



Роль музыки в повести И.С. Тургенева «Клара Милич»

© О. С. БЫКОВА

Музыкальные и звуковые образы в художественном произведении чаще всего выполняют вспомогательную роль, добавляя к характеристике персонажа или идее текста новые смыслы. В повести И.С. Тургенева «Клара Милич» музыка не просто дает дополнительную характеристику героине, а является одним из главных средств создания ее образа. В данной статье анализируются ключевые для создания образа главной героини музыкальные эпизоды, определяется их влияние на истолкование конфликта. Также внимание уделяется функции звуковых образов в создании символического подтекста повести.

Ключевые слова: И.С. Тургенев, «Клара Милич», «таинственные повести», звуковые и музыкальные образы в художественном произведении, музыка и литература, синтез искусств.

DOI: 10.31857/S013161170001612-2

Music and acoustic images tend to fulfill a supporting role in fiction, adding new meanings to the character profile or to the text idea. In I.S. Turgenev's «Clara Milich» novel music does not only provide an additional characterization of the heroine, but is one of the main means of creating its image. This article analysis musical episodes that have key importance in the creation of images of main characters, determines their influence on the interpretation of the conflict. Attention is also paid to the function of acoustic images to create a symbolic subtext of the story.

Keywords: I.S. Turgenev, «Clara Milich» novel, «mysterious story», music and acoustic images in the artwork, music and literature, synthesis of arts.

Повесть «Клара Милич (После смерти)» относится к числу тех произведений И.С. Тургенева, центральной темой которых является

«таинственное». Мистика, влияние на жизнь человека неизвестных законов природы, вопросы соотношения жизни и смерти, любви и смерти – вот те доминанты, вокруг которых выстраивается сюжет произведения.

Однако есть существенная черта, отличающая данную повесть от других «таинственных повестей». В «Кларе Милич», наряду с «таинственной» составляющей, всегда присутствует «второе» толкование [1], то есть объяснение сверхъестественных событий не с точки зрения потустороннего влияния, а с точки зрения естественных законов природы, а также с позиции восприятия мира главным героем. Данную мысль подтверждает и высказывание А.Б. Муратова: «Здесь, как уже сказано, нет неведомых сил природы, противостоящих человеку. Необычна сама неустойчивая, а затем больная психика героя» [2]. Тем не менее полностью исключить версию о влиянии потустороннего мира на судьбы героев писатель не стремится и оставляет право читателю увидеть причину случившегося с Аратовым не в нем самом, а в «таинственной» стороне жизни.

Музыка же в этом случае будет способствовать раскрытию мистического, «таинственного» содержания повести, но не отрицать его. Кроме того, велика будет ее роль и в раскрытии внутреннего мира главных героев, их психологии.

В тексте повести упоминаются два известных русских романа: «Только узнал я тебя...» М.И. Глинки и «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду...» П.И. Чайковского.

Оба романа, включенные Тургеневым в повесть, прозвучали в исполнении Клары на литературно-музыкальном утре. Описывая его атмосферу, Тургенев намеренно сгущает отрицательные образы исполнителей, подчеркивая их заурядность и даже комичность: «Первым на эстраде явился флейтист чахоточного вида и престарательно проплевал... то бишь! просвистал пьеску тоже чахоточного свойства <...>. Потом какой-то толстый господин в очках, очень на вид солидный и даже угрюмый, прочел басом щедринский очерк; хлопали очерку, не ему; потом явился фортепианист, уже знакомый Аратову, и пробарабанил ту же листовскую фантазию; фортепианист удостоился вызова. Он кланялся, опершись рукою на спинку стула, и после каждого поклона взмахивал волосами, совсем как Лист!» [3. С. 75]. Превосходное по своей сатиричности описание скучного концерта и его участников потребовалось, чтобы на его фоне подчеркнуть музыкальный талант девушки, ее исключительность.

