

За что?

Расстрельная судьба оперы

Н. Стрельникова «Беглец» (1933)

по сюжету толстовского рассказа

Сюжет этой публикации возник для меня неожиданно и от меня независимо. Мне позвонил сын композитора Николая Михайловича Стрельникова - Борис Николаевич, петербургский музыковед, который и поделился со мной и своей историей, и частью собранных им материалов, доверив мне ими воспользоваться. Сам Борис Николаевич, много лет занимаясь реабилитацией незаслуженно, по его убеждению, репрессированной отцовской оперы, обратился ко мне с просьбой и о реабилитации толстовского рассказа. Последнее меня несколько озадачило.

У одного из несомненных художественных чудес позднего Толстого, рассказа «За что?», написанного в 1906 г. и включённого в «Круг чтения», неординарная судьба¹. Определяет её прежде всего драматизм сюжетной коллизии рассказа, документальной в своей основе². Это подлинная история разжалованного в рядовые после подавления Польского восстания 1831 г. поляка Винцентия (у Толстого - Иосифа) Мигурского и приехавшей к нему в Уральск, подобно жёнам декабристов, и венчавшейся с ним Альбины Ячевской. История романтической любви, драма неудавшегося побега из ссылки... Сломанные судьбы, трагический вопрос «за что?»

Как и во многих поздних толстовских вещах, здесь сжато, но исключительно мощно возрождаются, как будто реанимируясь, самые органичные, самые дорогие ему темы, мотивы, типажи, приёмы. Особая поэзия семейственности, например, семейной любовности - в первой главе, описывающей родовое гнездо поляков Ячевских, имение Рожанку. Главная героиня Альбина - несомненный слепок любимых толстовских героинь, «живая, костлявая девочка» с «весело

смеющимися глазами», всеобщая любимица, воплощение «прелести жизни», «восторженной жизнерадостности» (42, 85, 86). Жёстким изобличением русской государственно-имперской идеи, персонифицированной в императоре Николае I, рассказ «За что?» близок «Хаджи-Мурату» и поздним толстовским статьям. Здесь, кроме того, напрямую высказывается, декларируется неизменное толстовское убеждение в мнимом величии «великих людей» и подлинном величии людей обычных.

Главная же в рассказе - польская тема. Как и в письме к Г. Сенкевичу 1907 г. и в статье «Закон насилия и закон любви» (1908), это тема жестокого и бессмысленного подавления малых народов государственной машиной имперской России, тема «насильнических правительств» и необходимости борьбы с «ужасным, отсталым <.,.> насильственным государственным устройством, которое и есть главный источник страдания человечества» (77, 272).

Нет необходимости подробно останавливаться на творческой истории толстовского текста, она изложена в комментариях к 90-тому изданию³. О судьбе Мигурских впервые в 1846 г. в шестом номере «Отечественных записок» в рассказе «Ссылный» поведал В. И. Даль, работавший в Уральске. Толстой с историей Мигурских познакомился много позже, читая «Сибирь и каторгу» С. В. Максимова. В работе над историческим сюжетом он, как обыкновенно в таких случаях, изучил десятки исторических источников, обращаясь с просьбой об их присылке к И. А. Бодуэну де Куртенэ, А. А. Шахматову, В. В. Стасову и особенно настаивая, по свидетельству Д. П. Маковицкого, на присылке истории восстания, «написанной с польской точки зрения» (42, 627).

Уже в год первой публикации «За что?» был переведён и издан в Польше, где и позднее переиздавался многократно⁴. И понятно почему. Всем полякам дорого переданное Толстым в рассказе, исключительно для них важное отношение к «москалям», к их бессмысленным зверствам. Особый смысл для поляков задолго до издания рассказа имело, как отметил исследователь этой темы Б. Бялокозович, опубликованное по-польски в конце 1895 г. письмо Толстого к М. Здзеховскому, философу, публицисту, историку литературы, поклоннику его идей, в котором «обсуждалась антипольская политика царских властей»⁵.

