

Ключевые слова: современная культура, опера, Солженицын, звук, А.В. Чайковский, анализ музыкальных контекстов, «приращение смыслов», радио, литературный текст.

Петрушанская Елена Михайловна
Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Сектор художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-7404-2201
elena.petrushanskaya@gmail.com

Key words: modern culture, Solzhenitsyn, opera, sound, A.V. Tchaikovsky, analysis of musical contexts, "growing senses", the topic of radio, literary text.

Petrushanskaya Elena M.
PhD in Art Studies, leading researcher of
The Mass Media Department, The State
Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-7404-2201
elena.petrushanskaya@gmail.com

ПЕТРУШАНСКАЯ Е.М.

Опера «Один день Ивана Денисовича» и тема радио

Работа посвящена семантическим корням музыкальной ткани в опере А.В. Чайковского по рассказу писателя «Один день Ивана Денисовича». Автор выявляет значения выразительных средств музыкальных контекстов, которые создают звуковые отсылки к великим идеям, классическим темам и проблематике мировой культуры. Исследуются смысловые контексты и развитие темы радио в литературных сочинениях Солженицына. Выясняется, что данный мотив и его наполнение способны предстать неоднозначным, многоликим воплощением «диктата государства», «враждебного звучания», «духовной опоры», «сонорного занавеса и защиты», «гласом свыше», «открытием забытых основ» и «альтер эго».

Opera *One Day of Ivan Denisovich* and the Topic of Radio

The research is devoted to the semantic roots of musical material in the opera by A. Tchaikovsky based on the plot of *One Day of Ivan Denisovich*. The author reveals the values of expressive means of musical contexts that create sound references to great ideas, classical themes and problems of world culture. Secondly, the semantic contexts and the development of the theme of radio in the literary works of Solzhenitsyn are explored. It turns out that this motive and its content can appear as an ambiguous, multifaceted embodiment of the "dictates of the state", "hostile sounding", "spiritual support", "sonorous curtain and protection", "voice over", "the discovery of forgotten foundations" and "alter ego".

Есть два значения словосочетания «звуковая разведка Солженицына»: обращение к возможностям музыкального прочтения, интерпретации литературного текста писателя, а также – исследования, наблюдения, отображения им самим неких сонорных явлений. Читатель возмущен: зачем искать какие-то особые, новые «смысловые обертоны» в самодостаточных текстах, ставших классикой XX века? Но рождение новых прочтений – всегда свидетельство жизненности опусов, жажды их интерпретаций современными художниками и исследователями, развития в «приращении» содержательных моментов, при движении шедевра во времени и пространстве общения с ним. Потому избираем для рассмотрения два различных случая индивидуального прочтения. Во-первых, интересны моменты художественной трансформации сюжета и текста другим художником – с превращением рассказа, на расстоянии полувека от времени создания письменного текста, в иные форму, жанр. Другая тема, другой взгляд – это сквозное прослеживание в прозе писателя важного звукового символа, с учетом исторических и личностных контекстов.

В ноябре 2017 г. исполняется 55 лет со времени первой публикации рассказа А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», что во многом ошарашило (не от потаенного тогда слова «шарашка») и расширило сознание советских людей, еще не знакомых с «лагерной прозой» В. Шаламова, В. Гроссмана. Рассказ появился на страницах опережающего страха журнала «Новый мир». О влиянии на общество, на литературу разных стран содержания, социального и философского

пафоса, стиля повествования и важнейших тем, развернутых с тех пор в творчестве Солженицына, начиная со ставшего «культовым» названного текста, тогда и впоследствии размышляли немало. Но как ощутить черты восприятия рассказа российским читателем в XXI веке?

До знакомства с опусом московского композитора Александра Владимировича Чайковского может возникнуть опасение: возможна ли вообще музыкальная интерпретация на оперной сцене этой выстраданной (и вроде бы столь далекой от музыки) прозы, трансформация ее в иной жанр? Ведь ни композитор, ни либреттист-режиссер (что называется, на своей шкуре) не знали подобной реальности. Следуя метафоре Солженицына, «*теплый яблочно разве когда поймет?*» [10, с. 20]

Да и рассказ от первого лица, его сюжетные, лексические черты, отсутствие яркой «интриги» – все чуждо *традиционным* оперным условностям. Изначально кажутся несовместимыми с привычным «омузыкаливанием» основополагающие модусы рассказа, принципиальные для мышления и языка его автора: плотная «вещественная» вязь, подробное описание ежеминутных жизненных трудностей, – трудностей конкретных, далеких от музыкальной природы и так важных для сохранения обостренной в условиях лагеря *телесности*, более беззащитной, чем душа человека.

Однако партитура оперы «Один день Ивана Денисовича» композитором Александром Владимировичем Чайковским была создана в захлеб, всего за два месяца, более полувека спустя, в 2008 г. Как Солженицын, только в последние месяцы жизни узнавший о замысле оперы, реагировал на идеи перерождения рассказа в форме, столь от него далекой?

Поразительно уникальное свидетельство об отношении писателя к этому: письмо режиссеру Георгию Исаакяну, тогда художественному руководителю Пермского театра: «Вообще при обсуждении вопросов, связанных с переходами, сменами жанров, я всегда бываю консервативен и весьма неуступчив. Но Ваше глубоко продуманное письмо, полное живых душевных движений, задало мне задачу, к которой я был совсем не готов. Ваши доводы, при опоре на Ваш режиссерский опыт и на репутацию Вашего театра, обезоруживают меня от возражений, которыми бы я, вероятно, ответил в другом случае... Да будет оправдан Ваш замысел творческой удачей» [цит. по: 4].

