

*Петрушанская Е.М.*

## О МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИИ И СЕМАНТИКЕ ПОЛНОЧИ

### ON THE MUSICAL HISTORY AND SEMANTICS OF MIDNIGHT

**Аннотация.** В статье прослеживается история, семантика, особенности поэтики музыкального воплощения образа полночи, от XIX века до наших дней, включая «неоготические» трактовки. Важной причиной внимания к избранной теме является формирование диктуемых ею экстремальных и острохарактерных выразительных художественных средств.

**Abstract.** The article discusses the history, the semantical aspects, and the general peculiarities of the musical realization of the image of midnight from the 19th century to our times, including its contemporary “neo-Gothic” interpretations. An important reason for choosing such a topos as subject matter is the extreme character of the means commonly used for its depiction in music.

**Ключевые слова:** полночь, образ, романтизм, мотив, знак, история, (нео-)готика, содержание, метафора, народный, значение, классика, семантика, переосмысление.

**Key Words:** midnight, image, Romanticism, motif, sign, history, (neo-)Gothic, content, metaphor, folk, meaning, classic, semantics, reconsideration.

Будучи искусством, неразрывно связанным с движением времени, музыка впитывает и преобразует звуки дня. И круговорот суточного цикла содержит некую условную, но нередко ключевую точку, поставленную не природой, а людьми.

Он зависит от момента полночи (различного для часовых поясов), называемого «0 часов 0 минут». Это нулевое положение, почти неуловимое время «ничто», обозначает завершение одних суток и начало следующих. «Полночь может рассматриваться согласно принятому поясу времени, при прохождении солнца через меридиан, или астрономически для данного места как момент нижней кульминации центра истинного (среднего) солнца»<sup>1</sup>. Тут эта точка заведомо противопоставлена, как своего рода противоположный полюс, как антиномия женского–мужского в течении суток, моменту наивысшего положения солнца, то есть полдню, срединной точке светлого участка дня.

Помимо соответствия середине ночи, Толковый словарь Ушакова указывает значениями слова «момент нижней кульминации солнца, начало гражданских суток (астр.)» и дает его поэтическую метафору – Север (в польском языке слово так и отождествляется с *полночью*), цитируя Пушкина («Изгнание твое пленяло тайне очи, привыкшие к снегам угрюмой полуночи», «льдиный ужас полуночи»)<sup>2</sup>.

Европейские языки неслучайно называют это условное мгновение «срединой» и «средоточием» ночи (*Mitternacht*, нем.; *midnight*, англ.; *minuit*, фр., *mezzanotte*, итал.). Для него есть и такая устойчивая метафора, как «сердце ночи» (*cuore della notte*, итал.).

<sup>1</sup> Википедия. [http://209.85.129.132/search?q=cache:VV14sZcq\\_KUJ:ru.wikipedia.org/wiki](http://209.85.129.132/search?q=cache:VV14sZcq_KUJ:ru.wikipedia.org/wiki).

<sup>2</sup> Ушаков Д. Толковый словарь <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/955410>.

Однако грань, отделяющая сутки от других, условна и по мнению современных ученых-нейрофизиологов. Так, специалист в области физиологии сна В. М. Ковальзон считает, что в организме человека время течет субъективно, и в восприятии грани полночи или полдня не имеется первичных объективных физиологических основ. Все реакции на полночь – вторичны, существуют в зависимости от установки, как дополнительные факторы, вносимые индивидуальным сознанием, культурным контекстом. Рассматриваемое нами понятие не связано также напрямую, по мнению специалиста, ни с детерминированностью нормативными, свойственными человеку как биологической особи состояниями психики, ни с «медленным» или «быстрым» сном, ни с зависимостью от его фаз, открываемых и изучаемых ныне наукой<sup>3</sup>.

Значит, все, связанное с полночью, есть лишь плод человеческого воображения, условностей цивилизации? Однако рожденное ими столь значимо, что взывает к попытке очертить многофункциональность явления и связанных с ним «плодов культуры».

Что же нам кажется важным и интригующим в феномене *полночи*?

Он символизирует поворотные моменты существования, стартовую и финишную позиции бытия в концепции времени как кольцевого цикла. Момент схождения этих крайностей чреват протуберанцами ненормативных состояний, художественное исследование которых расширяет возможности человека, дерзает проникнуть за границы неуловимого, непознаваемого. Эстетическое внимание к условной и поворотной точке в ночи прогнозирует, на наш взгляд, также и растущее стремление к экспансии гуманистического подхода в сферы, ему ранее неподвластные, – в микро- и макромир, в космос, да и вглубь самого человека, для изучения истоков его происхождения и сознания...

Наблюдая здесь расширяющееся, в ходе истории культуры, пространство полночи и возрастание его особой роли в формировании новых содержательных пластов искусства, новых экстремальных выразительных средств, дадим лишь пролегомены – наметки к систематическому рассмотрению темы.

Обратимся к ключевым, исторически начальным моментам.

Странно и показательно, что народная мифология выделила из всех призраков «демонов полудня», мешающих работать, искушающих зовами к лени, праздности. Мифопоэтические представления о злых полуденных духах известны у многих народов (как, например, *полудницы* у славян). Наследуя древним верованиям, «христианские воззрения на полуденного демона опирались главным образом на 90-й псалом, где в переводе Вульгаты прямо называется «Полуденный демон» (*daemonium meridianum*) (Пс. 90:6)»<sup>4</sup>.

В язычестве полночь традиционно окрашена мистическим светом: после нее было принято проводить сокровенные языческие обряды, связанные с темными

<sup>3</sup> «На протяжении многих столетий сон рассматривался именно по [...] внешним признакам, т. е. состоянию покоя и пониженной реактивности. Такому подходу не смогло помешать даже формирование представлений о двух состояниях «внутри» естественного сна, принципиально отличных друг от друга и от бодрствования (волновая и парадоксальная фазы). Однако в последнее время появляется все большее число фактов, которые не укладываются в такие представления. Так, в начале 80-х годов сотрудники I Московского медицинского института В.С. Ротенберг и С.И. Кобрин, изучая сон больных с полной атрофией мышечной системы, не выявили его сокращения, хотя эти больные вовсе не нуждались в соматическом (телесном) «отдыхе». Значит, [...] сон не есть покой, а телесный отдых вовсе не обязательный элемент физиологического сна. [...] Аналогичным образом можно рассмотреть и такую общепринятую характеристику сна, как ареактивность, т. е. психическую заторможенность, отсутствие реакции на внешние стимулы. Во-первых, это «апостериорный» признак сна, поскольку порог пробуждения можно определить, лишь разбудив человека. Во-вторых, ареактивность, так же как и неподвижность, не служит достаточным признаком, поскольку она характерна для целого ряда заболеваний и других патологических состояний: фармакологического сна, наркоза, комы и пр.». Ковальзон В.М. Природа сна // Природа. 1999. № 8. С. 172.

<sup>4</sup> Сад демонов. Словарь inferнальной мифологии средневековья и возрождения / Авт.-сост. А.Е. Махов. М., 1998. С. 223–224.

силами бытия, общением с потусторонним. По мифологии славян, именно в этот момент суток распускается цветок папоротника в День Ивана Купала, – день, тоже знаменующий, в масштабах годового цикла, сакральную для язычества точку, верхнюю кульминацию солнцеворота, раскрепощение телесной вольности и то, что впоследствии называлось «бесовщиной».

Издrevле известны ночные ритуалы гаданий, идущие от язычества. Таков, например, символический призыв нижних сил, проходивший на знаковом «перепутье»: «зачуркиватцы» в поле или лесу на перекрестке дорог. Ибо перекресток по народным поверьям считается «нечистым» местом: воплощая грань между реальностью и сном, он – некие врата в запредельное, способные ввести в иной мир. Потому именно «в полночь на крестах (пересечении двух дорог) становились в круг, двигаясь взапятки, то есть пятками назад, против хода солнца. Когда одна из девушек становилась в центр круга, кричали: *“Черти, бесы, прибегите из леса, сам сотона подымися с моря дна, маленьки чертенятки все за меня!”*<sup>5</sup>.

Иная трактовка нашей темы – в притче Иисуса Христа о человеке, просящем хлеба в полночь у своего друга (Лука, 11:5–10)<sup>6</sup>. Характерно, что богословское толкование ее образов предлагает два противоположных понимания времени полночи. Существовало также, по устным свидетельствам, давнее пророчество, что Христос воскреснет в полночь<sup>7</sup>. Феофилакт Болгарский (вторая половина XI – начало XII века) трактует полночь как последний отрезок жизни, когда человек начинает сочувствовать добру, устремляется к Богу. Или же, напротив, – для него наступает финальный период соблазнов. Тот же богослов указывает: «Разумей и иначе: под полночью разумей силу и средину искушений. Ибо всякое искушение есть ночь, а средина искушений, без сомнения – полночь»<sup>8</sup>.