В 1966 г. рассказ «За что?» собирался экранизировать А. Вайда, видя в нём прямое продолжение собственного «Пепла» (1965),

поставленного по историческому роману С. Жеромского и относящегося примерно к той же эпохе⁶. Вайде, несомненно, была близка не только бесстрашная позиция Толстого, но и экспрессия и публицистичность его поздних вещей, их «кинематографическая» поэтика (о которой немало писали) - фрагментарный, рваный сюжет, приёмы кадрирования с крупными и дальними планами. Кинематограф Вайды, «одновременно поэтический и жёсткий, экспрессивный, насыщенный метафорами и символами»⁷ и, добавим, открыто и мужественно публицистический (порой до тенденциозности), во многом, можно сказать, соприроден позднему толстовскому творчеству.

Представить толстовский сюжет у Вайды легко, представить же этот сюжет в 1933 г. на сцене Ленинградского государственного академического театра оперы и балета - ГАТОБа (получившего в 1935-м имя Кирова), согласимся, непросто. Хотя речь и идёт о сюжете историко-революционном и антисамодержавном, в какой он прежде всего и был обращён в результате театральной переработки.

Опера «Беглец» (первоначально «Альбина Мигурская») написана Н. М. Стрельниковым, либретто - им же в соавторстве с молодым драматургом П. Перелешиним⁸. Замысел этот Стрельников вынашивал долго (долго, по определению сына, к нему «пристреливался») и с просьбой о написании либретто обращался к Е. Замятину и К. Федину.

Премьера оперы в ГАТОБе состоялась 26 мая 1933 г.⁹ Исполнителями как заглавных, так и второстепенных партий были выдающиеся оперные певцы тех лет - Г. А. Боссе, Р. Л. Изгур, Г. М. Нэлепп, С. П. Преображенская¹⁰. Далеко не рядовыми, надо полагать, были и декорации замечательной театральной художницы В. Ходасевич. Однако через месяц, выдержав 13 представлений, после присутствия на спектакле наркома просвещения А. С. Бубнова, ужаснувшегося тому, что герои оперы - поляки, шляхтичи, опера была изъята из репертуара, подверглась разгромной критике, и упоминания о ней постепенно исчезли из театральных хроник и историй театра вплоть до «оттепели». Либреттист П. Перелешин был арестован в 1936 г. и расстрелян как участник контрреволюционного заговора¹¹, сам же Стрельников с женой и детьми, как свидетельствует его сын, были готовы к аресту, скрывались и чудом остались в живых благодаря заступничеству Б. В. Асафьева.

Стоит подробнее рассказать о Н. М. Стрельникове (1888-1939), композиторе, дирижёре, музыкальном критике, одном из создателей

советской оперетты, чье имя вошло во все музыкальные и театральные энциклопедии. Самая известная его вещь - историко-бытовая оперетта «Холопка», созданная в 1927 г., с огромным успехом шедшая в 1930-е гг. на многих сценах, да и до сих пор пользующаяся большой популярностью. Стрельников - псевдоним (парадоксально пастернаковский), по девичьей фамилии матери, настоящая фамилия композитора - фон Мезенкамф, и он приходится троюродным братом С. В. Рахманинову, «решительно поддерживавшему ранние композиторские опыты» родственника¹². Выпускник (1909, золотая медаль) привилегированного Училища правоведения в Петербурге. Юрист по образованию, Стрельников специального музыкального образования не имел, но брал уроки композиции. Псевдоним возник потому, что правовед (и служащий Петербургской судебной палаты) не мог по нормам того времени выступать в свободной прессе под собственной фамилией, а Стрельников, помимо юридических статей, публиковал и музыкально-критические работы. После революции в 1918-1928 г. в качестве музыкального критика он сотрудничал в журнале «Жизнь искусства», где общие музыкальные интересы сблизили его с М. Кузминым (окончившим Петербургскую консерваторию и писавшим романсы и для оперы¹³). Н. М. Стрельников - автор брошюр о Бетховене (1922), А. Н. Серове (1922), М. И. Глинке (1923). В 1920-1930-е гг. он работает в Ленинградском ТЮЗе (зав. музыкальной частью), уйдя, как и многие его современники, из «взрослого» творчества в творчество для детей.