Первым Клара пела романс Глинки «Только узнал я тебя...». Текст романа символичен для повести, так как предсказывает события и те душевные изменения, которые произойдут с Аратовым впоследствии. Приведем слова романса А.А. Дельвига:

Только узнал я тебя —
И трепетом сладким впервые
Сердце забилось во мне.
Сжала ты руку мою —
И жизнь, и все радости жизни
В жертву тебе я принес.
Ты мне сказала «люблю» —
И чистая радость слетела
В мрачную душу мою.
Молча гляжу на тебя, —
Нет слова все муки, все счастье
Выразить страсти моей.
Каждую светлую мысль,
Высокое каждое чувство
Ты зарождаешь в душе [4. С. 162].

Присутствовавший на литературно-музыкальном утре Аратов вспомнил, что видел Клару еще при первом посещении салона грузинской княгини. Именно пристальный взгляд темных глаз девушки запомнился ему. С первой же встречи ее образ, пусть и подсознательно, становится частью жизни Аратова. Ее тайная власть заставляет Якова переживать злобу, страх, вину, а затем и первую любовь, ставшую для него единственной. Оказавшись под властью Клары, он действительно принес ей в жертву «и жизнь, и все радости жизни». Жертвенность любви, объединяющая повесть с другими произведениями Тургенева, возникает в романсе Глинки как вектор развития сюжета.

Тема власти одного человека над другим в любовных отношениях отчетливо выражена в этой повести. Несмотря на то что «Клара Милич» лишена явно мистических сцен, «таинственный» подтекст в раскрытии этой темы в ней присутствует. Так, например, Аратову не особенно понравилось пение Клары, а также чтение письма Татьяны, однако «оно его беспокоило, это чтение; оно казалось ему резким, негармоническим... Оно как будто нарушало что-то в нем, являлось каким-то насилием» [С. 78]. Действительно, чтение Klarой письма Татьяны отличается отрывистостью, резкой сменой и настроения, и интонации: «Первый стих: “Я к вам пишу... чего же боле?” — она произнесла чрезвычайно просто, почти наивно <...>; но уже начиная со стихов: “Другой!.. Нет, никому на свете не отдала бы сердца я!” — она овладела собою, оживилась — и когда она дошла до слов: “Вся жизнь моя была залогом свиданья верного с тобой”, — ее до тех пор довольно глухой голос зазвенел восторженно и смело — а глаза ее так же смело и прямо вперились в Аратова. <...> Последнее четверостишие она совсем, как говорится, скомкала <...>» [С. 77–78]. Но декламация Клары говорит не только о «негармоничности» ее природы, здесь важно и то, какие смысловые акценты она расставляет при чтении. Заметим, что Клара особо выделяет — и голосом, и взглядом — следующие строки:

Другой!.. Нет, никому на свете
Не отдала бы сердца я!
То в вышнем суждено совете...
То воля неба: я твоя;
Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой;
Я знаю, ты мне послан богом,
До гроба ты хранитель мой... [5]

Совершенно ясно, что эти строки героиня адресует Аратову, с помощью них пытаясь донести до молодого человека свои чувства и воздействовать на него. Но они в то же время проясняют сущность чувства героини и читателю — любовь Клары к Аратову предопределена свыше, сама она не властна над ней. Строчка же «До гроба ты хранитель мой» и вовсе предсказывает дальнейшее развитие событий повести — мысли о Clare и ее образ будут преследовать Аратова не только до самой смерти героини, но и после нее.

Так постепенно демоническая, «темная» сторона природы Клары, завладевая сознанием Аратова помимо его воли через пение и декламацию. Не меньшее впечатление на него производят и внешний облик девушки, и ее манера держаться на сцене — в них он тоже улавливает некоторую дисгармонию. Так, после замечания Купфера о Clare: «Зато какая душа!», Аратов подумал: «Душа! С таким неподвижным лицом!» [С. 77]. Позднее, вспоминая подробности литературно-музыкального утра, он еще раз отметит странную неподвижность лица девушки, но на этот раз не оставит без внимания и его выразительность: «Не красавица... а какое выразительное лицо! Неподвижное... а выразительное! Я такого лица еще не встречал» [С. 91]. Впечатление от первой встречи с Klarой еще более проясняется в первом сне Аратова, который представляет собой частично переработанный и дополненный текст стихотворения в прозе «Встреча. Сон» (1878). В нем Клара, ее лицо и облик тоже неподвижны: «Лицо ее было белое, белое как снег; руки висели неподвижно. Она походила на статую» [С. 93].