Еще и до появления оперы на сцене (а она впервые была поставлена 16 мая следующего года в Пермском театре оперы и балета, к фестивалю «Дягилев: Пермь – Петербург – Париж – 2009»), и поныне, некоторые недоумевают: как можно вывести лагерную специфику и проблематику на оперную сцену, которая, даже в среде интеллектуалов, увы, соотносима лишь с парой сочинений Верди? Но стоит вспомнить классический шедевр почти двухсотлетней давности – «Фиделио» Бетховена с его тюремными сценами (приводим лишь известный пример, не ссылаясь на более ранние отображения застенков в музыке). И осознать: музыкальный театр, как иные художественные сферы, издавна завоевывал пространства, до того считавшиеся не присущими его поэтике. Пусть новациям сначала оказывали мощное сопротивление (скажем, по отношению к тематике «Травиаты» пера композитора, затем ставшего эталоном оперности!), но это значительно расширяло духовные горизонты и выразительные средства искусства и культуры, театра и музыки.

Создатель музыки оперы «Один день Ивана Денисовича» – известный в сфере современного музыкального театра автор. А. Чайковскому присуща смелость звуковой интерпретации литературных шедевров: ему принадлежат поставленные в России и за рубежом более десяти опер, источниками которых были преимущественно литературные шедевры: произведения Крылова, Чехова, Дюма, Пушкина, Диккенса, Цвейга и др. Сотрудничество композитора с Пермским театром им. П.И. Чайковского было начато с постановки оперы «Три сестры», продолжено – реализацией на сцене театра одноактного балета «Дама пик». Что касается нашего нынешнего сюжета, то вспоминается, что четверть века назад автор этой статьи с Александром Владимировичем обсуждали планы и драматургию не состоявшейся в дальнейшем оперы «Суд поэта» по текстам Иосифа Бродского, где должны были звучать чрезвычайно острые в ту пору темы заключения, несправедливого наказания.

Как нам представляется, целью художественного произведения «по мотивам», «на основании литературного сочинения» не являются ни иллюстрация, ни «раскрытие содержания» первоисточника, но прежде всего – создание убедительной эстетической реальности, вызванной к жизни размышлением над текстом-первоисточником, его интерпретацией. Опережая итог, уверим читателя, что мир

Солженицына оказался близким композитору. А родственен ли дух оперы атмосфере и сути рассказа, и что же получилось в результате?

Сначала – о внешних приметах. Опера Александра Чайковского двухактна, хотя поток времени в ней непрерывен и лишь оттеняется несколькими эпизодами *aparté*. Течение сюжета рассказа воплощает классические, аристотелевские единства (театрального) действия, места и времени, долженствовавшего охватить время одних суток. Его в опере оттеняют три момента: это вставная, с точки зрения последовательной нарративности, но нужная рядовому слушателю XXI века, хоровая сюита «Словарь»; это также воображаемый монолог жены героя и – оживший рассказ Тюриня. Помимо сценически-вокального действия, в опусе А. Чайковского чрезвычайно значимы, в духе традиций русской оперы, пространства инструментальных обобщений в оркестровых интермедиях.

Могло ли прочтение текста Солженицына в названном опусе что-то «прибавить» к ставшему каноническим рассказу, к представлениям об inferнальности советского заточения, которые сложились у читателей? На наш слух, – так и произошло, без «искажения» привычного литературного пейзажа. Смысловые поля «лагерной прозы» расширились в опере, благодаря подчас ожидаемым, но чаще неожиданным музыкальным контекстам. Сначала лишь назовем узлы преобразований, а далее рассмотрим отдельные случаи и выразительные черты таких модификаций.

В рассказе Солженицына преобладает «камерное пространство»: происходящее показано сквозь восприятие лишь одного повествователя, через описание мучительного *личного* преодоления героем произведения каждой минуты, каждой мелочи бытия. Это трансформировано в опере – нам представляется, не в сторону «пронзительной лирической истории», как сказано в одной из рецензий [4], а благодаря «уводящим вдаль» музыкальным контекстам-комментариям партитуры – в еще более широкую, обобщенную эпическую картину исторически постоянного народного страдания.

Важное отличие от выразительного «одноголосия» рассказа – в главенствующем в опере *звучании хоров*, передающих не частное, единичное, а дух *общенациональной трагедии*, что сближает опус А. Чайковского с эпическим театром Мусоргского, Шостаковича и тем самым – со всей прошлой трагической историей России, и не только

России. Потому, в отличие от литературного источника, в опере не доминирует *монологичность*, – кроме начального инструментального унисона, который вскоре после начала оперы «расщепляется» на звуковые характеристики разных персонажей. В диалогах с ними предстает титульный герой.

По сравнению с лишь мужским составом персонажей рассказа, в оперном спектакле произошли трансформации, связанные со звучанием женских голосов и с появлением женских образов, а также – и женской окраской хоров, что словно уводит воспринимающего из чисто маскулинного мира во всеобъемлющую юдоль народных печалей, общечеловеческого горя.

Особая краска в опере, значительно усиленная по сравнению с литературным источником, – парадоксальный музыкальный юмор. Он оттеняет и подчеркивает трагизм происходящего.

В целом, система музыкальных интертекстов внятно относит слушателя к широкоизвестным явлениям мировой музыкальной культуры, указывая хорошо читаемые параллели и глубинные сопоставления явлений, эмоций, сущностей. Цель этого не всегда напрямую связана со словесным содержанием, она шире и глубже звуковой иллюстрации. «Тени», упоминания известных гармонических и мелодических «кодов», прочно и издавна связанных с важными культурно-социальными явлениями и тенденциями, обнаруживают новые для рассказа нюансы, значения сюжетных и душевных коллизий, становясь своего рода проводниками, медиаторами в миры, казалось бы, далекие от сюжетно-смысловой сферы источника, но, по сути, важные для него, сопоставимые.