Словно иллюстрируя эти положения и наследуя ритуалам прошлого, именно в полночь обычно начинаются Пасхальные крестный ход и торжественное богослужение, знаменующее воскресение, преображение Господне. Потому праздник разгула в Ночь на Ивана Купала можно, в Новое время, ощутить антиподом христианским посту и Рождеству. Перед Крещением, словно оттеняя его святость, проходит период гаданий.

Уже в преддверии романтической эпохи, для сознания, склонного к мистике, как тема и мотив творческого отображения, такая амбивалентность мифопоэтических ликов полночи становится все более притягательной. К тому же, по

<sup>5</sup> Там же. С. 228.

<sup>6</sup> «И сказал им: [положим, что] кто-нибудь из вас, имея друга, придет к нему в полночь и скажет ему: друг! дай мне займы три хлеба, ибо друг мой с дороги зашел ко мне, и мне нечего предложить ему; а тот изнутри скажет ему в ответ: не беспокой меня, двери уже заперты, и дети мои со мною на постели; не могу встать и дать тебе. Если, говорю вам, он не встанет и не даст ему по дружбе с ним, то по неотступности его, встав, даст ему, сколько просит. И Я скажу вам: просите, и дано будет вам; ищите, и найдёте; стучите, и отворят вам, ибо всякий просящий получает и ищущий находит, и стучащему отворят» (Евангелие от Луки, 11:5-10).

<sup>7</sup> О распространенности таких верований у простого населения см.: Синельников С.П. Преподавание Закона Божия в учебных заведениях России до 1917 года // 74.125.77.132/search?q=cache:OBZOIfbbPGMJ:www.bogoslov.ru/text/453126.html См. также: Новозаветные апокрифы. М., 2009.

<sup>8</sup> Св. Феофилакт, Архиепископ Болгарский. Толкование Священного Писания. Евангелие от Луки. Глава 11. Цит. по ссылке в Интернете: <http://feofilakt.org.ua/ot-luki/glava-11.html>. Там же богослов интерпретирует понятие полночи как «конец жизни», три искомым в Притче Христа хлеба – как жажду веры в Троицу, а также следующим образом трактует понятие искушение (особенно насылаемое в полночь): «Нам должно молить Бога не о том, чтобы Он наслал на нас искушение, но о том, чтобы отвратил оное; а если постигнет, должно с мужеством переносить оное. Нужно сказать, что искушений два вида. Одни – произвольные, например, пьянство, убийство, прелюбодеяние и прочие страсти; ибо сим искушениям мы сами поддаем произвольно. Другие искушения – невольные, коим подвергают нас владыки и сильные. От произвольных-то искушений, то есть от страстей, нам должно убегать, молиться об избавлении от них и говорить “не введи нас”, то есть не попусти нам впасть “в искушение”, то есть в произвольную страсть, – “Но избавь нас от лукавого”. Ибо он наводит невольные и вольные искушения» (Там же).

нестареющему наблюдению Пушкина, «Все, все, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Незыблемы наслаждения – / Бессмертья, может быть, залог!». Вывает к художественной интерпретации значимость, этическая неоднозначность полуночного времени, полного загадок. Из него пытаются черпать энергию и свободу, недоступные днем; однако этот период содержит и особо интенсивную «растрату» (по Жоржу Батаю) человеческих ресурсов.

Многие тексты, затрагивающие то, что происходит в полночь и сразу после нее, содержат одну характерную доминанту. Данная зона (субъективно, при соответствующих установках) рождает привлекавшие художников преобразования восприятия, возникновение метафизических видений, нереального мира. Это заметно в музыкальных опусах разных эпох, где заявлена тема полночи и возрастает ее роль в формировании новых и экстремальных выразительных средств.

При обращении к звуковым знакам нашего феномена, первым и определяющим сразу вспоминается полуночный звон. Но здесь предметом внимания явится не только он, – и вовсе не широкий спектр богатой семантики колокольных звучаний. Мы совершим экскурс в музыкальную историю избранного нами образа.

Если в программных сочинениях барокко и классицизма присутствовали – пусть не в той мере, как позднее – тема ночи и особые жанры, предназначенные для ночного исполнения (*Nachtmusik*, ночные серенады, дивертисменты), то мотив полночи все ярче проявляется в музыке с эпохи романтизма.

Однако изначально раннеромантические знаки полночи окрашены скорее мягким светом любования природой, задумчивой созерцательности – как, например, в песне Шуберта на слова И. Зильберта «Вечерние картины» (D. 650), с ее тридцать шесть раз повторенными в партии фортепиано ударами полуночного боя (можно усмотреть магию цифр 12x3), и в музыке Мендельсона к спектаклю «Сон в летнюю ночь» (1826, 1841—1842): там незадолго до конца произносится фраза из пьесы Шекспира (в образном переводе М. Лозинского – «Ночь молвит медным языком: двенадцать»), которая, безусловно, указывает точное время чарующего действия и во многом определяет его атмосферу<sup>9</sup>.

Важнейшим переломом в отображении звукового мира и философии полночи стала «Фантастическая симфония» Берлиоза. Новаторское творение 1830 года, по-новому продолжившее традиции программности, можно назвать отправной точкой эпохи романтического симфонизма, сосредоточенного на проблемах личности и разведке ее возможностей. Ибо «зрелый» романтизм исследует и культивирует темы предельных и запредельных состояний, плоды фантазий, галлюцинаций, экстремальных эмоций, расширение границ чувствований, сознания, воображения, – раскрывая тем самым новые художественные горизонты искусства и человека.

Опус Берлиоза ярко отображает круг представлений своего времени о «Сне в ночь шабаша» (название и тема четвертой части симфонии), где повествование, окрашенное тонами музыкального гиньоля, проходит стадию полуночного колокольного звона. Звон в данном контексте становится магическим, он словно расколдовывает, высвобождает силы «нечисти», а ведущая музыкальная формула по своему строению опирается на средневековую нисходящую фигуру катабасиса (метафору нисхождения в ад) и секвенцию *Dies irae*, знаменующая этап Апокалипсиса – «День гнева». Музыка тем самым соединяет реалии обыденных полуночных звучаний, представляет звуки колокола (и часов) как метонимию времени. Кроме того, звучание ассоциирует их с образом последнего периода жизни человечества, гибелью некоего лирического героя повествования (близкого композиторскому «я») и – создает общее впечатление о мощном и неотвратимом «нашествии дьявольского».

<sup>9</sup> Благодарю Л.О. Акопяна за напоминание об этих выразительных примерах.



Почти одновременно Шуман в цикле *Papillons* (op. 2, 1829—1831), выстроил ряд аллегорических мозаик, воплощающих галлюцинации, фантазии противоречивой природы романтика и выявивших характерные черты направления в целом. Финальная (думается, не случайно двенадцатая пьеса опуса) сопровождается авторской ремаркой с программными разъяснениями замысла, о видениях происходящего в завершении цикла: «Шум карнавальная ночи умолкает... гаснут свечи... Башенные часы бьют шесть» (утра – Е.П.)<sup>10</sup>.

Означает ли это, что вся череда причудливых звуковых всполохов *Papillons*, с порхающими в масках людьми-бабочками, слышалась Шуману вьющейся после полночи до рассвета? А с ударом очищающего утреннего колокола наваждение ночного вихря безумного бала рассеивается...

И в конце шумановского цикла *Карнавал* (op. 9, 1834—1835) есть интригующие двенадцать *As-dur*'ных «ударов» (с выписанным замедлением на последних четырех аккордах). Потому финальные такты «Марша давидсбюндлеров против филистимлян» дают определенное ощущение завершения жизненного круга. Ведь после живой прелести той вереницы неповторимо уникальных образов, которой одаривают летящие лепестки Карнавала, «Марш» будто реализует мечту музыканта объединить духовно-яркие, трепетно-романтические силы против плотной мощи уверенных в себе пошляков и прагматиков. Окончание цикла вечной борьбы «давидсбюндлеров против филистимлян» и знаменуют эти словно заколачивающие удары «биения полночи», в ожидании следующего круга.