«Негармоничность» свойственна и всей натуре Клары: «Она была вся — огонь, вся — страсть и вся — противоречие: мстительна и добра, великодушна и злопамятна <...>» [С. 98]. Да и внешность героини тоже негармонична: «лицо смуглое, не то европейского, не то цыганского типа», «тонкие губы с красивым, но резким выгибом», «низкий неподвижный, точно каменный, лоб, крошечные уши» [С. 75]. Но именно эта противоречивость, «негармоничность» связывает ее с хаосом, дает ей возможность подчинить себе Аратова. У него же, в свою очередь, тоже есть предрасположенность к некоторому рода дисгармонии. В начале повести упоминается, что у него «в кабинете <...> находилось пианино, на котором он изредка брал аккорды с уменьшенной септимой» [С. 71], а уменьшенная

септима – созвучие, построенное на диссонансе. Значит, Аратова тоже привлекала дисгармоничность, вероятно, поэтому он и почувствовал ее в Кларе.

Несмотря на то что Клара овладевает чувствами и мыслями Аратова, его нельзя считать только жертвой. Клара Милич отчасти тоже не властна над своей судьбой, она как будто бы не владеет собой, когда исполняет романсы: «Он [Аратов] находил, что она и держится, и движется, как намагнетизированная, как сомнамбула» [С. 77]. Клара сама находится словно под властью или гипноза, или собственного пения, или же уже зародившейся в ее душе любви к Аратову. И выбирает она Аратова не сама, а как будто бы некая сила через нее делает это. Выбор этот бессознателен и в некотором роде необъясним, что подтверждается последующим недоумением Аратова: «Но с какой стати она именно *меня* выбрала?» [С. 91]. Потому и Аратов, и Клара – в равной степени жертвы судьбы и иррациональных сил природы и любви. Описанная в первом сне Аратова встреча с Кларой лишь подтверждает эту мысль, так как в определенный момент оба героя в этом сне уподобляются мертвецам, а значит, становятся равноправны перед лицом любви и смерти.

Вторым произведением, прозвучавшим на «утре», стал романс Чайковского «Нет, только тот, кто знал...» Слова романса – довольно точный перевод Л.А. Мея песни арфиста из романа И.В. Гёте «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (кн. 4, гл. 11). Романс Чайковского, как и романс Глинки, становится «пророческим». Подобно лирическому герою произведения Чайковского, Аратов последние свои часы проводит в ожидании встречи с Кларой («Ах, только тот, кто знал свиданья жажду, / Поймет, как я страдал и как я стражду»). Аратова ожидают страдания из-за человека, который его «любил и знал», но теперь он «далеко». Чтобы намеченная параллель была понятнее, приведем полный текст романса:

Нет, только тот, кто знал
Свиданья жажду,
Поймет, как я страдал
И как я стражду.
Гляжу я вдаль... нет сил —
Тускнеет око...
Ах, кто меня любил
И знал, — далёко!
Вся грудь горит... Кто знал
Свиданья жажду,
Поймет, как я страдал
И как я стражду [4. С. 414].

Интересно заметить, что отношение Чайковского к любви имеет много общего с тургеневской концепцией. «Петр Ильич Чайковский очень любил трагедию Шекспира “Ромео и Джульетта” и называл ее “архигениальной”. Она совпадала с тем представлением об идеальной любви, которое

проступает во многих сочинениях композитора, начиная от опер, симфоний, квартетов и заканчивая лирическими романсами. В большинстве произведений прекрасная романтическая любовь соприкасается с трагедией и развивается идея рока, невозможности достижения полного, вечного счастья. Любовь и рок — эта тема раскрывается П.И. Чайковским с огромной, страстной силой великого романтика» [6].

Важно и то, какие стихотворения избирал Чайковский для создания своих вокальных произведений. Основная часть его романсов написана на тексты поэтов XIX века: А. Толстого, Майкова, Тютчева, Фета, Полонского, Плещеева, Мея, Некрасова, Хомякова. Однако поэзия Пушкина, служившая неистощимым источником вдохновения для большей части русских музыкантов — современников Чайковского, в творчестве самого композитора представлена лишь одним романсом «Соловей», и то не на оригинальный, а на переводной текст.