По коренным значениям, смысловые обертоны партитуры рождены контрастными сферами: музыкальными образами прошлого, мирной жизни – и трагическим видением настоящего, усиленными аллюзиями звуковых топосов личного и всенародного страдания. Приведем лишь несколько таких примеров в опере «Один день Ивана Денисовича»: вкраплений элементов прошлых – и ставших вечными, вневременными; закрепившихся в памяти и культуре музыкальных «напоминаний» о сферах духовного позитива и – негатива.

Так, к звуковым топосам личного и всенародного страдания восходит оркестровый унисон, открывающий оперу. По собственно музыкальной структуре, он построен на основе уменьшенного сеп-

таккорда и на интервале тритон – лейтинтонации этого сочинения А. Чайковского. Унисон напоминает о рассказе, где в речь единого героя слилось многоголосье жертв; он задает драматический тон повествования в духе Пассионов, ибо в инструментальном вступлении музыкальная речь ассоциируется со стилем барокко и «Страстями» Баха. К недвусмысленному определению темы стремился сам композитор, когда назвал первую тему «лейтмотивом барака, тюрьмы» [3, с. 37]. Развиваясь, этот лейтмотив все более выявляет свою интонационную связь с ладовой системой, опирающейся на «гамму Римского-Корсакова» (тон-полутон).

Отметим: во многом вокальная и инструментальная ткань оперы рождена – а подчас преимущественно обусловлена – вышеназванным интонационным кругом, напоминая об исходной *потусторонней* семантике данного искусственного лада. Как знают слушатели, знакомые с русской оперой и с «дьявольским тритоном» в музыке XIX в., эта сфера обычно сигнализирует о нелюдях, об образах враждебной, потусторонней силы: о колдовских действиях некоторых персонажей, о мертвящем царстве Кощея. В своем дальнейшем использовании, и в XX в., лад сохранил некий «привкус» деструктивного начала⁽¹⁾ [1, с. 97–98], а шире – он сигнализирует об искажениях «живого», «органического» в сторону разрушения, механической деформации, смерти. Черты лада, отображавшего, начиная с музыки Римского-Корсакова, «нечеловеческое», особенно откровенно проявляются в первой картине оперы, начиная со вступления. Элементы исходного мотива встречаются и далее, не раз выступая звуковым спутником и сигналом смертельной опасности.

Такое ощущение усиливается в сочетании с иным сонорным знаком. Его специфика обусловлена контрастом внешнего, визуального – и звучащего, что происходит даже при недолгом появлении

(1) Так, к примеру, Л. Акопян отмечает искажение первоначально гармонично-благозвучного (звфонического) мира во вступлении к каватине (из второй картины первого акта) героя оперы И. Стравинского «Похождения повесы» Тома, когда музыка начинает «скользить» в сторону лада тон-полутон: «...начавшись в ясном и однозначном миноре (явно в подражание арии Феррандо из первого акта оперы Моцарта „Так поступают все женщины“), музыка к концу периода „модулирует“ в октавонический лад „тон-полутон“, и исходная классицистская чистота перерождается в некое подобие страдальческой гримасы» [1].

персонажей-мужчин, исполняемых женскими голосами (как одного из надсмотрщиков над заключенными, под кличкой Татарин, «приблатненного» стукача Дэра). Истинной находкой авторов оперы стал этот простой прием. Притом здесь ненормативная голосовая окраска – вовсе не следование давней оперной традиции травести. Напротив, в «Одном дне...» она выступает особым, дополнительным указанием на персонажей-нелюдей⁽²⁾, действующих вне человеческой этики. Этот прием «остранения вокальным тембром» встречаем ранее у Шнитке. Так, один из ликов Мефистофеля в его кантате «История доктора Фауста» предстал в облике агрессивной женственности и тембре страстного контральто. Сопоставление с опусом Шнитке проявляет, считаем, экзистенциальную связь великой фаустовской легенды об искушениях – и рассказа, как нашей оперы о жизни в «аду» концлагеря, где, на грани существования, постоянны дьявольские искушения продажи совести ради продления жизни и обретения мелких, но необходимых благ.

Контрастными отсылками к основополагающим явлениям культуры являются знаки мира веры, духовности, причем не только приметы и символы церковного обихода. Они проявляются, разумеется, также в «светской» музыке; ими пронизаны значимые моменты оперы «Один день Ивана Денисовича». И особенно важно, что после темы вступления, символизирующей заточение, контрастом звучат молитва и призывный звон. Здесь этим знакам свойствен модус изгнанничества и трансформации, каковой в реальности имела в советском обществе религия.

Композитором с особой любовью, вдохновением высвечен звуковой ореол заключенного баптиста Алешки. И персонаж, и его молитва напоминают о христианском святом *Алексии, человеке Божием*, о его тезке Карамазове, а по музыкальному строю – и о блаженном юродивом *Николке* из «Бориса Годунова» Мусоргского, и о народных воззваниях староверов к Богу из «Хованщины». Заключенный Алешка воплощает концентрат изгнанничества, особой своей верой и государством устраненный из общества. Оттого он дважды изгой:

(2) По клавиру оперы, см. ц. 96 с репликой заключенного Алешки о Дэре: «Своих же эзков гоняет, как собак!»; также и в ц. 98.

как верующий в СССР и как баптист – вне признанной православной церкви.