Иной дуализм – в восемнадцати характерных пьесах Танцы давидсбюндлеров (op. 6, 1837): они словно написаны разными персонами и поочередно подписаны именами двух *alter ego* Шумана. Сквозь личностную призму воображаемых персонажей – лирических героев (порывистый Флорестан и мечтательный Эвсебий) развивается музыкальное повествование. И здесь в последней пьесе (№ 18) есть авторская ремарка: «Это уже совсем лишнее, подумал Эвсебий; но при этом блаженство светилось в его глазах». Казалось бы, итог музыкального диалога склоняется к созерцательности – однако позитивная и уверенная энергия завершения, думается, примиряет «точки слышания», так как в последних тактах вновь, как и в названных ранее циклах Шумана, звучит аллегорическое «биение часов». При наступлении полного окончательного каданса в до мажоре к последним тактам издания приведена сноска со словами Шумана из письма Кларе Вик от февраля 1838 года: «В Давидовых танцах, как я это открыл, бьет в конце 12» (*“In den Davidstanzen schlägt es zuletzt 12, wie ich entdeckt habe”*)<sup>11</sup>. Значит, последовательность завершающих басовых ударов звука «до» была рождена композитором бессознательно, а осознана уже после написания музыки! Однако означает ли это, что мелькающие фантастические образы отображают «выплывания» музыкальных портретов и реплик героев шумановской фантазии – метафорического Давидова братства? Воистину ли в полночь буйство их звучания сворачивается, наваждение отступает, всё проясняется, успокаивается в «изначальной» белизне до мажора? А не течет ли время этого цикла в обратном направлении, то есть до полночи, и тогда последняя пьеса – начало повествования? И действительно ли Муза диктует музыканту только ночные звуки, звуки темноты? Или здесь открывается объясняемое современной наукой: каждому человеку свойственны мимолетные галлюцинации перед погружением в сон, а более чувствительные способны запоминать, «развивать» эти фантазии, окрашивая ими все время ночи, – даже стараясь воплощать их в реальность искусства?

Вслушивание в шумановские знаки полночи позволяет ощутить их в качестве кардинальных «точек отсчета», создает впечатление о весьма субъективном восприятии композитором течения времени (в том числе времени музыкального повествования). То оно может повернуть вспять, то наплывы фантазий преры-

<sup>10</sup> Шуман Р. Полное собрание сочинений для фортепиано. Т. 3. М.-Петроград, 1920. С. 17.

<sup>11</sup> Там же. С.116.

вают течение реальности, то ход времени воспринимается как кругообразный, а не диалектически-линейный. Причем моменты «начала» и «конца», пожалуй, трудно разделить...

Более поздний период романтизма наполнил содержание образа полночи также и иными смыслами.

То, что звучание колокола поздним вечером символизирует отход от дневных дел, от суеты, ощутимо в ля-бемоль-мажорной прелюдии Шопена. Она завершается одиннадцатью «ударами» удержанного звука в басах фортепиано. Ранее было сказано об условности «точки 0», умирания одних суток и зарождения следующих. В музыке прелюдии есть ощущение итога дня, погружения в ночь, однако «биений» всего одиннадцать. Ибо композитор и Жорж Санд жили тогда в монастыре (в Вальдемосе), в закрытом сакральном пространстве, где временные ориентиры отличны от светской жизни, а начало ночи и веку полночи способны определять установленные церковью законы. И все черты крайних разделов этой прелюдии (оттеняемых более взволнованной серединой) указывают на особый благостный покой атмосферы отхода от дневной суеты. В зависимости от исполнительской трактовки тут даже можно ощутить излишнюю размеренность, квадратность во фразировке, единообразии ритмического строения, схожее с психологической практикой усмирения индивидуальных претензий, с волевым самоуспокоением. А басовый «колокольный бой» тут словно подтверждает условность интересующей нас временной грани, зависящей от состояния, настроения, восприятия человека.

Шопеновские «сигналы» окончания дня светлы и неопасны. Иной слышится их роль в звуковой метафорике Листа, где ночное нередко связано с упоительно-интригующими, греховно-соблазнительными сторонами бытия, разгулом бесовских сил, освобождаемых в полночь, как в трансцендентном – не только по сложности фортепианной техники, но и по содержательным моментам – этюде «Дикая охота»<sup>12</sup>. В 1833 году Лист сделал фортепианное переложение «Фантастической симфонии» Берлиоза, и разве обращение к этой музыке могло не оказать влияния на его творчество?

Жгучий интерес к той грани жизни и небытия, которая ощутима в одержимости бессмысленной моторикой, был ранее актуализирован стихотворением Гёте «Танец смерти» (*Der Todtentanz*)<sup>13</sup>, определившим линию сюжетного развития танца как полуночного пирса скелетов. Ведь по новым, созвучным времени романтизма народным поверьям, волшебные удары полуночного колокола «расколдовывают», «оживляют» мертвецов. Те выходят из могил, до первых петухов развлекаются зловещими плясками, вовлекая в них живых и затанцовывая их до смерти, – мотив, который введен и в балет Адана «Жизель» (1841).

С тех пор искусство все более очаровывается магией, мощью и обаянием образов смерти – даже подчас рождается благодаря попыткам проникнуть в ее тайну. Типология *Danse macabre* выразила эту тенденцию (преодоление страха смерти художественным творчеством, «невероятный фокус умирания»<sup>14</sup>). В этом жанре можно усмотреть также завоевание пространства «вытанцовыванием», стремление к преодолению пределов, к полету. Здесь представляется очень

<sup>12</sup> По британским поверьям, одним из предводителей Дикой Охоты считался король Артур. И, как указывал в «Имперских досугах» Гервазий Тильберийский (*Otia Imperialia, creation for an emperor* Gervase of Tilbury; edited and translated by S. E. Banks and J. W. Binns. Published 2002 by Clarendon Press, Oxford), близ Этны в полдень, а нередко и в полночь, при полной луне, удавалось наблюдать охотников из свиты и родни короля Артура. Как нам слышится, этот листовский трансцендентный этюд (№ 8) пронизывает биение *motto* двенадцати шестнадцатых в «дьявольски» быстром темпе (при размере 6/8).

<sup>13</sup> А первым музыкальным произведением, отразившим данный сюжет, принято считать *Mat-tasin oder Toden Tantz* Августа Нёмигера (August Nörmiger), опубликованный в *Tabulaturbuch auff dem Instrumente* (1598).

<sup>14</sup> Так, в связи с этой темой см. монографию: Кристиан Л. Харт Ниббриг. Эстетика смерти. СПб., 2005.

существенным – подчеркнем это – предвкушение той амбивалентной энергии, которую производит воссоздание и культивирование феномена механистичности (в свойственных «пляске смерти» остинатных ритмо-интонационных фигурах, пафосе нарастания, последовательного уплотнения звуковой фактуры, в сквозной или волновой архитектонике), – что окажется столь важным для будущего развития музыки.

Унаследовала жанр *Todtentanz* от Листа (таково название его опуса 1859 года для фортепиано с оркестром, написанного под впечатлением от фрески Андреа Орканьи «Триумф смерти»<sup>15</sup>), а отображение звуков полуночных ударов – от «Фантастической симфонии» Берлиоза<sup>16</sup> – симфоническая поэма «Пляска смерти» (*Danse macabre*) Сен-Санса (op. 40, 1874). Она создана под впечатлением от старинных гравюр (начиная с цикла Ганса Лютценбурга по рисункам Гольдбейна Младшего), а также инспирирована поэмой Анри Казалиса «Пляска смерти»; «главная сила» в поэме персонифицирована в партии «дьявольской», «паганиниевской» солирующей скрипки. И все же музыка традиционалиста Сен-Санса не лишена некоторых благодушно-иронических нюансов, в отличие от серьезного пафоса листовского прототипа, – хотя и соединилась со зловещей полуночной магией.

В 1875 году французский композитор дирижировал исполнением своей «Пляски смерти» в Санкт-Петербурге. Но и ранее тема ночи – в соединении с темой смерти, празднующей свою победу, и мотивом восстания из мертвых, – занимала значительное место в отечественном искусстве.

Прежде чем к нему обратиться, упомянем еще весьма характерные появления и трансформации образов полночи в музыке конца XIX века.

Пора, пожалуй, увидеть отражение нашей темы в нараставшем (со второй половины XIX века) массиве рядовой музыки для повседневного применения. Вот ноты польки неизвестного нам автора М. Каппелли, названной *Mezzanotte* и посвященной «посетителям кафе»<sup>17</sup>; они оформлены как раскрывающаяся «программка», своего рода реклама к открытию миланского кафе «Ньюкки». Надпись на обложке («поздравления и пожелания счастья») подписана аббревиатурой G.V.E., которая, похоже, расшифровывается как “*Gloria Vittorio Emanuele*”, «слава Виктору-Эммануилу», королю Италии, а литография с изображением просторного помещения, где за длинными столами сидят посетители, сопровождается куплетом: «Придите, радости вкушайте! / Здесь удовольствий полна зала! / Заботы тяжкие оставьте, / Друзья мои, на дне бокала!» (перевод мой – Е.П.).

