публичные концерты, в которых звучат их дипломные работы: камерные и симфонические произведения. Я не припомню, чтобы в рамках дипломного концерта государственной комиссии была представлена опера в настоящей постановке. А в этот раз в Малый зал консерватории был привезен целый спектакль МКМТ — со всем надлежащим реквизитом.

Это все началось около восьми часов вечера. Зал был абсолютно полон, что не характерно для подобного рода мероприятий. И вот на сцену вышел теперь уже известный музыковед Михаил Сапонов и торжественно объявил: «Глеб Седельников! «Бедные люди»! Камерная опера...» И так далее... Потом на сцену вышли артисты, которых встретили аплодисментами. Вот они заняли свои места... По середине — квартет, по бокам — Девушкин и Варенька — каждый за своим столиком... Он — в чиновничьем сюртуке, она — в скромном закрытом светлом платье. Сзади — что само по себе необычно — дирижер... Как бы автор всего происходящего — Владимир Агронский. Это было очень (наверное) похоже на то, что вот сию секунду в тебя выстрелят... Автор замер... И с ним вместе замер весь зал. Если закрыть глаза, можно подумать, что в зале никого... И так продолжалось все 40 или более минут, пока шла опера. На этом концерте присутствовали и Покровский, и Масленникова, и артисты театра, и профессора консерватории, и многие композиторы, и студенты, и друзья, и совсем не знакомые люди, были и сотрудники Московского музея Достоевского — словом, всех не перечислишь. У меня хранится запись этого самого первого исполнения оперы. Несмотря на несколько мелких опечаток, в целом это было безукоризненное исполнение. И певцы, и квартет отдали все свои силы и способности, чтобы это сочинение достойнейшим образом обрело свою сценическую жизнь.

Я — как сел, так ни разу не пошевелился, пока звучала музыка. Каждый звук, каждая нота, казалось мне, пролетает над пропастью... И вот-вот туда сорвется... И когда отзвучал последний аккорд, еще некоторое время не верилось, что все уже позади и что все теперь впереди...

Потом был, как водится, довольно скромный банкет в ресторане недавно сгоревшего бывшего ВТО... Были разные теплые слова в адрес Покровского, Масленниковой, артистов, автора... А в следующий вечер мы собрались вместе с артистами в доме

Маши Лемешевой и просидели там до 5 утра. Вышли — рассвет, птицы, прохладно, народу — никого... Как это все забыть!.. А прошло с того мая больше 20 лет!.. И тогда — у Достоевского — был май, и теперь вот — май... А теперь — осень, октябрь — и я пытаюсь воссоздать в памяти те дни, те часы, те минуты...

А в декабре 1975 г. в качестве замены «Бедные люди» прошли дважды уже в самом театре на Соколе. В репертуаре театра был вечер двух одноактных опер: «Директор театра» Моцарта и «Брачный вексель» Россини. Заболела исполнительница главной роли в «Директоре театра», и артисты решили вместо Моцарта сыграть оперу начинающего молодого композитора Седельникова. Это было проблематично, ибо те же двое певцов были исполнителями и в опере Россини. Однако они заверили Б. А. Покровского, что справятся. И справились.

То, как я узнал, что состоится это исполнение, также необычно. Мы были на каком-то концерте в Доме композиторов, и возвращаясь пешком к себе на Садовую-Триумфальную, вдруг встретили на улице Горького самого Покровского, который нам и сообщил, что 14 числа, в воскресенье в театре даются «Бедные люди»!.. Сколько, однако, в жизни случается совпадений и неожиданностей!.. Одно из таких совпадений лишило меня возможности присутствовать на первом представлении своей первой оперы в театре.

Дело в том, что именно на этот вечер 14 декабря я пригласил родственников на новоселье, поскольку незадолго перед этим мы переехали в новую квартиру, и мне — только вообразите себе — было неудобно перед ними перенести это торжество на другой день. Единственно, что я мог сделать, так это попросить своих друзей побывать на этом исполнении и рассказать мне, что и как было. Вероятно, все прошло удачно. Тем более что перед началом Борис Александрович сказал несколько слов об опере и настроил публику на серьезный лад, и его простые, но весомые слова придали происходящему особенное значение. Многие и сейчас считают, что это одна из самых необычных и самых интересных постановок знаменитого режиссера. Так опера с того дня и шла в театре — чаще всего как замена. Правда, были и специально объявленные афишные спектакли. Но, например, на гастроли, увы, «Бедные люди» ни разу не возились. Даже и на свою как бы историческую Родину — в Ленинград, то бишь, в Санкт-Петербург.