Характерно, что роль и «свет» этого персонажа усилены благодаря музыке оперы: его распевная речитация сильно отличается от музыкальной речи других персонажей: ведь ее интонационное содержание связано с ритмом и мелодикой древних песнопений. Хотя в опере в партии Алешки нет явственных цитат обихода, но он поет на подлинные тексты баптистских молитв, введенные в его речь авторами либретто (цифра 7 оперной партитуры). Звуковой контраст высказываний молодого баптиста с окружающим – вот единственный, но яркий признак нравственного противостояния аморальности системы⁽³⁾. Его напряженная духовная работа, устремленность к Богу в диалоге с Иваном Денисовичем и в молитве о спасении столь важны в финале, что эта сфера ощущается второй основной темой оперы, своего рода побочной партией. Автор музыки в пении светлого отрока-заключенного (тембр высокого тенора способствует такому ощущению) тонко стилизовал ритмоинтонационные приметы духовного стиха с элементами фольклорного плачевого причета.

Но вернемся к началу повествования. Молитву прерывают, резко ей противостоя, сигналы рельса, зовущего на каторжные работы (ц. 9 партитуры). Однако и этот, контрастный предыдущему звуковой мир тоже *обладает качествами призывности и обрядовости*.

Слышим в регулярной повторяемости биения, металлическом тоне *рельса*, развитие и трансформацию очень важной для поэтики русской музыки сферы. Это – *колокольность*, один из столпов национальных звучаний и смысловых ореолов музыки. Оттого в звуках *рельса* заметны и ритуальная торжественность, и механистически угнетающее человеческую природу начало. В том проявляется продолжение и модификация великих традиций отображения в русском оперном и инструментальном творчестве колокольного звона

(3) Даже на пике оттепели, в конце 1950-х гг. КПСС, поставившая устами Хрущева на съезде задачу быстрого перехода от социализма к коммунизму, в котором не будет места религии, вновь объявила курс на скорейшую ликвидацию религиозных объединений (и в первую очередь – вне основной ветви православия) и, в целом, сокращение числа верующих.

(известных по историческим эпопеям «Борис Годунов» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова, сочинениям Рахманинова и пр.).

Такие «сигналы» вызывают в памяти также и музыкальные знаки граней разных миров и состояний. Для музыки последних двух веков, от Листа до Прокофьева, в том звучит зов вечности или смерти. В опусе же Александра Чайковского такой метоним времени трансформирован в пустой, жестяной голос *рельса* и выдает скрытую обезбоженность, антиподную личину ритуала-«перевертыша» естественных людских ритмов бытия.

Здесь ощущаем и намек на характерные следы футуризма в культуре первых десятилетий XX в., особенно в СССР: восхваления машинности, механистичности (как в двух одноименных пьесах «Завод», А. Мосолова и Вс. Задерацкого), что привело к мечте о построении общества людей-винтиков. Многозначна полиритмическая суть сцены со звуками рельса, выдающая бурное сочетание разных пластов человеческого поведения.

Дальнейшее течение I акта оперы прерывается неожиданной вставной сценой; тут очень интересно «отклонение» от последовательного течения событий рассказа Солженицына. Время художественного нарратива словно останавливается, и звучит «вставная» хоровая сюита «Лагерный словарь». Ее слова, взятые из приложения к литературному тексту, призваны расшифровать обыденную для затвора «блатную терминологию», но словно пародируя научный справочник, просвещающая читателя, не знакомого с лагерными жизнью, нравами, жаргоном. Полвека назад память об этой языковой среде была еще актуальна, а в начале XXI в. для многих слушателей этой оперы подобный каталог весьма поучителен. К тому же, в его хоровой форме А. Чайковский верно, тонко и внешне просто (что свойственно лучшим страницам композитора) совместил интонации искреннего сопереживания и, в то же время, юмористические оттенки в музыке сюиты.

Юмор: казалось бы, что может быть более далеким от трагедий лагерной жизни? Однако здесь звучит спасительная сила иронии и самоиронии; и вполне объяснимы юмористические нюансы в псевдонаучном объяснении терминологии, – но это не пустосмещение, а горькая усмешка, уместная на далеком временном расстоянии от реальных ужасов, подлостей, низостей жизни людей в насильственном и убийственном заточении.

Если хоровой «словарь» по своему интонационно-мелодическому строю напоминает о музыке и духе советской оттепели, когда раскрытие преступлений тоталитаризма звучало оптимистически, – то следующая затем сцена «Дорога на работу» предстает неким извечным «крестным путем», в духе баховских величественных «шестив на Голгофу» в «Страстях». Это – музыкальная и драматургическая кульминация I акта. В постановке Пермского театра такой «путь» продолжается и в начале II акта, создавая впечатление непрерывного повествования. По сути, *крестный путь* является сквозной темой произведения – и литературного, и оперного, – что символически выражает основной смысл жизни заключенных в лагере.

Музыкальная ткань сцены «Дорога на работу» тоже, как начальные темы, основана на скелетной хорде уменьшенного септаккорда, но не с *роковым* и *бесовским* ореолом, а в «страдальческом» ракурсе. Проступает здесь и абрис средневековой секвенции *Dies irae*: это известнейший, давний и многократно используемый классиками звуковой знак, соотносимый с «Днем гнева», высоким судом над людьми. Давая слушателям этот «сигнал», композитор декларирует об адской роли осуждения в советском концлагере, о воистину *не-человеческом* в подневольном труде, когда пленники идут строить темницу и ограду для самих себя.

Работа их тяжела и малопродуктивна, условия – трудно выносимы. Однако, вопреки логике, для живых людей заразителен азарт созидания. Потому и персонажи-заключенные, и слушатели в эпизоде строительства постепенно вовлекаются в гипноз примитивного, грубого ритмического «кода» работы и испытывают, как нередко при слушании незамысловатой прикладной музыки, некое удовольствие от повторяющихся сонорных элементов, имитирующих повторяющиеся движения кладки и сами одинаковые элементы кирпичной стены. Конечно, в нехитрой конструктивистской основе звукоизобразительного приема ощутимы звуковые тени «машиноподобных» симфонических построений Онеггера, вышеназванных сочинений Мосолова, Задерацкого и многих иных отечественных сторонников пролетарской культуры, стартующей во многом от поэтики футуризма, – а также «производственной оперы» советских времен, с ее энергичным примитивизмом.