Заглавие задорной и вполне примитивной полочки указывает на полуночное время «действия», пусть в незамысловатой до-мажорной музыке все ясно как день, хотя есть скромнейшая «игра» натуральной и гармонической сексты. Но все же наивно-смешным (ныне) «признаком полночи» там служит забавное звукоизображение двенадцати ударов. При переходе к репризе в первом разделе традиционной схемы АВА с трио, после каденции на доминанте, есть три такта с четырехкратным повторением пары созвучий (где самым «экстремальным» для всей пьесы является уменьшенный секундаккорд к доминанте), разделенных акцентами синкоп «по три» и выделенной ремаркой “*Bon Capp*” (повторенной 4 раза). В сумме, ударов “*Bon Capp*” становится 12. Что ж означает это словосочетание? Согласно словарю миланского диалекта<sup>18</sup>, оно происходит от пожелания “*Buono Capo d’Anno*” и прежде соответствовало полночи

<sup>15</sup> Листом создан также и «Чардаш смерти» (*Csardas macabre*, 1882).

<sup>16</sup> И также в оркестровке – роскошная, сатанински-соблазнительная иллюстративная звукопись этой поэмы унаследована от Берлиоза, вплоть до «стука костей» в партии ксилофона.

<sup>17</sup> «*Mezzanotte*»: *polka per pianoforte di M. Cappelli dedicata ai frequentatori del caffè. Milano: Angelo Zanaboni, 1880. Pubblicazione augurale del Caffè Gnocchi.*

<sup>18</sup> *Vocabolario milanese-italiano* – <http://books.google.com/books?id=9n8CAAAAQAAJ&pg>.



наступления года, а стало впоследствии означать «с добрым началом», «с открытием», «с почином».

Что и говорить, звучание этой безделушки несравнимо с аурой “*Mezzanotte*” из сцены в лесу в поздней опере Верди «Фальстаф» (1893). Дух этой оперы отличен от оригинала пьесы, но воссозданные в ней музыкальные портреты, мощь звуковой картины соразмерны шекспировским. Вердиевская партитура соединила ироническое отношение к «романтическому» мареву полночи и трепетно-вибрирующее ощущение ее прелести, ее магии.

Произнесение очарованным и испуганным героем каждой цифры часового боя совмещается с оркестровым портретом «запредельного», выполненным с помощью новаторской цепи аккордов, смелой даже для импрессионизма! А музыкальный язык этой вердиевской сцены, впитав воздушно-призрачное мерцание мендельсоновского «Сна в летнюю ночь» со свойственными волшебной поре после полночи полету фантазии и прозрением, предвкусывает признаки, черты стилей веристов (Масканыи, Пуччини) и даже, как кажется, Дебюсси... Кроме того, атмосфера полуночных трансформаций здесь кажется созвучной свойственным XX веку мгновенным поворотам от возвышенного к грубо реальному: ведь очарование мнимых духов, эльфов ночи оборачивается издевкой, бессердечными насмешками над Фальстафом, готовым верить в «чудесное».

Эта музыкальная метаморфоза кажется символом значимых для грядущих времен превращений, переосмыслений, вплоть до оборотничества, идеально-романтического – в эскападно-смешное и циничное. Симптоматична важная тенденция, отличная от прежней романтизации, даже сакрализации нашей темы: развенчивание ее притягательно-опасной магии, предвещающее начало деструкции (разрушительных метаморфоз) многих классических мотивов, в том числе прежней «чары» полночи, в XX столетии.

Знаменательно звучит и созданная в последний год XIX века песня Малера «В полночь» на стихи Фридриха Рюккерта<sup>19</sup>. В экстатическом мистицизме этой музыки переосмыслен и текст поэта-романтика, и идеи Новалиса. Ибо Человек, в духе нищестанства (и открытий психоанализа), предстает словно возвышающимся над Богом, в стремлении подчинить себе творца. Характерно, что магия полночного озарения дает ему силу личностного откровения, самозабвенной устремленности к творчеству и любви, мощь надмирного взгляда, полного грусти расставания с прежними идолами и иллюзиями. Песня Малера звучит как гимн, хвала моменту «0» – грани бытия и потустороннего, жизни и смерти, – темному времени, открывающему Свет свободному сознанию. Она звучит как символ трагического «раскрепощения» слишком человеческого, как предчувствие свойственной европейскому менталитету XX века независимости – в том числе от разноконфессиональных прежних богов и от элементов былой этики, в порыве индивидуального самоизъявления.

Для краткого обзора восприятия полночи в русской музыке надо вернуться к первым десятилетиям XIX века. Пожалуй, начальный пример воплощения темы – баллада Глинки «Ночной смотр», написанная в год создания русского перевода (1836) стихотворения *Die nächtliche Heerschau* австрийского автора Йозефа Кристиана фон Цедлица (1827)<sup>20</sup>. Этот авторизированный перевод

<sup>19</sup> “Um Mitternacht / Hab’ ich gewacht / Und aufgeblickt zum Himmel; / Kein Stern vom Sternegewimmel / Hat mir gelacht/ Um Mitternacht // Um Mitternacht / Hab’ ich gedacht / Hinaus in dunkle Schranken; / Es hat kein Lichtgedanken / Mir Trost gebracht / Um Mitternacht. // Um Mitternacht / Nahm ich in Acht / Die Schläge meines Herzens; / Ein einz’ger Puls des Schmerzens / War angefacht / Um Mitternacht. // Um Mitternacht / Kämpft’ ich die Schlacht / O Menschheit deiner Leiden; / Nicht konnt’ ich sie entscheiden / Mit meiner Macht / Um Mitternacht. // Um Mitternacht / Hab’ ich die Macht/ In deine Hand gegeben: / Herr über Tod und Leben, / Du hältst die Wacht / Um Mitternacht”. – Friedrich Rückert, *Um Mitternacht* (ca. 1835) // *Ausgewählte Werke*, Bd. 1, S. 234–235 (Hrsg. von A. Schimmel, 1988).

<sup>20</sup> Эти стихи были положены на музыку также А. Верстовским (1849).



Жуковского высоко ценил Пушкин, поместив стихи в первом номере «Современника».

Согласно упомянутым легендам романтической эпохи об оживлении усопших после полночи, в тексте «Ночного смотра» Жуковского «в двенадцать часов по ночам» встают из могил мертвецы. В стихах таковыми предстают важные фигуры войны и символы победы – барабанщик, трубач и полководец, далее в тексте предстающий как «император», то есть Буонапарте.

Вторжения армий Наполеона пробудили дух освобождения от поработителей в Европе – в Италии, Польше и, конечно, в России, отозвавшись у декабристов. Потому его фигура вызывала двойственное отношение. Наряду с тем, что, особенно во время войны с Францией, государственной российской политикой было унижение гения-тирана, распространен был и его культ (вспомним изображение Наполеона в комнате Германна, его статуэтку в кабинете Печорина).

«С фантазией “Ночной смотр” Глинки в русскую камерно-вокальную музыку пришла муза эпической поэзии»<sup>21</sup>, но туда проник и некий мистицизм романтического толка. Пришло и сугубо романтическое отображение боя часов, звучащих и как заклинание восстающих из гроба. У Глинки, в роли «шагов судьбы», оно замечательно по своей небуквальности, лаконичной обобщенности.

Часы и бой колокола – не только символы и материальные воплощения природы и исчисления времени; отображаясь в музыке, они способны становиться символами Рока. Особенно интересны полуночные их явления, знаменующие судьбоносный «поворот», переход в сферу потустороннего, погружение в сокровенное. В таких ролях они выступают в произведениях Мусоргского, истинно богатых картинами ночных состояний.

Так, во втором действии оперы «Борис Годунов» композитор дает значимую ремарку: «Царский терем [...] Влево в углу, часы с курантами»<sup>22</sup> (напомним: поскольку, согласно фольклорным архетипам пространства русского дома, левый угол, где «располагалась печь или очаг», «посвящен нижнему миру предков, а печь представляется животворящей утробой дома, связанной с таинством рождения»<sup>23</sup>, – расположение времяисчисляющих курантов в левом углу способствует «порождению» фантазмов, оживлению призраков, приближающих Судный день...). По ходу повествования (ц. 3 партитуры оперы) часы – заморская новинка – внезапно начинают бить, и сын царя Феодор поет в восхищении и ужасе (обычно слова отрока, в высоком регистре, заслоненные стенаниями его сестры Ксении, слушателю разобрать почти невозможно): «Куранты заиграли! А про те часы писано: как часы и перечасья забьют, и в те поры в трубы и варганы заиграют, и в накры, и люди выходят, и люди... Глянько, мама, как живые... вишь!» (после чего следует ремарка композитора: «Мамка плюет...»)<sup>24</sup>.