Зато я — всякий раз, когда бывал в северной столице, — первым делом в качестве некоего обязательного ритуала обходил все места, связанные с именем Ф. М. Достоевского и его героев: поднимался по темной лестнице со сбитыми ступеньками в доме на Казначейской, где было написано «Преступление и наказание», разыскивал на канале Грибоедова дома, где обитали старуха-

процентщица, Соня, Свидргайлов; сходил по тем самым, может быть, двум ступенькам, по которым когда-то сходил в дворницкую Родион Раскольников; заходил во двор дома на Гороховой № 33, где Рогожин и Мышкин коротали ночь над убитой Настасьей Филипповной... Но сначала я всегда шел на Владимирский проспект, дом 11, где 150 лет назад были написаны «Бедные люди», через арку в переулке попадал в тесный мрачный каменный мешок двора, через который, очевидно, и могли видеть друг друга Макар Алексеевич Деушкин и Варвара Алексеевна Доброселова. Я даже одно время переписывался с недавней обитательницей квартиры, где жил Достоевский, — с Ниной Моисеевной Терман... Теперь этот дом выселен, пуст, мемориальной доски на нем уже нет... Зато если немного еще пройти по Владимирскому и свернуть в Кузнечный, то можно зайти в дом, в котором великий русский писатель окончил свое земное существование... ..Потом можно сесть на метро и доехать до Александро-Невской Лавры — где его могила, и могила его преданнейшего друга и жены — Анны Григорьевны Достоевской...

Увы, спектакль по опере «Бедные люди» так никогда и не увидели ленинградцы-петербуржцы!.. Правда, увидели другую мою оперу — комическую оперу «Медведь» по Чехову — в Ленинградском театре Музыкальной комедии. И только однажды я слышал «Бедные люди» по ленинградскому радио, да еще сам привозил запись и с собственными комментариями устраивал прослушивание оперы в петербургском музее Достоевского, что в Кузнечном переулке в доме № 5. И было это 28 июня 1992 года. А незадолго до этого запись оперы я показывал в день памяти Достоевского в Московском музее, что на Божедомке, в доме, где родился великий писатель. Может, мне это только казалось, но было такое впечатление — об этом говорили и другие — что и в тех, и в других стенах опера звучит как-то по-особенному, как будто появляются какие-то иные звучания, иные акценты, иные краски... Как бы сами дома отзываются на эту музыку, на эти слова... Или сама музыка как бы чувствует родную почву, родной дух... Как будто кто-то вернулся домой после долгого перерыва...

Потом «Бедные люди» были поставлены в Петрозаводской консерватории силами студентов — сначала под фортепиано, а после и с квартетом. Самое деятельное участие в этой постановке приняла преподаватель консерватории, прекрасная пианистка и милейший человек Татьяна Павловна Бибикина, которая подготовила и мою комическую оперу по Чехову «Медведь», и Кижское капрично «Бубенчик», и некоторые другие мои сочинения.

В Одессе в Камерном театре «Бедных людей» и того же «Мед-

ведя» поставил талантливейший и симпатичнейший Юрий Столярский, который нашел совершенно иное решение и той, и другой оперы.