За что же (повторим толстовский вопрос) подверглась репрессиям опера «Беглец»? Сюжет рассказа был в либретто значительно изменён и, казалось бы, в целом социально и идеологически выдержан, приближен к известным нормативам 1930-х гг. Действие, так же как и у Толстого, начиналось в имении отца Альбины, развивалось на каторге и в ссылке и драматически завершалось обнаружением беглого Мигурского на постоялом дворе на берегу Волги. История романтической любви польского «революционера» и последовавшей за ним в ссылке невесты и затем жены Альбины во всех случаях развёртывалась на фоне массовых народных сцен (девушки, работающие в поле, в 1-м действии; народная свадьба, гулянья, хоры волжских лодочников - в 3-м). Идея бегства из ссылки, так же как и у Толстого, принадлежала главной героине, Альбине. Но в либретто идея эта вступает в жёсткий конфликт с идеей революционного долга, подаётся почти как эгоистический каприз своенравной женщины,

выявляя слабость подчинившегося её воле и согласившегося на побег мужа. Тогда как он, по мысли либреттистов, не имел на побег права, став участником - благодаря знакомству со ссыльным революционером Россоловским - конспиративной организации, готовившей свержение царизма по всей России. Мигурский, таким образом, хотя и мучимый конфликтом чувства и долга, но согласившийся на побег, изменяет своим революционным обязательствам и оставшимся в ссылке товарищам. В сюжете оперы вообще снят мотив гибели двоих родившихся у Мигурских в Сибири детей, после чего, по Толстому, Альбина, всё потеряв, и замышляет свой безумный побег.

Практически все произведённые в толстовском сюжете замены выглядят с современной точки зрения грубо идеологически заданными, насильственными, натянутыми, все они - дань вульгарной социологизации. Так, подлинный революционер в опере, главный борец с режимом и его главная жертва - вовсе не Мигурский, персонаж «классово чуждый», но его кучер Ян (он умирает на каторге), центральной народной («классово близкой») женской фигурой предстаёт его сестра Ядвига. Очевидным упрощением было введение в толстовский сюжет «декабристской» темы (в либретто действует ссыльный декабрист Якушин), хотя она в нём, конечно, (имплицитно) присутствует. Однако эта подробность исчезла при постановке оперы, и место Якушина занял некий в широком смысле «революционер» Россоловский. Фарсовыми, карикатурными, социально-разоблачительными выглядят два драгунских офицера, два пьяных картежника, введённые в финальную сцену на постоялом дворе.

Необходимо, пожалуй, хотя бы отчасти напомнить о том культурном контексте, в который столь неосмотрительно Н. М. Стрельников решил вписать своего «Беглеца». После печально известного Постановления ЦК ВКГ1(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», которое «положило конец крайностям направленных разногласий и заблуждений», были распущены творческие объединения и группировки, поддерживавшие «субъективистские, эстетские, формалистические, вульгаризаторские» течения в искусстве¹⁴. Агитационная роль театра продолжала нарастать (в операх и балетах «Красный вихрь», «Плотина», «Болт» и др.), продолжал утверждаться метод социалистического реализма и подлинный гуманизм — «гуманизм революционного пролетариата, могильщика старого мира». При этом «кое-кто не сложил оружие» (Д. Шостакович, Вс. Мейерхольд), «борьба приняла

более тонкие и острые формы»¹⁵ (о чём мы знаем по опубликованным в «Правде» статьям «Сумбур вместо музыки», «Театр, чуждый народу», «Художники-пачкуны» и др.). Старый оперный репертуар в те годы, русский и европейский, безусловно, сохранялся, поощрялся, однако при постановке преобладало «социологизирование» - с карикатурностью, сатирой, гротеском, лубочным «заострением» социальных характеристик, показом «упадка старого дворянства»¹⁶, а «представители чуждых классов» должны были сами себя разоблачать. Внешняя зрелищность, монументальность постановок отвечала личным вкусам Сталина, на заседаниях худсовета Большого театра в Москве присутствовал лично секретарь ВЦИК А. Енукидзе, принимая «живое участие в деятельности коллектива» и лично решая вопросы «о допустимости переделок русской классики»¹⁷.