Кажется, что слова любознательного отрока Феодор повторяют некое пророчество, в котором говорится о сакральной роли часового боя. Царевича восхищает «парад» аллегорических фигурок в недавней покупке отца, западных часах. А предстоящая «чрезмерно реалистичной» реакция простонародной «мамки» на заморскую механику, на движение статуэток указывает, что персонаж из народа усматривает в том явлении нечистого.

<sup>21</sup> *Ширинян Р.* О романах Глинки (к вопросу о соотношении слова и музыки) // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: Материалы межд. науч. конф.: В 2-х тт. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова / Отв.ред. Н.И. Дегтярева, Е.Г. Сорокина. Том II. М., 2006. С. 239.

<sup>22</sup> Все цитаты даются по тексту партитуры в издании: *Мусоргский М.* Борис Годунов. Полный ориг. текст подготовил Д. Ллойд-Джонс. М., Музыка, 1979. С. 236–241.

<sup>23</sup> *Кургузова Н.В.* Архаические оппозиции ритуального пространства русской свадьбы (на материале свадебной лирики) // Мифология как система / Фольклор и постфольклор: структура, типология, семантика) – <http://www.ruthenia.ru/folklore/kurguzova1.htm>.

<sup>24</sup> Здесь и далее цитата дается по тексту вышеуказанного издания партитуры оперы.

Р. Берченко пишет «о жанровой и стилевой природе эпизода с курантами, не выходящей за бытовые рамки». Но исследователь указывает и на актуальную для той эпохи аллегория: «...часы отсчитывали время, оставшееся до Апокалипсиса, когда, как известно, время закончится. Рассматривая под таким углом зрения действо, которое совершалось в механизме часов через определенные промежутки времени (каждые полчаса, час или реже) – бой курантов, исполнение тех или иных мелодий, появление фигур святых, – можно истолковать его вполне определенным образом: как символическое отражение Судного дня. Звуки курантов символизируют трубные гласы ангелов, а появляющиеся в этот момент фигуры – святых»<sup>25</sup>.

Картина обыденности и «устремленность к реализму» нам в этой сцене тоже представляются лишь кажущимися, только внешне отражающими действительность, хотя недаром композитор изначально использовал в партии Феодора подлинное слово исторического документа<sup>26</sup>. Но в ярком описании устами наследника-отрока пророчества и оживления неживых фигур тоже слышатся аллюзия на Апокалипсис, намек на Страшный суд, Трубы Предвечного, на выход почивших из могил.

Эти подтексты, наряду с оживлением механизма часов, усиливают выразительные устрашающие средства музыки<sup>27</sup>, воссоздавая чувства боязни и тревоги. И еще до видений Бориса (когда царю мерещится «дитя окровавленное») звон курантов, как «оживший мертвец», предвещает страшные видения и события. А подсознательный страх и ощущение знаменательной грани времени возникают позже, после разговора с Шуйским<sup>28</sup>, когда Годунов остается один, наедине со своими терзаниями. В самый сокровенный момент его исповеди в музыке начинается перезвон курантов: и тогда, как нам представлялось, бьет полночь (что подтверждает выход длинной череды фигурок механизма, ц. 98).

Однако во второй редакции оперы в финале Сцены в тереме появилась новая авторская ремарка: «Бьет 8 часов. На часы и движущиеся на них фигуры падает слабое отражение лунного света»<sup>29</sup>. Казалось бы, прямое указание в ремарке не поддерживает наше предположение, но упоминание «лунного света» позволяет предположить более позднее время действия. Если же принять без оговорок (что корректно) обозначение часа события самим композитором, то все же заметим, что по сути своей психоэмоциональное состояние царя – полуночное. Обостряющиеся ночью, душевные муки доводят Бориса Годунова до галлюцинаций, до припадка смертельного ужаса, а его исповедальный внутренний монолог, мешаясь с бредом, переключается с непрекращающимся боем курантов. Потому создается впечатление, что полночная точка растянулась, словно зависла во времени, вместе с острым пиком страдания.

Часы никак не могут остановиться, подстегиваемые биением тяжелой крови, тревогой пробужденной совести, окружающей Бориса аурой вины и кошмара. Для персонажа их бой соединяется с видением мертвого отрока<sup>30</sup>. Но реален ли этот нескончаемый перезвон или он лишь в сознании Бориса (или это, по Пушкину, «как молотком стучит в ушах упрек»? Звук курантов слит с образом *idée*

<sup>25</sup> Берченко Р.Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. М., 2003. С. 200, 201.

<sup>26</sup> Мусоргскому была известна книга его друга Платона Павлова («Об историческом значении царствования Бориса Годунова». СПб., Вт. изд., 1863, с. 100), откуда он переиначил слова документа о покупке у немецких часовщиков механизма с фигурками апостолов // См.: Тетерина Н. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. М. 2007. С. 127—128.

<sup>27</sup> Таковы «биение-перезвон» у низких струнных и шуршание секстолей арфы, низкие духовые: фагот, валторны, потом низкие тромбоны и туба педалью; трель литавр с устрашающими крещендо, взлеты флейт и гобоев до «взвизга» (к ц. 4).

<sup>28</sup> Цит. по вышеуказанному изданию партитуры оперы, с. 336—349.

<sup>29</sup> Берченко Р.Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. Цит.изд., С. 199.

<sup>30</sup> На то направлены все экстремальные для своего времени выразительные средства: интонационные, гармонические, тембровые (см. с. 388 названного издания партитуры Мусоргского).

*fixe*, стал знаком измененного сознания; он трансформирован в некое наваждение, галлюцинацию, схож с прерывистым бредом, «стоит в ушах укором и проклятьем» (ц. 99). Безостановочный полуночный бой часов мучителен – и мрачно рифмуется с прежним радостным полуденным звоном коронации.

Иная семантика полночи ощутима в опере Мусоргского «Сорочинская ярмарка», в сцене «Сонное видение Паробка»<sup>31</sup> – переработке в виде сценической интерлюдии первоначального истока: фантазии для фортепиано с оркестром (1867), «затейной», по словам Римского-Корсакова, «под влиянием листовского “*Danse macabre*”»<sup>32</sup> (1859) и преобразованной Мусоргским в симфоническую картину «Иванова ночь на Лысой горе»<sup>33</sup>.

В авторских ремарках к музыкальному тексту поклонник идей Фрейда вычитал бы немало любопытного. Ибо после фразы героя «Парася, завтра увижу тебя, мою голубку» композитор указывает «запретное видение» «облачного занавеса», а с ц. 26 – «холмистую глухую местность» с приближающимся хором адских сил. Погружение в мир темных видений (ярко контрастных, в целом, живописной и светлой музыке оперы) отмечено знаками наступления полночи. «Диавольщина» связана тут с суггестивным повтором попевки-заклинания у хора **бесов** (*ostinato* в басах, постепенно приобретающее сходство с взбесившимся звоном). Симптоматичны инверсии, замена согласной, маскирующие неназываемое («Сагана! Аксафат! Сабатан! Тенемос... Астарот!»). Подробно и сочно выписанная сцена появления Чернобога и его спутников (ведьмы, Кащей, Червь Тополец, Чума, Смерть и прочая свита), начиная с ц. 41) выливается в некую «черную мессу» (ц. 46, «служба Чернобогу») и шабаш с балетом (фрагмент с ц. 49—56).

Показательно отличие этой могучей и страшной русской фантазии на тему «шабаш» от вполне светской, «цивилизованной» и симпатичной картины Вальпургиевой ночи в опере Гуно «Фауст» (примечателен западный отклик: «“Ночь на Лысой горе” Мусоргского – самая отвратительная вещица из тех, что нам доводилось слышать... разгул мерзости и гнусности. Не желаем слушать ее снова!»<sup>34</sup>). У русского новатора музыкальная ткань сцены бесовского наваждения (с ц. 69) будто нанизана на общий звук – до диез, – подобно грандиозному колокольному звону в сцене коронации из «Бориса Годунова». Постепенное же высветление колорита и рассеивание бесовщины (перемежающиеся реплики хора «Свят Господь во святых его» и призывы «Сагана!») происходит под звукоизобразительные сигналы очищения (ремарка автора: «Удары утреннего колокола»)<sup>35</sup>.

Русское музыкальное наследие содержит и примеры совсем иного, далекого от преображения Мусоргским христианских и фольклорных мотивов, ощущения времени полночи в мелодраматическом восприятии. Так, в творчестве Чайковского отметим три различных обращения к нашей теме.

В «Щелкунчике» с «момента 0» начинаются преображения обычного в злое, когда все музыкальные средства композитором направлены на то, чтобы искрящаяся сказочность резко исказилась благодаря вторжению «рокового» начала – но все же устрашение преходяще, его вскоре побеждает доброе волшебство.