Симптоматично и значительно появление фрагмента музыки Прокофьева к фильму «Иван Грозный» в актуальной беседе заключенных об отношениях таланта и власти. Микроцитата из «Пляски опричников» раздвигает временные рамки темы «тайная и явная полиция и тоталитаризм в России». Подобно этому, важна быстрая тень «Песни о встречном» Шостаковича, которая проблескивает в музыкальной речи девушек, спасавших Тюрину. Ведь их мировоззрение основано на внешних, обманно благополучных приметах советского бытия («разве у нас так бывает?»). А сонорный знак мирного быта, вплетаясь в звуковую ткань, подчеркивает ад лагерной жизни.

Когда суточная работа завершена, жар энтузиазма заключенных, мираж целесообразности остывает при проверке на морозе, перед обратной дорогой в лагерь. Унижения, притеснения мучительнее труда; потому даже нет радости предвкушения отдыха в тягостной атмосфере сцены «Дорога с работы». А симфонический эпизод «Проверка» (ц. 167), как представляется, лаконично и метафорически выявляет обезличивающую, душашую человеческую суть процедуру «расчета людских единиц».

Но почему здесь композитор вновь обращается к музыкальному жанру и символике барокко? Звучит драматичное фугато с традиционным развертыванием полифонического изложения, когда оркестровые группы (скрипки, виолончели, альты) и отдельные инструменты, включая реплики органа, поочередно излагают тему фуги, концентрируя угнетающее состояние мучительно-изматывающего, на ледяном ветру, процесса строгого учета. Особенность имитационной полифонии – своего рода полное обезличивание голосов и тембров: равны их функции в сплетаемой из повторов темы ткани, они некие одинаковые винтики, чья роль сводится к тому, чтобы вовремя известить о своем существовании, произнеся то же, что и другие, – словно ответ застывших в шеренге заключенных «я!» или «здесь!».

Подсознателен ли улавливаемый тайный парадокс: известно, что слово «фуга» означает «бег, бегство», что в лагерной реалии желанно, но практически неосуществимо? Баховские аллюзии, при музыкальном воссоздании ауры строгой полифонии и некоторых элементов интонационного строя, снова напоминают о семантике крестного пути.

Внезапно вторжение совсем иной, новой интонационной сферы, и оно в опере рождает неожиданный, жесткий юмор. Здесь пара-

доксальный прием обращения к знакомой музыкальной аллюзии близок гиньолю: при упоминании о пропаже заснувшего ээка-молдаванина композитор не постеснялся дать большую цитату лихого танца «молдовеняска». На фоне виртуозного звучания бойкая поимка маленького представителя маленького, по сравнению с русским, народа стала игрой кошки с мышкой. За этой игрой без сочувствия – и в том правда – с увлечением следят и заключенные, мечтающие скорее вернуться в барак.

На мгновения такое звуковое «вторжение» шокирующе обновляет весь ландшафт. В том сила музыки: за секунды вызвать мощные синестетические представления о мирной жизни, азарте вольного движения красивых тел, о горячем молдавском танце, о солнечном крае, ярких вкусах даров земли, загорелых чернооких потомках римлян... Как это оттеняет горечь всего повествования! После величественной полифонии темы пути особенно сильна амбивалентность слухо-визуального контрапункта, острающее отвлечение от привычного хода событий, с *трагикомическим* эффектом звучаний. Удачны в опере такие «сгущения» смертельных контрастов и музыкальные «отступления» во внелагерную, но полутюремную советскую действительность, как и при упоминании о фильме Эйзенштейна.

Третий случай кажется опережающим отражением, горестным озарением-оберегом, «отпеванием при жизни». На фоне вырванного в условиях заключения кажущегося благополучия, отдыха после работы, больно трогает последний трагический контраст: приговор Кавторангу – холодный карцер, что почти равносильно погибели. Следующее за этим – в опере единственный момент, когда оркестр, с его многозначительными комментариями, теряет «дар речи», молчит, а звучит хор *а капелла*, без инструментального сопровождения – главная молитва о спасении и одновременно отпевание. Она напоминает хоральные катарсисы в «Хованщине». Предсмертное просветление, полное достоинства и сострадания, родом из русской классики духовной традиции, хоровых стилей Березовского, Мусоргского, Танеева, Свиридова, Гаврилина. Тут и аллюзии к топосу плача, идущему от русского фольклора.

Итак, мы проследили на отдельных фрагментах сочинения А. Чайковского, что драматургия оперы «Один день Ивана Денисовича» совмещает развитие традиций литературной оперы (где либретто

состоит из подлинного текста источника, пусть с сокращениями, подчас минимальными изменениями) с традициями оперы-оратории, эпопеи, с ключевыми для русской истории и культуры смысловыми ореолами. Однако и в масштабном инструментальном пласте этой трактовки рассказа расширяются семантические поля источника, благодаря отсылкам звуковой ткани, идущим из великого культурного наследия прошлой трагической истории России. Уже были упомянуты шлейфы значений, вплывающие вместе с фрагментами киномузыки Прокофьева, знаками музыки барокко, народной, сакральной, опусами «авангардистов» 1920-х гг. Нам слышны в оперной ткани и обращения к важным качествам современной музыки, например, как присутствующим в опусе «Убежище» (*Asyla*) английского композитора Томаса Адеса.

