

И. ЭЙГЕС

МУЗЫКА



ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ

ПУШКИНА



•

МУЗГИЗ - МОСКВА

1937



ОТ АВТОРА

Настоящая работа в своем первоначальном виде под заглавием „Пушкин и музыка“ была доложена 23 ноября 1924 г. Пушкинской комиссии Общества любителей российской словесности. Едва ли не основным содержанием доклада была полемика с принципами, на которых строилось большинство работ на ту же тему, и с приводимыми в них трактовками отдельных моментов в поэзии Пушкина. Главным образом ради этого привлекался некоторый материал из творчества и высказываний Пушкина.

Прения по моему докладу, происходившие с участием литераторов и музыкантов, имели настолько горячий характер, что еще более, чем рассмотренная мною литература о Пушкине и музыке, убедили меня в том, как крепки предрассудки в вопросе о музыке и как ново и непривычно для большинства, особенно литераторов, то, что должно бы стоять в ряду самых элементарных, простых и, казалось бы, общедоступных понятий.

Но уже отчасти на самом заседании Пушкинской комиссии, особенно же в ближайшее время после этого заседания я получил и со стороны литераторов-пушкинистов, и со стороны музыкантов не мало свидетельств полного согласия с моим подходом к теме. Печать также откликнулась на мой доклад в определенно положительном смысле.*

* В. Пасхалов, „Пушкин и музыка“—журн. „Музыкальная новь“, 1924, № 12, стр. 22. „О Пушкинской комиссии О-ва любителей российск. словесности“—журн. „Печать и революция“, 1924, № 6, стр. 264.

В 1926 г. в журнале „Музыка и революция“ № 5 была напечатана моя статья „Пушкин и Глинка (Из их отношений в связи с созданием пьесы „Моцарт и Сальери“)“. Эта статья и часть моей общей работы о Пушкине и музыке вошла в мою также еще во многом полемическую работу „Пушкин и Глинка“, напечатанную в „Московском пушкинисте“ (№ 2, 1930, стр. 195—240). Из последней я воспользовался для настоящей работы тою частью, которая соответствует теме „Музыка в жизни и творчестве Пушкина“.

Наконец, часть материала настоящей работы была впервые доложена мною на двух организованных мною — при содействии руководителя литературно-музыкального камерного ансамбля К. М. Попова — музыкальных лекциях-концертах (21 апреля 1935 г. в Доме ученых и 9 мая 1935 г. в Доме писателя от Дома писателя и от Моск. отделения Пушкинской комиссии Акад. наук СССР). Эти лекции-концерты явились частичным выражением замысла, который и определяется, как музыка в жизни и творчестве Пушкина, в противоположность обычному: Пушкин в музыке. Последовательное и полное осуществление такого замысла и составляет настоящая работа. Она является плодом изучения прежде всего той музыки, которую Пушкин определенно слышал, на которую он так или иначе откликнулся, которую он любил, т. е. которая вообще была фактом его биографии и известная доля которой нашла то или иное отражение в его творчестве.

Вся особенность подхода к общей теме о Пушкине и музыке в настоящей работе ясно обнаруживается на таком примере: я уделяю некоторое место первой опере Глинки, которая вдохновлена Жуковским и вовсе не связана с творчеством Пушкина, но которую он слышал, — и в то же время едва затрагиваю вторую оперу Глинки на сюжет Пушкина, созданную, однако, уже после смерти Пушкина.

Цель, какую я себе прежде всего ставил при изучении указанного музыкального материала, — это восполнить конкретными музыкальными впечатлениями наше абстрактное знание ряда связанных с музыкой моментов в жизни и творчестве

Пушкина, — дать музыкально зазвучать известным строкам, страницам, отрывкам из произведений Пушкина (стихов, прозы, включая письма), а также из мемуарной литературы о Пушкине, где сообщаются эпизоды, так или иначе говорящие о музыке. Я сделал попытку подойти вплотную к теме о Пушкине как человеке и как поэте с точки зрения музыкальности в прямом смысле слова, т. е. с точки зрения его связи с музыкой как особым искусством. Конечно, решение этого вопроса может основываться единственно на том, что мы действительно знаем об отношении Пушкина к музыке, т. е. о месте, какое занимала музыка в его жизни и творчестве.

Нельзя не сказать, что количество довольно значительная литература на тему о Пушкине и музыке составляет, однако, один из самых слабых участков пушкиноведения. Она далеко не свободна от голословных утверждений, от натяжек, от еще более наивных замалчиваний.

Все это продиктовано, конечно, искренним энтузиазмом по отношению к Пушкину, но именно по отношению к такому великому явлению, как Пушкин, истина почетнее всякой „увлекательной“ легенды, а такое явление, как музыка, должно же, наконец, быть осознано в меру его собственного, самостоятельного значения, которое никак не определяется свойствами других искусств, в частности, поэзии, как в свою очередь не определяет и существа последней.

Москва. Март 1936 г.





В П Е Ч А Т Л Е Н И Я

— о т —

Н А Р О Д Н О Й М У З Ы К И





У Пушкина был глубокий интерес к русским народным песням. Многие из них он слышал, знал, записывал и так или иначе использовал в своих произведениях. В интересе Пушкина к народным песням главную роль играли, конечно, слова; при записывании же песен с голоса внимание к словам может совсем отвлекать от напева. Однако собственно музыкальная сторона песен также нередко находила живой отклик у Пушкина. Вообще среди данных об отношении Пушкина к народной музыке, часто неясных с интересующей нас стороны, есть и такие, которые предоставляют достаточную возможность судить, какую долю внесла в испытанное Пушкиным впечатление та или другая сторона песни, — словесно-поэтическая или музыкальная; есть такие данные, которые говорят о воздействии именно музыкальной стороны.

Особенно много Пушкин занимался русскими народными песнями в последние годы своей ссылки, именно в родовом имении Михайловском, Псковской губернии. Часть из собранной им здесь полсотни песен Пушкин, вероятно, записал „с голоса, частью собственною рукою“.¹

Пушкин писал П. Вяземскому в феврале 1825 г. из Михайловского: „...валяюсь на лежанке и слушаю старые сказки да песни“. Это старушка, няня Пушкина, Арина Родионовна, пела и сказывала ему. К ней же обращены строки Пушкина:

Спой мне песню, как сивица
Тихо за морем жила,
Спой мне песню, как девица
За водой по утру шла

(стих. „Зимний вечер“, 1825).

Здесь музыкальная сторона песен еще не выступает с полной отчетливостью. Слова названных Пушкиным песен („За морем синичка не пышно жила“ и „По улице мостовой шла девица за водой“) Пушкин, не раз слыша их, знал, конечно, так же хорошо, как знал и напевы. Пушкин, вероятно, сознавал и нераздельное единство слов и напева в народных песнях, в которых обе стороны песни создавались одновременным процессом и одна ради другой.

Живя в Михайловском, Пушкин весной 1825 г. (как и летом 1826 г.) был на ярмарке Святогорского монастыря, в пяти верстах от Михайловского. Стронясь от съезжавшейся местной аристократии, в домашнем, неряшливом виде, Пушкин „сядет на-земь, соберет к себе нищих слепцов, они ему песни поют, стихи сказывают“, — как записано со слов Петра, служившего у Пушкина в кучерах.² Передают даже, что Пушкин и сам участвовал в пении народных стихов о Лазаре, об Алексии, божем человеке, и др.

Есть еще сообщения о том, что Пушкин в Михайловском посещал деревенские праздники, участвовал в хороводах, также прислушивался к причитаниям баб на кладбищах, — все с целью записи народных песен, как это совершенно ясно из некоторых указаний.³

Общение Пушкина с нищими, выражавшее его интенсивный интерес к поэзии народных песен, получило тогда же и некоторое отражение в творчестве Пушкина, как и вообще он много писал в духе народных песен. Но, сочиняя песенку нищего юродивого в одной из последних сцен написанной в Михайловском драмы „Борис Годунов“ („Площадь перед собором в Москве“), Пушкин, вероятно, и напевал ее на слышанный им напев песенки подобного же рода.

По возвращении из ссылки Пушкин продолжал собирать народные песни. В 1826—1830 гг. в Москве Пушкин, дружа с семейством Ушаковых, часто просил хозяйку дома диктовать ему известные ей русские народные песни и при этом „повторять их напевы“, которые, следовательно, также интересовали Пушкина.⁴

Особенное место занимает в поэзии Пушкина одно типичное музыкально-бытовое явление старой России — пение ямщика во время долгих переездов на тройке, которое нашло именно у Пушкина ярчайшее и сильнейшее отображение. Далеко не постоянно мы встречаем у Пушкина такое определенное выделение именно музыки песен, как в стихах:

Пой, в часы дорожной скуки
На дороге в тьме ночной
Сладки мне родные звуки
Звонкой песни удалой.
Пой, ямщик, я молча, жадно
Буду слушать голос твой...
Пой: „Лучинушка, лучина,
Что же не светло горить?“...

(стих. „В поле чистом серебрится“, 1833).

Пушкину принадлежит и формула, ставшая как бы классической:

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То сердечная тоска

(стих „Зимняя дорога“, 1826).

„От ямщика до первого поэта мы все поем уныло“ говорит Пушкин в „Домике в Коломне“.

В „Домике в Коломне“ (в двух смежных строфах) Пушкин дает также и общую характеристику старинных русских народных напевов, наряду с которыми распевались уже — вероятно, пока еще только среди городских мещанских слоев — и более новые, упоминающиеся Пушкиным тут же песни на слова И. Дмитриева („Стонет сизый голубочек“, 1792)* и Нелединского-Мелецкого („Выду ль я на реченьку“, 1796):

* Автор этого быстро приобретшего широчайшую популярность и ставшего „народным“ романа — бригадир Ф. М. Дубянский, автор 6-ти песен, напечатанных без указания имени композитора в „Карманной книге для любителей музыки на 1795 г.“ (авоним раскрыт по газетному объявлению музыкальным историком Н. Финдейzenом).

Играть умела также на гитаре	Фигурно или буквально всей семьей,
И пела „Стонет сизый голубок“	От ямщика до первого поэта,
И „Выду ль я“, и то, что уж постаре,	Мы все поем уныло. Грустный вой—
Все, что у печки в зимний вечерок	Песнь русская. Известная примета:
Иль скучной осенью при самоваре,	Начав за здравие, за упокой
Или весною, обходя лесок,	Сведем как-раз. Печалию согрета
Поет уныло русская девица,	Гармония и наших муз и дев,
Как музы наши, грустная певица.	Но нравится их жалобный напев.

Основную формулу: „Грустный вой — песнь русская“ Пушкин подкрепляет целым рядом почти однозначных выражений: поет (поем) уныло, грустная певица, за упокой сведем, печалию согрета, жалобный напев, — последнее выражение сопровождается и подытоживающей определенно положительной оценкой („нравится“). Объединяя здесь почти везде художественную поэзию и народную песенную музыку в одном общем определении (при помощи слов: петь, гармония, напев), Пушкин совершенно точно говорит, что это не вызывает у него смещения самих предметов его речи, которая у него то фигурная, образная,—то буквальная, прямая.

Как „жалостный напев“ определяет Пушкин и мелодию одной старинной русской песни в „Евг. Онегине“ (гл. 5, VIII): Татьяна на святках гадает под пение народных песен—

И вынулось колечко ей	Кому поем, тому добро
Под песенку старинных дней:	И слава! Но сулит утраты.
„Там мужички-то все богаты,	Сей песни жалостный напев.
Гребут лопатой серебро.	Милей кошурка сердцу дев.

(В примечании к строфе Пушкин говорит: „Зовет кот кошурку в печурку спать“ — предвещание свадьбы; первая песня прорекает смерть“.)

О бурлацких песнях, связанных с крестьянским восстанием, Пушкин говорит в „Отрывках из Путешествия Онегина“:

...Бурлаки,	Про те разъезды удалые,
Опершись на багры стальные,	Как Стенька Разин в старину
Унылым голосом поют	Кровавил волжскую волну.
Про тот разбойничий приют,	Поют про тех гостей незваных,
Что жгли да резали.	

В этих же „Отрывках из „Путешествия Онегина“, говоря о смирившихся „высокопарных“ мечтаниях своей весны, Пушкин делает признание о своей любви к народным песням и пляскам: „Иные нужны мне картины... Теперь мила мне бала-лайка да пьяный топот трепака...“

Прекрасный образ песенных хоров на реке дал Пушкин в первой же строфе стихотворения:

Над Невой резво вьются
Флаги пестрые судов.
Звучно с лодок раздаются
Песни дружные гребцов

(„Пир Петра Первого“, 1835).

Известный композитор Верстовский, один из друзей Пушкина, уже совсем на склоне лет, в недатированном письме, несомненно относящемся к концу 1860 г.,* сообщает В. Ф. Одоевскому, — при посылке ему на отзыв и для исполнения в Петербурге своей кантаты на текст того же стихотворения „Пир Петра Первого“ Пушкина, — об использовании в ней подлинной народной мелодии. Из двух главных тем „Первая и начальная есть песня народная, принадлежащая времени Петра — „На матушке на Неве-реке молодой матрос корабли снастил“. Эту песню я часто игрывал покойному Пушкину, и она приводила его в восторг“.⁵

Верстовский, бывший превосходным исполнителем своих романсов, быть может, пел или напевал Пушкину эту народ-

* Это письмо в пушкиноведческой литературе постоянно ошибочно обозначается датой 7 марта 1856 г., стоящей наверху данного письма, но относящейся к предыдущему письму. Время же написания интересующего нас письма достаточно определяется двумя непосредственно за ним следующими письмами — их содержанием и датой: 29 ноября 1860 г. и 14 января 1861 г. Напоминая о посылке своей партитуры Одоевскому в обоих своих письмах, Верстовский во втором письме пишет: „Не получая вот уже третий месяц никакого ответа на два письма моих...“ В письме от 27 января 1861 г. Верстовский уже благодарит Одоевского за то, что тот „дружно откликнулся“ и „кантату в ход пустил“.

ную песню—и словом: игрывал—он хотел сказать, быть может, то, что сам подыгрывал, т. е. аккомпанировал своему пению. Пушкин, значит, не раз слышал и восторгался этой песней,— и именно, как следует по смыслу сообщения Верстовского, ее мелодией.

Однако особенно привлекало Пушкина в этой песне, конечно, то, что в ней первые же строки текста напоминали о деятельности его любимого исторического героя (дорогого для Пушкина и по истории его семьи, как покровителя родоначальника Ганнибалов, откуда произошла мать Пушкина) — Петра I, при котором эта песня и зародилась. Верстовский и проигрывал эту песню Пушкину, вероятно, как одну из немногих „новых“ песен, порожденных временем Петра; по мелодии же своей эта песня, пожалуй, не могла бы привлечь его особенного внимания.

Верстовский сам мог слышать пение этой песни и мог играть ее Пушкину в собственной гармонизации,—конечно, не в той, в какой ввел эту песню в свою позднейшую кантату (рукопись которой сохранилась). Песня эта помещена также в собрании русских песен Львова и Прача с гармонизациями, сделанными последним в стиле, совершенно не соответствующем стилю русских напевов. Этот сборник Верстовский мог знать: он выходил в изд. 1790, 1806 и 1815 гг. (4-е изд. Суворина, 1896). В небольшой, но достаточно содержательной вступительной статье Львова к сборнику— „Предупреждении“—как-раз данная песня, № 105, в ряду трех, отнесена к таким, которые—, не имеют ни той важности, ни той полноты, как старинные“ (стр. XVI). Думается, что относительно данной песни такая оценка справедлива. Мелодия песни не отличается внутренним богатством и недостаточно развита, особенно для такого длинного стихотворения, да еще с трагическим содержанием (Матрос увидел девушку, — и вот „кипит сердце молодецкое“ „по душечке красной девушке: перепала ему весточка, красна девица немощна лежит. После весточки скоро грамотка, красна девица, преставилась“. Далее отчаяние матроса: „Расступися ты, мать сыра земля“ и т. д.).

Некто Ф. Тиц сообщил в одном немецком журнале 60-х годов следующий эпизод.* Он со своим другом бароном Ст. гулял на Крестовском острове под Петербургом ночью в начале июля 1833 г. Впереди они увидели человека, одиноко прогуливавшегося и затем, когда он стал, прислонясь к дереву, оказавшегося Пушкиным.

„...иногда он поднимал правую руку высоко вверх, как пламенный декламатор. Казалось, что незнакомец разговаривал сам с собою. Порою слова его переходили в тихое пение какой-то из трогательных народных песен, которые особенно в тишине ночи производят невообразимое впечатление на душу слушателя“. И далее: „В это время плыла вниз по Неве лодка с большим обществом. Бывшие на ней певцы только что окончили народную мелодию. Пушкин внимательно слушал последние ее звуки, и нога его невольно двигалась, как в русской народной пляске. Раздалось несколько аккордов гитары, и мягкий мужской голос запел прекрасную песнь Пушкина „Черную шаль“... Лишь только окончилась первая строфа, как Пушкин, лицо которого мне показалось гораздо бледнее обыкновенного, проговорил про себя: „С тех пор я не знаю спокойных ночей“. И, сказав нам короткое: „Bon soir, messieurs! — исчез в зеленой темноте леса“.⁶

Пушкин, очевидно, сочинял вслух стихи и, что здесь для нас особенно интересно, при этом время от времени напевал какую-то грустную народную песню; и пение Пушкина было даже достаточно звучным, так как его слышали посторонние и были даже музыкально взволнованы им. Когда проплывала лодка с поющими народную песню, Пушкин прислушивался и отбивал ногой ритм. А затем, когда после хора мягкий мужской голос запел на реке под гитару романс — вероятно, по ряду признаков, Виельгорского — на слова Пушкина „Черная шаль“ (ошибочно музыка приписана Глинке, у ко-

* Некоторыми заподозривается достоверность этого сообщения, но мне оно не представляется сомнительным.

того нет такого романа), Пушкин пришел еще в большее волнение.*

В рассказе этом возможны кое-какие черты преувеличения, так как оба приятеля находились в том разнеженном под влиянием летнего вечера состоянии, когда все кажется прекрасным (самое лицо Пушкина описано, как „приятное слияние типов итальянского с греческим...“ „Только нос казался несколько широким“).

* * *

В Кишиневе, где Пушкин пробыл без малого три года (с 21 сентября 1820 г. по первые дни июля 1823 г.), он слышал много цыганской музыки. Пушкин даже присоединялся к табору и кочевал с ним. Потом Пушкин с любовью вспоминал песни цыган:

В походах медленных любил

Их песен радостные гулы

(эпиграф из поэмы „Цыганы“).

Рисуя картину табора—начало поэмы—Пушкин отмечает: „песни жен“, „крик, шум, цыганские припевы“. Также и в позднейшем своем стихотворении „Цыганы“ (1830), в котором Пушкин вспоминает свое общение с цыганами в Бессарабии, он, набрасывая картину табора, говорит: „Шум и песни под шатрами“.

В Кишиневе из цыган составлялись домашние оркестры и хоры тамошних молдаванских вельмож. Лучшая цыганская музыка была у Е. К. Варфоломея, на вечерах которого постоянно бывал Пушкин.

Кишиневский приятель Пушкина, В. П. Горчаков, сообщает такие подробности об оркестре Е. К. Варфоломея: „Его му-

* Сказанный Пушкиным стих этой песни не из первой строфы, но это последний стих перед возвращением начального двустипхия; в печатном тексте: „веселых“, а не „спокойных“ ночей. Из описанного разговора с Пушкиным ясно, что он был в очень расстроенном состоянии. В фиксации такого образа Пушкина, наедине с самим собой,—особая ценность данного очерка воспоминаний.

зыканты из цыган отличались от других подобных музыкантов как искусством в игре, так и пением. В промежутках между танцами они пели, аккомпанируя себе на скрипках, кобзах и тростянках, которые Пушкин по справедливости называл цевницами. И действительно, устройство этих тростянок походило на цевницы, какие мы привыкли встречать в живописи и ваянии, переносящих нас ко временам древности".⁷

Наряду с цыганскими песнями цыганы в Кишиневе пели и молдавские песни, подобно тому как в Москве — русские песни. Пушкин осенью 1820 г. перевел „Черную шаль“ (молдавскую песню), на слова которой еще при Пушкине был написан ряд романсов; особенно была популярна „Черная шаль“ Верстовского, которую тенор Булахов исполнял в сценической обстановке. Но и подлинную мелодию, в сочетании с которой Пушкин слышал (как некоторые передают, — от трактирной служанки Мариулы) переведенные им слова, быть может, еще удастся установить. А. Ядмирский знал и записал (и предполагал опубликовать) эту мелодию — „вполне народную — монотонную, грустную, красивую и простую“.⁸

В несколько более благоприятном положении находится дело с другой молдавской песней.

Тот же В. Горчаков (там же) рассказывает об одном вечере у Е. К. Варфоломея:

„В этот вечер Пушкина занимала известная молдавская песня „Тю юбески питимасура“ („Люблю тебя чрезмерно“) и еще с большим вниманием прислушивался он к другой песни — „Ардема, фриджима“ („Жги меня, жарь меня“), с которой уже в то время он породнил нас своим дивным подражанием“.

Пушкин перевел эту песню и затем, уже в Михайловском, вставил ее в писавшуюся им там поэму „Цыганы“ как песнь Земфиры („Старый муж, грозный муж, режь меня, жги меня...“).

Вяземскому Пушкин из Михайловского писал об этой песне: „Это очень близкий перевод. * Посылаю тебе дикий напев под-

* А. Ядмирский приводит румынский текст песни Земфиры Пушкина в нескольких вариантах и показывает, что перевод Пушкина, конечно,вольный в отношении текста, но сохранены содержание, размер и общий характер песни. ⁹

линника“. И далее: „Кажется, мотив чрезвычайно счастливый. Отдай его Полевому и с песней“ (около 12 сентября 1825 г.). И на обороте этого нотного автографа, найденного в 1934 г., Пушкин написал: „Не потеряй этих нот, если не будут они гравированы, покажи это Верстовскому“. Верстовский тут же внизу выписал, подтекстовав, строчку мелодии и несколько упорядочил ее запись. Автограф, как того хотел Пушкин, перешел к Полевому, который и напечатал автограф и „Цыганскую песню“ Пушкина в „Моск. Телеграфе“ 1825 г. (№ 21, ноябрь), с примечанием, в котором повторена характеристика напева, сделанная Пушкиным: „Прилагаем ноты дикого напева сей песни, слышанного самим поэтом в Бессарабии“.

Но определение „дикий“ вовсе не имеет у Пушкина отрицательного смысла, оно означает: первобытный; „дикий напев“ в то же время оказывается „чрезвычайно счастливый“ (так и в „Пире во время чумы“ Мери поет народные шотландские песни „с диким совершенством“). Однако данный напев, по крайней мере в том виде, в каком он записан, не является диким ни в каком смысле; это самый заурядный мотив, притом не заключающий никаких особенных характерных восточных черт. Гармонизация же мелодии изобличает в том, кто, вероятно, по побуждению со стороны Пушкина, взялся записать мелодию, человека музыкально еле грамотного. Пушкин же, вероятно, не сумел отличить качеств самой музыки песни от ее исполнения, которое, конечно, было диким в специфически цыганском роде.

Как бы то ни было, напев данной песни несомненно нравился Пушкину,—он, как мы видели, с особенным удовольствием слушал эту песню. Драгоценная по месту, какое она занимает в биографии Пушкина, эта песня, к сожалению, в ее кишиневской записи не может быть исполнена ни с какой решительно концертной эстрады. По кишиневской записи — песню могли проигрывать Пушкину у Осиповой в Тригорском, где играли на фортепиано.

Но возможно, что еще удастся найти вполне точную, не дилетантскую запись подлинной мелодии песни, переведенной

Пушкиным. Как сообщает А. Яцимирский,¹⁰ по его просьбе в 1899 г. для предполагавшегося исполнения на юбилейном пушкинском концерте проф. Ясской консерватории Г. В. Музыченко прислал директору Московской консерватории В. И. Сафонову нотную запись песни Земфиры. Эту запись мелодии, про которую он говорит, что она должна находиться в Московской консерватории (мои поиски не дали результатов), А. Яцимирский и предполагал опубликовать вместе с записанной уже им самим мелодией другой песни, а именно послужившей оригиналом для „Черной шали“ Пушкина. По поводу слов Н. Полевого „дикий напев сей песни“ А. Яцимирский замечает, что этот приговор „слишком суровый и неверный, в чем нетрудно будет убедиться“. Почему-то прямо о самой записи мелодии, напечатанной в „Моск. Тел.“, А. Яцимирский ничего не говорит, хотя знал подлинную мелодию и мог сравнить запись с нею. Тогда бы мы достоверно знали действительную цену кишиневской записи мелодии.

* * *

В Кишиневе Пушкин слышал еще турецкие песни, именно в пении Калипсо Полихрони — „гречанки, которая целовалась с Байроном“ (Пушкин в письме к Вяземскому от 5 апреля 1823 г.), бежавшей в 1821 г. с матерью из Константинополя в Одессу во время повстанческого движения в Турции и в середине того же года поселившейся в Кишиневе. Через Пушкина узнал ее Ф. Вигель, который так говорит о ней: „У нее голос нежный, увлекательный не только, когда она говорила, но даже когда с гитарой пела ужасные, мрачные турецкие песни“.¹¹ О ней же говорит И. Липранди: „Пела она на восточный тон, в нос; это очень забавляло Пушкина, в особенности, турецкие сладострастные, заунывные песни, с аккомпанементом глаз, а иногда жестов“.¹²

Однако в обращенном к Калипсо стих. „Гречанке“ Пушкин, выражая свои восторги перед нею, совсем не касается ее пения:

Ты рождена воспламенять	Восточной странностью речей,
Воображение поэтов,	Блестящем зёркальных очей
Его тревожить и пленять	И этой ножкою нескромной.
Любезной живостью приветов,	Ты рождена для неги томной,
Для упоения страстей.	

Далее Пушкин говорит об ее отношениях в Греции с Байроном и образах гречанок у последнего и пр.*

* * *

Слушал Пушкин цыган и в Москве. Беллетрист Б. Маркевич записал свой разговор со старой уже цыганкой Таней,¹³ когда-то известной певицей одного небольшого, в семь человек, но популярного московского хора цыган,—воспетой Языковым.** Пушкин не раз приезжал слушать Таню,—„небольшой ростом, губы толстые и кудлатый такой“. Пушкин заставлял Таню петь, беседовал с нею, шутя учился по-цыгански. Она прочла его „Цыган“ и помнила оттуда много наизусть. Однажды ей [Пушкин в ответ: „Я, говорит, на тебя новую поэму сочиню“.

Первый раз, когда П. Нащокин привез Пушкина, у Тани из романсов „главный“ был „Друг милый, друг милый, сдалека поспеши“. — „Как я его пропела, Пушкин с лежанки скок, — он, как приехал, так и взобрался на лежанку, потому на дворе холодно было, и ко мне. Кричит: „Радость ты моя, радость моя, извини, что я тебя поваренком назвал [по белому платку на голове], ты бесценная прелесть, не поваренок! И стал он

* Чтобы не возвращаться более к кишиневскому периоду ссылки Пушкина, укажу здесь же еще на один возможный источник музыкальных впечатлений Пушкина за то время. Пушкин тогда не раз бывал в Каменке, Киевской губ., в имении члена тайного политического общества В. Давыдова, куда при Пушкине съезжались и другие политические деятели, будущие декабристы. Через 60 лет в том же имении Давыдовых гостил композитор Чайковский, который в письме своем к Н. Мекк от 19 апреля 1884 г. писал ей то, что слышал о Каменке времен Пушкина: „...жили широко, по тогдашнему обычаю, с оркестром, певчими и т. д.“ Никаких других следов участия музыки в жизни Каменки неизвестно.

** Л. Толстой, характеризуя отца в своей повести „Детство“, говорит, что он не знал ничего лучше двух цыганских песен: „...„Не одна“, как певала цыганка Танюша“ (гл. X).

с тех пор часто к нам ездить...“ Это было в конце зимы 1829—1830 г., — как поясняла Таня, перед холерой, бывшей летом и осенью 1830 г. По словам Тани, московские цыганы пели тогда больше старинные русские песни.

В зиму конца 1830 г. Пушкин, будучи женихом (помолвка 6 мая), стал — „реже езжать к нам в хор“, говорила Таня. Видался же не раз Пушкин с Таней у Нащокина. Однако Таня могла бы вспомнить в своем разговоре с Маркевичем, что встречу нового, 1831 года Пушкин провел с тем же хором цыган. Таня „пела песню“, в таборе сложенную, на голос: „приехали сани“. Пушкин пишет об этом Вяземскому 2 января 1831 г.

Наконец, Таня пела Пушкину, когда — „аккурат два дня до его свадьбы оставалось“, т. е., значит, 15 февраля 1831 г. Пушкин приехал к Нащокину, когда там была Таня. „Увидал меня из сеней и кричит: „Ах, радость моя! Как я рад тебе, здорова, моя бесценная!“ Поцеловал меня в щеку и уселся на софу. Сел и задумался, да так, будто тяжко, голову на руку опер, глядит на меня: „Спой мне, говорит, Таня, что-нибудь на счастье: слышала, может быть, я женюсь“. — „Ну, спой мне, спой!“ — Давай, говорю, Оля, гитару, споем барину! Она принесла гитару, стала я подбирать, да и думаю, что мне спеть...“ Таня тосковала по ком-то женатом, кого жена увезла от нее на зиму в деревню и возвращения кого Таня ждала в то время. С мыслями об этом она запела Пушкину, хотя и подблюдную, свадебную песню, но петь которую считалось не к добру:

Ах, матушка, что так в поле пыльно?
Государыня, что так пыльно?
Кони разыгрались. А чьи то кони, чьи то кони?
Кони Александра Сергеевича...

„Пою эту песню, а самой-то грустнехонько, чувствую и голосом тоже передаю, и уж как быть, не знаю. Глаз от струн не подыму. Как вдруг слышу, громко зарыдал Пушкин, подняла я глаза, а он рукой за голову схватился, как ребенок плачет... „Ах, говорит, эта ее песня всю мне внутрь перевернула. Она мне не радость, а большую потерю предвещает“.

И недолго он после того оставался тут, уехал, ни с кем не простился“.

Песня эта—не цыганская, среди которых ее многие напрасно искали, а древнерусская. Содержание ее—напряженный диалог дочери с матерью. Дочь с трепетом и страхом взывает к матери, понимая, что ее насильно выдают замуж: мать успокаивает ее лживыми словами, пока не происходит благословения и насильственный брак оказывается совершенным. Понятно, что эта песня считалась не к добру. Понятно также, почему она потрясла Пушкина, имя которого, как жениха, и прямо было названо в цыганском варианте песни.

История брака Пушкина была длительная и мучительная для него. Со времени помолвки происходили постоянные нелады и ссоры с будущей тещей; временами доходило до того, что свадьба уже не только оттягивалась, но чуть не совсем расстраивалась. После одной из таких ссор со своей будущей тещей, перед самым своим отъездом в Болдино в конце лета 1830 г., Пушкин писал своей невесте: „Во всяком случае вы совершенно свободны; что же до меня, то я даю вам честное слово принадлежать только вам, или никогда не жениться“. Вероятно, тревожили и опасения из-за светских склонностей невесты, поддерживаемых ее родней. Перед своей помолвкой (6 мая 1830 г.) Пушкин писал Вяземскому: слова участия — „нужны моему сердцу и теперь не совсем счастливому“ (2 мая 1830 г.). Приехав из Болдина в Москву 5 декабря 1830 г., Пушкин писал Плетневу: „Нашел тещу озлобленную на меня и на силу с нею сладил, но, слава богу, сладил“ (9 декабря 1830 г.).

Даже за неделю до венчания (оно состоялось 18 февраля 1831 г.) Пушкин писал одному из друзей своей молодости: „...я женюсь без упоения, без ребяческого очарования. Будущность является мне не на розах, но в строгой наготе своей. Горести не удивят меня. Они входят в мои домашние расчеты. Всякая радость будет мне неожиданностью“ (Кривцову).

П. Бартнев читал еще какое-то письмо Пушкина, написанное незадолго до свадьбы, в котором была даже высказана

им мысль о том, что он погибнет на дуэли. Наконец, в канун венчания, значит, на другой день после испытанного им потрясения от пения цыганки Тани, — что могло только углубить его печальный взгляд на свое будущее, — 17 февраля 1831 г., на устроенном в новой квартире Пушкина „мальчишнике“ (Арбат, д. Хитрово, ныне № 53) — по записи Бартенева со слов Ив. Киреевского — „Пушкин был необыкновенно грустен, так что гостям даже было неловко“. Пушкин прочел собравшимся друзьям свое, повидимому, не дошедшее до нас стихотворение, в котором прощался с молодостью и ее увлечениями.¹⁴ Еще осенью 1830 г. в Болдине Пушкин написал элегию „Безумных лет угасшее веселье“, в которой есть строки, проникнутые самыми мрачными мыслями, даже прямо о близкой смерти:

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.
Но не хочу, о други, умирать...