Объяснить этот парадокс может замечание Б.М. Эйхенбаума по поводу «глухоты» Л.Н. Толстого к пушкинской лирике: «Толстому уже нужны были нажимы, выкрики, а стихи Пушкина строились на обратном принципе, на равновесии, на гармонии элементов, на полном и равном звучании их». Чайковский мог восторгаться удивительной стройностью и гармоничностью стихов любимого им поэта, но в себе, вероятно, не находил им отклика [7]. Романс Чайковского как нельзя лучше выражает страстность натуры Клары. Очень важно, как он исполняется: «Этот романс она спела иначе, чем первый — вполголоса, словно усталая... и только на предпоследнем стихе: “Поймет, как я страдал” — у нее вырвался звенящий, горячий крик. Последний стих: “И как я страдаю”... она почти прошептала, горестно растянув последнее слово» [С. 76]. Этот страшный «шепот» приоткрывает сущность демонической природы музыкальной ауры облика Клары. Крик и шепот, быстро сменявшие друг друга в пении, должны вызвать у слушателей ощущение дисгармонии.

Таким образом, романсы Глинки и Чайковского выполняют в сюжете повести прогностическую функцию, предсказывая развитие событий, а также играют немаловажную роль в раскрытии образа Клары и темы трагической связи любви и смерти. Тексты романсов заставляют исследовать мистическую власть Клары над душой Аратова. Следствием станет раскрытие роли музыки в интерпретации таинственного содержания повести.

Романсы Глинки и Чайковского интересны и с точки зрения их исполнения, и с точки зрения их смысла — текст, пожалуй, имеет здесь решающее значение. Музыкальные цитаты в этом отношении приравниваются к литературным цитатам — вспомним, к примеру, аналогии с Klarой Мобрай из романа Вальтера Скотта «Сен-Ронанские воды» или же с Грушей (Груней) из пьесы А.Н. Островского «Не так живи, как хочется», которые также либо предсказывают дальнейшую судьбу Клары Милич, либо позволяют глубже

понять сущность ее характера. Таким образом, подчиняясь общей цели, музыка и литература здесь выступают в синтетическом единстве.

Кроме конкретных музыкальных произведений, на страницах повести возникают и другие звуки — это звуки, предвещающие явление героини Аратову после ее смерти. Как и в других «таинственных повестях», в «Кларе Милич» звуковая составляющая повести связана со скрытой от глаз таинственной силой. Появление духа Клары соответствует мифологическим представлениям об акустическом поведении нечистой силы. Связь с потусторонним миром происходит, как правило, ночью, когда для восприятия окружающего мира обретает важность слух, а не зрение. Заволаживающие музыкальные звуки, стоны и нечленораздельная, загадочная речь становятся признаками появления темной силы. Первое появление духа Клары, произошедшее сразу после возвращения Аратова из Казани, куда он ездил, чтобы навестить мать и сестру покончившей с собой девушки, описывается именно так: «И вот ему почудилось: кто-то шепчет ему на ухо... “Стук сердца, шелест крови...”», — подумал он. Но шепот перешел в связную речь. Кто-то говорил по-русски, торопливо, жалобно — и невнятно. Ни одного отдельного слова нельзя было уловить... Но это был голос Клары! <...> Чьи-то пальцы пробежали легкими арпеджиями по клавишам пианино... Потом голос опять заговорил. Послышались более протяжные звуки... как бы стоны... всё одни и те же. А там начали выделяться слова... <...> и вдруг ему почудилось, что какой-то мягкий, бесшумный вихрь пронесся через всю комнату, через него, сквозь него — и слово “Я!” явственно раздалось в его ушах...» [С. 106–107]. Заметим, что последнее описание, связанное с «бесшумным вихрем», можно соотнести с более ранним, похожим на него «предвестником» появления Клары. В этой связи показательной будет встреча Аратова и Клары на Тверском бульваре, когда Аратову «почудилось, что кто-то подошел и близко стал сзади его... чем-то теплым повеяло оттуда... Он оглянулся... Она!» [С. 82]. В эпизоде встречи на бульваре описаны осязательные ощущения героя, в то время как в сцене появления духа Клары к ним прибавляются еще ощущения и слуховые, за счет чего образ становится синэстетичным.