Их роднит диалектичность жизнеподобия в сонорной ткани, она проявляется в нервной «дрожии», полиритмическом «вибрировании» слоев партитуры. Особенно поражает «вибрация» в финальном фрагменте оперы А. Чайковского, когда герой подытоживает прожитое вместе со зрителями-слушателями время: то был почти *счастливый день!*

Симфоническая ткань финала оставляет яркое и внутренне многокое впечатление. В ней ощутимо постоянное «тиканье» идущих мгновений, и каждое, так мучительно прожитое, тем не менее приближает к освобождению... А может, и к гибели. Звучание наполнено живым «биением крови»: то озноб от холода, от страха или от необходимости дробно намечать мелкие преодоления цепей ужасов. В нем же, словно споря и воспаряя над «жизни мышья беготней», раскинулась самая яркая в опере, широкая, ариозного типа мелодия; она могла бы быть украшением музыкального ряда лучших кинолент.

Эта счастливая мелодическая находка самостоятельна, но, как многое в культуре, имеет истоки в прошлом: она отдаленно восходит к прекрасной лирической теме побочной партии 1-й части 5-й симфонии Шостаковича. Симфония написана в 1937 г., известна под девизом, данным ей Алексеем Толстым: «Становление советского человека». И этот, даже подсознательно ощутимый парадоксальный «обертон» наполняет ее звучание в опере, на наш слух, особой горечью и могучей печалью. Особенно силен такой эффект в сочетании с трепетом, тоскливым биением ужаса в звуковой ткани.

Музыкальное целое напоминает о хрупкости человеческого бытия. Оно – символ личностного сопротивления, ежесекундной борьбы потомков фольклорных «иванушек», которые изворотливостью, мужеством, стойкостью выигрывали битвы с непреодолимыми трудностями.

Здесь смысловые «обертон» – знаки великих интертекстов русской музыки и культуры – обогащают, дополняют, раскрывают и интерпретируют глубинные смыслы прозы Солженицына, следуя которым опера, с ее простыми и выразительными звуковыми решениями, выявляет, вопреки лагерному аду, счастье каждой минуты существования в преодолении, в ощущении жизненной перспективы. Тем и наполнено завершение оперы «Один день Ивана Денисовича».

Теперь услышим другие звуковые смысловые обертоны, в ином ракурсе в на ином материале: тему радио в текстах Солженицына. Она чрезвычайно важна, если услышать в том не только союзы вербального содержания со звуковым, – не в устном произнесении литературного текста, не в его омузыкаливании-трактовке профессиональным композитором, а на ином уровне. Потому мы проследили в прозе писателя линию радио и связанных с ним сонорных явлений, впечатлений, эстетических и социальных реалий.

Сонорные образы, связанные со сферой наиболее распространенных в 1950–1980-е гг. в СССР технических средств массовой коммуникации, рождало радио, чьи звуки сопровождали советского человека дома, на работе, на площадях, в вагонах поездов, в клубах. С начала своей работы радиовещание открылось и активно изучалось как новаторская, прежде не существовавшая сфера *устного* бытования языка и литературы⁽⁴⁾ [1; 12]. Однако сам его феномен, с незримыми

(4) Симптоматично ныне появление интернет-канала «Литературное радио». См.: Литературное радио. Материал из Википедии – свободной энциклопедии. Версия 41 187202, сохраненная в 09:04 UTC 27.01.2012 // Википедия, свободная энциклопедия. – Электрон. дан. – Сан-Франциско: Фонд Викимедиа, 2012. URL: <https://ru.wikipedia.org/?oldid=41187202> (дата обращения 04.08.2018).

голосами и звуками вне их источника, стал предметом особенного интереса мастеров словесности.

На широком поле литературных описаний, пророчеств и фантазий «вокруг радио», нередки, под этим «углом слуха», утопические ожидания, аллегорические осмысления и антропологические вызовы, которые связаны с новыми средствами общения – и как материалом художественного творчества, и как приметой новой реальности, и – как символом.

Сравнивая основные высокие модели, на которые ориентировалось искусство последних веков (сосредоточимся более всего на музыкальном художественном творчестве), предложим такую картину: от утопических идеалов музыки как отображения божественной «гармонии мира», идеальной математической конструкции, через музыкальные исследования «темной материи», что обозначалось в XIX в. представлениями о «дьявольских» звучаниях, – авангард XX в. шел, в том числе и в сфере сонорной, к сакрализации «моторики», «механической сущности». Возникло обожествление *машины*, «учителя точности и скорости»⁽⁵⁾ [слова А. Гастева, 6], возвеличивание нового идола – *электричества*. Отсюда следовала необходимость радикальной переделки бытия и человека. В России идеология *Übermensch* (сверхчеловека) в эпоху «смерти Бога» трактовалась свободно: искали свои, отечественные ориентиры и критерии. Позднее российское освобождение от рабства, крепостничества компенсировалось активным, до агрессии, насаждением концепций избавления от прошлого, проектов «демократизации», грандиозностью мечтаний социальных и в сфере искусства.

Какими представляли для нашего писателя его звучания, чем они были обусловлены, чем становились в художественной системе – структуре его образов, его содержательной системы координат?

Если вслушиваться-вчитываться в звуки, отображенные в литературных текстах А.И. Солженицына, стоит вспомнить, что в молодости на войне он служил командиром 2-й батареи звуковой разведки 794-го Отдельного армейского разведывательного артиллерийского

дивизиона (ОАРАД)⁽⁶⁾. После ареста Солженицын также был вынужден заниматься в «шарашке» работами, связанными с физическим исследованием акустических следов (своего рода отпечатков тайных разговоров, для подслушивания), – где мог встретиться и со Львом Терменом, и с Королевым...

И если для других писателей (Платонова, Замятина, Маяковского, Булгакова) радио в советском обществе предстает одним из важных признаков футуристической картины, утопии и антиутопии, – иное встречаем у Солженицына, чрезвычайно внимательного к звукам жизни, но с другим «наклоном слуха» к социальным, нравственно-указующим ориентирам в сонорной картине мира.