Сомнения и колебания Пушкина насчет своей женитьбы получили отражение и в художественной форме — именно в отрывке „Участь моя решена. Я женюсь“ (1830), не спроста помеченном: „С французского“.

Вот в какой душевной атмосфере возникла совершенно исключительная реакция Пушкина на песню, спетую Таней почти совсем накануне венчания. Сжатый, сильный текст песни — о подневольном браке, а напев — изумительный, глубокий, еще в древнее время слившийся с выражением девичьего горя-злосчастия. Таня же, под влиянием собственного настроения, пела в этот раз, конечно, особенно искренне и захватывающе. Возможно, что воспоминание об этом пении отразилось в словах, сказанных Пушкиным — по поводу описанного Радищевым печального свадебного поезда — о свадебных песнях: „обыкновенное их содержание — или жалоба красавицы, выданной замуж насильно, или упреки молодого мужа постылой жене. Свадебные песни наши унылы, как вой похоронный“ — „Путешествие из Москвы в Петербург“ („Мысли на дороге“), гл. 4, 1833.

Пение и пляску московских цыган Пушкин описывает еще в раннем своем послании к Н. В. Всеволожскому („Прости, счастливый сын пиров“, 1819), уезжавшему на время из Петербурга в Москву; описание достаточно ярко, как ярка и вся вообще характеристика Москвы в этом послании, хотя в Москве Пушкин не был с детских лет до возвращения из ссылки в 1826 г. (да то, что Пушкин говорит здесь не по собственным впечатлениям, но по наслышке, выдают его слова о Москве: „в сей азиатской стороне, нас уверяют, жизнь игрушка!“).

А там египетские девы
Летают, вьются пред тобой.
Я слышу звонкие напевы,
Стоя неги, вопля, дикий вой.

Позднее, в поэме „Цыганы“ Пушкин, уже под влиянием непосредственных личных впечатлений, как мы видели, нашел более выразительные слова для определения пения цыган — „их песен радостные гулы“.

Став семьянином, Пушкин начал охладевать к цыганскому шуму: „Вчера Нащокин задал нам цыганский вечер; я так от этого отвык, что от крику гостей и пения цыганок до сих пор голова болит“ (жене, 19 декабря 1832 г. Оригинал по-французски). Но еще в 1833 г. написано Пушкиным прелестное стихотворение в народном духе о цыганке плясунье и левиге „Колокольчики звенят...“

А по словам жены ближайшего друга Пушкина последних лет, П. Нащокина, она при Пушкине „часто играла на гитаре, пела“. Это находит пояснение еще в словах ее же: Пушкин „любил цыганское пение, особенно пение знаменитой в то время Тани, часто просил меня играть на фортепьяно и слушал по целым часам“.¹⁵ Под игрой на фортепиано здесь, вероятно, разумеется аккомпанирование В. Нащокиной своему же пению.





МУЗЫКА В ПОЭМАХ,
ДРАМАХ, ПОВЕСТЯХ

*





В своих поэмах Пушкин нередко вводит пение песен народностей, в среде которых совершается действие поэм; пение вводится с различными заданиями, и иногда выдвигается именно музыкальная сторона песни.

Редко встречаются у Пушкина музыкальные моменты иного, не вокального рода.

В начале поэмы в шести песнях „Руслан и Людмила“ изображен свадебный пир (это проносится видением и в вещем сне Руслана в песне 5-й):

Но вдруг раздался глас приятный
И звонких гуслей беглый звук.
Все смолкли, слушают Баяна: *
И славит сладостный певец
Людмилу-прелесть и Руслана,
И Лелем свитый им венец.

Эпитеты „приятный“ и „звонкий“ в применении к музыке встречаются у Пушкина вообще не раз (ср. „звонкие напевы“ в приведенных строках послания к Н. Всеволожскому). В 4-й песне поэмы введена песня „Ложится в поле мрак ночной“ — песня девы, зазывающей с замковой стены путников для любовных утех. „Она манит, она поет: и юный хан уж под стеною“. Влюбленный в похищенную Черномором Людмилу Ратмир, как и другие два витязя, послан князем Владимиром на ее поиски; но, привлеченный пением девы, он входит в чертоги замка и забывает о Людмиле.

* „Иль звонкие Баяна славья гусли“ — последний стих наброска 1826 г. на тему „Русалки“.

Картина соблазна посредством женского пения, впоследствии с таким исключительным мастерством волющенная Глинкой в третьем, „персидском“ акте его „Руслана“, характеризует хана Ратмира, и весь музыкальный эпизод лежит на основной линии развития сюжета, в котором достойным соискателем Людмилы остается только Руслан.

В замке Черномора, где очутилась Людмила, наряду с другими сказочными чудесами дана и музыка (2-я песня поэмы): „...незримая певица веселы песни ей поет. Увы... ни песни лести и веселья ее души не веселят“; „Бежит в серебряную дверь, она с музыкой отворилась“; „и в тишине из-за ветвей незримо арфа заиграла“. Впоследствии чудесный гений Михаила Глинки создаст из этих деталей волшебную сцену, полную неожиданных контрастов и ласкающую слух своими звучностями.

В „Кавказском пленнике“ введена „Черкесская песня“, конечно, вполне самостоятельная. Ее непосредственно предваряют следующие строки о стариках-горцах, сидящих в кругу:

Они безмолвно юных дев
Знакомый слушают припев, —
И старцев сердце молодеет.

Это — прелестный штрих, рисующий силу музыкального впечатления, и при этом поэт еще интонационно, через знак тире, выделяет последний стих: молча, сосредоточившись, слушают знакомое пение боевой песни, — и сердца молодеют.

Остановлюсь на следующем. Пушкин мог бы сказать: напев, но он говорит: припев. А так как каждая из трех строф песни оканчивается стихом: „Чеченец ходит за рекой“, то можно бы подумать, что Пушкин имеет в виду именно этот „припев“, а не песню в ее музыкально-поэтическом целом, т. е. что именно от выраженных в припеве угрозы для казака и вместе ободрения для черкесов — „старцев сердце молодеет“. Но знакомство со словарем Пушкина убеждает, что припев и напевы для Пушкина были однозначными словами: „Государство распадалось под игривые припевы сатирических водевилей“ (слова о Франции в „Арапе Петра Великого“, гл. I);

„Любил он игры наших дев, но нынче в резвом хороводе не слышен уж его припев“ (стих. „Гроб юноши“) — дело здесь, конечно, не в „припеве“, а просто в участии в общем хоре; „Крик, шум, цыганские припевы“ (поэма „Цыганы“) — т. е., конечно, просто пение цыган; „Что смолкнул веселия глас? Раздайтесь, вакхальны припевы“ („Вакхическая песня“) — т. е. конечно, напевы. Поэтому и в „Кавказском пленнике“: „Юных дев... припев“, а в заключении того же эпизода: „Так пели девы“.

В данном эпизоде с песней в „Кавказском пленнике“ в центре — изображение могучего воздействия пения; но входит ли эпизод просто в состав общей картины жизни горцев или участвует в развитии действия поэмы? Строки, идущие тотчас вслед за этой картиной, образуют переход к изображению освобождения русского пленника и его побега:

Так пели девы. Сев на бреге,
Мечтает русский о побеге,
Но цепь невольника тяжка.
Быстра глубокая река...

Непосредственно далее дается описание вечера в горах. Момент связи внутреннего состояния пленника с пением черкешенок остается едва затронутым. Но, судя по этим строкам, возвращающим нас к судьбе пленника, пение черкешенок, помимо слов песни, языка которой пленник не знал, вероятно, оживляло мечты его о побеге, — подобно тому, как оно оживляло мечты горцев о победах над русскими; быть может, именно таков смысл того, что слова о пении и о мечтах пленника даны в самом непосредственном соседстве.

Спасшись вплавь, с русского берега пленник в последний раз окидывает взглядом оставленные им „пустой аул с его забором..“ и также

Ручей, где в полдень отдыхал,
Когда в горах черкес суровый
Свободы песню запевал.

В эпилоге этой же поэмы Пушкин говорит о своей музе:

Вокруг аулов опустелых
Она бродила по скалам,
И к песням дев осиротелых
Она прислушивалась там,—

к их пению, которое раздавалось в горах. Это же воспроизведено в позднейшей поэме о Кавказе „Тазит“:

Жены, девы
Меж тем поют,— и гуд лесной
Далече вторит их напевы.

Сам Пушкин прислушивался к пению на Кавказе. Так, в примечании к словам о черкешенке в „Кавказском пленнике“:

Поет ему [пленнику] и песни гор
И песни Грузии счастливой

(часть 1-я поэмы) поэт говорит, тем самым подчеркивая, что имел в виду именно музыку песен: „Песни грузинские приятны и по большей части заунывны“ (далее о содержании слов этих песен). И Пушкин повторил это позднее, когда он в 1829 г. снова был на Кавказе: „Голос песен грузинских приятен“—„Путешествие в Арзрум“, гл. 2 (далее дословный перевод прозой текста одной из песен).

Пушкин мог услышать эту переведенную для него грузинскую песню во время его пребывания в Тифлисе с 26 мая по 10 июня 1829 г. по дороге в Арзрум, на устроенном в честь его празднике в „европейско-восточном вкусе,“ когда он был тронут до слез проявленным отношением к нему и был необычайно весел, интересуясь и увлекаясь всем диковинным, чем для него постарались украсить праздник его восторженные почитатели. „Тут собрано было: разная музыка, песельники, танцовщики, баядерки, трубадуры всех азиатских народов, бывших тогда в Грузии“.—„Тут была и зурна, и тамаша, и лезгинка, и заунылая персидская песня, и Ахало, и Алаверды [грузинские песни], и Якши-Ол...“ „Как часто он вскакивал

[Пушкин] с места после перехода томной персидской песни в плясовую лезгинку, как это пестрое разнообразие европейского с восточным ему нравилось..“ Он „перерывая речь, бросался слушать или видеть какую-нибудь тамашу грузинскую или имеретинского импровизатора с волынкой“. ¹⁶

В окончания своего „Путешествия“, в последней, пятой главе Пушкин опять упоминает грузинскую музыку и песни, говоря о своем пребывании в Тифлисе: „Здесь остался я несколько дней в любезном и веселом обществе. Несколько вечеров провел я в садах, при звуке музыки и песен грузинских“.

В „Бахчисарайском фонтане“ есть вводная „Татарская песня“ (тоже самостоятельная), которую поют рабыни, прислуживающие ханским женам и славословящие Зарему:

Кругом невольницы меж тем
Шербет носили ароматный
И песнью звонкой и приятной
Вдруг огласили весь гарем.

Тотчас после песни следуют строки:

Они поют. Но где Зарема,
Звезда любви, краса гарема?
Увы, печальна и бледна,
Похвал не слушает она...
Ничто, ничто не мило ей.
Зарему разлюбил Гирей.

С музыкальной стороны песня охарактеризована, как „звонкая и приятная“, какой она была для слушавших ее беспечно резвящихся ханских жен. Но пение введено в поэму не столько ради изображения этого музыкального впечатления, сколько ради того, чтобы показать, что Зарема, занятая своим горем, „похвал не слушает“, т. е. вообще не слушает радостного пения. В „Бахчисарайском фонтане“ в центре эпизода с песней, в противоположность тому, как это было в „Кавказском пленнике“, равнодушие к пению; но это мотивировано, и, таким образом, эпизод с пением, даже и при изображении невнимания

к пению и отсутствия музыкального впечатления, находится на главной линии повествования и потому занимает место даже более определенного момента в развитии сюжета, чем это было в „Кавказском пленнике“.

Кроме песни, есть в „Бахчисарайском фонтане“ еще один музыкальный штрих. Плененная польская княжна Мария, когда была у себя на родине —

Она домашние пиры
Волшебной арфой оживляла.

Арфа во время Пушкина еще была довольно распространенным в великосветском обществе инструментом, — среди московской аристократии был известен арфист Девитт. Как увидим, в Одессе, где писалась поэма, в то время выходили в печати ноты для фортепиано или арфы.

В поэме „Цыганы“ — песня „Старый муж, грозный муж“, о которой я уже говорил по поводу ее напева. Однако, как ни любил Пушкин напев этой молдаванской „хоры“, то, как он вводит ее в поэму, вовсе не обнаруживает с его стороны стремления создать эпизод, насыщенный музыкальным переживанием. Собственно музыкальное впечатление от пения Земфиры никак не выдвинуто.

На самом деле, уже самое начало эпизода совершенно ясно указывает, в каком направлении будет проведена данная сцена, — музыкальном или просто драматическом: „У люльки дочь поет любовь. Алеко внемлет и бледнеет“. Это можно было бы считать за выражение сильного музыкального переживания Алеко. Но тотчас же за этим следующую песню Земфиры Алеко прерывает на второй строфе словами:

Молчи. Мне пенье надоело,
Я диких песен не люблю.

Алеко „бледнел“, слушая песню, конечно, из-за ее слов, в которых увидел намек на самого себя; ему было не до первобытной или „дикой“, по словоупотреблению Пушкина, красоты напева, который воспринимался им, как просто дикий.

И действительно, после того как Земфира пропела остальные три строфы стихотворения, она обращается к Алеко:

Так понял песню ты мою?...
Я песню про тебя пою

(уходит и поет: „Старый муж“ и проч.).

Двойко охарактеризовано содержание песни Земфиры—по отношению к любовнику новому („поет любовь“) и по отношению к любовнику старому („я песню про тебя пою“). Но собственно о напеве Пушкин не сказал здесь ничего.

Затем, о спетой песне говорит старик, отец Земфиры:

Так, помню, помню: песня эта	Моя певала Мариула,
Во время наше сложена.	Перед огнем качая дочь.
Уже давно в забаву света	В уме моем минувши лета
Поется меж людей она.	Час от часу темней, темней,
Кочуя на степях Кагула,	Но заронилась песня эта
Ее, бывало, в зимнюю ночь	Глубоко в памяти моей.

Снова собственно о впечатлении от музыки песни не сказано ни слова, но все же можно подумать, что песня запомнилась старику именно благодаря ее напеву. Однако и тут имели значение прежде всего слова песни. В конце эпизода старик рассказывает Алеко, как Мариула через год бросила его, оставив с ним дочь,—и таким образом, слова песни, которую постоянно пела Мариула, оказались для него роковыми и скоро оправдались в его жизни. Вот почему старик-цыган говорит: „Заронилась песня эта глубоко в памяти моей“,—т. е. именно благодаря жизненным ассоциациям, вызванным содержанием песни, а не благодаря только силе впечатления от самого напева, от музыки.

Но вот что важно. Цыганская песня вдохновила Пушкина не только на его гениальный перевод самой песни, но через нее и на целую поэму, на общий замысел ее, на выделенную в ней роль цыганки Земфиры. В таком случае, зная увлечение Пушкина напевом этой хоры, можно предполагать, что вся поэма вообще протекала для Пушкина в значительной степени на

фоне того же напева, когда он, уже в Михайловском, сделал эту переведенную им еще в Кишиневе песню песней Земфиры в своей поэме.

В заключительных стихах поэмы „Полтава“ дан образ народного певца:

Но дочь-преступница—преданья	Слепой украинский певец,
Об ней молчат. Ее страданья,	Когда в селе перед народом
Ее судьба, ее конец	Он песни гетмана брвнчит,
Непроницаемую тьмоу	О грешной деве мимоходом
От нас закрыты. Лишь порою	Казачкам юным говорит.

Эпизод с народным певцом введен как иллюстрация к словам, высказанным непосредственно перед тем о судьбе Марии, и как некоторое смягчение тех слов. То, что судьба Марии Кочубей осталась неизвестной, это и значило, что о ней не было песен и преданий, но кобзарь мог мимоходом что-либо сказать о ней. Таким образом, по самому замыслу заключения поэмы здесь и не должно было быть песни, — ведь в заключении говорится именно о судьбе Марии, — и певец введен именно ради того, о чем он говорит, а не о чем поет.*

„Песни гетмана“ — песни, по преданию, сочиненные Мазепой. С ними связан один мимолетный, но все же дважды проходящий музыкальный штрих в „Полтаве“ (песнь 1-я), которым, прежде всего, характеризуется любовь Марии к Мазепе:

* Выведение народного певца в конце исторического повествования — прием довольно обычный. Но, например, в заключительных строках известного в свое время романа из древнеукраинской жизни „Чайковский“ Е. Гребенки („Отеч. Зап.“, 1843, собр. соч., т. IV, изд. 1902), где так же, как и у Пушкина, выведен кобзарь, все внимание уделено тому, что он поет, т. е. концовка дана, как бы она ни была наивна, собственно музыкальная: „Слепой кобзарь, сидя на дороге у самого пустыря, пел заунывным голосом... Кобзарь не подозревал, как была кстати, к месту, его древняя легенда, но пел ее с чувством; голос его дрожал, струны дрожали, замирали в диссонансах, которые мало-помалу переходили в стройный аккорд, жалобный, вопиющий, страдальческий. А люди шли мимо, не обращая внимания ни на старика, ни на его голос“.

Зачем она всегда певала
Те песни, кои он слагал,
Когда он беден был и мал,
Когда молва его не знала?

Накануне своей казни Кочубей предается последним размышлениям:

И вспомнил он свою Полтаву...

И песни дочери своей

(песнь 2-я).

Вводной песни в „Полтаве“ нет, но занимающие такое особенное положение в поэме шесть четверостиший, начинающиеся словами „Кто при звездах и при луне...“, являются как бы куплетами песни. И, как увидим дальше, Пушкин очень хотел, чтобы к этим словам была написана музыка.

Кроме упоминания народной песни, под которую гадает Татьяна, — о чем я уже говорил, — в „Евгении Онегине“ (гл. 3, XXXIX) есть вводная „Песня девушек“, собирающих ягоды в саду Лариных, написанная размером русских песен („Девицы, красавицы, душеньки, подруженьки...“):

Они поют, и с небреженьем
Внимая звонкий голос их,
Ждала Татьяна с нетерпеньем,
Чтоб трепет сердца в ней затих...

Татьяна в волнении ждала встречи с Евгением, в пение не вслушивалась; мелодия не сливалась с ее внутренними переживаниями, — да и остается неизвестным, какова была эта мелодия по ее характеру и настроению. Для Татьяны это во всяком случае было только что-то „звонкое“, ненужное ей. Пение девушек введено единственно только в качестве характерного явления помещичьего быта: „И хором по наказу пели...“, чтобы — „уста лукавые не ели и пенъем были заняты: затея сельской остроты“.

Наряду с описанием осенней природы, Пушкин в „Евгении Онегине“, переходя к изображению деревенской жизни, вводит и такой штрих:

В избушке распевая, дева
Прядет, и, зимних друг ночей,
Трещит лучинка перед ней

(гл. 4, XL).

Говорит Пушкин в „Евг. Онегине“ и о песнях пастуха. Место, где стоит простой памятник на могиле Ленского, у ручья, в тени двух сосен, дает приют во время дождя. Здесь

Пастух, плетя свой пестрый лапоть,
Поет про волжских рыбарей

(гл. 6, XLI).

В следующей главе, говоря о том же памятнике на могиле Ленского, что он уже забыт и след к нему заглох, и нет венка, Пушкин добавляет:

Один, под ним, седой и хилый,
Пастух по прежнему поет
И обувь бедную плетет

(гл. 7, VII).

Из двух моментов в образе пастуха, данных в обоих случаях: плетет и поет,—более ярким оказывается первый момент. По крайней мере, как-то самостоятельно запоминается стих: „пастух, плетя свой пестрый лапоть“, в котором Пушкин повторенными в известной последовательности и чередовании звуками (пст, плт, пст, лпт) создает образ петли, плетения. Это несомненно виделось Пушкину, когда он писал здесь о пастухе. Эпитет: „пестрый“ при слове лапоть Пушкин едва ли не выбрал прежде всего ради нужных ему звуков (пст).*

Как принадлежность сельской жизни Пушкин упоминает в „Евг. Онегине“ и пастуший рожок. В наступающем утре, которое Татьяна встречает, только что закончив письмо к Онегину, — „рожок пастуший будит селянина“ (гл. 3, XXXII).

* По исключительной эффектности с этим стихом может в „Евг. Онегине“ соперничать, пожалуй, только стих: „Мурлыча, лапкой рыльцо мыл“ (гл. 5, V), в котором звуки мурлыканья, заданные в первом слове, эхом раздаются по всему стиху при помощи повторения согласных звуков, составляющих это слово (лишь в обратном порядке: л, рыл, мыл).

При наступлении зимы —

На утренней заре пастух
Не гонит уж коров из хлева,
И в час полуденный в кружок
Их не зовет его рожок

(гл. 4, XLI).

Если в первом случае звуки пастушьего рожка играют роль признака наступившего утра, то во втором — самое отсутствие этих привычных утренних звуков является признаком наступления зимних холодов.

Свирель же упомянута в „Евг. Онегине“ в совсем особенном контексте, именно, в одном незабываемом образе сравнения. Татьяна на святках спрашивает у прохожего его имя, которое, по поверью, будет и именем ее жениха:

Чу... снег хрустит... прохожий; дева
К нему на цыпочках летит,
И голосок ее звучит
Нежней свирельного напева

(гл. 5, IX).

(„Свирели звук унылый и простой“, — говорит Пушкин в стих. „Певец“.)

В гл. 1, XLVIII „Евг. Онегина“ есть признание пленительности доносящегося с реки пения — „Все было тихо...“

Лишь лодка, веслами махая,
Плыла по дремлющей реке,
И нас пленяли вдалеке
Рожок и песня удалая.
Но слаще средь ночных забав
Напев Торкватовых октав!

Казалось бы, поэт воображает себе соответствующую итальянскую картину, — гондольеров, поющих строфы в форме октав из „Освобожденного Иерусалима“ Торквато Тассо (хотя в XIX веке они уже не пели Тассо, как сам Пушкин позднее и сказал в стих. „Поедем, я готов“ (1829): „Где Тасса не поет уже ночной гребец“).

Превосходно инструментовано „музыкальное“ сочетание „Торкватовых октав“. Но под „напевом“ их Пушкин вряд ли разумеет мелодию гондольер, сравниваемую им с „песней удалой“ лодочников на Неве. Вообще это противопоставление не обладает достаточной четкостью, и „напев Торкватовых октав“ у Пушкина, вернее, означает напев самих этих октав, т. е. словесно-поэтический, а не музыкальный напев. С полной отчетливостью это и выражено в стих. „Кто знает край“ (1827): Италия — страна,

Где пел Торквато величавый,
Где и теперь во мгле ночной
Адриатической волной
Повторены его октавы.

Имея в виду как-раз то же самое пение итальянских гондольеров, Пушкин, однако, говорит о поэте, что он „пел“, т. е. творил свою поэму, а народные певцы ныне „повторяют“ его стихи. Собственно же о музыке, напеве не сказано ни слова. Подобное предпочтение поэзии перед музыкой и выделение в песнях именно их текста, а не музыки, вообще характерно для Пушкина, -- мы уже встречали это явление у него и еще встретим далее.

В том же году написано стихотворение Пушкина „Близ мест, где царствует Венеция златая“, в котором снова гондольер —

Ринальда, Готфреда, Эрминию* поет,
Он любит песнь свою, поет он для забавы.

Заканчивается же это стихотворение (из Шенье) словами:

Как он, без отзыва, утешно я пою
И тайные стихи обдумывать люблю.

„Поет“ и „пою“ здесь даны в двух различных значениях: в применении к музыке, пению — и к поэзии.

* Имена героев и героини поэмы Тасса.

Глава 2, XII, „Евг. Онегина“ заканчивается так:

Зовут соседа к самовару,
А Дуня разливает чай.
Ей шепчут: „Дуня, примечай!“
Потом приносят и гитару,
И запищит она (бог мой!):
„Приди в чертог ко мне златой!“

К последней строке примечание Пушкина: „Из первой части „Днепровской русалки“.

Это — пользовавшаяся у нас совершенно исключительным успехом опера, или, собственно, цикл из четырех опер. Любимые арии из них входили в песенники 1809, 1817 и 1819 гг. и распевались повсюду. Стих, приведенный у Пушкина, — начальный в песне русалки Лесты, одной из самых популярных арий этого оперного цикла, именно из 1-й части, 1-го действия, 4-го явления (две другие особенно популярные арии из первой же части: „Мужчины на свете, как мухи, к нам льнут“ и „Вы к нам верность никогда не хотите сохранить“).

Имея в виду именно приведенную строчку Пушкина, Н. Маркевич в книге своих стихотворений, с приложением пространных авторских примечаний, в примечании к стихотворению „Днепр“ говорит между прочим: „только недавно, благодаря Ал. Серг. Пушкину, перестали петь наши провинциальные красавицы арии из „Днепровской русалки“.* Хотя это и показание современника Пушкина, но трудно поверить, чтобы Пушкин на самом деле мог одним стихом убить популярность арии, как это затем повторяли некоторые (глава 2-я „Евг. Онегина“ написана в 1823 г.). Вернее, просто опера со временем перестала привлекать к себе исключительное внимание, и арии ее стали забываться. Сам же Н. Маркевич говорит (там же), что уже „устарела“ эта опера—„Днепровская русалка, которая столько лет или десятков лет увеселяла нашу публику“. Однако укажу, что еще в 1829 г. „Днепровская русалка“ была возобновлена в Москве („Ежегодник имп. театров“ 1915 г.: „Хроника

* „Украинские мелодии“ (М., 1831, стр. 129).

имп. моск. театров“ 1826—1829 гг.) и затем ставилась еще во второй половине прошлого века.

У Пушкина юмористически представлена, конечно, не самая ария, которая, может быть, вовсе не казалась ему дурной, а доморощенное исполнение ее. Но эта ария была распространена и много спустя. Ее, очевидно, слышал Салтыков-Щедрин, который в своих „Пошехонских рассказах“ (вечер первый) вкладывает в уста своей „русалки“ два стиха той же арии: „Приди в чертог ко мне златой. Приди, о князь мой дорогой!“ (в либретто оперы: „Приди в чертог ко мне златой. Приди, о князь ты мой драгой!“).

По поводу иронических слов „и запишит она (бог мой!)“ следует сказать, что Пушкин (выделяясь, может быть, этим из наших писателей) часто отмечает вообще фальшивое пение. Так, в том же „Евг. Онегине“ (гл. 5, XXXIII), на именинах Татьяны, француз Трике,

К ней обратясь с листком в руке,
Запел, фальшивя: плески, кляки
Его приветствуют. Она
Певцу присесть принуждена.

Куплет этот был пропет „на голос, знаемый детьми: „Reveillez-vous, belle endormie“ (гл. 5, XXVII). Мелодия песни найдена Б. Томашевским и напечатана в его „Заметках о Пушкине“ („Пушкин и его современники“, 1917 г. вып. 28).

В одном своем раннем лицейском стихотворении Пушкин, обращаясь к увлекавшей своей миловидностью, но плохой актрисе и певице (из крепостного театра гр. В. В. Толстого в Царском Селе), отмечает неритмичность ее пения:

Ты пленным зрителя ведешь,	А мы усердными руками
Когда без такта ты поешь.	Все громко хлопаем. Кричат:
Недвижно стоя перед нами,	„Bravo! Bravissimo! чудесно!“
Поешь и часто невпопад.	Святки сатириков молчат,
И все покорствуют прелестной.	

(„Послание молодой актрисе“. 1814).

Пятнадцатилетний Пушкин совершенно отчетливо отличал в исполнительнице на сцене артистку и просто женщину.*

„Часто певец или певица, заслужившие любовь нашей публики, фальшиво дотягивают арию Буальде или della Maria.**

Знатoki примечают, любители чувствуют,—говорит Пушкин в „Моих замечаниях об русском театре“ (1820). И позднее в своих „Отрывках из писем, мыслях и заметках“ (1827) Пушкин свое замечание о равнодушии женщин к поэзии и о том, что в конце концов природа „едва ли не отказала им в чувстве изящного“, поясняет примерами: „Примечайте, как они поют модные романсы, как искажают стихи самые естественные, расстраивают меру, уничтожают рифму“.

В черновом варианте начатой главы VII „Арапа Петра Великого“ (1827) Пушкин, давая образ музыканта-танцмейстера, почему-то отмечал именно „фальшивые звуки“ его

* „Послание к Наталье“ и „Послание молодой актрисе“ (к ней же) — оба 1814 г. — являются первыми откликами в поэзии Пушкина на оперу, которую он посещал, будучи лицеистом. По поводу крепостной артистки Натальи Пушкин воспоминает ряд опер, которые можно точно определить по указанным в этих стихотворениях данным. Это ряд опер-водевилей; Е. Фомина (1741—1800), известного оперного композитора времени Екатерины („Мельник—колдун, обманщик и сват“, 1779, — обработанная Фоминым опера-водевиль Соколовского; „Американцы“, 1880; „Клорида и Милон“, 1800); „Паша тунисский“ Пашкевича; опера „Арап“; еще знаменитая опера Д. Паэзиелло, написанная им в Петербурге, „Севильский цирюльник“ (1782), — длительному повсеместному успеху которой помешало только создание оперы на тот же сюжет Россини (1816).

** Ф. Буальде (Boieldieu) — известный французский оперный композитор (1775—1834), проведший 1803—1810 гг. в Петербурге в качестве придворного композитора. Наиболее популярные его оперы из тех, о которых, по времени, мог говорить Пушкин: „Калиф Багдадский“, „Зораима и Зюльмар“, „Десять дней женитьбы“, „Жан Парижский“, — последовательно поставленные у нас впервые в 1806, 1813, 1815 и 1819 гг.; вероятно, также и „Красная шапочка“. Позднее написана лучшая опера Буальде — „Белая дама“. Под звуки марша из этой оперы летом 1829 г. в Тифлисе Пушкина качали в кресле его восторженные почитатели, надев на поэта венок из цветов.⁴⁷ — Делла-Мария (1769—1800) — автор нескольких французских опер, из которых пользовалась успехом в Петербурге — „Арестант“ (1814).

флейты,—что ввиду, вероятно, осознанной неуместности этого указания в данном случае было затем отброшено автором.

Трудно сказать, откуда происходят такие наблюдения и такая строгость суждений Пушкинна,—возможно, что от высоких качеств его музыкального слуха. Во всяком случае Пушкин знает, что любители музыки „чувствуют“ фальшь, а знатоки ее „примечают“, т. е. отдают себе полный отчет в ней. „Фальшиво дотягивают арию“—это значит детонируют, как определяют музыканты, т. е. спускают, понижают тон,—известное свойство плохих певцов. Следует, конечно, помнить, что степень развития музыкального слуха не находится в прямой и неизбежной связи со степенью чуткости к словесной музыке,—благозвучию и пр.; и одна наличность большого музыкального слуха еще нисколько не ручается за музыкально-художественную одаренность, за любовь к искусству музыки и глубину музыкальных переживаний. С другой стороны, отсутствие сильного тяготения и пристрастия к музыке может в отдельных случаях вызывать неудовольствие ею за будто бы плохой голос или неумелое пение и пр.

Вызвав на дуэль Онегина, Ленский проводит прощальный вечер с Ольгой в тоске и волнении:

Садился он за клавиорды
И брал на них один аккорды

(гл. 6, XIX).

Многое в „Евг. Онегине“ предопределило дальнейшее развитие русского романа как вида усадебной поэзии. Так и данные два стиха, с такой изумительно простой и грациозной рифмой, заключают в сжатой формуле материал, впоследствии развернутый в нашей дворянской беллетристике. Наиболее развитую форму принял аналогичный эпизод у Л. Толстого.

Нехлюдов—„Испытывая какое-то смешанное чувство усталости, стыда, бессилия и раскаяния, прошел в свою комнату“. Здесь—„старинный, желтенький, открытый английский рояль с истертыми, погнувшимися узенькими клавишами“. Нехлюдов—„сел на стул, стоявший перед роялем, положив ногу на

ногу и опустив голову“. „Нехлюдову все становилось грустнее и грустнее. Правая рука его, опиравшаяся на колене, вяло дотронулась до клавишей. Вышел какой-то аккорд, другой, третий. Нехлюдов подвинулся ближе, вынул из кармана другую руку и стал играть. Аккорды, которые он брал, были иногда не подготовлены, даже не совсем правильны, часто были обыкновенны до пошлости и не показывали в нем никакого музыкального таланта, но ему доставляло это занятие какое-то неопределенное, грустное наслаждение. При всяком изменении гармонии он с замиранием сердца ожидал, что из него выйдет, и, когда выходило что-то, он смутно дополнял воображением то, чего не доставало...“ „Главное же наслаждение доставляла ему усиленная деятельность воображения, бессвязно и отрывисто, но с поразительной ясностью представлявшего ему в это время самые разнообразные, перемешанные и нелепые образы и картины из прошедшего и будущего“ („Утро помещика“, гл. XX—последняя).