В мае 1933 г. появились первые газетные отзывы на премьеру оперы «Беглец». В «Красной газете» в разделе «На фронте искусства» её рецензирует В. М. Богданов-Березовский. Оценивая воссозданный на сцене «эпизод отдалённого революционного прошлого», он отмечает ряд достоинств оперы Стрельникова: «...его оркестр выразителен, хоры полнозвучны, его вокальные партии мелодичны...» Однако у рецензента возникают многозначительные «но»: «Но, отправляясь от позиций оперного натурализма, от лирической мелодрамы, свойственных буржуазным оперным композиторам конца XIX и начала XX столетий, Стрельников, однако, в музыкальном раскрытии сюжета критически не преодолевает влияния этих композиторов... Методы их оказываются недостаточными для выражения идей и понимания явлений с советской точки зрения. В этом - основной недостаток творческого подхода Стрельникова, ставящего акцент на моменте лирического переживания и сводящего революционные фигуры (Ян, Россоловский) и революционную сущность отдельных положений либретто (сцены на каторге) к фону, на котором развёртывается личная драма Юзефа и Альбины». И в заключение: «Спектакль ГАТОБа содержит в себе те же противоречия, что и само произведение. Так же подчёркнуты в нём элементы мелодрамы и любование старинным народным бытом»¹⁸.

Зловещий смысл рецензии в целом понятен: буржуазное влияние, недостаток «советской точки зрения» в интерпретации идей и событий, фоновая, а не центральная функция революционных фигур. Как будто и этого достаточно. Однако и сам Толстой, раз и навсегда разоблачённый, как все мы знаем, и уличённый в «кричащих противоре-

чиях» и апологии патриархального крестьянства, должен был из высокого покровителя композитора превратиться в обвинительную улику. Поэтому драма толстовских героев подаётся в рецензии как мелодрама, и эта оценка утверждается надолго¹⁹. Позднее В. М. Богданов-Березовский писал: «...несмотря на высокое мастерство композитора... эта опера оказалась близкой упрощенческим традициям. Последние заключались в полном отказе от... свежих интонаций, от нового, современного авторского отношения советского художника к описываемым событиям прошлого. “Беглец” был больше неудачей композитора, чем неудачей театра. В театральном плане это был вполне “благополучный” спектакль старых лирико-мелодраматических и обстановочных традиций. Но в этом благополучии традиций крылось всё неблагоприятное “Беглеца” как советского спектакля. Несмотря на драматически чёткое, социально рельефное либретто, инсценирующее в своё время запрещённую новеллу Толстого “За что?” “Беглец” явился мелодрамой, акцентирующей моменты личных любовных переживаний, обрисовывающей показанные в опере социально значимые явления и массовые сцены лишь в красочно-фольклорном их восприятии. Эти качества определила собою музыка Стрельникова, целиком исходящая от покорного, безвольного следования канонизированным образцам буржуазной мелодраматической оперы “веристского” типа,...»²⁰

Не зная всех деталей, едва ли возможно понять нечеловеческую, абсурдистскую логику 1930-х гг. Леденящие душу подробности открываются в майских номерах той же «Красной газеты», где рецензировался «Беглец». Так, в номере за 10 мая сообщается о результатах чистки Ленпищеторга: «...380 человек вычищено из аппарата Ленпищеторга после раскрытых там злоупотреблений. По первой категории вычищено 36 человек, по второй - 136 человек, среди вычищенных - 70 растратчиков, 17 лишенцев, 28 судившихся прежде, 38 скрывших своё социальное происхождение»²¹. И далее из номера в номер печатаются признательные показания разных категорий «диверсантов». Наверное, «вычистить» из ГАТОБа должны были и скрывшего своё социальное происхождение Н. М. Стрельникова. Что же касается бдительного наркома Бубнова, то как раз весной 1933 г. широко отмечалось его 50-летие и 30-летие революционно-большевистской деятельности. Постановлением ВЦИК и Совнаркома его имя было присвоено ЛГУ²².