Были ли это звуки потустороннего мира или же только слуховые галлюцинации Аратова, понять невозможно. И если зрительным образом, представляющимся Якову, дается «второе» толкование (например, венки из красных роз на голове Клары оказываются красным бантом на ночном чепце Платоши), то со слуховыми образами такой аналогии не проводится. Поэтому именно звуковые образы — шум, голоса, стоны, другие звуки неизвестного происхождения — будут играть главную роль в создании мистической атмосферы финальных сцен повести.

Финал повести неоднозначен — смерть забирает Аратова, однако он радуется ее приходу, так как теперь он может воссоединиться со своей

возлюбленной, потому как любовь, по его убеждению, сильнее смерти: «Да разве ты не знаешь, что любовь сильнее смерти?.. Смерть! Смерть, где жало твое?» [С. 117]. Однако последние слова Аратов произносит с «блаженной улыбкой» на устах, «от которой так жутко становилось бедной старухе» [Там же]. Блаженная улыбка Аратова не воспринимается его теткой, женщиной очень набожной, как естественная, она не обещает упокоения его душе, в то время как слова Аратова говорят о противоположном.

В связи с этим открытым остается вопрос о том, какая любовь имеется здесь в виду — темная, демоническая страсть, овладевающая человеком помимо его воли и влекущая его к гибели, или же просветленная, христианская любовь, дарующая бессмертие. Двуликость силы любви вызывает неоднозначную интерпретацию финала повести, а значит, и противоречивое решение проблемы счастья героя. Если любовь Аратова евангельская, светлая, то и счастье его становится возможным. Но демоническая сторона образа Клары и ее власти превращает мечту о счастье в иллюзию. Увлеченный этим миражом, герой движется к саморазрушению и величайшему греху — самоубийству.

Та же самая двузначность наблюдается и в плане определения роли музыки. С одной стороны, демонический потусторонний мир, имеющий музыкальное выражение, подчиняет мир реальный и оказывает на него разрушительное действие. В этом случае искусство показывает свой темный и трагический лик, сопровождая драматическую развязку всего произведения. С другой стороны, постоянная в творчестве Тургенева тема любви и смерти обретает новый облик. Подчеркивается истинно евангельский характер любви, способной преодолеть даже смерть. Тогда звуковое сопровождение появления призрака Клары имеет тесную связь с произведениями романтиков, уже писавших о любви, которая может быть сильнее смерти.

Таким образом, в повести «Клара Милич» доминирующей является мистико-символическая функция музыки. И конкретные музыкальные произведения, и слуховые образы направлены на раскрытие «таинственного» содержания повести, а также на раскрытие смысла любовного конфликта произведения. Существенная роль отводится также и характеристике героини с помощью музыки: именно исполнение Klarой романсов намекает на «негармоничность» ее натуры. В своей последней «таинственной повести» Тургенев не отошел от традиции, начатой еще в «Записках охотника», избрав цельный, страстный характер в сопряжении с музыкальным талантом. Однако некоторая эволюция в использовании музыки все-таки произошла: теперь музыка властвует не только над слушателем, но и над исполнителем, самой Klarой. Такое уточнение влечет за собой и изменение в трактовке темы иррациональной силы любви — жертвами ее оказываются оба героя в равной степени.

Литература

1. *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Отв. ред. А.П. Чудаков; Сост.: Е.М. Иссерлин, Н.И. Николаев; Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.И. Николаева. М., 2000. С. 456.
2. *Муратов А.Б.* Тургенев-новеллист (1870–1880-е годы). Л., 1985. С. 99–101.
3. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. М., 1980. Т. 10. Далее указ. только стр.
4. Русский романс / Предисл. И.С. Козловский; Сост., вступ. ст., коммент. В. Рабинович. М., 1987.
5. *Пушкин А.С.* Собр. соч. В 10 т. М., 1959–1962. Т. 4. С. 69.
6. *Никитина Л.Д.* История русской музыки: Популярные лекции: Для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений. М., 2000. С. 113.
7. *Келдыш Ю.В.* История русской музыки. В 10 т. М., 1983–2011. Т. 8. Ч. 2. С. 224–225.

Московский педагогический государственный университет