Поэт Ленский мог также быть лишенным музыкального таланта, и главное в том, как он брал аккорды, могла быть также не музыка, а деятельность воображения, которая тем естественнее и тем ярче рисовала перед ним картины прошедшего и будущего, что это был последний вечер перед дуэлью и при расставании с его любовью—Ольгой.

Рисуя в „Евг. Онегине“ картины петербургского театра, Пушкин в немногих метких словах характеризует и нашу публику (гл. 1, XVII) и наших авторов-драматургов (гл. 1, XVIII). Среди этих авторов — „переимчивый Княжнин“, который был известен, кроме трагедий, своими „комическими операми“, — как тогда обозначали особый комедийный жанр, именно легкие комедии с вставными номерами пения. Вся же эта строфа дана по поводу того, что Онегин спешит в театр на новый балет (XVII), и заканчивается строфа словами о балете же. Наиболее привлекающим в театре для Онегина, тем, что делало его „волшебным краем“, было именно то, что

Там и Дидло венчался славой:

Там, там под сению кулис

Златые дни мои неслись.

Определеннее выражено предпочтение, оказываемое балету, в новой строфе о театре, где Пушкин, давая обобщенную и теперь уже ироническую характеристику как классической трагедии (Мельпомены), так и комедии (Талии), противопоставляет им балет:

Где Терпсихоре лишь одной
Дивится зритель молодой
(Что было также в прежни лета,
Во время ваше и мое)

(гл. 7, L).

Непосредственно следующая за упоминанием о знаменитом балетмейстере Дидло строфа (гл. I, XIX) начинается с возгласа: „Мои богини! Что вы? Где вы?“...

И далее:

Услышу ль вновь я ваши хоры?
Узрю ли русской Терпсихоры
Душой исполненный полет?

Хоры, конечно, не играют здесь никакой роли. Богини — актрисы, артистки, но прежде всего — балерины. Обозначается и центральное лицо балета — „русская Терпсихора“. Ей, теперь уже названной, посвящена вся следующая строфа (XX):

Блистательна, полувоздушна,	Другою медленно кружит,
Смычку волшебному послушна,	И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Толпою нимф окружена,	Летит, как пух от уст Эола.
Стоит Истомина; она,	То стан совет, то разовьет,
Одной ногой касаясь пола,	И быстрой ножкой ножку бьет.

Как предельное выражение скуки и хандры Онегина на балете, ему вложены слова:

...Всех пора на смеху.
Балеты долго я терпел,
Но и Дидло мне надоел.

(гл. I, XXI).

К этим словам Пушкин делает весьма показательное примечание: „Черта охлажденного чувства, достойная Чайльд-Гарольда. Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писа-

телей находил в них гораздо более поэзии, чем во всей французской литературе“.

Этот романтический писатель едва ли не сам Пушкин, который не раз высказывал аналогичные презрительные суждения о французской поэзии. Но главное для нас в приведенных словах другое. Они как будто нарочно сказаны, чтобы не оставалось уже никаких сомнений в том, что, хотя и назван „волшебным“ смычок, под звуки которого идет балетный танец, но балет предстает у Пушкина прежде всего как искусство танца, которое лишь внешне является неотрывным от музыки, но во внутреннем своем значении для Пушкина самостоятельно от нее. „Живость воображения и прелесть необыкновенная“ балетов Дидло — это их роскошная постановка, это — чудеса танцевального изобретения, декоративной фантазии, воплощенных на сцене сказочных вымыслов.

Но это не музыка балетов Дидло, которая если и стояла на вполне приличной высоте, в особенности у Кавоса, то все же далеко отставала от того уровня, на который вознес петербургские балетные постановки первый балетмейстер Европы того времени, Дидло. До своей ссылки весной 1820 г. Пушкин мог знать четыре балета Кавоса, с сюжетом и постановкой Дидло: „Зефир и флора“, „Амур и Психея“, „Апис и Галатhea“, „Карлос и Розальба“. Пушкин говорит о балетах Дидло, музыкальная же печать, по крайней мере позднейшая, обозначает эти балеты именем Кавоса, которому принадлежала музыка балетов. (Во время Пушкина и балеты и оперы обозначались по имени авторов сюжета и текста, а не композиторов, имена которых ставились лишь на втором месте — при указании музыки.)

Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят
(гл. I, XXII)

—а уж скучающий Онегин, не досмотрев феерического балета, покидает театр и спешит домой переодеться на бал:

Вошел. Полна народу зала.
Музыка уж греметь устала.
Толпа мазуркой занята.

Дав картину танца, Пушкин говорит:

И ревом скрипок заглушен
Ревнивый шопот модных жен

(гл. 1, XXVIII).

Другой бал — в усадьбе Лариных, на именинах Татьяны:

Вдруг из-за двери в зале-длинной
Фагот и флейта раздались.
Обрадован музыки громом и т. д.

(гл. 5, XXXIX).

Даны картины вальса и мазурки:

Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный,
Чета мелькает за четой

(гл. 5, XLI).

Мазурка раздалась. Бывало,
Когда гремел мазурки гром,
В огромном зале все дрожало,
Паркет трещал под каблуком,
Тряслися, дребезжали рамы...

(гл. 5, XLII).

О музыкальной стороне танцев, о их напеве у Пушкина снова не сказано ничего, — танцы, как и в главе первой, взяты в чисто танцевальной, да еще и бытовой (мазурка) стороне: кружение в вальсе, сильный топот в мазурке. Музыкальная сторона мазурки и вообще бальной музыки неизменно определена лишь словами: рев, греметь, гром, — оба последние слова даны в соседстве с однозвучным с ними словом: огромный; а затем следуют слова: дрожало, трещало, тряслися, дребезжали, — служащие для воссоздания общего характера мазурки как танца. Вальс как танец воссоздан изумительно. Передача „однообразного и безумного“ кружения в вальсе достигнута возвращением слова, именно постановкою слова „вихрь“ в двух смежных строках на противоположных концах их — в начале одной и в конце другой, чем как бы очерчи-

вается круг и воспроизводится вращательное движение, которое еще повторено в следующей строке через аналогичное размещение слова: чета.*

Движение танцев у Пушкина передано так ярко, что для того, кто танец представляет себе нераздельно с его музыкой, уже легко самому восполнить танцевальную картину бала звуками музыки, которая у Пушкина как бы отсутствует, так как она охарактеризована у него лишь со стороны ее большой, парадной звучности. Другим поэтам, напротив, удавалось вызвать легкое,—бесконечно более слабое, чем у Пушкина,—ощущение танцевального движения, непосредственно воссоздавая общее настроение и характер танцевальной музыки как нечто более существенное для них и, во всяком случае, как нечто неотъемлемое от танца. Правда, все это почти исключительно касается вальсов, которые и отличают по их лирическим названиям, дающим ближайший повод для многих стихотворений.

Таково, например, стихотворение Полонского „Вальс—Луч надежды“, в котором уже начальные строки воссоздают томно-унылый характер музыки:

Надежды вальс зовет, звучит
И, замирая, занывает...

„Занывает“ подкреплено однотонным звоном еще трех смежных слов на „з“. И когда поэт далее говорит: „живи, кружась под эти звуки“, то нам уже рисуется полная картина

* После Пушкина воспроизведение круга средствами поэзии получило совершеннейшее выражение у Блока в стих. „Коршун“ (1916):

Чертя над кругом плавный круг,
Над сонным лугом коршун кружит
И смотрит на пустынный луг.

Здесь первым стихом и задана и воспроизведена уже тема круга, дальнейшее очертание которого, почти вызывающее состояние головокружения, достигается „плавным“ взаимонастиганием слов: луг и круг (кружит)—конечная рифма в 1-м и 3-м стихе, рифма полустипий 1-го и 2-го стиха. Луг за кругом, круг за лугом—это как бы два конца вертящейся палки, описывающей фигуру круга.

танца — движение под ноющие звуки вальса. В стихотворении Бунина „Вальс“

Зал плавет, плавет в протяжных
Напевах счастья и тоски.

Труднее в поэзии дать понятие о музыке мазурки, но, конечно, одною громкостью она не определяется никак, и в лучших изображениях мазурки на балу в нашей литературе писатели хоть вскользь характеризуют ее музыку.

Однако наиболее значительно напев музыки проходит, пожалуй, в двух совсем особых случаях. Л. Толстой противопоставляет мелодию мазурки той, под которую прогоняют сквозь строй, когда изображает своего влюбленного рассказчика ранним утром после бала: „Когда я вышел на поле... услышал доносившиеся оттуда звуки флейты и барабана. В душе у меня все время пело, и изредка слышался мотив мазурки. Но это была какая-то другая, жесткая, нехорошая музыка“. Дальше о последней: „неприятная, визгливая мелодия“ („После бала“).

С изумительной силой говорит о мазурке как лейтмотиве, на фоне которого развиваются события его поэмы „Возмездие“, Блок в набросках к поэме и в предисловии к ней.

Близко к рассмотренному нами приему Пушкина передан у него же московский бал, на который вывозят Татьяну:

Музы́ки грохот, свеч блистанье,
Мельканье, вихорь быстрых пар

(гл. 7, LI).

Здесь изобразительное значение получает неожиданная рифмовка окончания одной строки с началом другой, т. е. двух смежных слов в смежных же двух строках, благодаря чему создается впечатление пары как элемента, из которого складывается целое бальной танцующей толпы, — как это и отмечено тут же в словах: „вихорь быстрых пар“, раскрывающих данный ритмико-звуковой символ. Собственно бальная музыка снова, — как прежде петербургская и деревенская, так теперь московская, — охарактеризована со стороны праздничной яркости ее звучания, торжествующей над шумом толпы и возбуждающей

ее к веселью („музыки грохот“, как прежде: „музыка уж греметь устала“, „рев скрипок“, „обрадован музыки громом“ и „когда гремел мазурки гром“.— Ср. также „финал гремит“ и „звуки увертюры прогремели“ о Россини в „Отрывках из Путешествия Онегина“ и в „Египетских ночах“ и многие другие случаи. Подобные обозначения музыки у Пушкина нам встретятся не раз).

О даваемом им тут же переводе французского письма Татьяны к Онегину Пушкин говорит, что это —

Неполный, слабый перевод,
С живой картины список бледный
Или разыгранный Фрейшиц
Перстами робких учениц

(гл. 3. XXXI).

Здесь разумеется, конечно, фортепианное переложение оперы Вебера „Волшебный стрелок“, которое Пушкин мог слышать, например, у Осиповой в Тригорском. Опера впервые поставлена в Берлине только в 1821 г. (у нас впервые в мае 1824 г.), уже после выезда Пушкина из Петербурга, и, таким образом, Пушкин мог увидеть оперу только много позднее (третья же глава „Евг. Онегина“ написана еще во время ссылки Пушкина).

Таково участие музыки в поэмах Пушкина (строфы о Россини и итальянской опере в „Отрывках из Путешествия Онегина“ будут рассмотрены в другом месте). Мы видели здесь несколько удачных моментов, драгоценных для музыканта. Другие же моменты показывают, что Пушкин не всегда пользовался представляющимся случаем для того, чтобы его строки были проникнуты музыкальным переживанием.

Чутьем гениального поэта Пушкин знал, где музыкальный эпизод будет кстати, где даже необходимо его дать, но внутренняя потребность выразить тяготение к музыке у него не всегда налицо. Однако одно дело музыкальный эпизод как бытовая или этнографическая деталь, другое — как выражение своего собственного музыкального влечения.

В этом отношении контрастным поэтом к Пушкину является Лермонтов. Страстной любовью к музыке проникнуты музы-

кальные эпизоды в поэме Лермонтова „Демон“, во всех ее вариантах. Тамара (или монахиня в варианте) поет, аккомпанируя себе, но вся сила впечатления, испытанного Демоном, отнесена у Лермонтова исключительно к самому напеву, даже иногда к звукам инструмента, но не к словам, которых демон в ряде случаев и вовсе не мог слышать. Она поет, —

Окован сладкою игрою,
Стоял злой дух..
Так, демон, слыша эти звуки,
Чудесно изменился ты...

Согласовала с воем бури
Игру печальных струн своих

(вариант II).

В памяти демона осталась „прелесть звуков“ (вар. IV). Демон бродит у стен обители под окном кельи Тамары:

И вот среди общего молчанья	Как слезы, мерно друг за другом,
Чингуры стройное бряцанье	И эта песнь была нежна,
И звуки песни раздались,	Как будто для земли она
И звуки те лились, лились,	Была на небе сложена.

Слова песни совершенно пренебрежены у Лермонтова: раз слышится музыка, не все ли равно, какие слова при ней... В поэме „Мцыри“:

И жадно вслушиваться стал,	Так сладко вольный..
И ближе, ближе все звучал	Простая песня то была,
Грузинки голос молодой,	Но в мысль она мне залегла.
Так безыскусственно живой,	И мне, лишь сумрак настает,
Незримый дух ее поет	(XI).

Снова впечатление от пения выражено, как впечатление от музыки, напева, помимо слов, которых за дальностью, вероятно, и не было слышно. Лермонтов знал мощный захват музыкой. Смысл данной параллели Пушкина и Лермонтова я попытаюсь раскрыть в дальнейшем, когда снова коснусь ее.—Рассмотрим драмы, а затем повести Пушкина.

В „Борисе Годунове“, кроме песни нищего юродивого, о которой я говорил в начале книги, монах Варлаам пьет и поет песню: „Как во городе было во Казани... молодой чернец постригся“ (сцена „Корчма на литовской границе“).

Песня, вероятно, взята Пушкиным из старого собрания текстов русских песен; гармонизованная мелодия ее дана в сборнике русских песен Н. Львова и музыканта И. Прача, в переиздании 1896 г. под № 9; Мусоргский в своей опере „Борис Годунов“ присочинил к первой строке песни свое продолжение на тему о взятии Казани, тогда как Пушкин выбрал именно песню о монахе, который тяготится своею жизнью и готов сбросить рясу (варианты были: другая песня с подобным же содержанием и шутливая песенка).¹⁸

Кроме народных песен, в „Борисе Годунове“ — сцена бала, в которой: „Музыка играет польский“. Отец Марины Мнишек говорит: „Мы, старики, уж нынче не танцуем, музыки гром не призывает нас...“ (сцена „Ряд освещенных комнат. Музыка“). Снова уже знакомое нам определение бальной музыки со стороны ее внешнего эффекта. Вероятно, именно так воспринимал Пушкин и ту музыку, которую ему часто приходилось слушать в лицейские годы и которая у его товарищей-музыкантов Корсакова, Яковлева, Дельвига вызывала, конечно, разнообразные музыкальные настроения (по воспоминаниям И. Пущина: „У дворцовой гауптвахты, перед вечерней зарей, обыкновенно играла полковая музыка“).

В „Пире во время чумы“ введена шотландская народная песня. Председатель пира обращается к шотландке Мери с просьбой спеть ее родную песнь, при чем характеризует и самые эти песни, и ее исполнение их:

Твой голос, милая, выводит звуки
Родимых песен с диким совершенством.
Спой, Мери, нам уныло и протяжно,
Чтоб мы потом к веселью обратились
Безумнее, как тот, кто от земли
Был отлучен каким-нибудь виденьем.

Мери поет: „Было время, процветала
В мире наша сторона...“

Председатель:

Благодарим, задумчивая Мери,
Благодарим за жалобную песню.
В дни прежние чума такая ж, видно,
Хомя и доли наши посетила...
И мрачный год...
Едва оставил память о себе
В какой-нибудь простой пастушьей песне,
Унылой и приятной.—Нет, ничто
Так не печалит нас среди веселий,
Как томный, сердцем повторенный звук.

Мери:

О, если б никогда я не певала
Вне хижины родителей своих!
Они свою любили слушать Мери.
Самой себе я, кажется, внимаю
Поющей у родимого порога,—
Мой голос слаще был в то время: он
Был голосом невинности.

Это—глубоко трогательный эпизод, притом весь полностью вращающийся вокруг шотландского напева—„простой пастушьей песни, унылой и приятной“, как знакомые Пушкину напевы Грузии, которые, по его словам, также „приятны и по большей части заунывны“. Мери исполняет свои народные унылые и протяжные песни „с диким совершенством“. От ее пения ждут того, чтоб оно, как видение, оторвало от гнетущих впечатлений чумной заразы, после чего оставалось бы только безумнее отдаваться веселью. И вот Мери поет „жалобную песню“, но обращает она не к веселью. Председатель, взволнованный пением, признается: „Нет, ничто так не печалит нас среди веселий, как томный, сердцем повторенный звук“. И сама „задумчивая Мери“,—„погибшее, но милое создание“, не до конца растратившая душу среди „печали и позора“ своей жизни, под влиянием своего же пения предается грусти о своих юных днях, когда ее в то время слаще певавший голос был „голосом невинности“. На пиру среди мужчин она вспоминает себя „поющей у родимого порога“.

Все это действительно насыщено музыкой, но надо сказать, что пьеса не принадлежит всецело Пушкину. „Пир во время чумы“—не вольное подражание, а настоящий и точный, поистине гениально-образцовый перевод сцены из пьесы „Чумный город“ современника Пушкина английского поэта Христофора Нортона (псевдоним Джона Вильсона), именно, 4-й сцены I-го действия (с пропуском ее заключения, — вероятно, для придания сцене более законченного характера). Но песни Мери и председателя Пушкин дал самостоятельные, и с ними не могут идти в сравнение длинные песни подлинника, сентиментальные и риторические.

В остальном же у Пушкина встречаются лишь самые небольшие изменения. Вот весьма показательные из них в строках, касающихся музыки: ты выводил звуки родимых песен „с диким совершенством“,—это говорит о своеобразии народного пения, и потому это ярче, чем слова подлинника: ты умеешь „свободно подражать родным мелодиям“; „спой... уныло и протяжно“ свежее воссоздает музыкальный характер песни, чем просто „пусть... песня будет самой грустной, самой тихой“,—притом, вероятно, слово „протяжно“ здесь у Пушкина не случайно: ведь целый разряд русских народных песен носит название „протяжных“, перешедшее и в музыкальную этнографию; в словах: „томный, сердцем повторенный звук“ более тонкая интимность, чем в словах: „напев, который проникает в наши сердца“; „мой голос слаще был в то время“ конкретнее, чем: „мое пение не было похоже на те звуки, которые похвалил Эдвард Вальсингам“. Таким образом, Пушкин, не выходя из пределов достаточно точной передачи английского подлинника, сделал все же строки о музыке более сильными, музыкально-действенными.*

* Буквальный перевод полностью соответствующих отрывков из „Пира во время чумы“: „Прелестная Мери Грей! Ты обладаешь серебряным голосом и умеешь свободно подражать родным мелодиям, подобным звукам флейты: спой же нам песню, и пусть даже среди нашего веселья будет она самой грустной, самой тихой, чтобы, когда замрут ее звуки, мы могли бы обратиться к веселью еще с большой страстью после этой тишины, подобно тому,

В „Пире во время чумы“ есть еще песня. Председателя пира просят:

Спой

Нам песню,—вольную, живую песню,—
Не грустию шотландской вдохновенну,
А буйную, вакхическую песнь,
Рожденную за чашею кипящей.

Председатель: „Такой не знаю, но спою вам гимн я в честь чумы...“ „... Слушайте ж меня: охрипый голос мой приличен песне“. О самом напеве, или, как обычно выражался Пушкин, „голосе“, на который пелся этот гимн чуме (со словами, сочиненными председателем), мы ничего далее не узнаем (тотчас по окончании пения входит священник с проклятием пиру во время чумы).*

Таковыми наблюдениями следует дополнить уже не раз произведенный анализ изменений и поправок, сделанных Пушкиным в сцене из Вильсона при переводе ее.

В „Русалке“ в сцене свадьбы князя дан „Хор“: „Сватушка, сватушка...“ как необходимая принадлежность свадебного обряда, когда сват одаривает поющих девушек деньгами. И тотчас следом раздается „Один голос“ (т. е. голос утопленницы-русалки), поющий песню про утопленницу: „По камушкам, по желтому песочку пробегала быстрая речка“ и т. д. Эта несвадебная песня вносит тревогу и нарушает свадебное торжество, напоминая князю о покинутой им мельничихе; с этим естественно связывается следующая сцена одиночества княгини и затем сцена с князем на берегу Днепра у роковой мельницы.—

как люди после небесных грез льнут к суетам этого мира“... „Благодарим тебя, милая, за твою грустную песню... и это прошлое.. сохранилось в сладких и грустных песнях пастухов, трогательных в их простоте. Ничто не навеет грусти так, как тот напев, который проник в сердца наши“.¹⁹

* Буквальный перевод соответствующих строк английского подлинника „Пира во время чумы“: „Спой нам, спой веселую, вольную песню. Не надо нам шотландских песен, сотканых из вздохов; спой настоящую английскую вакхическую песню, какую поет гуляка над пенным бокалом“. „Но слушайте, хоть я спою ее надтреснутым, дрянным голосом“.²⁰

Таким образом этой песне принадлежит определенное место в ходе действия пьесы.

В „Русалке“, кроме народных песен, написанных, вероятно, под впечатлением песен, слышанных самим Пушкиным на крестьянских свадьбах и проч., есть еще хоры русалок на Днепре ночью, обозначенные у Пушкина просто „Русалки“ („Веселой толпою с глубокого дна мы ночью всплываем..“). Но, кроме пения хором, ничего другого здесь и не может быть, поскольку русалки выступают со словами все вместе („мы“). Пение прерывается, когда русалки прячутся при появлении князя на берегу Днепра у мельницы, и продолжается после его ухода (второй хор: „Что, сестрицы, в поле чистом не догнать ли их скорей?“). О „Русалке“ в целом будет сказано далее.

В написанных прозою „Сценах из рыцарских времен“ вассалы косят на лужайке и поют короткую песню: „Ходит во поле коса..“ Здесь же еще две песни, которые поет захваченный рыцарями предводитель восставших вассалов— Франц. Одна песня („Жил на свете рыцарь бедный“) вызывает отзыв рыцарей: „Славная песня. Да она слишком заунывна“. Эта песня, пожалуй, несколько неожиданна в устах того, кто только что перед тем поднимал восстание против рыцарей, и мало подходит к облику Франца. Выраженною в ней любовью рыцаря к девице Марии песня далеко превышает функцию признания Франца в любви к недоступной для него знатной даме Клотильде,— хотя именно ради этого, собственно, эта песня, как пронизательно трактует С. Бонди,²¹ и введена в пьесу. Но Пушкин использовал здесь ранее написанное стихотворение, и мне кажется весьма вероятным, что в дальнейшей работе над пьесой Пушкин заменил бы его новою песнею.

На требование спеть песню „повеселей“ Франц поет другую („Воротился ночью мельник“), заслужив одобрительные возгласы: „Славная песня. Прекрасная песня!“.

Как бы ни обстояло с функцией этих песен в ходе пьесы со стороны их словесного содержания, собственно музыкальной их функции нельзя отрицать: сломившие восстание рыцари

веселятся и требуют, чтобы пленный миннезингер поддержал их веселье своим пением.

Повесть „Арапа Петра Великого“ прерывается (начатая глава VII) на музыкальном моменте — именно, изображении музыканта, проживающего в доме боярина Ржевского, который выдает свою дочь за Ибрагима Ганнибала. Изображена бедная каморка с еловым столиком, „на котором горела сальная свеча и лежали открытые ноты“. „Звуки флейты раздавались в этой смиренной обители. Пленный танцмейстер... услаждал скуку зимнего вечера, наигрывая старинные, веселые шведские марши. Посвятив целых два часа на сие упражнение, швед разобрал свою флейту, вложил ее в ящик и стал раздеваться...“ Это почти последние строки рукописи, и мы не знаем, какое развитие получил бы образ музыканта, т. е. в какой мере он проходил бы в повести в качестве именно музыканта. Но и кратко намеченный, этот образ достаточно характерен, а формула: „старинные, веселые шведские марши“ обладает свойственной Пушкину яркостью и точностью определений и, не будучи специальной, является все же конкретно музыкальной, — как мы дальше встретим слова: „заунывная бурлацкая песня“, „меланхолическая старая песня“ о „Не шуми, мати зеленая дубровушка“. В этой же повести, гл. 3, танцы на ассамблеях Петра I идут „при звуке самой плачевной музыки“, а до начала танцев — „толпою двигались взад и вперед при непрерывном звуке духовой музыки“. Указание именно на духовую музыку исторически точно. Также вполне точно и указание на „плачевную“ музыку для танцев, под которой следует разуметь не плохую, убогую музыку, но похоронную, погребальную по своему характеру, — такая музыка внезапно сменялась веселой, и танец, введенный самим Петром I, иногда даже переходил в беготню, ловлю друг друга и проч.

Одним из предполагаемых и выписанных Пушкиным эпиграфов к „Арапу Петра Великого“ было двустипение: „Я тебе жену добуду, иль я мельником не буду“ из очень популярной в то время оперы Соколовского, исполнявшейся в Петербурге в обработке Фомина „Мельник — колдун, обманщик и сват“

(на текст Аблесимова), с обозначением у Пушкина: „Аблесимов, в опере „Мельник“. Пушкин знал эту оперу еще по лицейским годам (ср. стих. „Послание к Наталье“). Впрочем, текст Аблесимова Пушкин, конечно, знал и как литературное произведение (переиздавалось и позднее, — даже в начале XX века).

В рассказе „Метель“ (из „Повестей Белкина“) Пушкина указана музыка, которую привезли с собою наши войска из Франции: „Полки наши возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу. Музыка играла завоеванные песни: „Vive Henri Quatre“, тирольские вальсы и арии из „Жюконда“, — т. е. из оперы Изуара, незадолго перед тем написанной и поставленной с большим успехом в Париже; у нас эта опера была поставлена впервые в Петербурге в январе 1815 г.; Пушкин, конечно, видел эту популярную у нас оперу („Vive Henri IV“ — широко популярная, после восстановления династии Бурбонов во Франции, песня, взятая из одной театральной пьесы второй половины XVIII века).

Прелестна совсем мимолетная бытовая сцена урока музыки из отрывка „С французского“ — в действительности, конечно, вполне самостоятельного („Участь моя решена...“): „... еду переулками, смотрю в окна низеньких домиков: здесь сидит семейство за самоваром, там слуга метет комнаты, далее девочка учится за фортепиано; подле нее ремесленник-музыкант. Она поворачивает ко мне рассеянное лицо, — учитель ее братит, — я шагом еду мимо“. И далее: „...на другой день опять еду верхом переулками мимо дома, где девочка играла на фортепиано, она твердит на фортепиано вчерашний урок. Она взглянула на меня, как на знакомого, и засмеялась“.

Характерны для беглой манеры описания в прозе Пушкина строки из повести „Дубровский“ о музыкальных занятиях Дубровского, проживающего под видом француза-гувернера в усадьбе Троекурова ради любимой им дочери последнего: „Маша имела прекрасный голос и большие музыкальные способности; Дефорж вызвался давать ей уроки. После того читателю уже не трудно догадаться, что Маша в него влюбилась, сама

еще в том не признаваясь". Так заканчивается первый том повести (гл. 8). Далее говорится о самих музыкальных занятиях: Дубровский — „с большим прилежанием следовал за музыкальными успехами своей ученицы и часто по целым часам сживал с нею за фортепиано“ (гл. 11). Наконец, читаем, что Машу занимали „особенно музыкальные уроки; она начала понимать собственное сердце“ и т. д. — рассказывается о пробудившемся чувстве Маши к Дубровскому (гл. 12). Тут же говорится об уроке музыки, уже не состоявшемся, — перед бегством Дубровского, под угрозой его поимки, из усадьбы: „Она открыла фортепиано, пропела несколько нот, но Дубровский под предлогом головной боли извинился, прервал урок и, закрывая ноты, подал ей украдкой записку“.

Изображение ответного чувства Маши к Дубровскому получает некоторое развитие (в первом абзаце гл. 12), но участие музыкальных переживаний и настроений в их романе не только не показано, но даже, собственно, и не указано. Зародившаяся у Маши любовь связывается у Пушкина не с музыкой, но лишь с музыкальными уроками как поводом для встреч, — так и при упоминании о том, что Дубровский только еще вызвался давать уроки музыки (гл. 8), так и при упоминании о том, что Машу особенно занимали эти уроки (гл. 12). При изображении музыкального времяпрепровождения влюбленного Дубровского с Машей, — того, как он часами сживал с нею за фортепиано (гл. 11), — тоже ничего не говорится о художественно переживаемой ими музыке.

Таким образом, Пушкин и в дальнейшем, по существу, остался при первоначальной своей отсылке к догадке самого читателя о том, что Маша влюбилась, занимаясь музыкой, и не установил конкретной связи и взаимозависимости между музыкальным и любовным состояниями Маши, как это постарался бы изобразить едва ли не любой повествователь. Тургенев же, при подобной ситуации, мог бы создать одну из лучших страниц всего произведения, напитав ее нераздельным лиризмом непосредственности и свежести музыкального волнения и трепетной поэзии первого, еще робкого девического чувства. Со-

ставляя как тип писателя в прозе прямую противоположность Тургеневу, поэту в прозе (люди вообще художественно чуткие, но только не к стихам, способны были даже задаваться вопросом: зачем нарочитая стихотворная техника, если можно давать поэзию без нее, как у Тургенева), Пушкин в своей прозе избегал как-раз лиризма, быть может, выражая этим свой протест против штампа, принятого у романтических писателей.

Вяземский метко сказал о Пушкине: „Сдается, что Пушкин будто сторожил себя; наложенною на себя трезвостью он будто силился отклонить от себя и малейшее подозрение в употреблении поэтического напитка. Прозаик крепко-накрепко запер себя в прозе, так чтобы поэт не мог и заглянуть к нему. Впрочем, такое хладнокровие, такая мерность были естественными свойствами дарования его, особенно когда выражалось оно прозою“; и Пушкин, „может быть, доводил это правило почти до педантизма“. ²²

Таким образом то, что Пушкин оставил не развитой данную им сюжетно-музыкальную ситуацию, можно бы объяснить принятым им общим методом его художественной прозы. Правда, повесть при жизни Пушкина не была напечатана и осталась во многих отношениях явно не доработанной. Но нет никаких оснований предполагать, чтобы Пушкин впоследствии подверг данный эпизод каким-либо существенным изменениям и развил бы его шире.

С собственно музыкальной точки зрения необходимо заметить, что уже с самого начала Пушкин не дает никаких обещаний развития сюжетно-музыкальной стороны. Ведь он останавливается единственно только на внешних признаках музыкальности Маши. К прекрасному голосу у нее, который сам по себе значит мало, Пушкин добавляет музыкальные способности, т. е. слух, чувство ритма, память и пр. Но образ человека с музыкальным талантом мог бы возникнуть только тогда, когда была бы отмечена еще у Маши наличность любви к музыке, склонности к музыкальным переживаниям и настроением, без чего два первые качества значат слишком мало.

Отсутствие такого указания у Пушкина как в данной характеристике музыкальности Маши, так и во всей истории музыкальных и романических отношений Маши с Дубровским, быть может, зависит уже не только от общего характера и стиля прозы Пушкина, но от особенностей его собственного отношения к музыке. Таким образом, краткий музыкальный эпизод, крупными даный в трех главах повести, оказывается достаточно характеризующим Пушкина.

В той же повести „Дубровский“ отец Маши, Кирила Петрович, трижды охарактеризован посредством некоторого музыкально-бытового штриха (гл. 4, 12, 17). Находясь в „необыкновенном волнении мыслей“, Троекуров рассказывал взад и вперед по комнате, насвистывая [в двух случаях добавлено: „грозно“ и „сердито“] „Гром победы раздавайся“. Это — полонез для хора и оркестра польского композитора на русской службе Козловского, со словами Державина, прославляющими взятие Измаила у турок; исполнен впервые на торжестве во дворце Потемкина весной 1791 г.; при Екатерине II и до войны с Наполеоном, когда был принят у нас английский гимн, этот полонез был как бы официальным гимном России.

Крупному помещику-самодуру, перед которым все кругом трепетало, как нельзя более подстать торжествующая воинственная песня, которую он и насвистывает — первый раз, когда единственно по праву сильного начал дело о присвоении себе имения Дубровского, обездоленный сын которого становится предводителем разбойников — своих же крепостных; затем — когда Троекуров убедился, что сбежавший из его дома француз-гувернер был в действительности Дубровским, которого ищут, и наконец, когда случайно узнал о сношениях Дубровского с Машей и напал на верный след его.

Пушкин, конечно, знал эту песню, и, когда он вводил ее в характеристику Троекурова, она звучала ему. Знал Пушкин и то, что для читателей того времени приведенная им первая строка песни была, конечно, неразрывна с ее мелодией. Так и Жуковский свой гимн „На взятие Варшавы“ 1831 г. мог назвать: „Старая песня на новый лад“, т. е. та же

песня „Гром победы раздавайся“ (со словами Державина), с перефразирования первого стиха которого и начинается песня Жуковского „Раздавайся гром победы“. Еще об одном эпизоде пения в „Дубровском“ я скажу несколько далее.