<sup>31</sup> Мусоргский М. Сорочинская ярмарка. Опера в 3-х действиях по Гоголю. Сост. и переработал по автографам П. Ламм. По изданию 1933 года. М., Музгиз, 1957. Сцена Видения дана в переложении с сопр. ф-но, сделанным по ориг. тексту С. Павчинским. С. 161 и далее.

<sup>32</sup> Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни // Полное собрание сочинений. М., 1955. Т. I. С. 45.

<sup>33</sup> Мусоргский М. Сорочинская ярмарка. Опера в 3-х действиях по Гоголю. Цит.изд. С. 161 и далее.

<sup>34</sup> Musical Times. London. Март 1898.

<sup>35</sup> Примечание композитора: «Текст этой части заимствован из сборника Сахарова». Имеются в виду «Сказания русского народа, собр. Н. Сахаровым». Т. 1, кн. 2: «Русское народное чернокнижие». СПб., 1841. С. 46.



А в пятой и шестой картинах «Пиковой дамы» Чайковский создает совсем иные образы полночи. Один из них – аллегорический. Он в затмении сознания Германа и появлении Призрака графини. Здесь мистичны знаки целотонных трехзвучных попевок; они ассоциируются с «тремя картами» и боем замерзших часов. И, напротив, в шестой картине (№ 21) реален «бой часов на крепостной башне», отмеченный в партитуре двенадцатью ударами, после которых торжествует страсть Игрока, а надежда и любовь «утоплены». Все эти образы полночи в истории искусства и цивилизации окажутся символическими; они знаменуют время отступления от гуманистических законов, помрачение общечеловеческой нравственности, чреватое большой бедой.

(Кстати, с «эффектом полночи» можно сравнить иные два гениальных эпизода «помрачения» в русской опере, воссоздающих иллюзию остановившегося времени. Это замороженный канон в Интродукции «Руслана» Глинки – «Какое чудное мгновение... и это чувств оледенение, и мрак таинственный кругом» – и момент затмения в «Князе Игоре» Бородина. Оба этих великих оперных затмения XIX века, в сознании и в природе, полные предчувствия близкой катастрофы, представляются близкими нашей теме, а также духовной атмосфере следующего столетия).

И, видимо, потому с начала XX века обращение к теме полночи чаще сопровождается музыкой опустошенности, глубокого отчаяния, как в романсе Рахманинова «Отрывок из Мюссе» (стихи в переводе Алексея Апухтина, ор. 21 № 6, 1902). В романсе фраза «Это полночь пробило» отмечена не буквальной звукоизобразительностью – ибо «ударов» в партии фортепиано всего четыре, – а тонким воссозданием атмосферы омертвления, пустоты, смертоносного окаменения. А после «явления леденящей полночи» особенно ощутима резкость ее контраста тому смысловому взрыву прозрения, которое многократно усилено бурным музыкальным «поток» на словах «О, одиночество, о, нищета!».

Двадцатый век начинает пересмотр прежних идей и текстов, переосмысливает ключевые понятия русской и мировой классики, нередко высвечивает темы (подчас взаимосвязанные) «смерти искусства», «конца музыки», поиска «нового сакрального пространства» (согласно терминологии и композиторской практике, заявленной В. И. Мартыновым).

В качестве аллегии, сакрализация полночи подчас трансформируется в мрачный мистицизм «заката цивилизации», которому сопутствует «расплата», как в стихах Георгия Иванова: «Сиянье. В двенадцать часов по ночам, / Из гроба. / Все – темные розы по детским плечам. / И нежность, и злоба. // И верность. О, верность верна! / Шампанское взоры туманит... / И музыка. Только она / Одна не обманет. // О, все это шорох ночных голосов, / О, все это было когда-то – / Над синими далями русских лесов / В торжественной грусти заката... // Сиянье. Сиянье. Двенадцать часов. / Расплата» (1931, из сборника «Розы»<sup>36</sup>).

Неслучайно отдельные экскурсы в сферу запредельного (например, у Листа в трансцендентности программ «Трансцендентных этюдов», в «Мефисто-вальсах») в XX веке сменяются частым обращением к детальным, устрашающим и привлекательным сценам из «дьявольской жизни», как, например, в фортепианном триптихе Равеля (по стихотворениям в прозе из одноименной книги Алоизия Бертрана, 1908), где «“ночным Гаспаром” (исходя из этимологии имени – “хранителем ночных сокровищ”) эвфемистически назван дьявол»<sup>37</sup>.

Казавшаяся в свое время остро-парадоксальной вагнеровская концепция «хвалы ночи» постепенно переродилась в своего рода индустрию, выстроенную на интересе к предельным состояниям, кошмарам темноты, все более востребованным в массовых жанрах. Недаром эта тематика была столь распространена в период становления кинематографа: точно отвечал этому ожиданию широкой

<sup>36</sup> Иванов Г. Стихотворения. СПб., 2004. С. 275.

<sup>37</sup> Аюпян Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М., 2010. С. 387–388.



публики феномен «В полночь на кладбище» – таково название ленты режиссера Василия Гончарова (1910, считается утерянной), ставшей первым русским художественным фильмом в жанре гиньоля. К тому же каталоги звукового сопровождения немых кинолент отбирали и наращивали примитивно-устрашающие средства музыкальной выразительности, используя новаторские открытия искусства прошлого в упрощении, весьма продуктивном для последующей массовой культуры.

Парадокс: новыми яркими звуковыми контрастами при прохождении грани полночи одарила советская действительность. Поскольку радиовещание тогда было только государственным и обязательно сопровождало бытие граждан, проникая повсюду (в квартиры, общественные места, на улицу), – чем организовывало, программировало, ритмизировало жизнь каждого человека и общества в целом, – мелодии, тембры и ритмы «социалистического дня» постоянно воздействовали на граждан. Когда же приближалась полночь, неизменно возникал важный отечественный символ «закрытия» и «отворения» суток: торжественное звучание Гимна СССР по радио. Оно обрамлял бытие «человека общественного», заменяя звуки полночного и рассветного колокола. А между полночью и шестью утра динамики повсеместно замолкали, словно отпуская на волю приватную сторону личности. В эту паузу, после войны, части населения удавалось тайком уйти в иное пространство, слушать «вражеские голоса» западного радио. Потому время «между гимнами», после полуночи слилось с ощущением неподнадзорности, свободы, иной, запретной литературы, музыки (особенно джаза), вольных мыслей и чувств.

Неслучайно послеполуночные музыкальные метаморфозы обыденности многообразно отобразилось и в художественном творчестве. Так, в корпусе стихов Иосифа Бродского двадцать восемь раз использовано слово «полночь» – высокая частотность для поэзии второй половины XX века. Появления полночи связаны в текстах поэта с трансформациями звукового пейзажа, с магическим изменением окружающего, с полетом «полуночного кораблика» вдохновения.

Подобное высвобождение фантазии после полуночи ощутимо, например, в звуково-музыкальной драматургии стихотворения «Пьеса с двумя паузами для сакс-баритона» Бродского. Там, на грани действительности и воображаемого, слышен «металлический звон в полночь [...] с Петропавловского собора» (СС1:87, I, 71), когда, как в волшебной сказке, реальность преобразуется, «в радиоприемниках смолкают гимны...». Тогда явственнее звон собора, расколдовывается воображение, начинается свободная игра с джазом. Исток фантазии реален, и не только передачи запрещенного американского радио, “*Time for jazz*” или джазовые импровизации на популярнейшую композицию “*Round Midnight*”. Личное время, в противовес дневному притворству, начиналось в годы юности поэта при отключении официального радиопотока, с возможностью «раскрепощения и духовного, платонического любования далеким миром свободы – тем, что ему представлялось Западом»<sup>38</sup>.

Что в дальнейшей судьбе музыки отражается – и проясняется – в зеркале темы полуночи? Ее образы продолжают «провоцировать» художников, и в том, разумеется, академическое искусство наследует достижениям прошлого. Однако заметна и некоторая инерция в отображении феномена.

Бывает, что стиль композитора затуманен, уплощен задачами прикладного жанра, как в музыке новатора Андрея Волконского к радиопостановке «Полночь в Риме» (1956). Или – достоинства тонкого символического полотна неразрывны с изысканнейшей звукоизобразительностью, как у Бриттена в вокальном цикле «Ноктюрн» (1958, где в № 4 на стихи Томаса Мидлтона, «Полночный колокол звонит дин-дон», “*Midnight’s bell goes ting, ting, ting*”, и «колоколу и животным –

<sup>38</sup> Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб., 2004. С. 29, 58.

собакам, совам, воронам, сверчку, котам и др. подражает валторна»<sup>39</sup>), – но нельзя сказать, чтобы в трактовке данного образа были найдены новые краски. Или – связан с резко ироническим преобразованием мотивов романтизма, как в *Mitternachtsstück* [так!] Маурисио Кагеля для чтеца, трех голосов, инструментального ансамбля и хора на слова из дневников Шумана (1986).