Слава богу, дальнейшая судьба композитора складывалась по благополучному сценарию. И об этом умолчал Борис Николаевич

(да простит он мне мои сомнения), темпераментно и ярко развёртывая передо мной «расстрельный» сюжет и только за одно ратуя - за реабилитацию оперы и восстановление её на сцене Мариинки. Между тем в 1938 г. публикуется признающая неординарные заслуги композитора, сугубо комплиментарная статья о Стрельникове, в которой упомянут и «Беглец»²³, а в 1939-м ему присваивают звание заслуженного деятеля искусств РСФСР²⁴.

Но толстовский вопрос «за что?» остался, как видим, актуальным. Как и другие «вечные» вопросы.

¹ См.: Гранина А. Польская ссылка Восточной Сибири в литературе // Сибирь: Лит.-худож. и обществ.-политич. альманах. 1973, № 1. С. 129-132; Халитова С. С. Судьба рассказа Л. Н. Толстого «За что?» // Вопросы функционального изучения литературы: Сб. науч. трудов. Волгоград, 1982. С. 121-128.

² Документальная основа сюжета ставилась под сомнение В. Шкловским, считавшим рассказ «типичным случаем обработки бродячего сюжета», или «исторического анекдота» (см. воспроизведение этой точки зрения: Короблёв В. Н. Лев Толстой и славянство // Сб. статей к 40-летию учёной деятельности акад. А. С. Орлова. Л., 1934. С. 418). Документальной основой сюжета занимался польский исследователь Б. Бялокозович, разыскавший и опубликовавший подлинные дневники Мигурского. (Публикации архивных материалов по делу Мигурских см.: Большаков Л. Н. Дело Мигурских: Повесть в документах // Прометей: Историко-биограф. альманах. М., 1971. Т. 8. С. 131-147; Отыскал я книгу славную. Поиски и исследования. Челябинск, 1971. С. 130-187; Большаков Л., Дьяков В. И это правда // Простор. 1979. № 7, 8. См. также: Клейн Б. История одного сюжета // Неман, 1972, № 2. С. 147-174; Владимиров Е. О герое рассказа Л. Н. Толстого «За что?» // Енисей. 1974. № 3. С. 63-64).

³ Комментарии Н. Н. Гусева и В. Д. Гусева (42, 626-643).

⁴ О восприятии его в Польше см.: Бялокозович Б. Толстой в Польше (1858—1962) // Лит. наследство. М., 1965. Т. 75. Кн. 2. С. 277, 279, 291; Баскаков В. Н. Лев Толстой и Польша // Русская литература. 1967. № 2. С. 193-198; Кушаков А. В. Из истории русско-польских литературных связей второй половины XIX - начала XX века. Орел, 1969.

⁵ Бялокозович Б. Родственность, преемственность, современность: О польско-русских и польско-советских литературных связях / Пер. с польского; под. общ. ред. В. Хорева. М., 1988. С. 96. Речь идёт об известном как «Письмо к поляку о патриотизме» письме Толстого от 10 сент. 1895 г. (см.: 68, 167-172).

⁶ См.: Вайда А. Хочу экранизировать Льва Толстого // Сов. экран. 1966. № 12. С. 16. См. об этом: Халитова С. С. Судьба рассказа Л. Н. Толстого «За что?». С. 124. Сам роман «Пепел» С. Жеромского близок историософскому трактату своей историко-философской проблематикой, полемикой о моральных законах и законах войны.

⁷ Цыткин Л. Анджей Вайда: темперамент воина и душа поэта // <http://www.inoekino.ru/author.php?id=612>.

⁸ Известны только две пьесы П. А. Перелешина: «Прыжок Пояркова» и «Конец Аса: (Международный перелёт)» (М.; Л.: ГИХЛ, 1931). Других сведений о нём, к сожалению, разыскать не удалось.

⁹ В том же году опера также была поставлена в Баку на сцене театра им. М. Ф. Ахундова.