Целая художественная картина, центр которой занимает определенная народная песня, дана в повести „Капитанская дочка“ Пушкина. Именно, в главе 8-й рассказывается от лица Гринева о пении у Пугачева во время его пребывания там. Поют „любимую песенку“ Пугачева: „Сосед мой затынул тонким голоском заунывную бурлацкую песню, и все подхватили хором: „Не шуми, мати зеленая дубровушка, не мешай мне, доброму молодцу, думу думать...“ [песня приведена полностью — 22 стиха]. Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое они придавали словам и без того выразительным,—все потрясло меня каким-то пинтическим ужасом“.

К собственно музыкальной стороне впечатления от песни относятся: ее определение, как „заунывной“, и указание на „стройные голоса“ и „унылое выражение“, которое пение придавало словам песни. Слова Пушкина „пинтический ужас“ можно бы принять за говорящие о впечатлении, прежде всего, от текста песни, а не от ее напева, который вызвал бы, скажем, „музыкальный ужас“; но, конечно, слово „пинтический“, т. е. поэтический, здесь употреблено, как это и обычно, в смысле художественного вообще. В целом картина хорového пения, изображенная Пушкиным, превосходна по выраженной в ней силе художественного потрясения от знаменитой волжской песни,—от ее слов, напева и самого вида поющих.

Несколько ранее,— в повести „Дубровский“ — в последней главе (XIX) Пушкин приводит два начальные стиха той же песни (в несколько ином варианте), исполненной при сходной же обстановке, только не хором, и сходно же определенной у Пушкина: караульщик в укреплении поднявшихся на помещиков крестьян среди лесной глуши „запел во все горло

меланхолическую старую песню: „Не шуми, мати зеленая дубровушка, не мешай мне, молодцу, думу думати“. Уверенность Пушкина в дважды сделанном им определении общего характера песни „Не шуми, мати...“ говорит за то, что Пушкин живо воображал себе этот характер, узнав песню, как показывает академик А. Орлов,²³ скорее всего, из литературных источников (о высокой оценке Пушкиным текста песни свидетельствует как то, что он приводит ее полностью, так и то, что он перевел ее прозой на французский язык для одного французского писателя). Знание же действительной мелодии песни благоприятствует тому, чтобы картина, какую Пушкин дает, была воспринята в ее полноте, во всех ее элементах,—а эта картина, по замыслу Пушкина, включает и музыку.

В „Капитанской дочке“ (гл. IV) есть еще эпизод: Швабрин перед дуэлью с Гриневым, скрывая под понятием лишь одним Гриневым намеком действительную причину их ссоры, говорит: „...Петр Андреевич сочинил недавно песню и сегодня запел ее при мне, а я затынул мою любимую: „Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь“. Вышла разладица“. В выпущенном Пушкиным месте „Барышни-крестьянки“ также находятся строки: „...Настя побежала прочь, распевая свою любимую песню: „Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь“. Эта песня имеется в сборнике народных песен конца XVIII века Н. Львова с гармонизацией напевов И. Прача (переизд. Суворина, 1896, № 63). И Пушкин, как оказывается, мог узнать песню только из этого сборника, так как в других собраниях песен ее не было; но, конечно, напевом песни Пушкин мог и не интересоваться, слова же как нельзя лучше подходили к повести „Капитанская дочка“.

В ряде глав повести в качестве эпиграфов взяты народные песни, — среди них „Солдатская песня“, „Свадебная песня“, но только напев последней (гл. XII) Пушкин, вероятно, сам слышал, так как она является переработкой песни, им самим записанной и переданной по приезде из Михайловского для собрания П. Киреевского; другие же песни взяты Пушкиным

для эпитафий из песенных сборников, среди них одна—„Ах ты, девка, девка красная“ (гл. V) — есть в трех главнейших старинных сборниках песен: Чулкова, Новикова и Прача (с нотами). (Стихотворение, сочиненное Гриневым, взято из собрания Новикова. Данные обо всем этом — в специальной статье А. Орлова).

Еще отдельные музыкальные черточки в „Капитанской дочке“: в гл. VI. „Пугачевщина“ Швабрин „в рассеянии стал насвистывать французскую арию“; в гл. XI. „Мятежная слобода“, по зимнему пути, возчик „татарин затянул унылую песню“; в гл. XIV „Суд“ отец Гринева „насвистывал старинный марш“.





ЛИРИЧЕСКИЕ
СТИХОТВОРЕНИЯ





Среди отдельных стихотворений Пушкина на первом месте в интересующем нас плане должно быть поставлено стихотворение „В поле чистом серебрится...“, которое содержит строки, с необычайной силой говорящие о любви Пушкина к пению народных песен ямщиками во время его долгих переездов (ср. также четыре строки из стих. „Зимняя дорога“, — обо всем этом я уже говорил в начале книги). Далее — стихотворение „Не пой, красавица“, анализу которого я посвящаю часть главы о Пушкине и Глинке.

Чрезвычайно ярко в своем роде стихотворение „Ночной зефир струит эфир...“ Оно написано как бы в форме действительного вокального романса или серенады: две строфы пения под гитару прерываются гитарным соло, которое, кроме того, начинает и заканчивает собою стихотворение, подобно тому как в музыкальных романсах времени Пушкина, почти неизменно написанных в так называемой куплетной форме прелюдия, интерлюдия и постлюдия тождественны.

Таким образом начальные, подчеркнута ритмические строки

Ночной зефир
Струит эфир,
Шумит, бежит
Гвадалквивир

соответствуют четко ритмизованному инструментальному соло, вводящему в основной характер вокальной пьесы. Далее как бы вступает пение, — рисуется обстановка, среди которой раздается серенада, при чем слова: „тише... чу... гитары звон“ говорят о той музыке, которая звучала, как прелюдия, и

которая снова звучит после окончания куплета пения. Затем во второй и последний раз вступает голос уже определенно со словами песни самого влюбленного испанца, обращаясь к испанке на балконе. После этого снова раздается „звон“ гитары.

Эту схему собственно музыкального романса Пушкин гениально воспроизвел в своем стихотворении, — вероятно, под влиянием слышанных им песенок, итальянских или французских. В музыкальных же романсах на текст данного стихотворения наигрыш, имитирующий гитару, может только предшествовать словесному ритмическому перебору, какой дан у Пушкина, или следовать за ним.

Белинский приводит „Ночной зефир...“ Пушкина как пример „таких лирических произведений, в которых почти уничтожаются границы, разделяющие поэзию от музыки..“²⁴ Белинский говорит: „Что это такое?— Волшебная картина, фантастическое видение или музыкальный аккорд?... Звуки серенады...“ Белинский было мало музыкален, но превосходно почувствовал не только „музыку“ данных стихов, но и ту музыку, которая лишь в воображении, невыявлено, но совершенно невольно чудится нам или, вернее, предчувствуется нами при чтении этих стихов. Кроме слова-понятия, звучащего и живописующего, Белинский услышал в стихотворении еще присутствие иных звуков, — музыки, которая не только составляет существенный момент содержания стихотворения (гитара и пение), но подсказана играющим и четким ритмом его запева-припева.

Все эти элементы стихотворения слиты в единстве отождествлений, которое превосходно передает Белинский: „Что это: поэзия, живопись, музыка? Или и то, и другое, и третье, слившиеся в одно, где картина говорит звуками, звуки образуют картину, а слова блещут красками, вьются образами, звучат гармонией и выражают разумную речь?... Что такое первый куплет, повторяющийся в середине пьесы и потом замыкающий ее? Не есть ли это рулада — голос без слов, который сильнее всяких слов?“ (Белинскому слышалось не инструмен-

гальное соло ритурнеля—звуки гитары, а рулада в пении, что в данном случае весьма близко друг к другу по значению для целого: это—звуки музыки без слов).

Близко к стихотворению „Ночной зефир...“ по общему замыслу Пушкина воссоздать испанскую серенаду, — его стихотворение „Я здесь, Инезилья...“ (1830). Это уже в полном смысле любовная серенада, т. е. песня (вечерняя или ночная), обращенная к возлюбленной, — с пейзажем, который включен в самое песню; поется она под гитару („Ты спишь ли? Гитарой тебя разбуджу“), как и серенада, включенная в стих. „Ночной зефир...“ Вся глубина роли, какую играет музыка в обоих стихотворениях, обнаруживается при сравнении их со стих. „Зимнее утро“ („Мороз и солнце: день чудесный! Еще ты дремлешь, друг прелестный, — пора, красавица, проснись...“). Это последнее стихотворение, по своему основному мотиву, является как бы любовной утренней серенадой, т. е. ободой, песнью, обращенной к еще спящей красавице; но никакого намека на участие музыки в этом стихотворении не дано.

В стихотворении „Зима. Что делать нам в деревне?...“ (2 ноября 1829 г.) Пушкин, изображая приезд соседей-гостей (старушка, две девицы), вспоминает: „и песни вечером, и вальсы резвые...“ Данные детали, вероятно, воссоздают картину действительного времяпрепровождения Пушкина в деревне, — но только не в Михайловском, где не было инструмента, и не в Тригорском, а в Старицком уезде (Тверск. губ.), в кругу Осиповых и Вульфов, у которых Пушкин как-раз гостил в те дни, по дороге из Арзрума в Петербург.

В стихотворении о Клеопатре из „Египетских ночей“ дана картина пира: „Чертог сиял. Гремели хором певцы при звуке флейт и лир“. Строгой исторической точности здесь, конечно, нет. Вместо гремящего хора в Египте того времени могли быть только несколько человек, и при том певицы, а вместо флейты и особенно лиры, почти совсем не употреблявшейся в древнем Египте позднего периода, могли быть только арфа — инструмент египетского же происхождения и наиболее популярный там — и набла (род гитары).

Раннее стихотворение Пушкина „Пирующие студенты“ (1814), написанное, когда Пушкин лежал в лицейском лазарете, содержит обращения к товарищам по лицу, среди них к двум музыкантам—Н. Корсакову и М. Яковлеву:

Приблизься, милый наш певец,*
Любимый Аполлоном,
Воспой властителя сердец
Гитары тихим звоном.
Как сладостно в стесненну грудь
Томленья звуков льется;
Но мне ли страстно воздохнуть?
Нет, пьяный лишь смеется.
Не лучше ль, Роде записной,**

* Н. Корсаков (1800—1820)—рано умерший, несомненно талантливый музыкант: пел, играл на гитаре, сочинял. Как композитор является автором единственной сохранившейся вещи—изящного романа на слова стихотворения Пушкина „К живописцу“ (1815), поднесенного фрейлине Е. Бакуниной, в которую Пушкин был влюблен. Вероятно, это и был тот романс Корсакова, который постоянно распевали в лицее и в знакомом кругу лицейцев. Пущин в своих „Записках о Пушкине“ говорит об этом по поводу другого стихотворения Пушкина, именно „Вчера мне Маша приказала“ (1816): „Корсаков положил их на музыку, и эти стансы пелись тогда юными девицами почти во всех домах, где лицей имел право гражданства“.‡ Этот романс, во всяком случае, не дошел до нас. Вероятно, Пущин ошибся, как это ни странно, так как [Пущин тут же вслед говорит как раз о стих. „К живописцу“, но не как о тексте романса.

Другой товарищ Пушкина по лицу, С. Комовский, говорит именно о романсе „К живописцу“, что это „постоянно пето до самого выхода“ из лицея, но называет автором М. Яковлева. Много спустя уже был найден первоначальный автограф, поднесенный Бакуниной: он удостоверяет авторство Корсакова. Пели в лицее еще: „О, Делия драгая“ Корсакова (для двух голосов и гитары) на слова Пушкина и Илличевского.

** Пьер Роде (1774—1830) (Пушкин прозносил с ударением на немецкий лад,—так и в написанном совместно с друзьями шуточном стихотворении „Надо помянуть...“ Пушкину принадлежит стих: „Покойного скрипача Рòде“, рифма с Нессельроде)—знаменитый французский скрипач и композитор для скрипки; 1803—1808-е годы провел в России как скрипач-солист Александра I. У Пушкина его именем назван М. Яковлев, в лицейские годы игравший на скрипке, а затем композитор известных русских романсов и хорошо певший баритоном, как о нем говорит Глянка в свсех „Записках“ (Ср. о нем же: „Наш песельник тащится по лестнице с гудком“ в стих.

В честь Вакховой станицы,
Теперь скрипеть тебе струной
Расстроенной скрипицы.
Запойте хором, господа,
Нет нужды, что нескладно.
Охрипли—это не беда:
Для пьяных все ведь ладно.

Прекрасно сказано: тихий звон гитары сладостным „томлением звуков“ льется в грудь поэта. Но тут же мы узнаем, что он будто бы пьян и потому предпочитает расстроенную скрипку—скрипицу—и нескладный хор охрипших голосов. Но если музыка дошла до сознания и уже захватила, то вряд ли можно отвернуться от нее, чтобы отдаться каким-то впечатлениям скрипа и хрипа. Спьяну будто бы предпочтение отдано последним впечатлениям, но при этом все, что „нескладно“, снова звучит как бы было „все ладно“, т. е. какофония воспринимается, как благозвучие, как настоящая музыка. Слух отклонился от музыки ради звукового безобразия, в котором, однако, слышит музыку. Действительно, и пьяный может наслаждаться музыкой, — вопрос только как. Для него иной раз приобретает равную ценность „Wein, Weib und Gesang“ (вино, женщины и пение), без которых—пир не пир.

В чем же дело в стихотворении Пушкина? Пушкин изображает отношение к музыке пирующих как-то со стороны, не как участник, не по своему внутреннему опыту, и потому, взяв это изображение темой стихотворения, не создает цельной картины.

„Где ты, ленивец мой?“ К Галичу.) Романсы М. Яковлева, около 20-ти, переиздавались еще во второй половине XIX в.,—из них три на слова Пушкина („Зимний вечер“, „Слеза“, „Призвание“), другие на слова Дельвига и др. Глянка и Даргомыжский переложили на два голоса по одному романсу Яковлева („Когда, душа, просилась ты...“ и „Роза ль ты, розочка“). Пушкин, конечно, много раз слышал Яковлева, особенно у Дельвига, на почти ежедневных музыкальных вечеринках которого Яковлев был постоянным участником и романсы на слова которого он „ловко певал“, по словам Глянки. Он же как лицейский староста хранил протоколы празднований лицейской годовщины, последнее из которых происходило у него на квартире. Пушкин не прерывал с ним сношений до конца своей жизни.

На смерть Корсакова Пушкин написал стихотворение „Гроб юноши“ (1821), в котором говорит: „Но нынче в резвом хоро-
воде не слышен уж его припев“. Вспомнил Пушкин о Корса-
кове как музыканте и в своем одиноком праздновании лицей-
ской годовщины во время ссылки в Михайловском, воображая
собравшихся своих товарищей в Петербурге:

Он не пришел, кудрявый наш певец,
С огнем в очах, с гитарой сладкогласной...

(..19 октября 1825 г. *)

Пения, казалось бы, касается Пушкин в стих. „Певец“ („Слы-
хали ль вы за рощей глас ночной певца любви, певца своей
печали...“). Но в действительности это стихотворение совер-
шенно не выразительно в смысле отношения Пушкина к му-
зыке: оно слишком обще, и его мог бы, конечно, написать и
человек, ни разу не получавший наслаждения от пения.

Этот певец, голос которого раздается за рощей, — соловей,
но затем — поэт, названный певцом в силу древней традиции.
Подлинно конкретного образа певца в этом стихотворении
Пушкина, конечно, нет. * Вся прелесть стих. „Певец“, быть мо-
жет, как-раз в слиянности в одно образов поэта и соловья
через общее обозначение: „певец любви“. „Слыхали ль вы за
рощей глас ночной певца любви, певца своей печали“, — а да-
лее: „Встречали ль вы в пустынной тьме лесной певца любви,
певца своей печали? Следы ли слез, улыбку ль замечали“ и
т. д.; в третьей, последней строфе снова начальные слова
могут относиться и к соловью, и к поэту: „Вдохнули ль вы,
внимая тихий глас певца любви, певца своей печали?“ Зака-
чивается стихотворение снова образом поэта: „Когда в лесах

* Это становится ясным при сопоставлении стиха Гейне:

Сидит в лучах заката
Там дева краше грез.
В наряде она богатою
И чешет кудри кос.
Их чешет жемчужным гребнем
И песнь поет она. („Лорелея“)

вы юношу видали, встречая взор его потухших глаз, вздохнули ли вы?”

Существует также наивное мнение, что о музыкальной основе своей поэзии сам Пушкин определенно говорит в стихотворении „Муза“ („В младенчестве моем она меня любила и семистольную цевницу мне вручила...“ 1821). Но, будучи антологическим стихотворением, т. е. написанным в древнегреческом роде, оно проникнуто и эллинским воззрением на музыку.

Музыка же у эллинов находилась еще в примитивном состоянии и как самостоятельное искусство не существовала: Эвтерпа—столько же муза поэзии, сколько и музыки, как Терпсихора—муза пляски и музыки; отдельной для музыки богини не было. Поэт у эллинов то же, что и певец. Для нас же это в корне различно, так что смешение музыки с поэзией недопустимо.

Правда, поэтам свойственно чтение нараспев, отнюдь, однако, не становящееся музыкой. О том, что сам Пушкин читал свои стихи нараспев, вспоминали А. Керн (по поводу чтения Пушкиным поэмы „Цыганы“ и стих. „Я ехал к вам...“) и Лев Пушкин в разговоре с Я. Полонским; сам Пушкин говорит: „Мараю два иль три куплета и их вполголоса пою“ (стих: „Моему Аристарху“, 1815). Особняком стоит только сообщение Тица (уже приведенное мною) о том, что он застал однажды Пушкина поющим народную мелодию и, повидимому, в то же время сочиняющим.

В письме к Вяземскому от августа 1825 г. Пушкин пишет по поводу его стих. „Водопад“: „вла, вла — звуки музыкальные“ (в стихе: „сердитый влаги властелин“). Конечно, Пушкин вовсе не предполагал здесь музыки, как и в других случаях, когда говорил о „музыкальной“ стороне поэзии, т. е. о звуках в ней. „И звуков, и смятенья полн“ бывает и поэт, и композитор, но эти состояния опьянения, предваряющие творчество, так же различны у них, как и те художественные сновидения, в которые они затем кристаллизуются, т. е. как произведения в материале словесных и музыкальных звуков, или произведения поэзии и музыки.

Стихотворение „Слово милой“ (1816) Пушкина:

Я Лилу слушал у клавира,	Упали слезы из очей,
Ее прелестный, томный глас	И я сказал певиче милой:
Волшебной грустью нежит нас,	Волшебен голос твой унылый.
Как ночью веянье зефира.	Но слово милоя моей
Волшебней нежных песен Лилы.	

А. Блок отмечал здесь полноту „музыкального“ звучания, выразившегося в обилии звука „л“. ²⁶ (Есть другой вариант стихотворения: „Я Лилу слушал у клавира. Она приятнее поет, чем соловей близ тихих вод или полунощная лира“..)

Самое заглавие стихотворения „Слово милой“, дополняющее, как замечает А. Блок, его стихотворно-музыкальное значение новыми „л“, — подчеркивает тему стихотворения как предпочтение слова сказанного пению, музыке.

Для наших поэтов прошлого, напротив, скорее характерно сознание ограниченности словесного выражения, неудовлетворенности словом. Есть многочисленные признания поэтов в бессилии слова, с болью ощущаемом ими.

Вспомним у Фета:

„О, еслиб без слова сказаться душой было можно“.*

„Не нами бессилье изведено слов к выраженью желаний. Безмолвные муки сказались людям навеки. Но очередь наша, и кончится ряд испытаний не нами“. „Людские так грубы слова. Их даже нашептывать стыдно“.

* Полонский как бы отвечает на это:

За моей стеной бездушной	Дух незримый, но живой...
Чью-то душу слышу я.	Петому что и без слова
В струнных звуках чье-то сердце	Может мне в ночной тиши
Долетает до меня,	На призыв звучать отзывом,
За стеной покоящий голос —	Быть душою для души

(стих. „Слышу я, моей соседки...“).

Вспомним завет Тютчева:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства, и мечты свои.
Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь

(стих. „Silentium“).

И Боратынский сказал:

Знай, внутренней своей вовеки ты
Не передашь земному звуку

(стих. „Осень“).

С исключительной страстностью передана боль за бессилие слова Лермонтовым в стих. „1831. Июля 11“:

Холодной буквой трудно объяснить
Боренье дум. Нет звуков у людей
Довольно сильных, чтоб изобразить
Желание блаженства. Пыл страстей
Возвышенных я чувствую, но слов
Не нахожу, и в этот миг готов
Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь,
Хоть тень их перелить в другую грудь.

Пушкину абсолютно чужды такого рода признания и жалобы, они противоречили бы самой основе его как поэта.

Уже было как-то высказано о Пушкине: „Метод Пушкина при создании большей части стихотворений французский и „классический“: Пушкин, именно, как сын XVIII века, — великий словесник, ибо убежден, что все в поэзии разрешимо словесно. Из полного отсутствия сомнений в адекватности слов проистекает живая смелость простодушной живописи. Часто кажется, что поэт вовсе не подозревает оттенков и осложнений. Что значат эти очень простые и скупые слова и очень обычные, почти неестественно здоровые и румяные эпитеты? Непременно ли преодоление внутреннего избытка? И подчас

как-то жутко становится от пушкинской ясности, от пушкинской быстроты“ (Собр. соч. Пушкина под ред. С. Венгерова, т. II, стр. 231).

Однако следует сказать, что доверие Пушкина к слову не было все же абсолютным. Так, он очень часто употребляет эпитет „неизъяснимый“ (наслаждение, краса, синева неба и пр).

Неизъяснимости в поэзии посвящена специальная заметка Пушкина: „Один из наших поэтов говорил гордо: „Пускай в стихах моих найдется бессмыслица, за то уж прозы не найдется“. Байрон не мог изъяснить некоторые свои стихи. Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая—от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения“ („Отрывки из писем, мысли и замечания“. 1827). Возможно, что это сам Пушкин—тот поэт, который „гордо“ признавался, что предпочитает прозе в своей поэзии „бессмыслицу“—„от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения“. То же бывает и при недостатке знаний, научного опыта. И такого рода бессмыслицу Пушкин умел оправдать и оценить. Так, к пятому стихотворению из своих „Подражаний Корану“ (1824)—к 1-й строфе („Земля недвижна...“) Пушкин делает примечание: „Плохая физика, но за то какая смелая поэзия!“ О неизъяснимом как существенном элементе поэзии говорит Пушкин в своем блестяще шутовском по форме афоризме из письма к Вяземскому по поводу одного его стихотворения. „Твои стихи... слишком умны; а поэзия, прости господи, должна быть глуповата...“ И далее: „Я без твоих писем глупее: это нездорово, хоть я и поэт“ (24 мая 1826 г.). О том, что неточность смысла бывает естественной и соответствующей жизненной правде, говорит Пушкин по поводу письма Татьяны из „Евгения Онегина“: „Если, впрочем, смысл и не совсем точен, то тем более истинны в письме. Письмо женщины, к тому же 17-летней, к тому же влюбленной“ (Вяземскому, 29 ноября 1824 г.). В своей заметке „О стихотворении „Демон“ (1824) Пушкин говорит о „лучших и поэтических предрассудках души“, исчезающих под воздействием „духа отрицания и сомнения“; „печальное влияние его на нравственность нашего века“ подчеркивает Пушкин.

Наконец у Пушкина есть такое стихотворение, как „Не дай мне бог сойти с ума“ (1833), являющееся, конечно, глубочайшим выражением во всей русской поэзии чисто романтического стремления к высвобождению сознания из пределов разума и к погружению его в стихию иррационального,—настоящий культ непосредственной стихийно-природной жизни, доведенной до формы экстатического безумия:

Не то, чтоб разумом моим	Я пел бы в пламенном бреду, ¶
Я дорожил; не то, чтоб с ним	Я забывался бы в чаду
Расстаться был не рад.	Нестройных, чудных грез...
Когда б оставили меня	И силен, волен был бы я,
На воле, как бы резво я	Как вихорь, роющий поля,
Пустился в темный лес!	Ломающий леса.

Но— „как раз тебя запрут“, как безумного; и далее дана картина пребывания в доме умалишенных. Но это еще не все. Пушкин идет дальше этого. В рукописи стихотворение оканчивалось еще рядом строк, содержащих бессвязный бред сумасшедшего, очевидно, по Пушкину, являвшийся „бессмыслицей от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения“, но именно поэтому эти строки были не поняты, не напечатаны— и утрачены.

И все же в основном приведенная характеристика Пушкина верна, и ряд позднейших исследователей также признал у Пушкина сильными элементы французского классицизма и рационализма XVIII века. Ведь даже и сохраняя в поэзии элемент „неизъяснимого“, Пушкин ни в коем случае не был склонен к тому, чтобы поэзия растворялась в этом элементе, в музыке слов и образов, как это типично для романтиков и неоромантиков-символистов. Поэзия Пушкина — „умная“ поэзия.

Правда, бессловесное выражение внутреннего переживания не есть еще непременно музыка, это может быть и языком молчания, — вспомним у Жуковского: „И лишь молчание понятно говорит“ (стих. „Невыразимое“). Наконец, при этом можно разуместь самые звуки слов, помимо их рассудочного или предметного содержания. Это словесное благозвучие, звуковая кра-

сота слов также не есть еще музыка в прямом и точном смысле. Так, не о музыке говорит четверостишие Фета:

Поделись живыми снами,
Говори душе моей,
Что не выразишь словами,
Звуком на душу навей.

И определенно о поэзии, не о музыке, говорит Фет, что это — „царство звуков, где слово немеет“ (стих. „Поэт“). Но этот род лирики (Фет, Блок) обнаруживает полную плененность поэтов у звуков слов; образы при этом нередко отличаются неуловимым, туманным характером, они смутно реют, как под впечатлением от подлинной музыки. Такая поэзия, в известном смысле, сходствует по роду своего воздействия с настоящей музыкой, но все же не сливается с нею в одно, так как самые звуки словесные и собственно музыкальные — совершенно различны.

Но иногда, действительно, это как будто таит в себе потребность выражения именно в музыке как абсолютно бессловесном искусстве звуков и характеризует некоторых поэтов, музыкальных в прямом значении слова, т. е. чувствующих влечение к настоящей музыке, даже прямо высказывающих предпочтение музыки перед своим искусством — поэзией. Пушкин вовсе не склонен к этому, он, наоборот, обнаруживает склонность к противоположному предпочтению, именно, поэзии перед музыкой.

*

Поэт, который наиболее близок Пушкину и параллель с которым естественнее всего встает в нашем сознании, — Лермонтов—говорит о музыке так, как совершенно не было свойственно Пушкину. Именно, песня для Лермонтова, как мы это уже видели при сравнении музыкальных эпизодов в поэмах обоих поэтов, прежде всего, а часто и исключительно, — напев, а не слова:

И звук его песни в душе молодой
Остался без слов, но живой

(стих. „Ангел“).

Вариант окончания того же стихотворения: душа —

об одном
Она все мечтала, о звуках святых,
Не помня значения их.

Когда сосед по тюремному заключению поет за стеной и слова совсем не доходят (напевы — „о чем они, не знаю“), —

Тогда, чело склонив к сырой стене,
Я слушаю, — и в мрачной тишине
Твои напевы раздаются.
О чем они, не знаю: но тоской
Исполнены, и звуки чередой,
Как слезы, тихо льются, льются

(стих. „Сосед“).

Равным образом, Пушкин не мог бы ни выразить, как Байрон, ни „перевыразить“ (слово самого Пушкина из одного его письма), как Лермонтов, „Еврейскую мелодию“:

Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!
Вот арфа золотая.
Пуускай персты твои, промчавшись по ней,
Пробудят в струнах звуки рая.
И если не навек надежды рок унес,
Они в груди моей проснутся.
И если есть в очах застывших капля слез,
Они растают и прольются.
Пусть будет песнь твоя дика. Как мой венец,
Мне тягостны веселья звуки!
Я говорю тебе: я слез хочу, певец,
Иль разорвется грудь от муки...

Обращение Байрона-Лермонтова к певцу не заключает в себе ни намека на слова песни. Нужны прежде всего звуки арфы, которые утолят страстную жажду самозабвения в музыке, жажду рыданий под „звуки рая“, пробуждаемые в струнах.

Вероятно, как отражение этого же стихотворения Байрона и одновременно с переводом его, Лермонтов писал в своей поэме

„Сашка“ (гл. 1, XLVI) о душевных терзаниях Саула, с которыми сравнивал свои собственные:

...но порой и тот
Имел отраду: арфы звук крылатый,
Как ангела таинственный полет,
В нем воскрешал и слезы и надежды;
И опускались пламенные вежды,
С гармонией сливалась мечта,
И злобный дух бежал, как от креста.

Стих. „Звуки“ Лермонтова, может быть, вдохновлено инструментальной музыкой,— не пением, и выражает могучее воздействие музыки на поэта:

Что за звуки! Недвижимо внемлю
Сладким звукам я.
Забываю вечность, небо, землю,
Самого себя.
Всемогущий! Что за звуки! Жадно
Сердце ловит их,
Как в пустыне путник безотрадный
Каплю вод живых...

Поразительное признание о своем чрезвычайно раннем и уже глубоком музыкальном переживании сделал Лермонтов в одной своей заметке 1830 г.: „Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал: ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если б услышал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала мне покойная мать“.

Это воспоминание детства, быть может, и лежит в основе созданного Лермонтовым мифа о музыке в стихотворении „Ангел“.

А. Верещагина писала Лермонтову: „А ваша музыка? По-прежнему ли вы играете увертюру „Немая из Портичи“ [т. е. опера „Фенелла“ Обера], поете ли дуэт Семирамиды [оперы Россини], полагаясь на свою удивительную память, поете ли вы его, как раньше, во весь голос и до потери дыхания?...“ (18 августа 1835 г.). Впрочем такой страсти к музыке, какую обнаруживал к ней Лермонтов, вообще редко кто обнаруживал

из наших поэтов, и в этом не один Пушкин сильно уступает ему. Мы знаем, что Лермонтов в школьные годы играл на скрипке; затем часто присаживался к фортепиано, пел, имел большую музыкальную память.

Особенности в отношении Пушкина к музыке лучше всего осознаются именно при сравнении их с отношением к ней Лермонтова как поэта, который во многих отношениях наиболее близок Пушкину не только из всех его современников, но и из всех вообще русских поэтов.

В отношении к музыке Пушкина и Лермонтова, во всяком случае, подлинная контрастность. Она определяется, в сущности, не столько различием собственно-музыкальной одаренности, сколько различием поэтики обоих поэтов, различием художественных типов, к которым они принадлежат. Отношение к музыке Лермонтова, как и Фета, Тургенева и др., это — отношение, характерное для романтиков; в музыке они ищут чего-то уносящего от действительности, улаждающего забвением ее, погружающего в интимнейшие субъективные переживания и грезы. Пушкин, с его глубочайшим чувством действительности, с постоянным стремлением познать и понять ее движущие силы, с его острейшим чувством истории, — Пушкин как художник-реалист в подлиннейшем смысле слова не был и в отношении к музыке романтическим энтузиастом.

Музыка для Пушкина была не средством самозабвения в субъективных сладостных ощущениях, но одною из сторон самой действительности. Поэтому музыка для него не поглощала впечатления от связанного с мелодической тканью текста, поэтому его так влекла народная песня, в которой слова и напев неразрывны.

Музыка не была для Пушкина чем-то безмерно возносящимся над всем остальным в жизни; она занимала свое место в полной и разнообразной сфере его интересов и переживаний; от гипертрофированного романтического тяготения в мир музыки Пушкин был свободен.

Этого не хотели знать писавшие на тему о Пушкине и музыке, считая необходимым всеми правдами и неправдами как

бы подтягивать Пушкина до уровня музыкального энтузиаста романтического типа, каким Пушкин не был — и не мог быть ни в чем. А главное, это вовсе не повысило бы нашего представления о Пушкине, поскольку романтизм вовсе не есть нечто безусловно высшее и значительнейшее по сравнению с реалистическим чувством жизни и искусства.

Между тем как-раз те романтические критерии и нормы, которыми ранее руководствовались при рассмотрении проблемы, охватывающей самое существо пушкинского отношения к музыке,—именно они диктовали неверные выводы и толкали исследователей и критиков на путь, явно недооценивающий глубочайшее значение реализма Пушкина.

Реализм Пушкина был исходной точкой для его понимания всей области музыкального искусства, бывшего для великого поэта прежде всего источником глубокого познания самой жизни, переживаний человеческих масс.





М . ГОЛИЦЫНА
·
А . КЕРН
·
З . ВОЛКОНСКАЯ

*





К певиче М. А. Голицыной (урожд. Суворовой) обращено стихотворение Пушкина 1823 г.:

Давно об ней воспоминанье
Ношу в сердечной глубине,
Ее минутное вниманье
Отрадой долго было мне.
Твердил я стих обвороженный,
Мой стих, унынья звук живой,
Так мило ею повторенный,
Замеченный ее душой.