Подчас все множачищиеся за последнее столетие «образы ночи» кажутся окрашенными магией полуночных трансформаций известного – благо они находятся в русле не только парадоксального, но искажающего, уничижительно-саркастического прочтения мотивов культуры прошлого. Немало замечательных, отражающих суть времени звучаний XX века отдано «перевертышам» традиционного ноктюрна (скажем, у Шостаковича, особенно в «Афоризмах», и у Бартока в фортепианной сюите «На вольном воздухе»), темам ночных метаморфоз (у Шимановского, Даллапикколы, Шнитке, Картера, Канчели и др.), ночным предчувствиям, сближениям несовместимого, особенно в «темное время» нарушения запретов (в опусах Кейджа, Штокхаузена, Сильвестрова, Тищенко...). Свойственная XXI веку сосредоточенность на аномальных, болезненных состояниях тоже подчас совмещается с «сигналами» испорченного часового механизма: таков, к примеру, маниакально-беспрерывный полуночный бой в первой части («Гавот») Французской сюиты № 2 Юлия Гальперина (ор. 28 № 1, 2008), которая, по замыслу автора, соответствует тревожащему периоду «Весны» и является второй частью в цикле концертов композитора для камерного оркестра «Времена года».

Интересующая нас тематика и сопутствующие ей мифопоэтические черты проявляются и обостряются в последней трети XX века, при обращении к экзистенциальным проблемам.

Так, магия полночи (отраженная в легендах и «Народной книге. Истории о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике», напечатанной Иоганном Шписом, 1587) проявляется в детальном описании периода расплаты, когда Фауст был растерзан чертями: «Ровно в полночь дом закачался...»<sup>40</sup>; «В полночь хозяин услышал грохот в комнате постояльца, а наутро он увидел, что у Фауста шея свернута, а голова свисает с кровати»<sup>41</sup>; «И случилось это между двенадцатью и часом ночи, поднялся вокруг дома неистовый ветер, охватил его со всех сторон, так что казалось, что рушится все и самый дом будет вырван из земли...»<sup>42</sup>. Следуя этим древним описаниям и разворачивая их в потрясающе детальные, до кинематографической «вещности», звуковые повествования, партитура кантаты Шнитке «История доктора Фауста» (а еще более масштабно и устрашающе – его же одноименная опера по «Народной книге», 1983—1994) именно в этот поворотный момент сюжета содержит самый мощный звуковой портрет грани миров после полуночного боя часов. Это воистину сильнейшее воссоздание картины ужасных мук, «распадающейся» реальности, измененного сознания.

Что ж, во времена распространения легенды о Фаусте час после двенадцати был наделен в сознании людей, наряду с силой пророчества, особой мучительностью и опасностью. А теперь, когда грань полночи и звучания после нее уже не обладают прежней причудливостью, привлекательностью с точки зрения новаторской задачи звукового воплощения, – продолжает ли апелляция к такой тематике (в заглавиях, программах опусов) провоцировать использование и изобретение новых и экстремальных музыкальных средств?

<sup>39</sup> Акопян Л. Музыка XX века. Цит.изд. С. 384.

<sup>40</sup> Исторические и легендарные свидетельства о докторе Фаусте // Легенда о докторе Фаусте / Изд. подг. В.М. Жирмунский. 2-е изд. М., 1978. С. 14.

<sup>41</sup> Там же. С. 28.

<sup>42</sup> Там же. Народная книга. С. 101.

Пожалуй, мотив полночи как смыслообразующий все больше звучит и эксплуатируется в «неакадемической» сфере. Фигурируя в основном в массовой продукции, он окрашивается весьма актуальными обертонами: атрибутами жанра *horror*, оборотничества, культом мистицизма, сонористикой *second hand* – подобно лейтмотивам и заставке к телециклу “*Doctor Who*” (когда чрезвычайно упрощенно, однако в рамках данного жанра действительно, использованы присутствующие академическому направлению современные приемы: оркестровые кресендо на унисонах, пугающие акценты, техника минимализма).

Нельзя не согласиться с мнением С. Лащенко: к концу XIX века популярность сферы, связанной с таинствами ночи, кладбищ, оказалась столь высока, что повсеместное бытование и обытование данной темы не могло не оказать влияния на растущее распространение ее сниженной интерпретации.

Следование «романтическому» прочтению этого мотива нередко травестируется в популярной, легкой музыке. Поэтичность полуночи сначала перешла в джаз, потом все более коммерциализовалась. Тематика эта заполонила реальное звуковое пространство современного слушателя, и в том ощутима большая потребность, благо повсеместно в мире распространены радиоканалы “*After Midnight*”, «Послеполучного эфира», «Музыки полночи», с ее особой *midnight atmosphere*. Так, в лондонском каталоге такого канала, в разделе “*Limbonic*”, сосредоточен истинный рай для некрофилов, а звучания пьес сообразны названиям композиций: «регистрация на танец с мертвыми», «оттенки трансцендентальной тьмы на могильнике», «соберемся на шабаш ведьм и нечестивых», «мистические волхования», «мы – те, кто восторгается огромным небом полуночи» и т. п. Да и отечественный послеполуночный радиоканал “*Goodrone*” в том же ключе проводит обзор альтернативных творений в стиле «тяжелый металл»; его выпуски, как декларируют создатели канала, посвящены «исключительно российским талантам, работающим [...] во благо темного элемента»<sup>43</sup>, а ведущий призывает фантазмы полночи и желает аудитории: «Приятного вам прослушивания и кошмарных снов!». И, как и в «стрелялках» видео- и компьютерных игр, в поэтике полуночных звучаний прежде экстремальные выразительные средства склонны к потере своей «прикрепленности» к определенным этико-эстетическим критериям. Все средства хороши для развлечения, *времяпрепровождения*.

На наших глазах родился специфический жанровый слой «ночных музык»: от «блаженного биения “*Downtempo Electronica*”, “*Darkly cinematic ambient soundscapes*” с привкусом «дымов городского звука» и меланхолии, до “*Indie music – perfect for late-night listening*”. Предлагаая и рекламируя *midnight music*, ее разделяют в каталоге на музыку «для удобства в кресле», «для занятий любовью», «для полуночного одиночества», «для ваших мыслей», «для вашего будущего».

Со второй половины XX века – и все быстрее с начала века следующего – нуминозное в религии и то, что прежде считалось сакральным или, напротив, запретным, опасно-греховным (в том числе в проблематике полночи), профанируется в потоке продукции «для развлечения», претендующей на статус «художественной». Как и для других топосов, для музыкального мира характерно в последние полвека стремительное «нисхождение» внешних примет, формальных знаков «элитарного» в общедоступную продукцию, когда происходит трагическая по своей сути замена содержательных элементов. Экспансия на территорию «высоких тем» в культуре, направленной на самые разнообразные типы развлечения, «щекотания нервов», создание своего рода сонорного занавеса, квази-наркотического звукового фона, проявляется в том, что и на звуковых

<sup>43</sup> Фрагмент хвалебного комментария характерен: «...музыка становится более нойзовой и давящей. В частности, трек *Velehentora* “Кадыкачан” был навеян посещением одного из городов-призраков России...».

тайнах «возвышенной полночи», как на всех культурных мотивах прошлого, нарастают слои пошлости.

Для воспитанного на классике слуха такой вульгарной пародией предстает, например, мнимо философичная песня Игоря Крутого на слова Константина Арсеньева, в исполнении «всерьез» певцом Валерием Леонтьевым, – хотя песня пустозвонно жонглирует обрывками прежних символов, а ее слова упоминают всуе силы добра и зла: «...Бьёт полночь в городе снов, / И сразу стёкла зацвели цветами, / Мы снова в мире ином, / Кто смотрит в окна, что же будет с нами. / Бьёт полночь в городе снов, / Когда приходят память и сознание, / ...Помоги нам, Бог. // ...Демон ночной рисовал эти сны, / Или это я».

Если предположить, что позитивистским сознанием одержана победа над страхом перед полночью, любопытство почти удовлетворено, таинство магического момента и следующего за ним временного отрезка развенчано, – как звучит сегодня наша тема?

У самого широкого потребителя все осталось, по сути, в средневековье. Нынешний расцвет доморощенной мистики безудержно вербализует прежде запретное. Щедро разрабатывается аллегорическое звучание полночи цивилизации, жизни, творчества. В нем есть обертоны «часа пик», часа расплаты, финального наступления бесовских сил. «Шабашная» культура характеризуется близостью к внеположенному, выдвигению на первый план фигур темных призраков, привидений, страшных созданий ночи, появляющихся, по новой мифологии, после момента «нулевой позиции» суток. Персонажи и образы полночи востребованы жаждой ужасного; на экранах, на сценах и в комиксах множатся монстры, черти, вампиры. Как гласят названия антологий и отдельных сочинений, «они появляются в полночь».