«Бедные люди» ставили и за границей. Сначала в бывшей Чехословакии, где я на Международном конкурсе в Праге в 1978 году за эту оперу получил первую премию... Причем это было как раз 10-летие введения в Прагу советских войск. И когда мы с музыковедом Наталией Ржавинской ходили вечером по городу, то кроме редких патрулей и музыки, звучащей из окон ресторанов, ничего не нарушало старинной средневековой тишины этих вечных стен... Все это дало мне пищу для написания хоральной сонаты для голоса, органа и звенящих ударных «Воспоминание о Праге», которая весьма успешно была исполнена на 12-м всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве в 1985 году. После этого состоялось исполнение оперы в Болгарии, о чем я, как это у нас было принято, узнал самым последним, да и то случайно, от одного работника министерства культуры, которому из Болгарии привезли газету с заметкой об этом исполнении. И наконец «Бедные люди» благополучно прозвучали в нескольких городах Германии, где мне также не пришлось побывать. Зато мне прислали кассету с записью. Надо сказать, что было очень трогательно слушать текст Достоевского с моей музыкой на немецком языке. Это оказалось очень хорошим исполнением. Певцы и квартет со всей серьезностью отнеслись к делу. Потрясающе бережное отношение к авторскому тексту, к авторскому замыслу! На редкость точно передан любовно-заботливый характер сочинения!.. И то, что на немецком языке все звучит чуть более утяжеленно, только придает какую-то милую неуклюжесть, неловкость всему звучанию. Еще мне впоследствии передали кассету, на которой были отдельные номера уже на чешском языке. Это также весьма дорогое мне исполнение. Здесь поражает с одной стороны обманчивая близость двух славянских языков, с другой стороны, их неизбежная отдаленность, что подчеркивает невозможность соединения героев оперы и романа.

В 1980 году фирмой «Мелодия» была выпущена грампластинка с записью оперы «Бедные люди» в том же исполнении: Акимов, Лемешева, Агронский и квартет солистов театра. К сожалению, меня не было в Москве, я был в доме творчества, и не присутствовал на записи. Однако, может быть, это и к лучшему, ибо я, наверное, весьма бы мешал актерам, смущал бы их своим присутствием. Пластинка довольно быстро разошлась. Но иногда оперу можно услышать по радио. В том же году издательством «Советский композитор» был выпущен и клави́р оперы, который также, разумеется, теперь найдешь разве что в библиотеках...

Об опере неоднократно писали в газетах, в журналах, в сборниках. Были даже и дипломные работы, и диссертации молодых музыковедов, в которых так или иначе фигурировали «Бедные люди». Поскольку это достаточно специфическая тема, то я не хотел бы здесь подробно останавливаться на том, как же построена, как сочинена опера, какие в ней особенности с точки зрения теории музыки. Я позволю себе здесь привести лишь самые общие соображения, лишь наметить ряд аспектов, которые могли бы прояснить некоторые вопросы, например, соотношения прозы и музыки в оперном искусстве. Тех же, кто заинтересуется более подробным анализом оперы, я с удовольствием отсылаю к прекраснейшей работе и об этой опере, и о моем оперном творчестве вообще музыковеда из Ростова-на-Дону Александра Селицкого в сборнике, посвященном композиторам Москвы, который, очевидно, выходит в свет одновременно с настоящим альманахом.

Так что же, собственно, представляет собой опера «Бедные люди»? Это одноактная композиция, состоящая из 13 частей, в данном случае — писем. Это, если можно так выразиться, большой дуэт — диалог двух персонажей, двух певцов: баритона и сопрано. Они по очереди «пишут», пропевают свои номера, свои как бы «арии» или, если угодно, свои монологи. Каждый из этих номеров имеет свою законченную форму. Это музыка речитативно-декламационного характера на жанровой основе, написанная в традициях русских композиторов-классиков. «Бедные люди» в определенной степени продолжают и развивают оперную линию Чайковского, Мусоргского, Прокофьева, Шостаковича, но не столько в отношении музыкального языка, сколько в смысле опоры на русскую классическую литературу. Для вокальной музыки Мусоргского, Прокофьева и Шостаковича важно музыкальными интонациями изобразить человеческую речь, все тончайшие ее изгибы, повороты. Здесь слово диктует музыке свои правила. В «Бедных людях» — напротив, скорее как у Чайковского или Римского-Корсакова, Бородина, Свиридова: сама музыкальная интонация, музыкальный мотив, музыкальный образ главенствуют над словом, пытаюсь передать скорее некий общий характер, смысл, содержание текста, ситуации; здесь уже слово идет за музыкой, стараясь занять некую звуковую нишу, ячейку, комнатку, то словно сжимаясь, сгибаясь, то, наоборот, распрямляясь, расширяясь — приравниваясь к данной мелодической фигуре, которая остается в основных своих очертаниях неизменной, что позволяет лучше ее запомнить и более цельно воспринять оперу.