Вновь лире слез и тайной муки
Она с участием вяла—
И ныне ей передала
Свои пленительные звуки.
Довольно: в гордости моей
Я мыслить буду с умиленьем:
Я славой был обязан ей,
А может быть, и вдохновеньем.

Смысл стихотворения долго был неясен, и только собранные П. Щеголевым²⁷ данные о М. А. Голицыной как хорошей певиче, о „милом пении“ которой вспоминал не раз Жуковский и другие, раскрыли прямое содержание стихотворения. Дело идет не о каком-то ответном французском стихотворении Голицыной, как предполагал Гершензон, а о ее пении, слышанном Пушкиным в Петербурге и затем в Одессе, — пении романса или романсов на слова Пушкина: он „твердил“ стих обвороженный (т. е. ее пением)... так мило ею повторенный“; теперь снова его лире „она передала свои пленительные звуки“.

П. Щеголев пишет: „поэта могла заинтересовать связь двух искусств в одной теме; его поэтическое воображение должно было быть затронуто наблюдением, как его звуки—плоды его творчества — оживают новой жизнью в музыке голоса“. Все это могло быть, — какое же стихотворение Пушкина исполнялось Голицыной в качестве романса и с чьей музыкой, — остается неизвестным. Кроме того, сам же Щеголев, заключая

свою трактовку данного стихотворения, считает нужным добавить: „если только Пушкин был искренен в своем послании“. Действительно, Пушкину было свойственно иной раз писать поэтические комплименты, как и вообще давать нарочито повышенные оценки деятельности некоторых людей в своих письмах и проч. Таким образом, ничего определенного относительно впечатления Пушкина от пения Голицыной это прелестное стихотворение нам не дает.

* * *

В гл. 8, XXXVIII, „Евгения Онегина“ есть строки:

Как походил он на поэта,
Когда в углу сидел один
И перед ним пылал камин,
И он мурлыкал Benedetta
Иль *Idol mio* и ронял
В огонь то туфлю, то журнал.

Мелодию „Benedetta“ Пушкин знал хорошо. А. Керн в своих воспоминаниях о Пушкине говорит: „Во время пребывания моего в Тригорском я пела Пушкину стихи Козлова:

Ночь весенняя дышала
Светло-южною красой.
Тихо Брента протекала,
Серебряная луной...

и пр. Мы пели этот романс Козлова на голос Benedetta sia la madre [да будет благословенна твоя мать], баркаролы венецианской. Пушкин с большим удовольствием слушал эту музыку...“²⁸ Тогда же Пушкин писал Плетневу: „Скажи от меня Козлову, что недавно посетила наш край одна прелесть, которая небесно поет его „Венецианскую ночь“ на голос гондольерского речитатива; я обещал о том известить милого вдохновенного певца. Жаль, что он не увидит ее, но пусть вообразит себе красоту и задушевность, по крайней мере, дай бог, ему ее услышать“ (середина июля 1825 г.). Свою оценку пения А. Керн Пушкин здесь намеренно преувеличил, и именно

потому, что писал в присутствии ее самой,—об этом говорит специальная приписка Пушкина на итальянском языке („Это писано в присутствии той дамы, как всякий может видеть“). А тотчас вслед за отъездом А. Керн вместе с Анной Ник. Вульф Пушкин писал 21 июля 1825 г. последней (в оригинале частью по-французски, частью по-русски): „Все Тригорское поет: „Не мила ей прелесть ночи“, от этого у меня сжимается сердце“. Строчка стихов здесь — из пятой, также из девятой строфы того же стих. „Венецианская ночь (Фантазия)“ И. Козлова.

Итак, мелодию итальянского романса пела Керн Пушкину, пела в семье Осиповых и Вульфов, — ближайших соседей по Михайловскому и друзей Пушкина,—в период увлечения Пушкина А. Керн, в период его чтения ей своей поэмы „Цыганы“, — чтения, музыкальность, певучесть которого заставляла ее „истаивать от наслаждения“.

Это увлечение Пушкина А. Керн, тогда же соединившись с воспоминанием о первой встрече с ней шесть лет назад у Олениных в Петербурге, вознесло лирическое вдохновение Пушкина на чрезвычайную, предельную высоту. Мелодия „Benedetta“, вероятно, до конца жизни Пушкина способна была живо воскрешать в его памяти одну из ярчайших страниц его жизни и творчества.

Ведь как-раз утром дня отъезда Керн из Тригорского Пушкин принес ей на прощание вторую главу „Евгения Онегина“ — „в неразрезанных листах“, между которых она „нашла вчетверо сложенный почтовый лист бумаги со стихами: „Я помню чудное мгновенье“. Это стихотворение было только что написано, именно, 19 июля 1825 г., после того как Керн вместе с Осиповыми была у Пушкина в Михайловском и он там, в парке „увлекательно, восторженно“ говорил ей (по-французски) о первой его встрече с нею, когда у нее был „такой девственный вид“. Пушкин все еще был под обаянием именно первого мгновения встречи с А. Керн (1819), когда она, совсем юная, девятнадцатилетняя, с год как замужем, приехала в Петербург и остановилась у Олениных, где в то время не раз Пушкин

и виделся с нею. Приведенным словам личного признания Пушкина А. Керн соответствуют строки стихотворения „как мимолетное виденье, как гений чистой красоты“.

Гениальное стихотворение „Я помню чудное мгновение“ является подлинным отражением действительного впечатления, внушенного Пушкину А. Керн прежде, в Петербурге, и пробудившегося теперь, через ряд лет, после пребывания Пушкина на юге, — уже в Михайловском, „в глуши, во мраке заточения“, когда Пушкин ждал от А. Керн в ответ себе „тайной нежности“ — „таинственной меланхолической склонности“, когда он хранил у себя на столе камушек, о который, как ему казалось, она споткнулась у него в парке, и ветку гелиотропа, выпрошенную им у нее (письмо Пушкина к Анне Вульф от 21 июля 1825 г.).

„В отношении к Вам я вел себя, как 14-летний мальчик, — это не годится“, — писал Пушкин к А. Керн 14 августа 1825 г. И действительно, А. Керн вспоминает, как, передав ей стихи, Пушкин — „долго на меня смотрел, потом судорожно выхватил и не хотел возвращать. Насилу выпросила я их опять; что у него промелькнуло тогда в голове, не знаю“.

„Я помню чудное мгновенье“ — поэтическая история первого фазиса чувства Пушкина к А. Керн, чувства, быть может, именно вследствие отдаленности знакомства сохранившегося в продолжение шести лет и вскоре после отъезда Керн из Тригорского, уже в августе того же года, успевшего перерасти в бурную страсть.

Когда А. Керн уехала, пробыв около месяца в Тригорском, Пушкину напоминало о ней пение у Осиповых романса „Venedetta“ со словами Козлова. Но о чем и о ком идет речь в стихотворении Козлова?

Стихотворение „Венецианская ночь (Фантазия)“, впоследствии посвященное Плетневу, одно из прекрасных созданий Козлова, есть собственно стихотворение памяти Байрона (как и его же ранее написанное — в 1824 г. — стих. „Байрон“, посвященное Пушкину). В стихотворении говорится о печали по Байроне графини Терезы Гвиччоли, последней любви Байрона,

сыгравшей очень важную роль в его жизни и творчестве. В стихотворении двенадцать восьмистиший; пятое из них, во всяком случае, пелось у соседей Пушкина (Глинка в своем позднейшем — 1832 г.—романсе на те же слова взял только первые три строфы венецианского морского пейзажа). С четвертой строфы уже определенно, но без упоминания самых имен, речь идет о Терезе Гвиччоли, Байроне, его смерти на востоке (в Греции), а в конце стихотворения появляется и призрак Байрона с арфой и мечом.

Признание Пушкина о том, что у него сжималось сердце при словах: „не мила ей прелесть ночи“, — Пушкин выделяет именно эти слова,—относится по существу вовсе не к музыке, но и не к воспоминаниям о Байроне,—а к его воспоминанию об А. Керн. Еще сравнительно недавно, 7 апреля того же 1825 г., Пушкин заказывал панихиду „по рабе божьем, боярине Георгии“ в годовщину смерти Байрона и просвиру посылал Вяземскому; такую же панихиду заказывала и Анна Ник. Вульф в Тригорском (письма от 7 апреля 1825 г. Пушкина к Вяземскому и к брату). Стихотворение Козлова только что появилось тогда в „Полярной звезде“, — цензурная пометка 20 марта 1825 г. (в этой же книжке: отрывки из поэмы „Цыганы“, „Разбойники“, „Послание к А[лексееву]“ Пушкина). Оно привлекло себе внимание обитателей Тригорского, конечно, как связанное с памятью о Байроне, перед которым тогда все преклонялись,—достоверно известно, что молодежь в доме Осиповых и Вульфов также.

Но тотчас же вслед за приведенными словами о строчке из стихотворения Козлова в письме к Анне Ник. Вульф Пушкин говорит о своем чувстве к Керн. Было ли забыто совсем о Байроне через три с половиной месяца после панихиды о нем? Нет, недаром Пушкин выделил одну строчку стихотворения. Она пробуждала в нем не просто тоску по отсутствующей А. Керн, но и жажду того, чтобы А. Керн в разлуке с ним тосковала по нем, как Тереза Гвиччоли по умершем Байроне. Пушкин не мог не сознавать аналогии между положением Байрона, его возлюбленной и ее старого мужа и положением

своим, А. Керн и ее тоже старого мужа; обе вышли замуж в ранней юности. (Как оказывается еще, знакомство того и другого поэта с пленившими их красавицами произошло в одном и том же 1819 г.)

Мелодия итальянского романса „Benedetta“, примененная обитателями Тригорского к стих. „Венецианская ночь“ Козлова, для нас сохранилась. А именно, в декабре того же 1825 г. или в начале 1826 г. Глинка („Записки“) написал вариации для фортепиано e-dur на тему этого „в тогдашнее время модного романса“ „Benedetta“, * ставшие его первой напечатанной вещью (позднее в изд. Ф. Стелловского — полн. собр. соч. для фортепиано в две руки М. Глинки, № 4, а затем в изд. Гутхейля среди пьес для фортепиано Глинки, № 2). Эти вариации давно уже составляют нотографическую редкость, и их нет в крупнейших библиотеках Москвы и Ленинграда. Я получил в ответ на свой запрос тему этих вариаций от выказавшего чрезвычайную любезность Андрея Николаевича Римского-Корсакова (Ленинград), музыкального писателя, специально занимающегося Глинкой, вариации которого оказались в его личном архиве. Мелодию „Benedetta“, сохранившуюся для нас в гармонизации и фортепианном изложении юного Глинки, можно, конечно, петь на слова Козлова, — как это делали друзья и соседи Пушкина в Тригорском.

* * *

П. Вяземский дает описание того, как Пушкин слушал одно свое стихотворение спетым отличною певицею, также и дилетантом-композитором и писательницей, Зинаидой Волконской,

* Этот романс „барышни пели почти постоянно“, — пишет О. А. Пржедлавский в своих воспоминаниях о Петербурге начала 20-х годов прошлого века.²⁹ Ни Глинка, ни Пржедлавский не называют „Benedetta“ венецианской или итальянской гондольерой или баркаролой. Да ведь в таком случае ритм был бы $\frac{6}{8}$, а не $\frac{3}{4}$, как в теме вариаций Глинки. Ошибочное название возникло, конечно, просто от того, что пели этот итальянский романс со словами „Венецианской ночи“ Козлова. (Возможно, как мне сообщил историк русской музыки С. С. Попов, что это романс Чести, итальянского композитора XVII века.)

которая привлекала и своей красотой и салон которой играл видную роль в литературно-музыкальных кругах Москвы.

Вяземский говорит, что „Слушавшим ее нельзя было забыть впечатления, которое производила она своим полным и звучным контральто и одушевленную игрою в роли Танкреда, опере Россини“. И далее Вяземский пишет: „Помнится и слышится еще, как она в присутствии Пушкина и в первый день знакомства с ним пропела элегию его, положенную на музыку Геништою: * „Погасло дневное светило, на море синее вечерний пал туман“. Пушкин был живо тронут этим обольщением тонкого и художественного кокетства. По обыкновению, краска вспыхивала в лице его. В нем этот детский и женский признак сильной впечатлительности был несомненное выражение внутреннего смущения, радости, досады, всякого потрясающего ощущения“. (Здесь же Вяземский говорит о постановках итальянских опер у З. Волконской.)³⁰

Превосходно воссоздана черта психологического облика Пушкина. При этом рассказ Вяземского говорит совершенно

* Иосиф Геништа (1795—1853)—московский пианист (исполнитель концертов Бетховена) и композитор; воспитанник Моск. благородного пансиона. На слова Пушкина у него, кроме „Элегии“, в некоторых местах которой явственно звучат отголоски немецкой классической музыки (Геништа—большой почитатель Бетховена) и о которой был отзыв в „Моск. Телегр.“ (1828, № 12, июнь): „Музыка очень хороша“ — еще есть „Черная шаль“ и „Черкесская песня“. „Элегия“ издана в 1828 г. с посвящением З. Волконской и с текстом на русском и немецком языках. В лейпцигском издании вышли сонаты Геништы для фортепиано и для фортепиано с виолончелью. В 1825 г. в Петербурге была поставлена комедия-водевиль в I акте Геништы и Рейнгарда „Бальдонские воды“, а в 1829 г. в Москве шла одноактная комическая опера Геништы „Сюрприз“. В 1838 г., через 10 лет после издания „Элегии“, Глинка сделал переложение фортепианного аккомпанемента на оркестр, в бытность свою на Украине, для певца и композитора Гулак-Артемовского. В некоторых своих романах Геништа подражал русским напевам, так что В. Одоевский называл его, наряду с Виельгорским и Верстовским, предшественником Глинки, — в статье о первой опере Глинки в „Сев. Пчеле“, 7 декабря 1836 г. Пушкин мог встречаться с Геништою и у З. Волконской, и еще у Ушаковых, у которых Геништа бывал,—по воспоминаниям Е. Ушаковой-Киселевой.

ясно за то, что Пушкина поразило все явление красавицы-певицы в целом, когда она приветствовала его в первый день знакомства исполнением его „Элегии“: впечатление не было вызвано исключительным воздействием собственно пения, музыки.

С этого вечера первого знакомства Пушкина с З. Волконской в осень 1826 г. Пушкин стал частым посетителем ее вечеров, на которых выступали с пением и сама З. Волконская, и другие представители московской аристократии, и артисты итальянской оперы. 26 декабря того же года Пушкин слышал в исполнении З. Волконской арию из оперы „Агнеса“ Паэра на проводах любившей музыку Марии Волконской (урожд. Раевской), которая в то время отъезжала к своему мужу, брату мужа З. Волконской, в Сибирь.

Мария Волконская, как и сама исполнительница, вынужденная прервать свое пение, была до слез взволнована арией, текст которой говорил о положении, сходном с собственным ее положением (ее поступок—отъезд в Сибирь—был против воли отца и вызвал его гнев). Не мог не почувствовать сильного волнения и Пушкин за отъезжавшую, которую исследователи склонны считать предметом его глубокой любви.

В 1827 г. Пушкин пишет превосходнейшее само по себе стихотворение „Кн. З. Волконской“, посылаемое ей вместе с поэмой „Цыганы“:

Среди рассеянной Москвы,
При толках виста и бостона,
При бальном лепете моты,
Ты любишь игры Аполлона.
Царица муз и красоты,
Рукою нежной держишь ты
Волшебный скипетр вдохновений,

И над задумчивым челом,
Двойным увенчанным венком,
И вьется, и пылает гений.
Певца плененного тобой
Не отвергай смиренной дани.
Внемли с улыбкой голос мой,
Как мимоездом Каталани

Цыганке внемлет кочевой.

Игры Аполлона, царица муз и красоты, скипетр вдохновения, — „над челом, двойным увенчанным венком, и вьется, и пылает гений“, — идет ли здесь речь о музыке и поэзии, которыми также успешно занималась З. Волконская, или о поэзии.

и красоте З. Волконской? Это' остается не совсем ясным. Если Пушкин понимает З. Волконскую и как певицу, то странно, как он при этом мог себя называть „певцом“, приносящим ей „смирненную дань“; ведь в таком случае и она уже для него, пожалуй, не певица, а „певица“ — и дань приносит, может быть, поэт („певец“) поэту. В конце стихотворения сравнение З. Волконской с знаменитейшей итальянской певицей того времени Анжеликой Каталани, * конечно, намекает на З. Волконскую, как певицу, но ведь по существу в этих строках едва ли не продолжается речь об отношении поэта к поэту, так как если З. Волконская — Каталани, то и сам Пушкин, по смыслу аналогии — цыганка-певица („Каталани цыганке внемлет“, — она действительно была восхищена и растрогана до слез пением цыганки Стеши в Москве).

Таким образом, в сущности говоря, данное сравнение могло быть применено к кому угодно, а не только к певице, и З. Волконская как певица во всяком случае не предстает с полной определенностью в стихотворении Пушкина.

Н. Лернер в своем комментарии к этому стихотворению (изд. Брок и Ефрон, т. IV) говорит, что в этом стихотворении

* Пушкин не мог слышать Анжелику Каталани (как и знаменитую Зонтаг, которой посвящали стихотворения Козлов и Боратынский) ни в столицах, ни в Одессе, — до него доходили только отголоски восхищения певицей. По данным М. Алексеева,³¹ она приехала в Россию в 1820 г. и пела в Петербурге впервые 26 мая, т. е. через несколько дней после выезда отсюда Пушкина на юг; в Москве пела летом того же года. В Одессе Каталани пела в конце 1822 г. и в начале 1823 г., — следовательно, до переезда туда Пушкина; из Одессы она выезжала в Киев. Пушкин же из Кишинева в Одессу выезжал весной 1821 г. и летом 1823 г., а в Киев выезжал в ноябре 1820 г. и в марте 1821 г. То, что Пушкину так и не удалось слышать Каталани, можно бы считать за весьма досадное обстоятельство, если бы были основания ожидать, что в творчестве Пушкина непременно должны бы отразиться впечатления от встречи с нею. Мельком, по поводу необычно высокой цены на билеты на ее концерты, Каталани упомянута в „Египетских ночах“ (гл. II). Напечатанное в „Нашей старине“ (1915, № 6) письмо Каталани от июля 1830 г. со строками о Пушкине („поэт был очень мил и наговорил мне много комплиментов“, — но слышал ли он ее пенье?) не возбуждает большого доверия.

„слышится искреннее восхищение, которое было внушено Пушкину блистательным соединением красоты, ума, образованности и артистического темперамента“. Об уме и образованности З. Волконской Пушкин как будто ничего не говорит, как и об ее артистическом темпераменте. Но во всяком случае и для Лернера стихотворение говорит прежде всего о красоте З. Волконской, затем, скажу условно, о ее литературе, поэзии и только в конце об ее пении, т. е. только при упоминании имени Каталани.

Это послание „Кн. З. Волконской“ Пушкина является, вероятно, ответом,—хотя и поздним, более чем через полгода, когда вышли „Цыганы“, — на письмо (французское) к нему З. Волконской от 29 октября 1826 г.³² Тема письма была литературная. З. Волконская послала Пушкину „одно из своих собственных чад“, о котором она забывала, когда видела Пушкина, потому что становилась тогда неблагоприятной мачехой для них. Далее дается такое пояснение: „Жанна“ была написана для моего театра; я исполняла эту роль и хотела переделать ее в оперу; пришлось кончить на половине пьесы Шиллера“.*

В своем письме З. Волконская восхваляет гений Пушкина за его разнообразие, когда он является то дикарем, то европейцем и т. д. Она говорит, что великому русскому поэту подобает писать или среди степей, или под сению Кремля, т. е. в Москве. В словах о дикаре, о степях З. Волконская, конечно, намекала на поэму „Цыганы“ Пушкина. И вот Пушкин посылает ей своих „Цыган“ в ответ на присланную ею ее оперную обработку „Орлеанской девы“ Шиллера. Как она прославляла его гений, он прославляет ее „гений“, и на ее отзыв о своих литературных чадах при сравнении с его творчеством уничижительно отзывается о своем чаде „Цыганах“, сравнивая себя с нею. Образ кочевой цыганки при этом, конечно, мог естественно возникнуть у Пушкина.

* По указанию Н. Лернера, З. Волконская поставила в Италии и издала в 1821 г. „драму для музыки“ „Жанну Д'Арк“. Н. Лернер не вспомнил при этом слов о „Жанне“ Шиллера из письма З. Волконской к Пушкину. Как согласовать одно данное с другим, — остается неизвестным.

Но ведь З. Волконская еще сообщает, что хотела писать оперу на свою переделку Шиллера, тем самым напоминая Пушкину, что она не только писательница, но и музыкант: певица и композитор. И Пушкин вспоминает о Каталани, имя которой к тому же было связано с цыганкой-певицей. Между тем, по обещаемому подарку (литография с ее портрета работы Бруни), по содержанию и тону письма³² (просьба вернуться в Москву, — „вспоминайте меня“ — „до скорого свидания, надеюсь“) ясно, что Пушкин и З. Волконская были знакомы уже достаточно коротко и что, конечно, бывая в ее салоне, Пушкин слышал ее пение много раз (и сольное, и в опере).

Таким образом приходится признать, что ни собственно творческие, ни мемуарные данные не дают достаточно ясного представления о том, каково было впечатление Пушкина от приводившего всех в восторг пения З. Волконской и какое значение имело знакомство с нею в развитии его музыкального сознания. А между тем салон З. Волконской был настоящим музыкальным центром столицы. Вяземский ярко характеризует его в своем письме к А. И. Тургеневу от 6 февраля 1833 г.: „Там музыка входила всеми порами, on était saturé d'harmonie [пресыщались гармонией]“. „...Дом ее был, как волшебный замок музыкальной феи... Там стены пели: там мысли, чувства, разговор, движение — все было пение“. Преобладала итальянская музыка.

Еще один мемуарист пишет о З. Волконской: „Страстная любительница музыки, она устраивала у себя не только концерты, но и итальянскую оперу, и являлась сама на сцене в роли Танкреда, поражая всех ловкою игрою и чудным голосом: трудно было найти равный ей контральто. В великолепной зале Белосельского дома оперы, живые картины и маскарады часто повторялись во всю эту зиму, и каждое представление обставлено было с особенным вкусом, ибо княгиню постоянно окружали итальянцы“.³³

Следует, однако, сказать, что самый облик З. Волконской был настолько прекрасен и вдохновенен, что даже такой

любитель музыки, как поэт И. Козлов, в своем стих. „Кн. З. А. Волконской“ того же 1826 г., когда Пушкин познакомился с нею, начав словами: „Мне говорят: она поет, И радость тихо в душу льется“ и т. д., затем говорит:

А я, я слез не проливал,
Волшебным голосом плененный.
Я только помню, что видал
Певицы образ несравненный,
О, помню я, каким огнем
Сияли очи голубые...
и т. д.

Но воспеваемая Козловым красота Волконской есть именно красота певички, о чем отнюдь не забывал поэт.





ГЛИНКА
КАК ИСПОЛНИТЕЛЬ
И КОМПОЗИТОР





Пушкин знал М. Глинку как пианиста, певца и композитора. Слышать Глинку Пушкин мог у Дельвига, частые вечера которого Глинка посещал, познакомившись с ним летом 1828 г. Глинка, как он говорит в своих „Записках“, ⁸⁴ много играл там, сочинял романсы на слова Дельвига, которые „ловко певал“ М. А. Яковлев, лицейский товарищ Пушкина и Дельвига. О вечерах у последнего в 1828 г. Глинка говорит: „Я нередко навещал его: зимою бывала там девица Лягле, мы игравали в 4 руки“. Музыки на вечерах у Дельвига было много: „Там он [Глинка] часто услаждал весь наш кружок своими дивными вдохновениями... а иногда все мы хором пели какой-нибудь канон, бравурный модный романс или баркаролу. Иной раз хором пели и стихотворные шутки Дельвига на какую-нибудь домашнюю злобу дня“ (А. Керн).

Кроме Дельвига, Пушкин и Глинка могли встречаться у Олениных, может быть, у Н. Павлищева, который был женат на сестре Пушкина и вместе с которым Глинка в 1829 г. издал нотный „Лирический альбом“, у пианистки Шимановской, у Мих. Виельгорского, наконец, у Жуковского.

Глинка в „Записках“ пишет о зиме 1834/35 г.: „...я постоянно посещал вечера В. А. Жуковского. Он жил в Зимнем дворце, и у него еженедельно собиралось избранное общество, состоящее из поэтов, литераторов и вообще людей доступных изящному. Назову здесь некоторых: А. С. Пушкин, кн. Вяземский, Гоголь, Плетнев — были постоянными посетителями. Гоголь при мне читал „Женитьбу“. Князя Одоевские, Виельгорский и другие бывали нередко“; зачеркнуто: „Иногда вместо чтения пели и играли на фортепиано...“.

Глинка еще сообщает: „Я также часто видался с Жуковским и Пушкиным. Жуковский в конце зимы с 1836 на 1837 год дал мне однажды фантазию: „Ночной смотр“, только что им написанную. К вечеру она уже была готова, и я пел ее у себя в присутствии Жуковского и Пушкина. Матушка была еще у нас, и она искренно радовалась видеть у меня таких избранных гостей“. (Указание Глинки следует понимать так: дело происходило в конце зимы 1836 г.)

Положение Пушкина оказалось весьма счастливым: в единственное свое посещение Глинки Пушкин слышал исполнение гениальным автором-композитором и, вместе с тем, выдающимся, вдохновенным певцом только что созданного им одного из главнейших его романсов,—вероятно, исполненного Глинкой всего только в этот единственный раз, так как написан романс для низкого голоса, у Глинки же был тенор, и он не любил вообще петь пьесы, которые признавал „не по голосу“ (Серов).

К сожалению, кроме слов самого Глинки, никаких других следов этого исполнения не сохранилось: со стороны Пушкина, как и Жуковского, вечер этот не отмечен никак.*

* Между тем, возможно, что на этом вечере у Глинки присутствовал еще и третий гость, не упомянутый Глинкой,—по крайней мере, был приглашен им С. А. Соболевский, в архиве которого найдена записка к Пушкину: „Музыкант Глинка, живущий на углу Фонарного переулка в д. Шлотгауэра (Shlothauer), зовет нас к себе в пятницу á 9 heures“.»³¹ Приглашение Пушкина, во всяком случае, значит, происходило через Соболевского, товарища Глинки по ученическим годам (пансион при лицее) и одного из друзей Пушкина. При публикации записки Соболевского комментирующий ее Д. Якубович отнес записку к начальному времени сближения Пушкина с Глинкой, к 1828 г., и, повидимому, единственно только на том странном основании, что после 1828 г., вследствие пребывания в продолжение нескольких лет за границей как Глинки, так и Соболевского, они могли встречаться с Пушкиным лишь в два последние года его жизни (при этом Д. Якубович делает ссылку на мою статью „Пушкин и Глинка“ в „Моск. пушкинисте“, II, 1930). Но данную встречу и следует, пожалуй, отнести именно к последним годам жизни Пушкина, поскольку Пушкин был у Глинки в конце зимы 1836 г., а в Фонарный переулок, угол Максимилиановского, в д. Шлотгауэра, Глинка переехал как-раз в это время, после своей женитьбы,—в своих „Записках“ Глинка говорит это о марте 1837 г. (владелец дома назван новый—Мерц).

Но все эти встречи Пушкина с Глинкой, когда его музыкальный гений так полно раскрывался в дружеском кругу, необходимо должны были оказать свое воздействие на музыкальное сознание Пушкина, — и в дальнейшем мы еще не раз увидим следы этого.

Есть два случая общения с Глинкой, зафиксированных самим Пушкиным, и притом творчески, — в его поэзии; именно два стихотворения, вызванные так или иначе Глинкой как музыкантом. Это — стихотворение „Не пой...“ и четверостишие по поводу первой оперы Глинки.

Говоря о 1828 г., Глинка сообщает в своих „Записках“: „Около этого же времени я часто встречался с известнейшим поэтом нашим А. С. Пушкиным, который хаживал и прежде того к нам в пансион, к брату своему, воспитывавшемуся со мною в пансионе, и пользовался его знакомством до самой его кончины“. К встречам Пушкина с Глинкой в 1823 г. относится следующий эпизод, требующий детального рассмотрения.

Когда речь заходит о Пушкине и музыке, то из всех его лирических стихотворений едва ли не прежде всего приходит на память стихотворение „Не пой, красавица, при мне...“. И по самому своему происхождению это стихотворение определенно связано с музыкой. П. Анненков в своих „Материалах для биографии Пушкина“ сообщает: „Знаменитый композитор, хорошо известный публике нашей, играл на фортепиано грузинскую мелодию со свойственным ему выражением и искусством. На замечание присутствующих, что ей недостает стихов или романса для всеобщей известности, Пушкин написал стихотворение“. Сам М. Глинка в своих „Записках“ говорит: „Провел около целого дня с Грибоедовым, автором комедии „Горе от ума“. Он был очень хороший музыкант и сообщил мне тему грузинской песни, на которую вскоре потом А. С. Пушкин написал романс: „Не пой, волшебница, при мне“. На самой рукописи этого романса Глинки, — если не рукою композитора, то, конечно, с его слов, — после указания о сообщении ему грузинской мело-

дии Грибоедовым, далее уже совершенно точно обозначено присутствие при ее исполнении Пушкина: „слова написаны Пушкиным под мелодию, которую он случайно услышал“; зачеркнуто: „А. С. Пушкин написал слова сей песни нарочно под самую мелодию“.

Н. Гербель передает уже о грузинском мотиве, что Глинка „записал его и сыграл его пришедшему к нему Пушкину. Тому так понравилась музыка, что он тут же написал к ней слова“.³⁶ Здесь, конечно, налицо совершенно произвольные добавления.

Анализом можно выделить в романсе первоначальный напев, запомнившийся Грибоедову, и сделанное Глинкой его приспособление к стихам Пушкина, — именно, учтена смена мужских и женских рифм (для последних повторены звуки, заканчивающие музыкальную фразу); кроме того, в самом конце добавлены два такта каденции в мажоре, имеющие определенно не восточный характер (скачок голоса на октаву вверх, затем на квинту вниз) и вызванные тем, что Глинка первую часть мелодии стармонизовал в мажоре, между тем как естественнее слышать ее в миноре, как и ответную вторую ее часть. *

* Мои наблюдения, дважды доложенные в Москве на организованных мною лекциях-концертах „Музыка в жизни и творчестве Пушкина“—21 апреля 1935 г. в Доме ученых и 9 мая того же года в Доме советского писателя,— по существу, подтвердились. Я получил из Тифлиса от народного артиста СССР профессора Дмитрия Игнатьевича Аракчиева, долгие годы специально изучавшего грузинские напевы, в ответ на мое обращение к нему, письмо от 17 мая с записью мелодии, по памяти восстановленной им с одного старого издания, близкой к записанной Грибоедовым и переданной Глинке. Мелодия, как я и высказывал, скорее в тональности соль-минор, а не в си-бемоль-мажор, как у Глинки; двух последних тактов романса Глинки в ней нет. В оригинале мелодия несколько богаче и разнообразнее, чем [какою она дана у Глинки и какою, следовательно, в несколько упрощенном виде, она запомнилась Грибоедову, — если только он не слышал иного варианта ее; по своим оборотам и ритму мелодия, как выводит Д. И. Аракчиев, принадлежит к началу XIX века, — времени водворения русских на Кавказе: в более старых грузинских напевах такого ритма не встречается.

Глинка лишь слегка коснулся обработкой мелодии и, может быть, сознавая, что повторение его музыки по числу строф стихотворения было бы не оправдано с музыкальной стороны, взял только две первые строфы стихотворения, так что романс оказался слишком миниатюрным. А главное, в нем не оказалось места для третьей строфы, в которой именно—все средоточие стихотворения, раскрытие его содержания, наивысший подъем лирической волны (стихотворение далее я привожу полностью).

Впрочем, в первоначальном автографе стихотворения этой строфы еще не было; она появилась в „Сев. цветах“ на 1829 г.; цензурная пометка: 27 декабря 1828 г. Возможно, что Глинка, когда писал романс, еще не знал этой строфы; но он, если бы хотел, мог во всяком случае вставить ее, так как романс появился в печати, как нередко у Глинки, с опозданием, именно только в 1831 г., — когда же был написан, точно неизвестно. Во всяком случае несомненно, что Глинка знал первоначальный вариант стих. „Не пой...“ Так, опубликованный М. Цявловским автограф дает разночтения: „волшебница“ вместо „красавица“ и „милой девы“ вместо „бедной девы“. Это объясняет ошибочное, как казалось раньше, начало стихотворения, приведенное в „Записках“ Глинки. Как указывает Цявловский, в некоторых напечатанных текстах романа при нотах также дано „милой девы“. Таким образом, романс был написан, вероятнее всего, на текст именно первоначального автографа, в котором ранняя вторая строфа была уже отброшена Пушкиным (она перечеркнута им), а новой предпоследней строфы еще не было; Глинка, значит, в своем романсе просто не сделал только повторения первой строфы в конце стихотворения, а дал всего две строфы.