Иногда полночь и ее владения предстают символами остановленного времени. В «зависший» момент существования являются вурдалаки, будоража тоскливые души (и свою, и потребителя подобной продукции), пьют энергию человека; их присутствие словно замораживает, сворачивает течение времени; значимая веха суток длится и длится, бесовщина расширяется, а «утреннего колокола» все не слышно...

Коммерчески используется и страсть человека к наслаждению будоражающим состоянием «у бездны на краю» – впрочем, в отсутствие высокой цели такого риска, становящейся своего рода мазохизмом. Любовь к «сладостным» ужасам, в том числе предельным, полуночным, разогревает аудиторию фильмов и рассказов жанра *horror*, рождая широкий диапазон предложений: «страшные звучания» – от ночных детских кошмаров, сопровождения устрашающих компьютерных игр, музыки, связанной с гиньолем. Все это отвечает запросам людей, чья психика, следуя обобщению писателя-философа Юза Алешковского, «послушная всплеску в глубинах памяти некогда пережитых зверств и ритуальных безобразий, не без удовольствия сваливается в самые низины древней первожизни, все еще кишачей незабываемыми каннибальскими битвами и победными пиршествами»<sup>44</sup>.

Мир полночи участвует в формировании того, что ныне называется «готическим». Ироничная интернет-энциклопедия русской жизни «Лукоморье» дает такое описание современного понимания этого качества: «То, что сейчас понимается под готикой, основано на литературном стиле, так называемых готических романах (или романах ужасов) уже 18—20 веков. Именно отсюда все основные черты готики, как то: мрачность, страх, загадочность, судьба, смерть, призраки, мертвецы, некрофилия, вампиры, кладбища и древние замки [...] эта мистичность – реакция на предшествовавшую эпоху разума и торжества науки»<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Алешковский Ю. Маленький тюремный роман. Рукопись, 2009. С. 137.

<sup>45</sup> <http://lurkmore.ru/%D0%93%D0%BE%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE>.



Последнее замечание кажется важным для понимания причин травестированной трактовки массовыми жанрами многих топосов культуры, и в том числе мотива полночи. Широкая аудитория (нередко зараженная тоской по вытравыванию мировой культуры) ныне отворачивается от классики, восприятие которой требует глубокой концентрации, активации логических процессов, эмоциональной отдачи и сострадания, истинной серьезности, – и с радостью окунается в невнятицу мутной, мнимо-мистической символики, щекочущей нервы выдуманскими страхами и ужасами. Лишь бы не сосредоточиться на подлинных, истинных...

«Готичность» российской современности включает в себя оттенки мрачной, подчас циничной насмешки над высокопарностью прежних «пугал», и в то же время это качество входит в плоть повсеместно распространенных ныне жанров – пронизанного ночными кошмарами апокалиптического *fantasy*, мультипликации и литературы «ужастиков», мнимо-средневековой романтики в компьютерных играх (в том числе связанных с нашей темой, как игра «Полуночная империя»). Присутствуют в ней «роковые» звуки вампиризма, упоение кладбищенской тематикой. «Готика – это субкультура мрачных и непонятых», как сказано в «самом готичном и депрессивном сайте в сети» (орфография автора сайта!)<sup>46</sup>. Полуночная эстетика содержит мрачную жесткость звучаний, и угрюмая агрессия гармоний, тембров, интонаций *de profundis* отражается в музыке (как в пьесах группы в стиле хард-рок «Рамштайн»; хотя считается, что нынешняя «готичность» произошла от панк-рока). Также и в сфере визуальной эстетики тут словно имитируют образ ожившего мертвеца, упыря, полуночного смертоносного призрака – в дизайне, одежде, макияже, где царит «готичный гламур» («черепашки вошли в моду», как и нечеловеческая бледность лиц, цвет «запекшейся крови» на губах, окруженные темными кругами бессонницы глаза, черные ногти...).

Почему же на самом деле полночь, уже, казалось бы, открывшая и исчерпавшая свои тайны, остается весомым знаком в культуре и искусстве? Представляется, что она воплощает все более трудно определяемую, все более относительную грань между добром и злом, которая столь важна поныне и столь зависима от наших установок. И в этом качестве она еще обладает весомым потенциалом (не случайно слово полночь обладает высокой частотностью в потоке литературы и кинематографической продукции, особенно в последние полвека<sup>47</sup>).

Когда же интересующее нас понятие участвует в культе лакомой, будоражащей холодную кровь криминальности, акустически и зрительно реализованной мифологии темных сил, «низин первожизни», – как ключ, открывающий доступ в запределное, – то ровно «в двенадцать часов по ночам»...

Ничего истинно страшного, судьбоносного. В царствах «*Le nuits sonores*», которые открываются теперь даже в самых тихих, буржуазно-пугливых локусах и собирают молодежь, всё воспринимается как виртуальная игра. Полуночные коммерческие чудеса дразнят воображение, полуночная музыка то горячит, то успокаивает, и хотя сопровождает, но своим истинным, потаенным конформизмом защищает от реальных полуночных и дневных кошмаров.

Ибо девальвация прежних важных смыслов, определявших ритмы и содержание существования, становится своего рода «расплатой за растрату» сокровенного.

<sup>46</sup> [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:fhTUI9uf\\_MJ:nightspirit.phonesrv.com/](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:fhTUI9uf_MJ:nightspirit.phonesrv.com/).

<sup>47</sup> Список наиболее значительных произведений, в заглавии и в содержании которых важна грань полночи, измеряется многими десятками, от «Часа после полуночи» Г. Гессе; отметим фильм «Полночь в саду добра и зла» Клинта Иствуда по бестселлеру Джона Берендта (1992).

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Акопян Л.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М., 2010.
- Алешковский Ю.* Маленький тюремный роман. Рукопись, 2009.
- Берченко Р.* Композиторская режиссура М.П. Мусоргского. – М., 2003.
- Иванов Г.* Стихотворения. – СПб., 2004.
- Исторические и легендарные свидетельства о докторе Фаусте // Легенда о докторе Фаусте / Изд. подг. В.М. Жирмунский. 2-е изд. – М., 1978.
- Ковальзон В.* Природа сна // Природа. 1999. № 8.
- Кристиан Л.* Харт Ниббриг. Эстетика смерти. – СПб., 2005.
- Кургузова Н.* Архаические оппозиции ритуального пространства русской свадьбы (на материале свадебной лирики) // Мифология как система / Фольклор и постфольклор: структура, типология, семантика) <http://www.ruthenia.ru/folklore/kurguzova1.htm>.
- Мусоргский М.* Борис Годунов. Полный ориг. текст подготовил Д. Ллойд-Джонс. – М.: Музыка, 1979.
- Мусоргский М.* Сорочинская ярмарка. Опера в 3-х действиях по Гоголю. Сост. и переработал по автографам П. Ламм. По изданию 1933 года. – М.: Музгиз, 1957.
- Новозаветные апокрифы. – М., 2009.
- Петрушанская Е.* Музыкальный мир Иосифа Бродского. – СПб., 2004.
- Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни // Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений. – М., 1955. Т. I.
- Сад демонов. Словарь inferнальной мифологии средневековья и возрождения / Авт.-сост. А.Е. Махов. – М., 1998.
- Синельников С.* Преподавание Закона Божия в учебных заведениях России до 1917 года // 74.125.77.132/search?q=cache:OBZOIfbbPGMJ:www.bogoslov.ru/text/453126.html
- Сказания русского народа, собранные Н. Сахаровым. Т. 1, кн. 2: Русское народное чернокнижие. – СПб., 1841.
- Тетерина Н.* Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. – М., 2007.
- Ушаков Д.* Толковый словарь <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/955410>
- Ширинян Р.* О романсах Глинки (к вопросу о соотношении слова и музыки) // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: Материалы межд. науч. конф.: В 2-х тт. / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова / Отв. ред. Н.И. Дегтярева, Е.Г. Сорокина. – М., 2006. Т. II.
- Шуман Р.* Полное собрание сочинений для фортепиано. Т. 3. – М.–Петроград, 1920.
- Rückert F.* Ausgewählte Werke, Bd. 1, Hrsg. von A. Schimmel, 1988.
- Otia Imperialia, creation for an emperor Gervase of Tilbury; edited and translated by S.E. Banks and J.W. Binns. Published 2002 by Clarendon Press, Oxford.
- Vocabolario milanese-italiano <http://books.google.com/books?id=9n8CAAAAQAAJ&pg>