Так как «Бедные люди» — это пение, сопровождаемое струнным квартетом, то здесь легко проследить традиции не только русской вокальной, но и отечественной, а также зарубежной квар-

тетной литературы, и прежде всего — вновь вспоминаются Чайковский и Шостакович.

Опера «Бедные люди» — это типично синтетический жанр, поскольку здесь в одном сочинении тесно слились признаки камерной, вокальной и оперной музыки. Первоначальное жанровое определение этой оперы было «Опера-концерт», что вполне отвечает сути сочинения. Подразумевается, во-первых, то, что эта опера может не только ставиться в театре, но и исполняться на концертной эстраде, в камерном концерте, в камерном зале; во-вторых, то, что здесь солисты и струнный квартет постоянно взаимодействуют таким образом, как это обычно происходит в инструментальных концертах, например, в концертах для фортепиано или скрипки с оркестром: происходит постоянный обмен музыкальным материалом, солист и оркестр (в данном случае — квартет) как бы соревнуются между собой в мастерстве, в артистизме и т. п. Здесь — в опере — голос певца и 4 голоса струнных не противопоставлены друг другу, а, напротив, образуют стройную гармоничную пятиголосную ткань, как это бывает в инструментальных квинтетах, например в квинтетах Моцарта или Брамса для кларнета со струнным квартетом. И здесь певцы тоже в своем роде соревнуются между собой в виртуозности владения голосом, в степени эмоциональности актерской игры. Но здесь еще добавляется как бы соревнование или спор, или некое парирование на уровне текста, поскольку происходит как сюжетное развитие, так и развитие образов самих персонажей.

Концертность оперы подчеркнута еще и внешне: тем, что перед письмами Девушкин и Варенька объявляют свой номер — указывают дату письма: «Апреля 8-го», «Июня 27-го», «Июля 1-го». — Только последнее письмо осталось без даты. Вернее, дата была, но на репетициях Эдуард Акимов сказал, что он не может здесь ничего произносить, настолько он к концу действия выкладывается, что ему совершенно невозможно переключиться на разговорную речь и произнести «Сентября 30-го». Так и осталось последнее, 13-е письмо без даты. И оказалось, что так и надо. Ведь действие оперы, собственно говоря, кончается на 12-м письме — «Сентября 23-го», в котором Варенька объявляет Девушкину свое неизменное решение выйти за обидчика-соблазнителя Быкова и уехать вместе с ним в его степную деревню. И тем самым последнее письмо Макара Алексеевича обращено словно бы в никуда, оно уже никогда не дойдет до Вареньки, это только отчаянная попытка догнать ее карету, вернуть ее, попытаться что-то исправить. Отдельность последнего письма подчеркнута довольно продолжительным соло виолончели, в котором звучит безысходная одинокость Девушкина. И начинается опера также с соло — с соло

скрипки, что как бы заранее предвосхищает неизбежное одиночество персонажей оперы. Их одиночество подчеркнуто еще и тем, что их голоса ни разу не звучат вместе, одновременно, как это бывает в операх, в оперных дуэтах. Ведь им так и не суждено быть вместе, хотя они и живут напротив друг друга и могут видеть друг друга в окно. Но никогда они не ходят друг к другу в гости. «Ведь вот через двор перейти пужно будет! Наши заметят, расспрашивать станут, толки пойдут, сплетни», — это из 3-го письма Макара Алексеевича, и дальше: «Нет, ангельчик мой, я уж Вас лучше завтра у всенощной увижу...»

Автора не раз спрашивали, почему именно квартет, а не оркестр, не фортепиано? Очевидно, во многом потому, что это роман в письмах, а само звучание струнного ансамбля — графично, сухо-вато, при теплом тоне — это все-таки черно-белое звучание, это гравюра, это минимальность средств. В квартете есть всегда что-то интимное, камерно-комнатное, сокровенное, тихое, робкое, доверчивое... И в то же время — это опера, которая пришла в дом, в гости к зрителю. Получается, что нет барьера, нет дистанции между актером и зрителем, между сценой и залом. Получается, что, несмотря на природную камерность, это произведение все время дается крупным планом. А так как в привычном смысле действие здесь почти отсутствует, кроме того, что герои пишут друг другу письма и посылают их в пространство перед собой, так как все сосредоточено в словах и в мелодиях, то основное действие таким образом совершается непосредственно в сознании и в душе каждого отдельного зрителя, тем самым объединяя их всех в нечто целое, в некое духовное отражение происходящего на сцене.