Романс „Не пой, красавица“ Глинки является одною из первых попыток использования в русской музыке подлинных восточных мелодий и в этом отношении занимает свое место в истории развития русской музыки. Художественные достоинства романа также несомненны, но все же это произведение еще совсем юного Глинки, — за восемь лет до создания им его первой оперы, — далеко не владеющего тем великим мастер-

ством в обработке восточных мелодий, какое он обнаружил много позднее, именно, во второй своей опере „Руслан и Людмила“, где Глинка уже гениально использовал, например, персидскую мелодию, спетую ему почти тогда же, лишь годом позже, в 1829 г. (хор „Ложится в поле мрак ночной“ на слова поэмы Пушкина); вспомним также использование Глинкой татарских мелодий, полученных им от Айвазовского, в арии Ратмира из третьего действия и в двух лезгинках в той же опере.

Впоследствии на те же слова „Не пой...“ Пушкина написан ряд новых романсов, из которых по творческому замыслу вполне однородными являются романсы Балакирева и Рахманинова. Это уже не пьесы случайного происхождения, к каким все же относится романс „Не пой...“ Глинки, но пьесы, каждая из которых составляет один из лучших моментов творчества данного композитора.

Теперь порядок стихов и музыки переменялся: уже не стихи к готовой музыке, которая затем несколько приспособилась к ним, но музыка к стихам, всецело вызванная впечатлением от них. Фантазия поэта была глубоко прочувствована Балакиревым и Рахманиновым. Пение красавицы, как бы действительное, выражено у того и другого довольно длительным вступлением, как и заключением романа,—это как бы поется восточная пееня; она же далее проходит и в партии голоса и при паузах ее в аккомпанементе. За вступлением следует возглас: „Не пой...“, которым начинается собственно пение романа.

Получается глубоко драматическая сцена, вполне соответствующая замыслу стихотворения, которое дано в форме мысленного обращения к певице, не прерывающего ее пения. Но композитор как таковой смог внести в качестве существенного элемента целого еще и восточную мелодию, то музыкальное впечатление, которое по замыслу поэта и вызвало его стихотворение. Здесь музыкально участвует как бы двойное пение: первоначальное, откликом на которое явилось стихотворение, и пение самого этого стихотворения. Такого сложного задания не ставили себе Лядов и Римский-Корсаков в их романсах на те же слова Пушкина „Не пой...“ В романсе „Не пой...“ Саминского встречаем ту же драматизацию текста Пушкина.

Стихотворение „Не пой, красавица“ возбуждает ряд проблем. Действительное ли лицо красавица, которая пела, или это поэтический вымысел? Составляет ли музыкальное впечатление содержание стихотворения, или содержание его простое воспоминание о Кавказе, пробудившееся по поводу услышанной грузинской мелодии? Каковы причины выпуска Пушкиным одной—первоначально второй — строфы? Правильное освещение всего этого круга проблем (кроме первой проблемы о происхождении стихотворения) может быть дано только углубленным прочтением самого стихотворения.

Что касается происхождения стихотворения, то приведенные данные с достаточной определенностью свидетельствуют, что грузинская мелодия не была пропета Пушкину и обращение поэта в начале стихотворения к красавице-певице является поэтическим вымыслом. На самом же деле именно Глинка познакомил Пушкина с грузинской музыкальной темой, на которую и написано стихотворение „Не пой...“. Но оно вовсе не было написано „под мелодию“, т. е. Пушкин писал его не применительно к данной мелодической линии, а уже Глинке, как я показал, пришлось приспособлять напев к стихам Пушкина.

В таком случае стихотворение „Не пой...“ следует считать не столько вдохновленным музыкой, сколько написанным по поводу ее, причем Пушкин подошел к предложенному ему заданию с истинно гениальной находчивостью поэта и создал прекрасный поэтический вымысел.

Но если музыкальное переживание не является источником происхождения стих. „Не пой...“, то оно все же может составлять его содержание. Заклучает ли поэтический вымысел Пушкина элемент музыкального переживания? Первоначальное и поверхностное или вообще предвзятое рассмотрение может дать скорее отрицательные результаты:

Не пой, красавица, при мне	Увы, напоминают мне
Ты песен Грузии печальной.	Твои жестокие напевы
Напоминают мне оне	И степь, и ночь, и при луне
Другую жизнь и берег дальный.	Черты далекой бедной девы

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю,
Но ты поешь, и предо мной
Его я вновь воображаю.

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной,
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальний.

Поэт обращается к воображаемой певице со словами: „Не пой...“, но при этом ничего не говорит о том, что это обращение вызвано чрезмерной силой впечатления, когда душа более не выдерживает охватившего ее наслаждения-страдания. Взамен этого Пушкин несколько раз на протяжении небольшого стихотворения, в трех строфах из четырех, настойчиво повторяет, что напевы у него пробуждают печальные воспоминания: напоминают мне оне..., увы, напоминают мне..., напоминают мне оне... Так как пение здесь изображено вызывающим тяжелые воспоминания, то Пушкин говорит о нем „жестокое напевы“, тогда как вообще, как мы видели, он находил народные грузинские напевы приятными. О музыке самой по себе, о музыкальном переживании в стихотворении ничего не говорится; музыка как будто играет роль только средства воспоминания о Кавказе, о пережитой там горестной любви. Н. Лернер в своем примечании к стих. „Не пой...“ (изд Брокг. и Ефрон, т. IV, стр. LXVIII) только подтверждает характер этого стихотворения, как воспоминания, указывая сходство его (ср. последние две строки в 1-й и во 2-й строфах) со строками из „Евгения Онегина“:

... В мысли нам приходит
Средь поэтического сна
Иная, старая весна,
И в трепет сердце нам приводит
Мечтой о дальней стороне,
О чудной ночи, о луне

(гл. 7, III).

Андрей Белый в специальной статье о стихотворении „Не пой...“ в его книге „Символизм“ (1910), исходя из принципа нераздельности формы и содержания в художественном произведении, делает опыт описания этого единства со стороны элементов одной только внешней формы. По поводу же эле-

мента содержания в стихотворении „Не пой!..“, рассматриваемого в свою очередь изолированно от формы, А. Белый говорит так: „Музыка вызывает воспоминание. Вот единственная истина, возвеждаемая стихотворением; эта истина есть бледное и всякому известное психологическое наблюдение“. И несколько раньше там же: „Собственного содержания стихотворение не имеет. Оно возбуждает это содержание в нас. Само по себе оно есть сплошная форма плюс голая мысль, довольно бледная и не оригинальная“ (стр. 428 и 427.)

С. Есенин понял стих. „Не пой!..“ как безотносительное к музыке и заключающее в себе лишь воспоминание о пережитой Пушкиным на Кавказе любви:

Здесь Пушкин в чувственном огне
Слагал душой своей опальной:
Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной.

(Стих. „На Кавказе“. Фактическая неточность: Пушкин писал стих. „Не пой!..“ в Петербурге, а не на Кавказе.)

Этот же эпизод с грузинской мелодией затронут также в „Смерти Вазир-Мухтара“ Ю. Тынянова (5-е изд. 1935), но картина дана совершенно произвольная: Грибоедов сам наигрывает грузинскую мелодию на обеде у Булгарина, в присутствии Глинки и Пушкина, которые один за другим заинтересовываются мелодией: „Что это такое?“. — „Грибоедов играл и, полуобернувшись к Пушкину, говорил: „Вообразите ночь в Грузии и луну. Всадник садится на коня, он едет драться. — Он наигрывал. — Девушка поет, собака лает. — Он рассмеялся и отошел от рояля“ (гл. II, 34). Картина, рисуемая Грибоедовым, — неуместна, если она выдается за „содержание“ самой музыки, которое, в таком случае, ей произвольно навязывают, — она уместна лишь в качестве суммирования содержания грузинского текста песни. Здесь же остается неясным: есть ли это просто фантазия под тему грузинской песни, под мелодию ее, или это — пересказ слов песни. Но если бы Пушкин знал содержание текста песни, он, вероятно, и переложил бы

его в стихи, а не стал бы сочинять нового текста. Нет, слова песни, конечно, не были известны ни Глинке, ни Пушкину, ни, вероятно, также Грибоедову. Как бы то ни было, и Тынянов в материалах, которые он использовал для данного эпизода, не нашел никаких намеков на пение грузинской мелодии перед Пушкиным, чем Пушкин вдохновился бы и что он воспроизвел бы в стихотворении „Не пой...“.

Обращает внимание третья строфа стих. „Не пой...“, в которой слов о напоминании уже нет:

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю.
Но ты поешь, и предо мной
Его я вновь воображаю.

Под пение „воображаю“ — это не то же самое, что пение „напоминает“ мне. Новое обозначение указывает на гораздо большую яркость и живость образа, чем это бывает при воспоминании, и вместе с тем на гораздо большую связь музыкального впечатления с встающим под его влиянием образом, который не предстает нам отдельным от музыки и не вытесняет музыку из сознания, а, напротив, питается ею: ты поешь грузинский напев, — и предо мною возникает живым видением забытый образ кавказской любви. Люди с музыкальным опытом знают это странное и чарующее состояние, являющееся высшим моментом художественного творчества и созерцания в случаях сочетания музыки с немзыкальным образом (в романсе, опере и пр.). Вместо воспоминания под музыку, как чего-то бледно представляемого и только сопровождающего яркое, непосредственно-реальное воздействие музыки, происходит слияние, взаимопроникновение, отождествление разнородных, но ставших равноправными и равно фантастичными образов: собственно музыкального, мелодии, и немзыкального образа, например, возлюбленной; данный напев как бы сквозит образом „ее“, а всплывший под музыку образ „ее“ как бы весь проникается музыкой, весь поет, звучит данным напевом. Это совсем особое состояние фантазии, наиболее точное опре-

деление которого — отождествление образов: вот этот напев есть вместе с тем для меня вот этот образ. А. Белый же ослабляет и искажает содержание данной строфы, передавая его так: когда красавица поет, „стихотворец думает о забытой деве“ (указ. ст., стр. 427).

Для состояния, которое Пушкин выразил такими простыми словами, что они способны вводить в заблуждение относительно их действительного смысла, другие поэты находили прямые утонченные выражения, понятные вполне только тем, кто узнавал в них явление своего собственного сложного музыкального опыта. Вот, например, строки стихотворения „Звуки“ Лермонтова, воссоздающие состояние, на которое Пушкин только намекает своими слишком обычными словами:

Принимают образ эти звуки,
Образ милой мне.
Мнится, слышу тихий плач разлуки,
И душа в огне.

Звуки музыки принимают образ милой, становятся им, звуки музыки пронеслись под видом образов совсем иной природы — это есть отождествление образов, а не просто воспоминание.

И. Козлов в ряде своих стихотворений, обращенных к выдающимся представителям музыкального исполнения (пение, виолончель, рояль), с большой силой и непосредственностью воссоздает тот вихрь чувств и образов, которые нередко взмывает со дна души музыкальное впечатление, — особенно у людей с яркой фантазией и повышенной эмоциональностью. Все эти воспоминания и мечтания сливаются в нераздельное единство с слышимой в это время музыкой, которая и порождает их.

Под звуки виолончели:

Под напев волшебный твой,
Откинув саган гробовой!..
Вдруг предстает перед меня
Былая молодость моя.

О, неизменная, родная,
Минувших дней мечта святая!
Опять, как преждею порой,
Явилась ты, побудь со мной!..

(стих. „Графу М. Висльгорскому“).

Образы воспоминания становятся живым образом, проникнутым данною музыкою. В конце того же стихотворения Козлов говорит:

Приди ж скорей, очарователь,
Чудесных струн дай слышать звон...
Приди, и светлую струй
Воспоминаний рой летучий,
Как радуга над черной тучей,
Опять заблещет надо мной.

Но мы уже знаем, что „воспоминаний рой летучий“ у Козлова означает более, чем просто воспоминание: „предстает“, „явилась“.

И пели его волнующие воздух крылья, —

говорит любящий музыку и иногда певший сам Жуковский о голубе в своей сюите из трех снов в посвящении поэмы „Наль и Дамаянти“ (отождествленный образ трепыхания крыльев и пения). У Фета, также любителя музыки, есть стихотворение „Шопену“, в котором воссоздается женственное видение, всплывающее у него под музыку Шопена и отождествляющееся с нею:

Ты мелькнула, ты предстала.
Снова сердце задрожало.
Под чарующие звуки
То же счастье, те же муки.
Слышу трепетные руки, —
Ты еще со мной...
Те же легкие одежды,
Ты стоишь, склоняя вежды...

Ты руки моей коснулась,
Разом сердце вострепелось.
Этой песне чудотворной
Так покореи мир упорный.
Пусть же сердце, полно муки,
Торжествует час разлуки
И, когда загаснут звуки,
Развернется вдруг.

То же состояние выражено у Полонского в стих. „Музыка“ (посв. Чайковскому), вероятно, под впечатлением какой-либо его симфонии: образ на мгновенье

Неуловимой сверкнув красотой,
Вспылл, как живое виденье,
Над этой воздушной, кристальной
волной,

И отразился, и покачнулся,
Не то улыбнулся,
Не то прослезился. *

* То, что подобного рода переживания отождествления являются переживаниями, свойственными сновидениям, показывают со всей определенностью

Таким образом, углубленный анализ показывает, что музыка входит в содержание стихотворения „Не пой...“, подтверждая непосредственно цельное впечатление от этого стихотворения, так любимого всеми не просто из-за очарования его лиризма, но именно из-за очарования лиризма, овеянного музыкой. Другие примеры, какие я привел, показывают точнее, какого именно рода музыкальное переживание заключено в словах Пушкина из третьей строфы стихотворения „Не пой...“.

Напеву лирической грузинской песни совершенно естественно отождествиться с образом любви на Кавказе. Но возможно, что Пушкину при создании им такой фантазии помогло и одно реальное, действительно бывшее обстоятельство. Мария Раевская, через несколько лет жена декабриста С. Волконского, как предполагают, — кавказская любовь Пушкина; она занималась пением (см. ее „Записки“), и даже в Сибирь с ней были (З. Волконскою) отправлены клавикорды; не было бы ничего невероятного, если бы она запомнила в Грузии какую-

следующие два сна музыкантов. Рих. Вагнер в своей автобиографии „Моя жизнь“ рассказывает о зарождении увертюры к своей музыкальной драме „Золото Рейна“: „Вернувшись после полудня смертельно усталый, я растянулся на жесткой кровати в ожидании желанного сна. Но он не приходил; я впал в какое-то сомнамбулическое состояние: внезапно мне показалось, что я погрузился в быстро текущую воду. Ее журчание представилось мне в виде музыкального аккорда *es-dur*. Он неудержимо стремился дальше, являлись мелодические фигурации возрастающей страсти, но чистое трезвучие *es-dur* не изменялось, — его длительность, казалось, придавала бесконечную значительность чему-то, во что я погружался, как в воду. Проснулся от своего полусна в ужасе, что волны только что сомкнулись надо мною... Так мне пригрезилась увертюра „Золото Рейна“. Здесь воссоздано отождествление фигураций аккорда *es-dur*, составляющих основу увертюры к „Золоту Рейна“, с журчащим потоком воды, — следовательно, со звучащим явлением природы.

Отождествление во сне музыки даже с незвучащими, зрительными образами зафиксировал С. Танеев в записи своего дневника 1896 г. от 7 сентября. Здесь в описании сна Танеева ярко выражено отождествление („... мне представились музыкальные мысли в виде...“) определенных мелодий Чайковского с образами, похожих на кометы, сияющих живых существ, проникающих в сознание людей грядущих поколений, и отождествление собственных мелодий Танеева с бескровными, безжизненными призраками в античных одеждах.³⁷

либо песню, которую и Пушкин мог слышать там, и сама пела ее. С тем большей непосредственностью и искренностью Пушкин мог создать свой вымысел „Не пой, красавица...“ Это обстоятельство указывало бы на источник происхождения стихотворения Пушкина, более действительный и существенный, чем напев, узанный Пушкиным через Глинку и послуживший скорее лишь внешним поводом к созданию стихотворения.

Первоначально в стихотворении „Не пой...“ была одна строфа, следовавшая за начальной и перечеркнутая автором:

Напоминают мне оне
Кавказа гордые вершины,
Лихих чеченцев на коне
И закубанские равнины.

Значение этой строфы для всего стихотворения, как полагает М. Цявловский, состоит в подчеркнутой в ней реалистичности воспоминаний, которая тем самым усугубляет реальность и тех воспоминаний, о которых говорилось в других строфах стихотворения. Благодаря этому, слишком ясно обнаруживаемому отношению к действительно пережитому на Кавказе (любовь к М. Раевской), эта строфа и была выпущена Пушкиным, по предположению М. Цявловского. Но, в сущности, Пушкин уже достаточно выдает тайну своей кавказской любви и в прочих строфах своего стихотворения. Выпущенная строфа не дает ничего нового и, следовательно, является по существу лишней, а не только неудобной для Пушкина по биографическим причинам.

На вопрос о выпуске строфы следует взглянуть с точки зрения музыкального переживания, входящего в содержание стихотворения неотделимо от кавказской любви. Дважды я уже применил такой критерий к рассмотрению вопроса об авторских купюрах, — именно, вопроса о выпусках Львом Толстым большого отрывка размышлений о музыке после сделанного им описания „Патетической сонаты“ Бетховена в „Детстве“ и еще большего отрывка из рассказа „Альберт“,

рисующего одну картину воспоминаний, возникшую под музыку.*

Обычное объяснение формальными соображениями—длиннотами—явно недостаточно. Дело оказывается более существенным, если судить с собственно музыкальной точки зрения. Пушкин выпустил строфу из стихотворения „Не пой..“ по причинам художественного рода, притом двойного. Выпущенная строфа имеет описательный характер, не соответствующий общему лирическому характеру стихотворения, и ослабляет то лирическое напряжение, которое сосредоточено в последних строках первой строфы: „напоминают мне оне другую жизнь и берег дальний“. После выпущенной второй строфы следовала строфа:

Увы, напоминают мне
Твои жестокие напевы
И степь, и ночь, и при луне
Черты далекой, бедной девы.

Это является естественным развитием лирического содержания, заложенного в конце первой строфы. Выпущенная строфа только нарушала связь этих строф, вклиниваясь между ними и расхолаживая основное, интимно-романическое настроение стихотворения. Но кроме того, изображенная в выпущенной строфе объективная картина Кавказа просто не могла бы возникнуть под лирическую музыку песни,—образ лихих чеченцев на коне и пр. не годился для отождествления с этой музыкой. Общее чутье художественного гения подсказало Пушкину, что вторая строфа первоначального текста несовместима ни с общим лирическим содержанием стих. „Не пой...“, ни с его двойственным поэтико-музыкальным содержанием.

В автографе стихотворения эту вторую строфу Пушкин перечеркнул и затем, отсылая стихотворение в „Северные

* Мои работы: „Воззрение Л. Толстого на музыку“ — сборн. „Эстетика Л. Толстого“, ГАХН, 1929, стр. 241—308; „Теоретическая история рассказа „Альберт“ Л. Толстого“ — журн. „Искусство“, ГАХН, 1928, № 1—2, стр. 129—152.

Цветы“, добавил новую строфу (перед возвращением первой строфы в окончание стихотворения), в которой идущая теперь уже непрерывно в последовательной градации линия нарастания лирического напряжения достигает своей вершины, и вместе с тем дается определенное, хотя и слишком просто выраженное указание на собственно музыкальное содержание, лежащее в основе стихотворения, именно на напряженнейший момент художественного слияния музыки с возникшим под ее звуки образом любимой.

Стихотворение „Не пой...“ Пушкина вызвало несколько подражаний в русской поэзии, в которых чувство любви обращено уже на самое певичу,—например, в стихотворениях „Не разливай волшебных звуков“ Кольцова и „Не пой ты мне и сладостно и нежно“ Блока („Стихи о Прекрасной Даме“). Сопоставление этих стихотворений с „Не пой...“ Пушкина также не бесполезно для оценки этого последнего стихотворения с точки зрения музыки.

Кольцов говорит:

Не разливай волшебных звуков,
Не уноси ты в свой прекрасный
мир...

Ты можешь силой дивной песни
Созвать невидимых духов:
Они всю прелесть чудной жизни

В твоих виденьях разольют,
Мятежный мир в мечтах сокроют,

С печалью радость съединят.
Коснется ль грусть, на душу снидет
Всесильной жизни благодать.

И хотя далее, в четвертой строфе, Кольцов говорит:

А предо мной—лишь прошлых дней
Все образы страстей безумных
Из глубины души поднимут
Во всей их страшной наготе,

—но здесь ясно выражено могучее действие музыки; даже при пробуждении у поэта страдания—в силу особенностей личных отношений с поющей— „во всей их страшной наготе“, он не перестает сознать музыку как „прекрасный мир волшебных звуков“, какою выступает музыка вполне в стихотворении „Мир музыки“ Кольцова.

Блок говорит:

Не пой ты мне и сладостно и нежно.
Утратил я давно с юдолью связь.
Моря души просторны и безбрежны.
Погибнет песнь, в безбрежность удалясь.
Одни слова без песен сердцу ясны,
Лишь правдой их над сердцем процветешь.
А песни звук—докучливый и страстный,
Таит в себе невидимую ложь.

Мир музыки — мир докучливой и страстной, юдольной лжи; душа, удаляясь от юдоли, удаляется и от сладостных, очевидно, чувственно-сладостных звуков музыки; только в словах — правда, — „одни слова без песен сердцу ясны“. Все это — нечто прямо противоположное тому, что чувствует музыкант или всякий любитель музыки. Этому стихотворению Блока послужило, вероятно, образцом, наряду с „Не пой...“ Пушкина, также и стихотворение „Слово милой“ Пушкина же, в котором не менее прямолинейно, чем у Блока, выражено предпочтение словесного признания музыке.

* * *

Пушкин был на первом представлении первой оперы Глинки „Иван Сусанин“ 27 ноября 1836 г. Это засвидетельствовано одним мемуаристом: „Его кресло было крайнее у прохода в 11-м ряду... В антрактах все интеллигентное общество из первых рядов подходило к нему с похвалами Глинке“,³⁸ — очевидно, зная дружественные отношения поэта с композитором, поддерживавшиеся в течение последних десяти лет жизни поэта.

Через две недели после первого представления оперы Глинки и накануне ее шестого представления, 13 декабря 1836 г., пятеро друзей собрались для чествования Глинки у А. В. Всеволожского, заведующего театрами. Все собравшиеся, конечно, прочли замечательно penetrating оценку оперы, сделанную кн. В. Одоевским в его „Письме к любителю музыки“ (об опере Глинки), появившемся 7 декабря, после пятого представ-

ления оперы, в „Северной Пчеле“, № 280 (без подписи; продолжение было еще в двух номерах—от 15 и 16 декабря; под последним письмом подпись: К. В. О.; обещано было продолжение и далее, но не появилось по проискам редактора Булгарина).

Первое письмо Одоевского заканчивалось такими словами: „С оперой Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе,—новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: период русской музыки. Такой подвиг, скажем, положи руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения“. Глинка показал, что „русская мелодия может быть возвышена до трагического стиля“ (в двух дальнейших №№ Одоевский дает анализ отдельных сторон оперы Глинки—мелодии, гармонии, ритма, инструментовки и проч.).

В. Одоевский был, вероятно, и главным вдохновителем чествования Глинки. Друзья отозвались шутивными четверостишиями-славословиями, игрою слов с неизменной рифмой: новинка-Глинка. Куплеты эти датируются 13 декабря, когда состоялось чествование, и постоянно, как и музыка к ним, квалифицируются в качестве экспромптов. Глинка, у которого не сохранилось экземпляра, в своих „Записках“ по памяти говорит, делая ряд ошибок: „Стихи, сочиненные в честь мою на дружеском вечере у кн. Одоевского (?) Жуковским, Пушкиным, кн. Вяземским и Соболевским (?)“. Но уже 15 декабря стихи эти были напечатаны с музыкой к ним в издании Стелловского. Таким образом, стихи, конечно, были подготовлены ко дню 13 декабря и сданы в печать до вечера этого дня, так как в течение одних суток они не могли быть напечатаны.

И это издание, которое мы знаем лишь по позднейшей перепечатке, и ряд сделанных позднее указаний не давали окончательно достоверного распределения авторов четверостиший, так как авторы почти постоянно обозначались в порядке их известности,—т. е. Пушкин, Жуковский, и пр. Соболевский, разъясняя дело (напечатано как примечание

в „Записках“ Глинки), приписывает музыку Одоевскому и Виельгорскому и первый куплет приписывает Жуковскому, как и третий. Музыка вообще приписывалась постоянно Одоевскому, но в паре то с Виельгорским, то с Глинкой. В отдельном издании Стелловского, повторяющем первое издание, музыка приписана Одоевскому и Глинке. С таким же обозначением пьеса вошла в собрание романсов Глинки в популярном издании Гутхейля в конце XIX века; только благодаря этому обстоятельству музыка и была известной до последнего времени. Ныне у М. Цявловского имеется фотографический снимок с автографа (из собрания Якушкина фотографий с рукописей Пушкина), на котором обозначено, что музыка к четверостишиям—В. Одоевского, и дан порядок авторов, который и следует признавать действительным.* В сочинениях Жуковского авторы куплетов почти всегда указывались именно так (Виельгорский, Вяземский, Жуковский, Пушкин); но в сочинениях Пушкина иногда даже все куплеты приписывались ему под видом стихотворения „Канон М. Глинке“.

Одоевский написал музыку к четверостишиям друзей в общеупотребительной тогда форме канона (напомню слова А. Керн, что на домашних вечерах у Дельвига распевали импровизированные каноны). Канон дан соответственно числу строк четырехголосный и повторяется четыре раза. Каждый из голосов поет одну и ту же мелодию, но вступают голоса не одновременно, не вместе, а в разное время, между тем как прежде вступившие голоса поют продолжение мелодии. Таким образом 1-й голос поет каждый куплет полностью, 2-й—только по три первых стиха, 3-й—по два стиха, 4-й—поет только один первый стих каждого куплета.

Одоевский, Виельгорский, Жуковский принимали самое близкое участие в процессе работы Глинки над оперой: первые

* Впрочем, окончательного решения вопроса о „каноне“, повидимому, не может быть, так как есть еще копия А. Всеволоцкого с указанного автографа с пометками В. Одоевского, говорящими о том, что Жуковскому принадлежит, кроме 3-го, и 1-й куплет и что музыка „канона“ принадлежит Одоевскому и Виельгорскому, — как показывал и Соболевский.

двое — советами в музыкальной части (инструментовка, оформление и пр.); третий — как автор части текста, как внимательно следивший за декорациями и вообще постановкой; он же был и вдохновителем Глинки на сюжет Ивана Сусанина, рассказав Глинке сцену в лесу, которая „глубоко врезалась“ в его воображение („Записки“ Глинки).

От Пушкина не могла ускользнуть реакционная сущность оперы, утверждавшей „незыблемость“ основ самодержавия и подымавшей на щит холопскую преданность к царям и православию. Даже гений Глинки не мог побороть бездарного казенно-патриотического либретто барона Розена.

Только там, где Глинка сумел выразить национальную красоту и мощь своего народа, его песен и танцев, его сильных характеров, простых и трогательных, — его музыка была близка Пушкину, глубоко чувствующавшему все народное в искусстве. И надо сказать, эту сторону оперы Глинки немногие понимали.

Ведь даже присутствовавший на первом представлении оперы Глинки такой энтузиаст музыки, как Тургенев, тогда юноша 18-ти лет, не сумел оценить Глинку и впоследствии признавался: „...не понял значения того, что совершалось перед моими глазами...“

А поэт и революционер Огарев, страстный любитель музыки и даже дилетант-композитор, в своей поэме „Юмор“ (1841, гл. VI) писал:

Вы музыкант в душе, как я,
Бетховен вам всего дороже.
Но, южный край боготворя,
Люблю я и Беллини тоже.
Слыхали ль вы „Жизнь за царя“?*
Нет, ну и впредь спаси вас боже,
И русских опер вообще
Не надо б нам иметь еще.

Правда, что Огареву, может быть, особенно претил патриотический сюжет оперы; однако несомненно, что он не

* Т. е. опера „Иван Сусанин“ Глинки.

сумел оценить и существо оперы Глинки — ее музыку. Оставивший свои записки любитель музыки и сам певец, Бутурлин также, оказывается, не понял значения оперы Глинки.

Но Пушкин, конечно, разделял со всеми друзьями радость по поводу крупного успеха Глинки и уж ни в каком случае не принадлежал к тем из аристократии, которые презрительно отзывались о первой опере Глинки, как о мужицкой. „C'est la musique des cochers“ („это — кучерская музыка“), говорили они; написав об этом, Глинка делает приписку на полях: „Это хорошо, и даже верно, ибо кучера, по-моему, дельнее господ“ („Записки“). Несомненно, однако, что так как Пушкин проявлял внимание к словам, с которыми связана музыка, и они для него не тонули в музыке, не поглощались ею, как это было, например, для Лермонтова, то неуклюжий по слогу текст Розена мог только ослабить общее впечатление от оперы Глинки. Русский же характер оперы, уже превосходно разъясненный в статье Одоевского, был, конечно, близок Пушкину, который и сам был первым полным представителем русской поэзии, как Глинка — русской музыки, так что подвиг, совершенный тем и другим в мире культуры, по существу, аналогичен.

Текст канона был таков и стихи следовали в таком порядке:

Виельгорский:

Пой в восторге, русский хор.
Вышла новая новинка.
Веселися, Русь, наш Глинка
Уж не Глинка, а фарфор.

Вяземский:

За прекрасную новинку
Славить будет глас молвы
Нашего Орфея-Глинку
От Неглинной до Невы!

Жуковский:

В честь толь славных новинки
Грянь труба и барабан,
Выпьем за здоровье Глинки
Мы глинтвейну стакан.

Пушкин:

Слушая сия новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.

По форме куплет Пушкина такой же, как и другие. Содержание же его несколько неожиданно. Ведь Глинка переживал свою первую громкую славу, еще серьезно ничем не омрачаемую; отражением этого и являются три первые куплета; сам Пушкин был свидетелем блестящего успеха Глинки и принимал похвалы ему.

Что же значит четверостишие Пушкина? Пушкин сказал его под влиянием личных испытаний. Ведь это было всего за полтора месяца до роковой развязки личной драмы Пушкина, погибшего 27 января 1837 г. Уже с несомненностью обнаружилась трагическая безысходность в положении поэта. Он действительно уже слышал „скрежет“ своих недоброжелателей. Преддвуэльная история уже прошла свой первый фазис. Ноябрь — мучительнейший месяц в жизни Пушкина: получение четвертого числа анонимного издевательского письма — диплома на звание рогоносца; вызов на дуэль Дантеса, отмененную после его сватовства за сестру жены; письмо обо всем этом Бенкендорфу; заготовление письма Геккерену-отцу; письмо Геккерену-сыну (Дантесу). Все эти тревоги, конечно, не могли погаснуть в декабре. Пушкин уже не мог шутить беспечно, как другие соавторы приветствия Глинки. Юмор Пушкина здесь уже не легкий, играющий, как прежде, но тяжелый и горький, — это даже не юмор, а едкая горечь, желчность, озлобленность. Личное самочувствие поэта сказалось в строчках, посвященных чествованию Глинки и по форме идущих в тон веселым шуткам других участников канона. В сущности, это — тема стихотворения „Я памятник себе воздвиг“, написанного еще в августе того же года. Но тогда Пушкин еще мог с величественным спокойствием сказать: „Хвалу и клевету приемли равнодушно и не оспаривай глупца“. Однако уже из письма Пушкина к отцу от 20 октября 1836 г., еще до получения Пушкиным

оскорбительной бумаги, видно, в каком чрезвычайно раздраженном до желчи состоянии он находился,—сознавал страшную запутанность своих денежных обстоятельств, не мог работать, и проч. Когда же началась настоящая травля и грязное интриганство вплотную подошло к жизни Пушкина, он даже по случайному поводу, касающемуся постороннего лица, и как бы в предчувствии неприятностей, которые суждено было, действительно, пережить Глинке (в связи с его лучшим созданием—второй оперой),—уже не мог не заговорить совсем иным тоном: „Зависть, злобой омрачась, пусть скрежещет... затоптать не может в грязь“.

При жизни Пушкина Глинка задумал и оперу на сюжет „Руслан и Людмила“, о чем говорит в своих „Записках“: „Первую мысль о „Руслане и Людмиле“ подал мне наш известный комик князь Шаховской... На одном из вечеров у Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей „Руслан и Людмила“, сказал, что он многое бы переделал; я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения“. В другой раз там же Глинка говорит: „Я надеялся составить план по указанию Пушкина“.

Таким образом, Пушкин, несомненно, принял бы участие в составлении либретто новой оперы Глинки; но, вероятно, это участие ограничилось бы лишь общими указаниями, в связи с предполагаемыми изменениями в тексте поэмы.