«Предтечей» символики радиозвучаний у Солженицына предстает трактовка мира радио в произведениях Андрея Платонова. Самоуверенно говорящий в нищем крестьянском доме механизм (радиоприбор) стал для Платонова воплощением свершающейся антиутопии, ужаса «воцарения Машины». Такая бессмысленно диктующая свою волю «Машина» возникала в его текстах, если они создавались как проявления крестьянского восприятия новаций и несправедливостей новой власти, и радио становилось механически-бесчеловечным «гласом свыше», участвующим в гибели Руси. Руси, в основном, деревенской, близкой правде земли. А шире, – это пророчило, возвещало о конце гуманистического мышления и отношения к жизни.

Затрагивая эту тему, трактуя эту «радиореальность» как символическую, писатели, разумеется, не могли не видеть в ней более общей проблемы: взаимоотношения природной среды и научно-технической революции, естественного и искусственного, вплоть до насильственности, изменения Земли и человечества. Когда о том размышляли в 1920–1930-е гг., радио выбирали главной моделью для названной оппозиции естественности, природности.

Значительно позднее, с развитием практики вещания в СССР, заметно негативное отношение к советскому радио и всему вышеназванному комплексу у представителей отечественной «деревенской

(5) Так охарактеризована «машина», один из постулатов для «переделки человека», в поэме пролетарского поэта Алексея Гастева, опубликованной в его авторской книге «Пачка ордеров» [6].

(6) Эта батарея звуковой разведки подчинялась 44-й пушечно-артиллерийской бригаде (ПАБр) 63-й армии на Центральном и Брянском фронтах, позднее, с весны 1944 года – 68-й Севско-Речицкой ПАБр (полевая почта № 07900 «Ф») 48-й армии Второго Белорусского фронта. Боевой путь – от Орла до Восточной Пруссии.

школы» литераторов, таких как В. Белов. Опережая их, А.И. Солженицын с начала своей литературной деятельности чаще отрицательно высказывался, в публицистике и художественной прозе, о «радио» как знаке государственного насилия.

Так, наряду с перечислением в поэме «Дороженька» типичных порождений новояза, советских аббревиатур, начинающихся сокращением от «районный», но столь далеких от парадиза, входят в стихотворную плоть две сравнимые для Солженицына порочные реалии – русское пьянство и тоталитарная, навязанная «сверху» информация радио, словесная и музыкальная: «На столбах бубнят колхозные частушки / Близ Райклуба громкоговорители, / Под забором рубят головы косушкам / Жители» [8, с. 11].

Даже при кратком упоминании отношение писателя к незамолкающему советскому радиоголосу откровенно негативно, как в рассказе «Матренин двор» (1959–1960), когда повествователь говорит о достоинствах жизни в избе героини: «Здесь было мне тем хорошо, что по бедности Матрена не держала радио, а по одиночеству не с кем было ей разговаривать» [9, с. 121].

Ибо орущее «радио со всех сторон» [11, с. 244] мешало побыть в тишине и молчании, со своими мыслями. Писатель (признававшийся во второй половине XX века, что часто слушает немецкое радио, – очевидно, в поисках информации более объективной, не зависимой от советских источников) не раз обращался к этой теме в своей прозе и в публицистике.

Устами персонажа романа «Раковый корпус» (1968) он выразил свою позицию; характерно антропоморфное восприятие радиоголоса-антипода писателя: «Первый враг, которого он ждал себе в палате, – было радио, громкоговоритель» [11, с. 16; 5].

Каковы причины такого отторжения? Прежде всего, Солженицыну, пережившему перерождение в заключении, стала особенно отвратительна навязываемая «звуками сверху», по его воззрению, душевная и духовная, социальная и интеллектуальная пассивность, которую провоцировали у аудитории безапелляционные интонации радиооператоров. Ему претило насильственное навязывание тенденциозных сведений и художественных впечатлений пассивному потребителю; да и репертуар, политика радио в СССР как рупор и символ ограничения человеческой свободы, манипулирования:

«Обязательное громковещание, почему-то зачтенное у нас повсюду как признак широты, культуры, есть, напротив, признак культурной отсталости, поощрение умственной лени... Это постоянное бубнение, чередование не запрошенной тобою информации и не выбранной тобою музыки, было воровство времени и энтропия духа, очень удобно для вялых людей, непереносимо для инициативных. Глупец, заполучив вечность, вероятно, не мог бы протянуть ее иначе, как только слушая радио...» [11, с. 16].

Для писателя, выросшего со звуками радио, оно являет собой олицетворение бескультурья и насилия, вдалбливания от государства идущей лжи советской эпохи. Оглушающее и нередко лживое «бубнение» девальвирует саму речь, обесценивает слово. Именно такой образ радио превалирует в текстах, начиная с ранних текстов Александра Исаевича. По Солженицыну, особенно вредя деревне, «в каждой избе радио галдит, проводное» («Один день Ивана Денисовича»); завывают «радиолы, бубны громкоговорителей» («Дыхание»); «Попов, изобретая радио, думал ли, что готовит всеобщую балаболку, громкоговорящую пытку для мыслящих одиночек» («В круге первом»); «Над дверьми клуба будет надрываться радиола» («Матренин двор»).

Отказ от восприятия и послушания советскому радио является, фактически, первым диссидентским жестом. Так и рассказчик в рассказе Солженицына «Матренин двор» не хочет слушать звуки, льющиеся из громкоговорителя, не желает погружаться во все то, что навязывает массе людей по всей России государство, которое исковеркало его жизнь.