Струнный квартет здесь выполняет несколько функций, в какой-то степени противоположных. Во-первых, это звуковая среда обитания вокалистов, персонажей, событий, сюжета. Во-вторых, это нечто разъединяющее Вареньку и Макара Алексеевича: квартет — он же двор, через который ни в коем случае нельзя перейти. Квартет здесь не только музыкальный фон, но еще и, условно говоря, мизансцена, реквизит, декорация, и — более того — коллективный участник событий. Ни в одной постановке этого не было, но мне представляется, что музыканты квартета могли бы стать и вполне реальными участниками действия. Во-первых, им можно было бы поручить выполнять мимические роли тех персонажей, которые упоминаются в тексте: Анна Федоровна, Быков, Богатейшее лицо, Мастеровой и др. Во-вторых — что, конечно, несколько сложнее, но имело бы чрезвычайно сильный визуальный эффект — участники квартета и солисты, помимо музыкального обмена мелодиями, ритмами, могли бы и одновременно обмениваться жестами, взглядами, характерными движениями, то есть могли бы возник-

нуть неожиданные возможности зрительного подчеркивания музыкального развития событий. Речь идет об усилении пластического решения оперы, о выявлении многоплановости сочинения. Надо заметить, что это в духе прозы Достоевского, в духе ее полифоничности. Книгу М. Бахтина о поэтике Достоевского я прочитал уже после написания оперы. Но с интересом вдруг обнаружил, что я интуитивно в музыке пытался выявить то скрытое многоголосье, о котором писал Бахтин и которое присутствует в отдельном голосе, когда тот или иной персонаж как бы пытается либо сам себя в чем-то убедить, либо сам себя в чем-то оспорить; а при помощи музыки сделать это проще, чем с помощью слов.

Время в литературном произведении и время в музыкальном произведении протекает по-разному. Так, действие романа Достоевского разворачивается на протяжении приблизительно полугода, с 8-го апреля по 30-е сентября. Чтение романа занимает что-нибудь часов 5. Опера же длится несколько более 40 минут, хотя вмещает в себя все основные коллизии романа, сосредотачиваясь на главных действующих лицах. Такая плотность, такая сжатость событийной и эмоциональной информации является дополнительным элементом воздействия на публику. Удельный вес каждой минуты, каждой музыкальной фразы, каждой реплики возрастает — и за один акт проходит столько же событий, чувств, слов, мелодий, сколько их проходит за 2 или 3 акта: нагрузка и на актеров, и на публику столь же велика, как и во время полнометражного спектакля.

Поскольку какой-то частью своей опера «Бедные люди» принадлежит к области инструментальной музыки, то, разумеется, своими внешними очертаниями напоминает так называемый сонатно-симфонический цикл, в форме которого обычно пишутся сонаты, камерные ансамбли, симфонии и не пишутся оперы. Так первые 6 номеров — это экспозиция главных действующих лиц, и их музыкальных характеристик; номера 7, 10 и 11 — это лирические отступления, интермеццо, в которых герои рассказывают свои истории, размышляют о жизни. Они соответствуют «выходным ариям» в обычных операх. Неспроста именно с них-то и началось сочинение оперы. Впрочем, так часто и бывает в работе над оперой. Так, например, «Жизнь за царя» Глинка начал со сцены Сусанна в лесу, а «Евгения Онегина» Чайковский начал со сцены письма Татьяны. В двух средних письмах: № 8 и № 9 — происходит некое переосмысление музыкального материала. Уже звучавшие мотивы приобретают здесь новое значение и иное звучание. Варенька спрашивает у Деушкина совета: «идти или нет» ей гувернанткой в чужие люди, на что Деушкин категорически возражает: «Да Вы, наверное, не знаете еще, что такое чужой чело-