Как бы то ни было, такого безобразия с текстом, которое получилось в новой опере Глинки, при жизни Пушкина не произошло бы. Ведь либреттистами Глинки были на ряду с Пушкиным Кукольник, Маркевич, Гедеонов, Ширков, да и самому Глинке приходилось участвовать в составлении стихов. План либретто оперы „Руслан и Людмила“ сделал некто Бахтурин — „намахал его в четверть часа под пьяную руку, и вообразите: опера сделана по этому плану! Бахтурин вместо Пушкина! Как это случилось? Сам не понимаю“, — говорит Глинка в своих „Записках“. Стихов Пушкина в либретто мало: рассказ Финна, песнь „Ложится в поле мрак ночной“ и ария

Руслана „О поле, поле“. И в целом опера, в которой видят главное основание для утверждения об огромном значении Пушкина для Глинки, отличается таким текстом, что вызвала следующие стихи Некрасова, — из области его юмористики, — написанные по поводу одного из первых ее представлений (опера шла с 27 ноября 1842 г.):

В душе моей остылаю,
Лишенную всех сил,
Русланом и Людмилою
Жизнь Глинка пробудил.

Поэма музыкальная
Исполнена красот,
Но самое печальное—
Либретто: уши рвет

(„Говоруя. Записки петербургского жителя
А. Ф. Белопяткина“. 1843, февраль).

К теме о Пушкине и Глинке я еще отчасти вернусь в связи с пьесой „Моцарт и Сальери“.

Ввиду интереса, какой возбуждает вопрос о взаимоотношениях Пушкина и Глинки, замечу, что не следует преувеличивать значения Пушкина для Глинки. Гениальное богатство оперы „Руслан и Людмила“ составляет только естественное развитие того, что Глинка проявил уже в своей первой опере, вовсе и никак не связанной с Пушкиным, но с Жуковским. Вообще, собственно, вполне правомерна тема о значении для Глинки Жуковского. На самом деле, Жуковский вдохновил Глинку на оперу своим рассказом предания об Иване Сусанине, написал часть либретто, на которую созданы одни из лучших номеров оперы, также заботился о постановке, следил за декорациями и проч.; часть музыкального материала оперы вдохновлена фантастической повестью Жуковского „Марьяна роцца“ и предназначалась Глинкой для намечавшейся им оперы на этот сюжет. Самым выбором для оперы ранней юношеской поэмы Пушкина, далеко не полно обнаруживающей лицо Пушкина как поэта, Глинка свидетельствует, что он не был настоящим ценителем поэзии Пушкина в ее главных основах.

Поэма заинтересовала Глинку тем, что давала ему возможность противопоставить русский и восточный характер музыки

и тем самым полностью раскрыть свои музыкальные силы. Стихов Пушкина также, как мы видели, в опере не очень много. Добавлю, что после „Руслана и Людмилы“ Глинка начинал писать оперу не на сюжет Пушкина, а на сюжет пьесы Шаховского „Двумужница“.

Вообще, то, что Глинка особенно любил поэзию Пушкина и понимал ее значение, есть такая же легенда, как то, что Пушкин был особенным любителем и ценителем музыки Глинки.

Как произведение частью даже лицейских, а главным образом, ближайших послелицейских лет, первая поэма Пушкина, конечно, не могла удовлетворять автора к концу его жизни, при необычайно быстром росте его художественного сознания. Уже пролог к поэме („У лукоморья дуб зеленый“), написанный Пушкиным ко второму ее изданию, в 1828 г., не соответствует всей поэме в целом, так как о ней никак невозможно сказать словами пролога: „Там русский дух, — там Русью пахнет“. Поэма еще пропитана рассудочным, ироническим, вольтеровским духом (Пушкин впоследствии говорил, что эта поэма „холодна“) и не выражает ни романтического, ни реалистического понимания и чувства древней Руси. Пролог Пушкина говорит, собственно, не о самой его поэме, но о новых его требованиях к художественному использованию сказочных сюжетов о древней Руси.

В соответствии со своим музыкальным заданием Глинка изменил весь характер поэмы Пушкина, именно, в направлении, указанном самим Пушкиным в его позднейшем прологе к поэме. И вполне правомерно предполагать, что Пушкин как либреттист, а скорее, руководитель работы по тексту к опере охотно пошел бы навстречу ожиданиям Глинки, так как он уже в своей „Русалке“ создал изумительное сочетание сказочно-волшебного и национально-русского колорита. Но за смертью Пушкина подобную работу пришлось производить уже Глинке с случайными либреттистами. Как бы то ни было, введен элемент языческий, древнерусский, усилен народный. Вместо князя Владимира дан Светозар, внесены обращения к богам, упоминания о жертвоприношениях; имена Перуна, Ладо, Леля,

Чернобога взяты в прямом значении языческих богов, а не просто как условные поэтические образы. Введены также народные песенные тексты, например, Людмила поет: „Ах, ты доля-долюшка, доля моя горькая...“ (Adagio в 4-м действии).

Идея о музыкальном творчестве в духе русской народной музыки сформировалась у Глинки вне всякой зависимости от поэзии Пушкина. Если бы было хоть какое-нибудь воздействие поэзии Пушкина в смысле пробуждения или укрепления стремлений к русской музыке, то Глинка, вероятнее всего, не мог бы упустить этого в своих „Записках“. Но здесь содержится лишь такого рода замечание на этот счет. Несмотря на успех изданных в Италии его пьес, они убедили Глинку в том, что,—говорит Глинка о себе: „я шел не своим путем и что я искренно не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски“. Глинка сообщает, что еще „в молодости, т. е. вскоре по выпуске из пансиона, много работал на русские темы“. Пробуждение к этому Глинка имел с детства, когда домашний оркестр его дяди часто играл у них русские песни, переложенные на 4 пары духовых. „...может быть, эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первыми причинами того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку“,—говорит Глинка. Позднейшим русским композиторам было уже легче, чем современнику Пушкина, Глинке, оценить и усвоить его поэзию во всей полноте. Но первоначально подвинуты они были на самобытную русскую музыку не Пушкиным, т. е. не стремлением воплотить адекватно в музыке ту стихию национального творчества, которая открылась в Пушкине, но Глинкой, который самостоятельно открыл национальную стихию в музыке, направленный к тому отчасти и некоторыми обстоятельствами своей жизни.

Кроме Глинки, Пушкин вел еще знакомства с рядом композиторов, из тех, кто удовлетворял музыкальные вкусы своего времени, утвердил у нас форму романса,—несомненно талантливых, но не владевших всем разнообразием музыкальных средств и не усвоивших всех особенностей русской народной

песни, несмотря на попытки приблизиться к ней, — и принадлежавших к до-глинкинскому периоду развития русской музыки (хотя некоторые из них пережили Глинку). — О Яковлеве и Гениште я уже говорил, отчасти также о Виельгорском.

С крупнейшим представителем композиторов до-глинкинцев, А. Верстовским, Пушкин имел более тесное общение, чем с Глинкой, и познакомился с ним ранее. Еще до возвращения из своей ссылки, — в начале апреля 1824 г., — Пушкин пишет из Одессы в письме к Вяземскому: двум товарищам по лицу и — „Верстовскому усердный поклон“. Из единственного письма Пушкина к Верстовскому (Болдино, 1830) видно, что они были даже на ты. Как мы видели, на нотах цыганской песни, посылаемой в Москву, Пушкин сделал приписку: „... покажи это Верстовскому“, который и отнесся внимательно к записи цыганского напева. Также я уже указывал, что Верстовский во время своих встреч с Пушкиным не раз игрывал ему песню „Как на матушке на Неве-реке“, восторгавшую Пушкина.

Еще одно ценное свидетельство их общения: Пушкин, даже после знакомства с Глинкой, хотел, чтобы именно Верстовский написал музыку на одни его слова. Так, Верстовский пишет к Шевыреву 29 мая 1829 г.: „Пушкин ко мне пристал, чтоб я написал музыку Казака из Полтавы — посылаю его к Вам, — мысль пришла недурная выразить галопом всю музыку“, ³⁹ и в романсе Верстовского на слова Пушкина „Кто при звездах и при луне...“, написанном, как мы видим, по настойчивой просьбе со стороны Пушкина, действительно, проведен сплошь галопирующий ритм, — мысль, конечно, принадлежавшая композитору.

В том же 1829 г. Пушкин мимоходом связывает с именем Верстовского один эпизод своей литературной борьбы. Именно, в своем „Отрывке из литературных летописей“ (1829) Пушкин, вмешавшись в полемику между И. Полевым (псевдоним: И. Бенигна), редактором либерального „Московского Телеграфа“, и М. Каченовским, редактором консервативного „Вестника Европы“, всецело становится на сторону Полевого — к его выпадам против Каченовского остроумно добавляет и с

своей стороны, иронизируя над Каченовским, между прочим, в таких строках: „Г-н Каченовский просидел двадцать шесть лет на одном месте,—согласен, но как могли юноши обогнать его, если он ни за чем и не гнался? Г-н Каченовский ошибочно судил о музыке Верстовского, но разве он музыкант?“

Насчет музыки ничего нет в статье Полевого, на которую ссылается Пушкин („Моск. Телегр.“, 1828 г., № 20, — т. е. октябрь — „Новости и перемены в русской журналистике на 1829 год. О „Вестнике Европы“, стр. 489—493).

Пушкин, следовательно, уже сам счел нужным выступить в защиту композитора, упрекнув Каченовского в музыкальной некомпетентности,—право же высказывать определенные суждения о музыке Пушкин предоставлял лишь музыканту. И действительно, сам Пушкин не грешил бестактными суждениями о музыке, так как во всяком случае уважал ее самостоятельность как искусства.

Но что же именно писал Каченовский против Верстовского? В 1828 г. и в начале 1829 г., когда написана статья Пушкина, в „Вестнике Европы“ не было ничего о Верстовском. Вероятно, Пушкин имел в виду давнюю статью за подписью Н. Д.: „Московские записки. Театр“ в „Вестнике Европы“ 1824 г., № 1, стр. 69—72. Здесь говорится о прославившей Верстовского и очень популярной его „кантате“, — т. е. конечно, просто романсе соло, с аккомпанементом оркестра (без необходимых в кантате вокальных ансамблей), — „Черная шаль“ на слова Пушкина. Выступая против своего давнего врага Каченовского, Пушкин припомнил ему эту раздражившую его более пяти лет назад статью.

Однако собственно ошибочного, как говорит Пушкин, суждения о музыке Верстовского в этой статье не было. Здесь говорится: „Музыка открывает в господине Верстовском великую способность действовать на сердца...“, „отличное произведение музыки“, „все средства музыки находятся в полной его власти“; восхваляется и драматическая выразительность в кантате.

В следующем номере „Вестника Европы“ — 1824, № 2, январь, — снова „Московские записки. Театр“ Н. Д. (стр. 148 — 150) заканчиваются большими похвалами Верстовскому как композитору за музыку к водевилю Грибоедова, с текстом песенок Вяземского, „Кто брат? Кто сестра?“, но выражено осуждение за избранный Верстовским текст (мезальянс, брак неравный). Таким образом, вступаться за Верстовского как музыканта Пушкину было не зачем, — тем более, что в том же журнале за 1824 г., № 1, помещена рядом со статьей Н. Д. и другая статья (стр. 64—69) „Несколько слов о кантатах г. Верстовского (Письмо в редакцию)“ с подписью: Одвск. (т. е. В. Одоевский), — настоящий панегирик Верстовскому за его три „Кантаты“ (две на слова Жуковского), причем больше всего говорится именно о „Черной шали“ и сценическом исполнении ее Булаховым.

Но в статье Н. Д. о „Черной шали“ Верстовский, как и в случае с его водевилем, порицался за выбор текста, за то, что он „возвел простую песню на степень кантаты“. „Истощив средства свои на страсти, бунтующие в душе безвестного человека, что употребит он, когда нужно будет силою музыки возвысить значительность слов в тех кантатах, где исторические или мифологические, во многих отношениях нам известные и для всех просвещенных людей занимательные лица страдают или торжествуют? В песне г-на Пушкина представляется нам какой-то молдаванин, убивший какую-то любимую им красавицу, которую соблазнил какой-то армянин. Достойно ли это того, чтобы искусный композитор изыскивал средства потрясать сердца слушателей, чтобы для песен тратил сокровища музыки? Не значит ли это воздвигнуть огромный пьедестал для маленькой куклы, хотя бы она сделана была на Севрской фабрике?“ Дальше говорится о самом Пушкине как поэте, обладающем в огромной степени „искусством стопосложения“ и проч., — всем, кроме главного для поэта, — божественного восторга, без которого и великое мастерство может создать только „красивую безделку“.

Итак, выпад Каченовского был направлен не против Верстовского как музыканта, но определенно против Пушкина с его мелким с точки зрения „ложноклассика“ содержанием поэзии. Две другие кантаты Верстовского — на текст Жуковского — написаны также не на исторический или мифологический сюжет, но о них в статье Н. Д. ничего не говорится, — выступление было явно личное против Пушкина.

Но Пушкин за пять с лишком лет мог забыть действительное содержание раздражившего его отзыва о музыкальном произведении на его слова. Пушкин тем легче и естественнее вспомнил об этом выступлении Каченовского, что как-раз в этом же 1829 г. вышла в печати „Черная шаль“ Верстовского. Возможно также, что это появление в печати имевшей огромный успех „кантаты“ Верстовского и побудило Пушкина настойчиво просить Верстовского же написать и музыку к песенному отрывку из своей последней тогда поэмы „Полтавы“ (впрочем, в каком отношении стоят друг к другу сроки выхода в печати статьи Пушкина против Каченовского и „кантаты“ Верстовского, мне сверить не удалось).

„Черную шаль“ Верстовского Пушкин мог слышать и в собственном авторском исполнении (баритон), так как Верстовский, возможно, и позднее пел ее, как это часто делал в первое время по написании ее, когда Грибоедов аккомпанировал ему у С. Бегичева в 1823 г., — тем более, конечно, мог он петь ее Пушкину.

Близок был Пушкин также к композитору А. Есаулову, с которым познакомился у покровительствовавшего ему большого любителя музыки Нащокина, у которого устраивались квартетные собрания (Есаулов — альт). Нащокину Пушкин пишет 26 июня 1831 г.: „Кланяюсь и Андрею Петровичу. Пришли мне его романс, исправленный во втором издании“. 3 августа Пушкин снова напоминает ему же: „Что ж не присылаешь ты Есауловского романса, исправленного во втором издании? Мы бы его в моду пустили между фрейлинами“.

О каком романсе Есаулова идет речь, остается неизвестным. В печати сохранился отзыв о первом, не дошедшем до нас

романсе Есаулова, именно, о романсе „Топ regard“ (a-moll), напечатанном в тип. Венцеля: „Отдаем должную похвалу музыке: она сочинена с большим вкусом и весьма приятна. Это первый еще опыт г-на Есаулова и доказывает прекрасный талант его“ (подпись: Люб. муз., „Моск. телеграф“, 1828, № 8, апрель, стр. 515-516).

До 1831 г. вышли еще его романсы: „Утешение“ (слова Жуковского) и „Певец Усад“ (1830. Слова Катенина). Анненков знал только романс „Расставание“ (слова Пушкина), найденный, в издании без обозначения года и под заглавием „Прощанье“, лишь в наши дни подготовки юбилея Пушкина,—в конце 1936 г. Далее у Есаулова: „Она поет, она играет“... (1832), „Любила я...“ (1833. Посв. М. Яковлеву, с которым, вероятно, Пушкин и познакомил Есаулова) и „Гишпанская песня“ (1834. Слова Пушкина). Последний романс был издан еще и без обозначения года. Анненков полагал, что Пушкин писал Нащокину о романсе Есаулова „Расставание“ („В последний раз твой образ милый“). Булич же полагал, что Пушкин говорит о „Ночном зефире“. Дело не проясняют и строки письма Нащокина к Пушкину, ответом на которые и являлась просьба Пушкина прислать романс Есаулова: „Андрей Петрович свидетельствует тебе почтение; он почти столько же тебя знает и любит, как и я, что доказывает, что он не дурак: тебя знать—не безделица. Романс твой так хорош, что способу нет, переправлен, обдуман, чудо. Если б кто бы мог тебе его там разыграть, я бы прислал“ (20 июня 1831 г.). Во всяком случае, мы узнаем, что это был романс на слова Пушкина („твой“),—следовательно, один из двух. После вторичного напоминания прислать романс для распространения его в придворной сфере Нащокин писал Пушкину: „Есаулова нет в Москве—и романса тоже, получил место за 4 т. руб. Я очень рад. Он в Ярославле; и еще ко мне не писал“ (18 августа 1831 г.). Таким образом, вероятно, Пушкин так и не получил романса, и его дружески покровительственное намерение осталось невыполненным.

После того как Есаулов был устроен Нащокиным в оркестре петербургского театра, Пушкин писал Нащокину о нем весною

1834 г. „Андрей Петрович в ужасном положении. Он умирает с голоду и сходит с ума. Соболевский и я—мы помогали ему деньгами скупно, увещаниями щедро. Теперь думаю отправить его в полк капельмейстером. Он художник в душе и в привычках, т. е. беспечен, нерешителен, ленив, горд и легкомыслен, предпочитает всему независимость. Но ведь и нищий независимее поденщика. Я ему ставлю в пример немецких гениев, преодолевших столько горя, дабы добиться славы и куска хлеба“. Эти строки рисуют трогательное участие Пушкина к судьбе этого неудачливого в жизни музыканта, бывшего и капельмейстером, и артистом московского театра и умершего в 50-х годах в Рязани. (Кроме романсов и вальса в том же № 5 „Эоловой арфы“ за 1834 г., где помещен его „Ночной зефир“, были изданы также его церковные композиции.)

Талантливость Есаулова как композитора лучше всего обнаружила его увертюра для оркестра, исполненная в Москве в начале нынешнего века (1907 г.): такого владения оркестром не было ни у кого из композиторов-доглинкинцев.

Замечательны слова Пушкина о трудном пути немецких гениев. Так как при этом Пушкин разумел, главным образом, музыкантов, то, вероятно, эти слова являются результатом ознакомления Пушкина с биографиями Моцарта и Сальери в период его работы над пьесой.

Интерес к романсу Есаулова и заботы о его распространении среди фрейлин во время своего проживания в Царском Селе (среди же фрейлин была и известная певица того времени П. Бартенева, которой в 1832 г. Пушкин написал строки о музыке), конечно, подсказывались Пушкину прежде всего участием к житейским обстоятельствам Есаулова и желанием упрочить его положение как композитора. Но последние приведенные слова из письма Нащокина к Пушкину о романсе („Если б кто бы мог тебе его там разыграть, я бы прислал“) говорят о том, что Нащокин знал действительный живой интерес Пушкина к этому романсу.

Вообще неизвестно, интересовался ли Пушкин романсами на свои слова, появившимися при его жизни в количестве более:

пятидесяти? А среди этих романсов были и такие, в которых текст Пушкина появился в печати не только впервые, но и вообще единственный раз при его жизни: „Я здесь, Инезилья“ Глинки и, вероятно, „Прощанье“ („В последний раз твой образ милый“) Есаулова. „Вели прислать мне немецкого Пленника“, — писал Пушкин Дельвигу из Одессы 16 ноября 1823 г. Перевод А. Вульфберта „Кавказского Пленника“ на немецкий язык — „Der Berggefangene“ — вышел в Петербурге в том же году, причем в конце книги была помещена черкесская песня „Tscherkessenlied“ с музыкой Л. Маурера.* (В 1824 г. перевод был переиздан с приложением, кроме того, еще русского текста поэмы, что вызвало протест Пушкина.)

Очень ценным свидетельством интереса Пушкина к музыке на его слова является указанное его обращение к Верстовскому по поводу „Казака“ из „Полтавы“, да еще отклик Пушкина на сообщение Вяземского, что Мих. Виельгорский написал романс на слова песни Земфиры из „Цыган“: „Радуюсь, однако, участи моей песни: „Режь меня“. И далее: „Посылаю тебе дикий напев подлинника. Покажи это Виельгорскому“ (Сентябрь 1825 г.).

В 1829 г., в марте, Пушкин был в Москве у А. Булгакова: „Восхищался детьми и пением Кати, которая пела ему два его стихотворения, положенные на музыку Геништою и Титовым“, — писал А. Булгаков своему брату в Петербург 21 марта 1829 г. о своей дочери.

Из трех романсов Геништы на слова Пушкина Булгакова могла петь „Черную шаль“ или „Черкесскую песню“ (из „Кавказского пленника“), — менее вероятно, чтобы она пела его „Элегию“ („Погасло дневное светило...“), так как последнее

* Л. Маурер (1789—1878) — пользовавшийся известностью немецкий скрипач, композитор и дирижер, издавна поселившийся в России, но неоднократно выезжавший концерттировать за границу. Как композитор особенно прославился своим концертом для четырех скрипок (конец 30-х годов), с которым выступали наилучшие в Европе артисты-скрипачи. Кроме „Черкесской песни“, у Л. Маурера есть еще „Татарская песня“ (из „Бахчисарайского фонтана“) — также на немецкий текст.

произведение—достаточно трудное, оно написано уже не в купетной форме, как те две песни, и является как бы большим драматическим монологом (все три романа уже были в печати к марту 1829 г.). Из романсов Титова (это мог быть только Н. С. Титов) Булгакова могла петь или „Талисман“, очень популярный еще в рукописи,—в 1827 г. его пела Ушакова,—или, также в рукописи, один из четырех его романсов: „Не пой, красавица“, „Я помню чудное мгновенье“, „Дарует небо человеку...“ (Татарская песня из „Бахчисарайского фонтана“) и „Под вечер осенью ненастной...“; в печати все эти пять романсов вышли позднее, именно, только в конце лета того же 1829 г. ⁴⁰





ОПЕРА В ПЕТЕРБУРГЕ

•
БАЛЕТ

•
РОГОВАЯ МУЗЫКА

*





В своей неоконченной статье „Мои замечания об русском театре“ (1820) Пушкин собирался „разобрать отдельно трагедию, комедию, оперу и балет“,—но дал только свои замечания о трагедии, оборвав на начальных строках перехода к замечаниям о комедии. Таким образом, мы лишены признаний Пушкина об его отношении в молодые годы, до ссылки на юг, к опере и об его оценке ряда оперных артистов.*

Но в своем вступлении к разбору, после вводных слов, Пушкин, говоря о том, что нельзя судить о состоянии нашего театра по отношению к нему публики и по ее поведению в театре, в первую голову вспоминает об опере, которую, конечно, посещал: „Перед началом оперы, трагедии, балета—молодой человек гуляет по всем десяти рядам кресел, ходит всем по ногам“ и т. д. Он—„от Семеновой—от Сосницкой—от Колосовой—от Истоминой. Сегодня она поет—она играет—она танцует—похлопаем ей—вызовем ее! Она так мила! У ней такие глаза! Такая ножка! Такой талант!“ Семенова—конечно, младшая, Нимфодора, Сосницкая—Е. Я.; о них как певицах скажу далее (Колосова—артистка драмы, Истомина—балета).

Далее следуют строки о заметном и для знатоков и для любителей частом фальшивом пении арий Буальдьё или Делла-Мария, которые я уже приводил по поводу указания Пушкина на фальшь в пении („Евг. Онегин“). Косвенное свидетельство

* Кроме того, трагедии Озерова шли у нас с музыкой—хоры, антракты: „Фингал“ и „Эдип в Афинах“ шли с музыкой Козловского, „Поликсена“—с музыкой Титова. Трагедии и комедии („комические оперы“) Княжнина шли с музыкой Титова, Фомина, Пашкевича, Бюлана.

посещения Пушкиным оперы в Петербурге дают слова из его письма из Одессы к брату о том, что итальянская опера там напомнила ему „старину“, т. е., конечно, оперу в Петербурге.

Однако Пушкин не счел нужным упомянуть об опере, когда характеризовал петербургский театр в „Евг. Онегине“ (гл. I, с половины XVII по начало XXII и гл. 7, L). Здесь Пушкин говорит только о трагедии, комедии и больше всего о балете. Все это кое в чем перекликается со вступлением из данной неоконченной статьи—даже в деталях. И такая параллельность естественна. Дело в том, что в предисловии к 1-му (отдельному) изданию первой главы Пушкин говорит о ней: „Она в себе заключает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 г.“, а статья как-раз и писалась тогда же. Следовательно, в основу картин из романа легли те именно наблюдения и впечатления Пушкина, о которых он говорил в статье.

Но об опере Пушкин почему-то умолчал в своем романе. Впрочем, в одном стихе можно, с формальной стороны, увидеть воспоминание о петербургской опере, если бы только он не звучал слишком малосодержательно и не был внесенным, видимо, единственно ради последующего стиха: „Услышу ль вновь я ваши хоры? Узрю ли русской Терпсихоры душой исполненный полет“. Здесь „вновь“—аналогично „старине“ из письма Пушкина к брату. В „Евг. Онегине“ (гл. 2, XII) Пушкин упоминает только об опере „Днепровская русалка“. В „Руслане и Людмиле“ имя Наины едва ли не взято Пушкиным из оперы „Наина“, написанной Буальде во время его пребывания в Петербурге (1803—1810), причем часть музыки принадлежит Изуару и Кавосу. Еще ранее в Петербурге была поставлена опера Паэзиелло „Наина или волшебный розан“ (1801). Заглавие рассказа „Барышня-крестьянка“, может быть, в какой-то мере отражает шедшие в Петербурге оперы „Графиня-крестьянка“ Герольда (1820), „Графиня-пастушка“ Обера и Керубини (1824) и уже в более отдаленном смысле—старинную оперу „Служанка-госпожа“ Паэзиелло.

Какие же впечатления вообще могла дать Пушкину русская опера (итальянской оперы тогда в Петербурге не было), кончая сезоном 1819/20 г., после которого Пушкин был сослан на юг?

О состоянии петербургской оперы во время Пушкина мы имеем весьма ценное признание М. Глинки. Композитор только пятью годами моложе Пушкина. Об опере в Петербурге с 1817 г. по 1822 г. Глинка пишет в „Записках“: „...вскоре по приезде в Петербург родные, родственники и их знакомые возили меня в театр: оперы и балеты приводили меня в неописанный восторг; надо заметить, что русский театр в то время не был в таком бедственном состоянии, как ныне [т. е. в 50-х годах, когда писались „Записки“ Глинки], от постоянных набегов итальянцев. Несведущие, но напыщенные своим мнимым достоинством итальянские певуны не наводняли тогда, подобно корсарам, столиц Европы. К счастью моему, их тогда не было в Петербурге, почему репертуар был разнообразный. Я видел оперы: „Водовоз“ Керубини, „Иосиф“ Мегюля, „Жюконд“ Ник. Изуара „Красная Шапочка“ Боальде. Теноры Климовский и Самойлов, бас Зилон были певцы весьма примечательные, а известная певица наша Сандунова, хотя уже не играла на театре, но участвовала в больших концертах, и я слышал ее в ораториях.* Тогда я худо понимал серьезное пение, и солисты на инструментах и оркестр нравились мне более всего“.

Таким образом, при Пушкине-юноше у нас был уже солидный репертуар оперной сцены и отличные артисты. Этим русским постановкам лучших иностранных опер и исполнениям ораторий, конечно, многим обязан Глинка в своем музыкальном развитии.

Пушкин мог слышать оперы Буальде (вероятно, и его „Красную Шапочку“), как и „Арестант“ Делла-Мария,—что можно вывести из того, как Пушкин упоминает имена этих ком-

* В 1815—1818 гг. в Петербурге исполнялись оратории: „Сотворение мира“ и „Времена года“ Гайдна, „Христос на Елеонской горе“ Бетховена, „Архангел Михаил“ И. Миллера (авторитетного петербургского музыкального теоретика), кантата „Davide penitente“ Моцарта.

позиторов в своей неоконченной статье о театре. Также, конечно, слышал Пушкин и оперу „Жюконд или искатель приключений“ Изуара, о которой Пушкин упоминает в своей „Метели“,—и, конечно, ряд других, шедших в то время опер—среди них „Русалку“ Кауэра. Но, кроме произведений знаменитых западных композиторов, Пушкин, как я уже упоминал по поводу его „Послания к Наталье“, слышал и русские оперы, или собственно оперы-водевилы Фомина и др. Крупнейшее место в репертуаре того времени занимали оперы главного театрального дирижера и композитора итальянца К. Кавоса: 2-я часть „Русалки“ (вместе с Давыдовым, 1804), „Илья Муромец“ (на текст баснописца Крылова, 1806), исполнявшаяся постоянно в официально-торжественных случаях, и особенно „Иван Сусанин“ (на текст Шаховского, 1815). Пушкин не мог не слышать их. Глинка о них даже не упоминает,—да и действительно, как произведения чистейшего эпигона итальянской школы, они не могли итти в сравнение с лучшими западными оперными образцами, приводившими Глинку в „неописанный восторг“. Но музыкальные требования Глинки, как мы видели, уже в то время были серьезны. Для менее же музыкально развитых Кавос являлся видным оперным композитором, каким на самом деле и был в русских условиях того времени,—даже в обрабатывании в опере русских напевов Кавос был до Верстовского лучшим у нас и сохранившим преимущества перед ним в отношении собственно музыкальной фактуры. (Некоторый же специальный род песен Кавоса исполнялся до конца XIX века в так называемых инвалидных концертах и в женских закрытых учебных заведениях—институтах.)

В заметке Пушкина „Мои мысли о Шаховском“ (1815) содержится несколько слов его отзыва о популярной опере-водевиле Кавоса „Казак-стихотворец“, но исключительно со стороны текста, написанного Шаховским, хотя упоминаются и „песни замысловатые“. А впоследствии слышал Пушкин, конечно, и музыку Кавоса к „Керим-Гирею“ Шаховского—поставленной в последние годы ссылки Пушкина инсценировке его

„Бахчисарайского фонтана“. К сожалению, мы не знаем, как Пушкин отнесся и вообще к этой переделке его поэмы. В „Моих замечаниях об русском театре“ Пушкин отзываясь: „довольно скучный водевиль“ (имея в виду, конечно, текст) о водевиле А. Сапиенцы (жившего в России итальянца — композитора незначительного) „Мнимые разбойники или Суматоха в трактире“, представленном 8 декабря 1819 г.

Из оперных солистов Глинка выделил теноров: Климовского (пел в операх Кавоса и других до 1828 г., когда потерял голос), Самойлова (в опере до своей смерти в 1839 г.; выделялся в операх Паэра, Мегюля, Спонтини и др.) и баса Зилова. О. Пржецлавский в первой части своих воспоминаний, относящихся к Петербургу в 1822—1824 г., выделяет того же Самойлова как бесспорно гениального артиста, равного по силе знаменитой трагической актрисе Е. Семеновой, и сестру последней — „примадонну русской оперы“ Нимфодору Семенову, „маленький симпатичный сопрано“ (пела в опере до своего замужества в 1828 г.; особенно выделялась в „Сороке-воровке“ Россини (Аннета), „Иосифе“ Мегюля, операх Буальдьё); к ней у Пушкина шутивное четверостишие (1819). Как колоратурное сопрано славилась в Петербурге Иванова (с 1822 г. пела до 1830 г., когда умерла 26-ти лет от роду), выступавшая в операх Моцарта („Дон-Жуан“, „Волшебная флейта“) и Вебера („Волшебный стрелок“).

Пушкин мог слышать всех этих артистов, кроме Ивановой, до своей высылки из Петербурга в мае 1820 г. и всех их после возвращения из ссылки.

Е. Сосницкая, в альбом которой Пушкин написал мадригал-четверостишие 1818 г. („Вы соединить могли с холодностью сердечной...“), была оперной артисткой до 1821 г. (после чего стала знаменитой комической артисткой); с большим успехом пела в „Красной шапочке“ Буальдьё, „Иване Сусанине“ Кавоса (1815), „Жоконде или искателе приключений“ Изуара (1815), „Волшебной флейте“ Моцарта (1818 и 1819).

„Что Сосницкие?... Что Семеновы?...“, интересуется Пушкин в письме к Я. Н. Толстому из Кишинева от 26 сентября 1822 г.*

С 1830 г. уже в петербургской опере пел крупнейший русский артист — бас О. Петров (1807—1878), выступавший в „Волшебной флейте“ Моцарта, „Волшебном стрелке“ Вебера, „Роберте-Дьяволе“ Мейера, а в конце 1836 г. создавший роль Ивана Сусанина в опере Глинки, которую Пушкин слышал.

30 октября 1836 г. была поставлена в русской опере в Петербурге и последняя опера Россини (1829), уже в стиле „большой“ парижской оперы — „Вильгельм Телль“ (шла под названием „Карл Смелый“).

По возвращении в Петербург, Пушкин мог уже слышать не одну русскую оперу, но и итальянскую, возобновленную впервые после Павла I в 1828—1831 гг. и с 1834 г. укрепившуюся надолго у нас.