Это – не только рефлексия родившегося после революции писателя по поводу долгого функционирования государством контролируемого аудиосредства. Настоячивое проведение, во многих его сочинениях, этой мысли соседствует с осознанием радио не только приметой современного быта, но и метафорой пустоты, мнимости, претворяющейся важнейшей реальностью: «Просто у людей перевернуты представления – что хорошо и что плохо. Жить в пятиэтажной клетке, чтоб над твоей головой стучали и ходили, и радио со всех сторон, – это считается хорошо. А жить трудолюбивым земледельцем в глинобитной хатке на краю степи – это считается крайняя неудача» [11, с. 40].

Однако есть и моменты в текстах Солженицына, где радио не враждебно ни персонажам, в которых воплощено альтер эго автора, ни другим героям, писателем воспеваемым. Звуки из радиорупора тогда единятся с внешним миром, укореняются в нем, чем словно оживляются, воплощая самую суть явлений, душу природы. И недаром в финале рассказа «Матренин двор», в самый драматический момент «не только тьма, но глубокая какая-то тишина опустилась на деревню. Я не мог тогда понять, отчего тишина – оттого, оказалось, что за весь вечер ни одного поезда не прошло по линии в полуверсте от нас. Приемник мой молчал...» [9, с. 140–141].

Идущее из приемника – уже не из нерегулируемого рупора, а предмета индивидуального пользования, может стать вестником новых явлений в восприятии аудиоявлений. Оно способно оказаться неким, изолирующим от негатива, сонорным оберегом. Постоянство радиозвучаний может отвлекать от резких шумов современной индустриальной среды, создавая им преграду и помогая сосредоточиться, если слушатель игнорирует вербальные сообщения, научившись воспринимать только внесловесный музыкальный поток. Григорий Свирский писал, что писатель и правозащитник Лев Копелев, прототип Льва Рубина в романе «В круге первом», умел хорошо работать и в шуме, и в гомоне. Склонившись над рукописью, он включал приемник, стоявший у окна. «Музыка отрезает от меня грохот самосвалов», – объяснял он [7].

Удивительны, драгоценны подмеченные Солженицыным особенности, избирательность, восприимчивость и чуткость народного слуха. Знаменательно, что в речи крестьянки Матрены писатель тонко отметил «стихийную метафору», соединяющую музыкальную и словесную информацию, доступную благодаря радио (и не возможную без электросети), – с поисковым азартом, расширением кругозора и риском поиска, *разведки*: «...стала Матрена повнимательней слушать и мое радио (я не преминул поставить себе *разведку* – так Матрена называла розетку). Мой приемничек уже не был для меня бич, потому что я своей рукой мог его выключить в любую минуту; но, действительно, выходил он для меня из глухой избы – разведкой. <...>

Исполнял Шаляпин русские песни. Матрена стояла-стояла, слушала и приговорила решительно:

– Чудно́ поют, не по-нашему.

– Да что вы, Матрена Васильевна, да прислушайтесь!

Еще послушала. Сжала губы:

– Не. Не так. Ладу не нашего. И голосом балует.

Зато и вознаградила меня Матрена. Передавали как-то концерт из романсов Глинки. И вдруг после пятка камерных романсов Матрена, держась за фартук, вышла из-за перегородки растепленная, с пеленой слезы в неярких своих глазах:

– А вот это... по-нашему, – прошептала она» [9, с. 131–132].

Список литературы:

- 1 *Акопян Л.О.* Эвфония и парафония как музыкально-теоретические категории // Искусство музыки. Теория и история. 2017, № 16. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/ee3/imti_2017_16_59_110_akopyan.pdf (дата обращения 05.05.2018).
- 2 *Андроников И.Л.* Литература, радио, телевидение // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М.: Энциклопедия, 1967.
- 3 *Бадретдинова И. Р.* «Опера „Один день Ивана Денисовича“ Александра Чайковского». Дипломная работа. Уфимская государственная академия искусств им. З. Исмагилова, 2014.
- 4 *Барыкина Л.* Один день и целая жизнь // Петербургский театральный журнал. 2010, № 1. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/59/music-theatre-59/odin-den-i-celaya-zhizn-2/> (дата обращения 02.02.2017).
- 5 *Вайль П.Л., Генис А.А.* Поиски жанра // Александр Солженицын. URL: <http://www.library.ru/help/docs/n17693/poisk.htm> (дата обращения 21.04.2018).
- 6 *Гачев А.* Пачка ордеров. Ордер 06 (1921) // Футурум-Арт, литературно-художественный журнал; публикация поэмы Е.В. Харитоновна: URL: <http://futuraum-art.ru/autors/gastev.php> (дата обращения 16.04.2018).
- 7 *Свирский Г.* На Лобном месте: литература нравственного сопротивления 1946–86 гг. Лондон: Overseas, 1979; М.: КРУК, 1998. Ч. III: Десятилетие Солженицына. Разд. 2: Солженицын бессмертный и смертный // URL: http://lib.ru/NEWPROZA/SWIRSKIJ/svirsky1.txt_with-big-pictures.html#19 (дата обращения 12.04.2018).
- 8 *Солженицын А.И.* Дороженька. Повесть в стихах // *Солженицын А.И.* Протеревши глаза. М.: Наш дом – L'Age d'Homme, 1999 (гл. 1: Мальчики с луны).
- 9 *Солженицын А.И.* Матренин двор // *Солженицын А.И.* Рассказы. М.: АСТ, 2000.
- 10 *Солженицын А.И.* Один день Ивана Денисовича // *Солженицын А.И.* Рассказы. М.: АСТ, 2000.
- 11 *Солженицын А.И.* Раковый корпус. М.: АСТ, 2003. С. 244.
- 12 Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke4/ke4-2482.htm> (дата обращения 13.04.2018).