век! Зол он, уж так зол, что сердечка твоего не достанет, так он истерзает его укором, попреком да взглядом дурным!..» Варенька посылает Девушкину «Повести Белкина», которые она два года назад читала вместе с покойной матушкой: «Пожалуйста только не запачкайте и не задержите! Книжка чужая, это Пушкина сочинение». Это вот типично для Достоевского, гениально: «Книжка чужая... и рядом: «Это Пушкина сочинение»!!! А идет на одной музыке — и от этого еще пронзительнее звучит, что «чужая» и что «Пушкина»!.. Той же музыкой в следующем письме Макар Алексеевич отвечает, что не случилось ему «славных книжек» таких читать... «...Случается же так, что живешь, а не знаешь, что под боком у тебя там книжка есть, где вся жизнь твоя, как по пальцам разложена <...> словно сам написал...»

О последних двух письмах я уже писал, что это реприза — кода всех лейтмотивов оперы, которые здесь звучат особенно взволнованно и безысходно; получается музыкальная и образная арка — опера завершена.

В музыкальном отношении письма Девушкина и Доброселовой различны. Письма Девушкина носят более активный характер, здесь больше решительных интонаций и ритмов, они более поступательны, более подвижны, хотя, разумеется, что и отличаются мягкостью, теплотой, самоиронией и даже самобичеванием. Письма же Доброселовой более лиричные, мечтательные, какие-то болезненные, более тихие, часто даже жалобные. Да и сами вокальные партии имеют некоторые различия. Партия Девушкина более концертна, более виртуозна, в ней больше пафоса, декламации. Партия Вареньки более напевна, более пластична, более камерна...

Когда уже была написана опера, я обратил внимание, что в романе стиль писем Девушкина и Доброселовой практически один и тот же, да и сами размеры писем слишком велики для обыкновенного письма, или записки. И мне вдруг пришла в голову мысль: А была ли вообще Варенька? А может, Макар Алексеевич придумал ее? Может, он сам писал и свои письма, и ее ответы? Уж очень ее ответы похожи на его собственные письма! Так это же до какого одиночества надо дойти, чтобы самому себе писать письма! Это, конечно, только мое предположение. Но какова была бы опера, если бы это соображение посетило меня до работы над ней? Вероятно, это была бы моноопера... Монодрама... Впрочем, даже и при наличии двух голосов, двух исполнителей режиссерски можно легко осуществить эту версию. Например, путем игры со светом, так высвечивая Вареньку, чтобы она казалась вполне не реальной, фантастичной, чтобы она была бы как бы сном, игрой воображения одинокого Макара Девушкина.

Хочется сказать и еще об одном моменте. Когда я первый раз читал роман и когда я писал оперу, то был в полной уверенности, что между Макаром Алексеевичем и Варварой Алексеевной исключительно родственные отношения, тем более, что в романе она представлена как его дальняя родственница, да и разница лет между ними... Ему 47, ей, видимо, лет 19... И только сам дожив до возраста Девушкина, и пережив сам ранее неизвестные мне чувства, и только вновь перечитав Достоевского — и «Бедные люди», и другие романы — я вдруг понял, что, нет, это не просто родственные отношения, это самая настоящая любовь, и любовь необыкновенная, такая любовь, которая умирает вместе с человеком, а может быть, не умирает никогда. Но взглянув на свою музыку по-новому, я вместе с тем вдруг обнаружил, что музыкой-то я лучше разобрался в чувствах своих героев. Потому что музыка оперы с несомненностью говорит именно о любовной природе взаимоотношений двух одиноких беззащитных, никому не нужных людей. Таким образом, музыка оказалась умнее своего автора, прозорливее.

Я иногда думаю: вот если бы мне сейчас кто-нибудь предложил бы написать оперу «Бедные люди», согласился ли бы я на эту работу? И мне кажется, что сегодня я бы, наверное, не согласился... Мне бы, наверное, эта работа показалась невыполнимой, невероятной по своей дерзости... Я бы подумал, что ставить свое имя рядом с именем Достоевского — большая претензия и нескромность. Подобные мысли и чувства посещали меня порою и в связи с моей третьей оперой — «Родина электричества» — чуть ли не единственной в мире оперой, написанной по произведениям Андрея Платонова, которую кстати сказать, я писал с благословения Покровского по заказу того же МКМТ, где она и по сей день не поставлена... Иногда кажется, что если бы мне теперь предложили написать оперу по Платонову, я бы с большим удивлением воспринял это предложение, отчасти по тем же соображениям, отчасти потому, что гениальная проза Платонова настолько самодостаточна, что о какой тут музыке может еще идти речь!.. Но тогда я об этом, обо всем не думал, а просто взял и написал. И теперь вот есть такие оперы, и ничего уже с этим не поделать. Как хорошо, что когда-то было это «Тогда»!..