¹⁰ Наиболее полная информация о постановке оперы дана в изд.: Бернандт Г. Словарь опер. М., 1962. С. 35. «БЕГЛЕЦ, опера Н. М. Стрельникова в 4 действиях. Либретто П. А. Перелешина и Н. М. Стрельникова по рассказу «За что?» Л. Н. Толстого. Стихотворный текст Е. Г. Геркена. Действующие лица: Ячевский, помещик (бас); его дочери: Ванда (меццо-сопрано), Альбина (сопрано); Пан Стась, управляющий у Ячевского (тенор); Юзеф Мигурский (тенор); Оголин, отставной бригадир, впоследствии городничий в Саратове (баритон); Ян, кучер Ячевского (баритон); Ядвига, его сестра (меццо-сопрано); Россоловский, революционер в ссылке (высокий бас); Тюремный надзиратель (бас); 1-й драгунский офицер, поручик (баритон); 2-й драгунский офицер, ротмистр (тенор); Сваха (сопрано); 1-й дружок на свадьбе (баритон); Слепец (тенор); Поводырь, мальчик (меццо-сопрано); Полицейский (бас); Лодочник (бас); Казачок в усадьбе (меццо-сопрано); Мужик (тенор); Жандармский офицер (без пения). Крестьяне, крестьянки, солдаты, стражники, конвойные, каторжные, торговцы, ямщики, лодочники, молодые и гости на свадьбе, балалаечники, праздный люд и др. Действие происходит в 1830-е годы в мелкопоместной усадьбе в Западном крае, в Сибири, в остроге и на постоялом дворе в Покровской слободе на Волге. Премьера 26 мая 1933 в Ленинграде, в Акад. театре оперы и балета. Дирижёр М. Н. Жуков. Режиссёр А. Б. Винер. Художник В. М. Ходасевич. Ячевский - Г. А. Боссе; Альбина - Р. Л. Изгур; Мигурский - Г. М. Нэлепп; Оголин - А. Н. Ульянов; Ян - И. И. Шашков; Ядвига - С. П. Преображенская; Россоловский - И. И. Плешаков; Тюремный надзиратель - А. В. Белянин. Либретто изд. Бюро обслуживания рабочего зрителя при Управлении гос. театров Л., 1933». Ср.: Штейнпресс Б. С. Оперные премьеры XX века: 1901-1940: Словарь. М., 1983. С. 31.

¹¹ Сообщено исследователем истории репрессий в Ленинграде З. Дичаровым, ответившим на письменный запрос Б. Н. Стрельникова.

¹² См.: Стрельников Б. Н. Из воспоминаний Н. М. Стрельникова // Рахманинов С. Литературное наследие: В 3 т. М., 1980. Т. 3. С. 424-430,

¹³ Русские писатели: 1800-1917: Биограф. словарь. // Тименчик Р. Д. Кузмин М. А. М., 1994. Т. 3. С. 204.

¹⁴ Богданов-Березовский В. Ленинградский гос. акад. ордена Ленина Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Л.; М., 1959. С. 126.

¹⁵ Там же. С. 128, 130.

¹⁶ Гозенпуд А. Русский советский оперный театр (1917-1941), Л., 1963. С. 207, 210.

¹⁷ Там же. С. 212, 233.

¹⁸ Красная газета. 1933. 28 мая. № 121. С. 4.

¹⁹ Хотя в том же 1933 г. в полемике вокруг музыкальной части оперы и её драматургии высказывались разные мнения - в «Красной газете» (Адр. Пиотровский), «Советском искусстве» (Б. Валерьянов), «Рабочем и театре» (И. Соллертинский, «Беглец», или торжество штампа), «Ленинградской правде».

²⁰ Богданов-Березовский В. Советская опера / Общ. ред. М. А. Глух. Л.; М., 1940. С. 173-174. Оценка дословно повторена в цит. выше изд.: Богданов-Березовский В. Ленинградский гос. акад. ордена Ленина Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. С. 156.

²¹ Красная газета. 1933. 10 мая. № 101, С. 4.

²² См.: Красная газета, 1933, № 80, 6 апр. С. 2.

²³ Советские композиторы. Вып. 1. Л., 1938. С. 63-64.

²⁴ См.: Театральная энциклопедия. М., 1965. Т. 4. Стб. 1108-1109; Музыкальная энциклопедия. М., 1981. Т. 5. С. 319.