В те же самые дни, когда я составлял либретто «Бедных людей», я составил либретто и для оперы «Идиот». И долго собирал музыку для этой оперы. И это либретто, и эта музыка сейчас лежат где-то в моем архиве... Хотя эта музыка, может быть, даже и ярче, и острее, чем в «Бедных людях». Обычно, когда роман «Идиот» переносили на театральную сцену, то всегда делался акцент на любовном треугольнике Мышкин, Рогожин, Настасья

Филипповна. Мне всегда казалось, что сегодня этот акцент не столь интересен, хотелось показать музыкой другие, не менее привлекательные моменты этого гениального романа, например, то философское осмысление мира, которое так ярко и так свежо представлено в нем. Мне долго казалось, что в романе где-то теряется равновесие, где-то как бы спотыкается драматургия романа... Особенно это мне казалось в связи с линией Ипполита. И вдруг я понял, что эта линия, что исповедь Ипполита — это как бы болезнь, опухоль романа, что роман, благодаря этой линии, этой опухоли, становится как бы живым существом!.. Причем существом, которое безропотно и в тоже время возвышенно принимает свою судьбу... Однако это понимание еще дальше отодвинуло меня от мысли написать оперу «Идиот». Да, этой оперы я никогда не напишу теперь.

Интересно, что к этому сюжету обращались многие композиторы. Одни так и не написали, и музыка превратилась, например, в симфонию, как у Мясковского... А те, кто все же написали, с моей точки зрения, не нашли того единственно возможного решения, которое убедило бы и после которого уже не захотелось бы продолжать поиски в этом направлении.

Вообще, странно, что такая интенсивная, завораживающая, магическая проза с таким обилием остросюжетных коллизий так редко становилась оперой, да и когда становилась, редко это были художественные открытия... Удачи можно пересчитать по пальцам. Прежде всего, это, естественно, «Игрок» Прокофьева. Также неплохая работа «Белые ночи» нашего современника Юрия Буцко. Писали оперы по Достоевскому и зарубежные авторы. Вспомним хотя бы последнюю оперу чеха Леоша Яначека «Из Мертвого дома» или оперу современного венгерского композитора Эмиля Петровича «Преступление и наказание». Немецким композитором Германом Хенце написан балет «Идиот».

Если уж говорить на тему Достоевский и музыка, нельзя не вспомнить «Песни капитана Лебядкина» Шостаковича и музыку Бориса Чайковского к телевизионному фильму «Подросток».

И мне бы не хотелось навсегда прощаться с Достоевским в музыке. Да, оперу «Идиот» я не напишу, но у меня возникла совершенно иная идея оперы по Достоевскому, в которой были бы самым невероятным образом соединены вместе все самые главные, самые значительные герои его книг. Хочется музыкальным спектаклем попытаться изобразить творческий процесс автора «Униженных и оскорбленных», «Записок из подполья», «Бесов»... Хочется показать музыкой, как все эти странные, непонятные, простые и непростые, обыкновенные и необыкновенные люди уживались в

сознании одного человека — Федора Достоевского... Может быть, когда-нибудь мне это удастся сделать!..

А пока... Я все-таки, кажется, возвращаюсь к «Идиоту»... Но на этот раз — в виде музыки к драматическому спектаклю... А так как не знаю, что вперед увидит свет: эта статья или спектакль — то и не буду здесь более ничего говорить об этой работе. Поживем — увидим. Занавес закрывается.

Глеб Седельников.
15, 16 октября 1994 года

В настоящее время композитор Глеб Седельников работает над музыкальным оформлением к сценической трилогии по роману Ф. М. Достоевского «Идиот» в Театре на Малой Бронной (режиссер С. Женовач).