Восстановление итальянской оперы в Петербурге обыкновенно датируется 1829 г. (А. Вольф, „Хроника петербургских театров“, ряд специальных работ об опере в России).

Но пушкиноведение может сюда внести уточнение. Уже осенью 1828 г. А. Вольф, приятель Пушкина по Тригорскому, заносит в свой дневник строки о постановках итальянской оперы в Петербурге с указанием артисток и части репертуара. А Пушкин на листке с начатым стихотворением 1828 г. „Волненьем жизни утомленный...“ делает 25 июня заметку: „Фанни, няня, Elisa e Claudio“, в которой названа опера Меркаденте „Элиза и Клавдий“, педшая еще в итальянской опере в Москве, во время пребывания там Пушкина, в сезон 1826/27 г.; вероятно, Пушкин слышал эту оперу и в Петербурге в 1828 г., — ее второе представление было 22 июня. 2 октября 1828 г. Пушкин еще делает запись: „Dorliska“, — т. е.

* Оперы проникали, конечно, и в домашнее музицирование. Так, О. Пржевальский говорит о лете 1822 г. в Петербурге, что „барышни... играли не совсем еще тогда устаревшие увертюры „Багдадский калиф“ и „Два слепых“, — т. е. увертюры опер Буальде и Мегюля.

опера Россини „Торвальд и Дорлиска“, второе представление которой было в Петербурге как-раз 2 октября и которую Пушкин тоже, вероятно, слышал.⁴¹ Да и М. Глинка также, говоря о 1828 г., упоминает о „итальянской бывшей тогда опере в Петербурге“ (по поводу своих занятий с сыном артиста-комика Замбони). Неизвестны основания, на каких Б. Томашевский в своей статье (гл. III) о „Каменном госте“ (Пушкин, Соб. соч., т. VII, изд. Акад. наук СССР, 1935) утверждает, что „итальянских спектаклей Пушкин в Петербурге не видел. Они шли в его отсутствие в январе 1831 г.“.

Напомню, что еще М. Гофман в своих примечаниях к „Дневнику“ А. Вульфа („Пушкин и его современники“, вып. 21—22, 1915) указывал, что оперы Россини действительно шли в итальянской опере в Петербурге в 1828 г.: „Сорока-воровка“ впервые 24 марта; „Севильский цирюльник“ впервые 17 января; „Сандрильона“ впервые 31 января и затем, вероятно, до закрытия оперы в начале 1831 г.,

Репертуар был близок к московской итальянской опере, которую посещал Пушкин в сезон 1826/27 г.; часть артистов была оттуда же (артист-комик Замбони, бас Този). В итальянской опере в Петербурге в это время пела с крупным успехом известная петербургская певица, уроженка Петербурга, С. Шоберлехнер (итальянка, урожд. Даль-Окка), выступавшая на оперных сценах и концертах также и за границей (Германия, Австрия, Италия; муж певицы — пианист и композитор). Соперницей С. Шоберлехнер была в итальянской опере Миллас которой А. Вульф в своем дневнике отдает даже предпочтение. Никаких следов интереса у Пушкина к этой опере, хоть скольконибудь напоминающего его одесские увлечения, не сохранилось.

Но если наш молодой гениальный композитор был увлечен в театре оперой, а в ней — и это характерно — прежде всего оркестром, который любил с детства, и инструментальными соло, — то нашего гениального поэта в его молодости привлекал в театре едва ли не главным образом балет (если не всецело, то все же в значительной степени автобиографическим можно считать сказанное об увлечении балетом в гл. 7, | L, „Евг. Онегина“). Увлечение юноши Пушкина балетом с исклю-

чительной художественной яркостью выражено в первой же главе „Евг. Онегина“, — и уже во всяком случае балет значил для Пушкина бесконечно более, чем опера. Позднее, по возвращении из ссылки, балет, видимо, уже не привлекал Пушкина с той же силой, как прежде, — по крайней мере, никаких следов этого Пушкин не оставил, хотя Дидло почти до конца жизни Пушкина продолжал свое руководство балетом (умер после Пушкина в конце того же года).

В письме к Погодину от 11 июля 1832 г. Пушкин говорит о „народном успехе“ пьес, исполненных „истинной драматической силы“, — „какого мы, холодные северные зрители Скрибовых водевилей и Дидловых балетов, и представить себе не можем“. Между тем знаменитый балет „Кавказский пленник“, с музыкой Кавоса (впервые шел в январе 1823 г.), о котором Пушкин с интересом справлялся в письме к брату из Кишинева от 30 января 1823 г. („Пиши мне о Дидло, о черкешенке Истоминой, за которой я когда-то волочился подобно Кавказскому пленнику“), Пушкин ведь мог видеть только после ссылки, — балет же этот шел с огромным успехом до последних лет жизни Пушкина, как и балет „Руслан и Людмила“, с музыкой Шольца, шедший впервые в декабре 1824 г., т. е. также еще во время ссылки Пушкина.

Как я уже говорил по поводу строк о балете в „Евг. Онегине“, констатирование увлечения Пушкина балетом не дает ничего положительного для темы о Пушкине и музыке, так как Пушкина увлекала сторона танцевальная и постановочная, но не музыкальная. Ведь танцы соединяет с музыкой прежде всего ритм, и только затем уже и далеко не всегда вся полнота собственно музыкального содержания; поэтому танцевать можно, отзываясь только на ритм и проходя мимо напева с его гармонией и инструментальным тембром, — среди артистов балета бывают вовсе нечуткие к музыке, но остро ощущающие один элемент музыки — ритм.

То же самое относится и к публике, наслаждающейся балетом. Для одних танцы сливаются с музыкой в сложное художественное единство, именно, танцевально-музыкальное — ото-

жествление собственно музыкальных, звуковых, и танцевальных, мускульно-зрительных, как бы фантастически бестелесных образов; это возникает под влиянием музыкальных переживаний. Для других танцы и вообще вся совокупность балетных образов имеет самостоятельную ценность, а танцы предстают как чисто зрелищное искусство грациозных движений и поз, — живых, живописно-скульптурных образов какой-то освобожденной от тяжести, невесомой телесности (Истомина — „полувоздушна“, „летит, как пух“); и все это помимо музыки, которая, следовательно, может и не производить никакого впечатления, т. е. быть плохой, не подлинной, как и часто бывает даже в знаменитых балетах.

Для кого же музыка много значит, для того слишком посредственный ее уровень мешает наслаждаться даже лучшим в хореографическом и прочих отношениях балетом, так как для него в балетном искусстве музыкальное начало не только равноправно с хореографическим, но даже одно только создает ту почву, на которой возможно впечатление от танцев. Без очарования музыки, без впечатляющего звукового фона, на котором для него танцы только и выделяются рельефно, они протекают как бы в пустоте, как бы вовсе без музыки, при этом вызывая двойное неприятное чувство — со стороны того, что должно бы вызывать музыкальное переживание, а не только ритмически звучать, и со стороны того, что должно бы естественно сливаться с музыкой, именно, как ее зримое воплощение.

Пушкин в своей молодости принадлежал к тем балетomanам, которые наслаждаются балетом, только глядя, не слушая, и, конечно, не запоминал и не напевал ни одной мелодии из балетной музыки Кавоса и др. *

В книге Л. Гроссмана, „Пушкин в театральных креслах“ (Л., 1926), в которой, можно сказать, вовсе обойден, к сожалению, вопрос о состоянии оперы при Пушкине (хотя подзаголовок дан: „Картины русской сцены 1817—1820 гг.“), состояние балета изображено очень полно. Особенно интересно показано у Л. Гроссмана отражение декораций, процессий, некоторых особенных

приемов (полетов) из поставленных Дидло балетов, — „исполненных живости воображения и прелести необыкновенной“ (Пушкин) — в фантастических картинах и образах поэмы „Руслан и Людмила“, которую Л. Гроссман на основании сделанных им сопоставлений остроумно и вполне оправданно называет „поэмой-балетом“.

Но только следует подчеркнуть, что слово балет в этом случае, в сущности, взято не в основном своем значении, т. е. танца, а в смысле стороны декоративной и т. п., и поэтому, может быть, точнее было бы сказать о „Руслане и Людмиле“ Пушкина — „поэма-феерия (балетная)“, и во всяком случае только это следует разуметь под формулой Л. Гроссмана. (Он же несколькими строками выше так и говорит о „Руслане и Людмиле“: „словесная феерия“.)

Л. Гроссман находит в той же поэме и отражение оркестра, сопровождающего балетные постановки, — „полное отображение оркестрового ансамбля“, например,

Гласы трубны,
Рога, тимпаны, гуся, бубны
Гремят над нею...

Совершенно очевидно несоответствие перечисленных у Пушкина инструментов балетному оркестровому ансамблю, хотя бы и того времени. В частности, Л. Гроссман указывает, что рога и арфы постоянно значатся в текстах балетов Дидло и составляют характерные инструменты тогдашних балетных постановок. Рог в поэме встречается, кроме приведенных строк, еще в таких сочетаниях: дважды „звонкий рог“, „ревуший рог“, „рога звон“, „призывный рог, как буря, воеет“. Л. Гроссман выводит из этого: „Роговая музыка крепостных оркестрантов упоминается в поэме постоянно“. Это заключение, конечно, ошибочно. Рог, рога — и в текстах Дидло и у Пушкина в поэме совсем не то, за что их принял Л. Гроссман. Роговой ансамбль не употреблялся в операх, кроме двух-трех исключительных случаев в XVIII веке и в самом начале XIX века, — и, конечно, не употреблялся в балетах. Даже самый

факт постоянного упоминания рога в балетных текстах со всей определенностью говорит, что дело идет как-раз не об особом оркестре роговой музыки.

Пушкин в „Руслане и Людмиле“ явно имеет в виду не роговой ансамбль, но единичный рог, принадлежность охотничью и военную (усовершенствованный вид которого — валторна — и входит в оркестры): „нашел и шлем и звонкий рог“, „и звонкий рог веселой ловли“, „в ревуший рог, летая, трубит“. Знаменитая роговая музыка, изобретение чеха Мареша, служившего у С. Нарышкина и создавшего для него оркестр совершенно нового типа, здесь не при чем. Но трудно предположить и то, чтобы Пушкин не слышал роговой музыки, — однако в со- всем иной обстановке.

Современник изобретения роговой музыки, историк Шлецер сообщает достаточно подробные данные об этом оригинальнейшем явлении: „...лодка с сорока приблизительно молодцами, производящими музыку, какой я в жизни не слышал, — а я воображал, что знаю все музыкальные инструменты образованной Европы. Казалось, как будто играли на нескольких больших церковных органах с закрытыми трубами в двух низших октавах, и вследствие отдаленности звук казался переливающимся и заглушенным. Это было так же ново для слуха, как изобретенная впоследствии гармоника. То было изобретенная в 1753 г. ...чехом Марешом и обер-егермейстером С. К. Нарышкиным русская полевая или охотничья музыка. Хор состоит из сорока человек: у каждого из них свой рог, у каждого рога свой особенный тон, и только этот единственный звук может извлечь играющий, а потому каждый должен только считать, когда ему приходится сделать паузу“.

Ломоносов сочинил „Надпись на изобретение роговой музыки“ (1778), последние (11—14) строки которой:

Что было грубостью в охотничьих трубах,
Нарышкин умягчил при наших берегах.
Чего и дикие животные убегали,
В том слухи нежные приятности сыскали.

Роговую музыку завели затем у себя многие помещики. В главе о Москве в „Путешествии из Москвы в Петербург“

(„Мысли на дороге“) Пушкин говорит о роговой музыке „в рощах Свирилова и Останкина“. Пушкин мог слушать роговую музыку и под Петербургом. А. Керн в своих „Воспоминаниях о Пушкине, Дельвиге и Глинке“ рассказывает: „...на ту пору вблизи нашей дачи, на берегу Невы жил на своей даче Дмитрий Львович Нарышкин, и его знаменитая, известная всей Европе роговая музыка была и для нас большим наслаждением. В праздничные дни она играла подле балкона, на котором сидел Дмитрий Львович, глядя на публику, гулявшую близ его дома по дорожкам между цветов. По будням же она разъезжала тихо в большой лодке по Неве и своими чарующими звуками, далеко разносившимися по реке, доставляла удовольствие тысячам людей. Беднейший из любителей музыки мог ежедневно слышать бесплатно восхитительный концерт. Я имела привычку отдыхать после обеда и всегда пробуждалась под звуки этой дивной музыки“.

А. Керн относит это ко времени „кажется, предпоследнего лета в жизни Дельвига“, т. е. к 1829 г. К этому же лету относит и Глинка в своих „Записках“ свой рассказ о роговой музыке, — как и Керн, восхищаясь ею: „В конце лета я часто навещал Дельвигов и нередко слышал на Неве роговую музыку Нарышкина. В особенности производила волшебный эффект пьеса Шимановской: „Вилия“, состоящая вся из арпеджий. Зачем покинули этот фантастический оркестр и ввели отвратительный *trompettes à clefs*?“.

Рога с натуральными тонами были в конце 20-х годов XIX века заменены инструментами с пистонами, бесконечно более удобными для исполнения.

Пьеса „Вилия“, с художественной стороны богато использовавшая различные эффекты арпеджий и принадлежащая знаменитой пианистке М. Шимановской, была напечатана тогда же в „Лирическом альбоме на 1829 г.“ М. Глинки и Н. Павлицева (мужа сестры Пушкина).

О той же роговой музыке говорит и племянник поэта Дельвига — известный инженер А. И. Дельвиг — в своих воспоминаниях, притом упоминая о Пушкине, как и о его брате Льве,

но относя рассказ к лету 1830 г.: „Слушали великолепную роговую музыку Дмитрия Львовича Нарышкина, игравшую на реке против самой дачи, занимаемой Дельвигами. Такая музыка могла существовать только при крепостном праве... но нельзя не сказать, что хор роговой музыки Нарышкина, состоявший из очень большого числа музыкантов, был доведен до совершенства. Чтение, музыка и рассказы Дельвига, а когда не бывало посторонних, — и Пушкина, занимали нас днем“.

Пушкин летом 1829 г. совершил поездку на Кавказ, описанную им в „Путешествии в Арзрум“ и вернулся в Петербург уже зимою. Лето же 1830 г. провел в Петербурге и часто бывал у Дельвигов. Но, конечно, мог слышать роговую музыку, восхищавшую современников, исполнявшуюся на Неве и разносившуюся почти на пять верст, и в другое время, и не только с дачи Дельвигов, близкой к даче Нарышкина.

О. Пржецлавский в своих воспоминаниях о Петербурге в начале 20-х годов также отмечает среди немногих музыкальных развлечений Петербурга, наряду с оркестром на Крестовском острове, отживавшую свой век роговую музыку в Колтовском, у Крестовского перевоза, на даче Нарышкина, — музыку, создававшую „прекрасное фонетическое целое“.

Тут же даются и такие сведения о роговой музыке. Оркестр определен в составе 25-30 человек. „Ее отменили, заметив, что музыканты оканчивали свое поприще чахоткой“, — и не от усилий издавать звук, но от того, что их легкие работали без перерыва, рассчитывая секунду, — каждый из музыкантов должен был постоянно быть готовым для извлечения звуков, т. е. надуть губы и пр.

Таким образом, подобный оркестр не только мог состоять единственно из крепостных людей, но даже и при этом своем составе не был в силах сохранить своего существования, — таковы были тяжелые условия участия в этом оркестре, которые нигде, кроме России, и не нашли себе применения, продержавшись здесь, в качестве бытового явления, все же более трех четвертей века.

Репертуар роговой музыки состоял, кроме пьес Мареша, из пьес русских композиторов, переделанных для этого ансамбля или даже специально написанных для него, — но также из оперных отрывков и увертюр главнейших иностранных композиторов того времени (Буальдьё, Мегюль, Россини, Керубини, Спонтини, Вебер) и даже из симфоний Гайдна, Моцарта и др. Можно себе представить, сколько усилий надобно было затратить крепостным музыкантам этого поразительного оркестра, в конечном счете являющегося уродливой гримасой русской помещицкой крепостнической культуры, для того чтобы побороть все трудности сложных партитур, менее всего рассчитанных на варварские методы техники исполнявшего их коллектива. Несмотря на варварские принципы организации исполнения, могучий талант народного коллектива одержал блестящую победу над „азиатской методой“ игры и давал сказочные эффекты. Таким образом, роговая музыка была довольно существенным проводником музыкальных впечатлений для жителей Петербурга.





**ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА
В ОДЕССЕ
И РОССИИ**



1812

•



Об итальянской опере Пушкин, может быть, слышал еще в своем раннем детстве, так как на домашнем театре Бутурлина, близ которого Пушкины жили одно время в Москве, вместе с комедиями Мольера шли и итальянские оперы; в них, как и в комедиях, отличался сам Бутурлин. Далее, в лицейские годы, как мы видели, и русские, и итальянские оперы Пушкин переслушал на домашнем театре гр. В. Толстого в Царском селе, о чем сохранился след в поэзии Пушкина. По окончании лицея Пушкин в Петербурге слышал русскую оперу. Никаких следов увлечения оперой у Пушкина до ссылки нет.

В Одессе Пушкин был усердным посетителем итальянской оперы и, переехав в Михайловское, скучал по ней. Обо всем этом говорит ряд его писем, в которых нередко указывается и композитор, наиболее привлекавший Пушкина в итальянской опере и зародивший в нем любовь к ней. Это — Россини, написавший к тому времени большую часть своих опер и бывший всеобщим кумиром как за границей, так и у нас в то время. Даже много позднее такие противники итальянской музыки, как М. Глинка и В. Одоевский, признавали Россини одним из величайших композиторов мира.

Переехав в первых числах, до 4 июля 1823 г., из Кишинева в Одессу, где он пробыл год — по 30 июля 1824 г., Пушкин писал брату: „Я оставил мою Молдавию и явился в Европу. Ресторация и итальянская опера напомнили мне старину и, ей богу, обновили мне душу“ (25 августа 1823 г.). Дельвигу, также из Одессы, Пушкин писал: „Правда ли, что едет к нам Россини и итальянская опера? Боже мой! Это представители рая небесного! Умру с тоски и зависти“ (16 ноября 1823 г.).

Слух о приезде к нам Россини во главе итальянской оперы был неверен: прибыв в Париж в октябре того же года, Россини окончательно утвердился там. Но оперы Россини как-раз в это время стали давать в русской опере в Петербурге. То же обстоятельство, что, по словам Пушкина, опера в Одессе напоминала ему старину, конечно, означает, как я уже говорил, что Пушкин как театрал посещал и в Петербурге оперу наряду с трагедией, комедией и балетом. Но так как о раннем увлечении Пушкина оперой, да и вообще об его отношении к ней в Петербурге ничего неизвестно, то можно определенно утверждать, что это увлечение началось лишь в Одессе.

Во французском письме к двум неизвестным женщинам Пушкин, с нетерпением ожидая приезда одной из них в Одессу, среди приманок для нее в городе не забывает упомянуть об „итальянской опере“ и „концертах“ (в конце 1823 г.). Говоря о своем переезде из Одессы в Михайловское в „Отрывках из Путешествия Онегина“, Пушкин не забывает упомянуть, что он уехал „от оперы, от темных лож“. Из Михайловского, куда Пушкин прибыл 9 августа 1824 г. (выехал из Одессы 30 июля), он пишет Д. Княжевичу: „...нахожусь я в глухой деревне, — скучно, да нечего делать. Здесь нет ни моря, ни голубого неба полудня, ни итальянской оперы“ (декабрь 1824 г.). Вяземскому Пушкин из Михайловского же пишет: „Твои письма... оживляют меня, как умный разговор, как музыка Россини, как похотливое кокетство итальянки“ (14—15 августа 1825 г.).

Музыка Россини „обновляет“ душу, она — „представитель рая небесного“, по которому тоскуют и мучаются завистью; она „оживляет“, как умный разговор,* как ресторан, — т. е., казалось бы, просто как принадлежность внешнего культурного обихода, европейского цивилизованного быта в России; **

* Любопытно, что через несколько лет Вяземский повторил это сделанное Пушкиным сравнение его писем в своих словах о „Голицыной-полуночной“ (кн. Е. И., урожд. Измайловой, прозванной „Nocturne“): „в ней есть душа, и иногда разговор ее, как Россиниева музыка, действует на душу“.¹⁹

** Так это звучит особенно в передаче Льва Пушкина: „европейская жизнь, итальянская опера и французские рестораны напомнили ему старину и“

она — как „похотливое кокетство итальянки“; это уже сравнение — грубо эротизирующее воздействие музыки, не лирически сливающее с нею поэзию любви. Если педантски рассматривать подобные особенности музыкальной фразеологии Пушкина, — сравнение музыки с рестораном и последнее сравнение, еще более снижающее музыку, — то они могли бы компрометировать и вызывать недоверие и к остальным восторженным выражениям Пушкина об итальянской опере.

Некоторые из писавших о Пушкине и музыке, чувствуя неловкость упомянутого последнего сравнения, прибегали к уловкам. Так, Л. Саккетти в своей статье „Отношение Пушкина к музыке“ („Сборн. статей в честь Д. Кобеко“, 1913) просто заменил точками слова о „похотливом кокетстве“. М. Иванов в своей книжке „Пушкин в музыке“ (1899) смягчил эти же слова, пропустив неудобный эпитет, и сказал: „кокетливость итальянки“. Но дело в том, что Пушкин, конечно употребляет шуточные, пусть подчас и рискованные выражения. Действительный смысл его слов скрыт за шуткой, и это, конечно, несомненное, искреннее, неподдельное увлечение Пушкина итальянской оперой и, конечно, прежде всего, операми Россини.

Вскоре по приезде в Михайловское Пушкин пишет (по-французски) В. Вяземской, жене своего друга-поэта: „разыгрывают мне Россини, которого я выписал“ (10—15 октября 1824 г.), — т. е. вероятней всего, поют с аккомпанементом на фортепиано. Это сказано о женской молодежи, именно, об А. И. Осиповой и Е. Н. Вульф, в доме соседки Пушкина по Михайловскому, владелицы Тригорского, П. А. Осиповой. В написанном тогда же стихотворении „Признание“, — послании к А. И. Осиповой, падчерице П. А. Осиповой, — Пушкин среди любовной исповеди говорит о памятных ему впечатлениях:

И ваши слезы в одиночку,
И речи в уголку вдвоем,

И путешествие в Опочку.
И фортепяно вечерком.

по его же словам, „обновили душу“. Он опять предался светской жизни“ и т. д.⁴³

(Опочка — город, в уезде которого находилось Тригорское.) Позднее, уже женатый, приехавши в сентябре 1835 г. в Михайловское, Пушкин писал к А. И. Осиповой, также уже замужней, по поводу ее младшей сестры: „Вы не поверите, как она напоминает прежнее время, „и путешествие в Опочку“ и прочая“. Языков, бывший в Тригорском летом 1826 г., также вспоминал игру на фортепиано у Осиповых:

В часы, как сладостные там
Дары Эвтерпы нас пленяли,
Как персты легкие мелькали
По очарованным ладам;

С них звуки стройно подымались,
И в трелях чистых и густых
Они свивались, развивались,
И сердце чувствовало их

(стих. „Тригорское“, —Послание к Пушкину, 1826).

А в послании к Евпраксии Вульф Языков вспоминает:

И ваше сладостное пенье
Там у окна в виду пруда.

А. И. Осипова, может быть, была недурной музыкантшей. Ее младшая сестра, Мария Ивановна, в 1826 г. говорила М. И. Семевскому: „Покойная сестра Aléxandrine, как известно вам, дивно играла на фортепьяно; ее поистине можно было заслушаться“. ⁴⁴ Бывшее при Пушкине в Тригорском фортепиано фабрики Тишнера сохранилось до наших дней (перевезено в Пушкинский дом—Институт Литературы Акад. наук СССР в Ленинграде).

Наиболее значительным отражением увлечения со стороны Пушкина музыкой Россини является одна строфа в „Отрывках из Путешествия Онегина“:

Но уж темнеет вечер синий.
Пора нам в оперу скорей.
Там упоительный Россини,
Европы баловень, Орфей.
Не внемля критике суровой,
Он вечно тот же, вечно новый,
Он звуки льет, они кипят,

Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви,
Как зашипевшего Аи
Струя и брызги золотые.
Но, господа, позволено ль
С вином равнять до-ре-ми-соль?

И далее через строфу, в которой Пушкин, продолжая говорить о театре, уклоняется от собственно музыкальной стороны, идут строки:

Финал гремит, пустеет зала,
Шумя, торопится разъезд.
Толпа на площадь побежала
При блеске фонарей и звезд.

Сыны Авзонии счастливой
Слегка поют мотив игривый,
Его невольно затвердив,
А мы режем речитатив.

Хотя и в полушутливой форме, все это с полной убедительностью говорит о живой непосредственности и подлинности пережитого Пушкиным в Одессе восторга от музыки „упоительного Россини“. Чувствуется, как сам Пушкин с трепетом ждал наступления темного южного вечера, мчался в оперу боясь опоздать к началу, — наслаждался в театре и был еще полон звуков музыки при разъезде. Если Моцарт и Сальери в пьесе Пушкина являются законченными драматическими образами, объективно, согласно преданию, воссозданными поэтом, то лирически субъективный образ Россини имеет преимущества перед ними по свежести отражения подлинных впечатлений Пушкина от музыки.

По поводу же стиха „а мы режем речитатив“ одесский словесник К. Зеленецкий (учитель Б. Маркевича, писателя) писал: „Слова буквально верные в отношении ко многим из нашей немusикальной молодежи. Теперь из театра выходят, не повторяя слышанных арий“.⁴⁵ Выражение „режем речитатив“ остается и после этого „пояснения“ загадочным, если под речитативом, как разумеют музыканты, понимать не певучую, а близкую к разговорной часть оперы. Не придает ли Пушкин какого-либо своего особого смысла термину речитатив? Быть может, он противопоставляет речитатив не ариозному пению вообще, но именно „игривому мотиву“, и тогда речитатив в словоупотреблении Пушкина означает здесь страстное, патетическое пение. Или, может быть, Пушкин называет речитативом выразительное мелодическое пение, без вокально-технических эффектов, особенно свойственных итальянским операм. Тогда „режем речитатив“ означает: непевуче, неискусно, грубо

поем. Пушкин мог употреблять термин речитатив не в его настоящем смысле. Это, несомненно, относится к выражению Пушкина „гондольерский речитатив“ в письме к Плетневу по поводу пения Керн венецианского романса. Это выражение уже явно внутренне противоречиво: гондольеры, баркаролы — мелодические песни итальянских лодочников, а никак не речитативы.*

Граф Нулин в поэме того же названия (1825) возвращается у Пушкина из Парижа с песенками „прелестного водевиля“ („И граф поет“ Наталье Павловне) и также — „с мотивами России, Пера“, — этих двух, действительно, наиболее популярных оперных композиторов в Париже того времени.**

В „Египетских ночах“ (1835) вечер импровизатора-итальянца открывается увертюрой из первой, прославившей Россини, оперы

* Известен случай с неправильным употреблением другого слова у Пушкина. Так, в письме от 7 мая 1826 г. к А. Вульффу, тогда дерптскому студенту, Пушкин обращается к нему со словами: „Любезный филистер“, между тем как именно немецкие студенты противопоставляют себя филистерам, т. е. обывателям. А что здесь у Пушкина не ирония, это, кроме тона, каким звучит данное обращение в письме, доказывается еще и тем, что при первом напечатании гл. 2, „Евг. Онегина“ в 1826 г. в характеристике Ленского был стих: „Душой филистер Геттингентский“, замененный стихом: „С душою прямо Геттингентской (VI), после того как было сделано по поводу этого стиха соответствующее разъяснение Булгарина в „Сев. Пчеле“ того же года.

** Пер, как во время Пушкина было общепринято произносить и писать, т. е. Ф. Паэр (1771—1839) — итальянский композитор, обосновавшийся еще при Наполеоне I окончательно в Париже, некоторое время учитель Листа в его детстве, а затем учитель Гуно. С 1823 г. жил в Париже и Россини, оперы которого сильно понизили успех опер Паэра; оба композитора служили в парижской итальянской опере: Россини директором, Паэр — дирижером до 1826 г., когда оба вышли из этого театра. Таким образом — вероятно, через прессу, — Пушкин был достаточно знаком с положением оперы в Париже. В Одессе Пушкин слушал оперу Паэра „Гризельда“, которая шла в Петербурге еще до ссылки Пушкина — с 1817 г., и его же „Агнесу“, а затем, как я уже упоминал, слышал арию из „Агнесы“ в 1826 г. в исполнении З. Волконской, в памятный Пушкину вечер отъезда в Сибирь Марии Раевской-Волконской. Затем в Петербурге Пушкин мог слышать, очевидно, ту же самую оперу Паэра, названную теперь „Отец и дочь“, в которой была одна из лучших партий знаменитого тенора В. Самойлова.

„Танкред“ (опера шла в Москве, в сезон 1826/27 г., когда Пушкин был там, — слышал Пушкин, конечно, эту оперу и у Э. Волконской, с нею в главной роли, — и, как очень популярная опера, вероятно, она шла и в Петербурге в 1828—1831 гг.): „...музыканты засуетились, приготовили смычки и заиграли увертюру из „Танкреда“. Все уселось и примолкло. Последние звуки увертюры прогремели.—Импровизатор, встреченный оглушительным плеском“ и т. д. (гл. III). Затем происходит назначение темы для импровизации. Наконец, когда импровизатор остановился на одной из предложенных тем, — „Он дал знак музыкантам играть, лицо его страшно побледнело“... Изображается момент вдохновения, внезапно охватившего импровизатора, — „...и вдруг шагнула вперед, сложил крестом руки на грудь, — музыканты умолкли, импровизация началась“.

Увертюра к „Танкреду“ была исполнена для публики, — собственно же для импровизатора, в тот небольшой промежуток времени, когда вдохновение завладевало им, музыка была какая-то другая, не названная Пушкиным. В обоих случаях музыка требовалась самим изображаемым событием — публичной импровизацией итальянца.

Первая же, изумившая Чарского импровизация происходила в номере трактира, где итальянец остановился. Здесь также было не без участия музыки, и, может быть, именно, Россини, — импровизатор сам наигрывал себе на гитаре, „перебирая струны костлявыми пальцами и ожидая его заказа...“ Когда Чарский дал тему, — „глаза итальянца засверкали, он взял несколько аккордов“ и т. д.

Пушкин, вероятно, не раз слышал заезжих импровизаторов, дававших свои вечера. Но, конечно, ни один из них не был способен поразить Пушкина, как гениальный поэт и импровизатор А. Мицкевич, и потому восторг Чарского перед итальянцем-импровизатором, без сомнения, отражает встречу Пушкина именно с польским поэтом. Таким образом, и эта черта Чарского автобиографична, как и многое в нем, — этом самом автобиографическом образе Пушкина, по

словам его брата, Льва. Самое изображение импровизации также, несомненно, отражает действительно происходившую в присутствии Пушкина импровизацию Мацкевича, именно, прозой—по-французски. При этом темы, как и у Пушкина, подавались в свернутых бумажках. Но только музыки не было при импровизации польского поэта в кругу друзей. „Поэт на несколько минут, так сказать, уединился во внутреннем святилище своем. Вскоре выступил он с лицом, озаренным пламенем вдохновения: было в нем что-то тревожное и прорицательное... импровизация была блестящая и великолепная... Жуковский и Пушкин, глубоко потрясенные этим огнедышащим извержением поэзии, были в восторге“,—вспоминал Вяземский.⁴⁶

Между тем этот реальный факт из жизни Пушкина совершенно упустила из внимания Е. Казанович в своей статье об источниках „Египетских ночей“ (1934).⁴⁷ Она напала на статьи и заметки в „Сев. Пчеле“ 1832 г. об имевших успех в Петербурге выступлениях немецкого импровизатора Лангеншварца. На основании этого Е. Казанович утверждает, что Пушкин действительно присутствовал на подробно описанном в газете вечере первой импровизации в конце мая 1832 г. Затем приводится ряд соображений насчет того, при каких обстоятельствах Пушкин мог воспользоваться описанием импровизации, напомнившим ему его соответственное впечатление от нее, для оформления давнего замысла своих „Египетских ночей“. Обстановку публичной импровизации Пушкин, действительно, мог взять из описания в „Сев. Пчеле“ (кроме того в 1833 г. был уже напечатан рассказ Одоевского „Импровизатор“, отражавший то же самое выступление Лангеншварца, как указывает Е. Казанович). Но как-раз на основании статьи в „Сев. Пчеле“ скорее приходится полагать, что Пушкина не было на вечере заезжего импровизатора, иначе об его присутствии было бы в той или иной форме упомянуто в газете,—восторг Пушкина от импровизации поэта невозможно было бы не выделить в общей картине восторга великосветского петербургского общества. Какова бы ни была роль той статьи об импровизации, на которую впервые обращает наше внимание Е. Казанович, в конструировании „Египетских ночей“, эта статья должна была вызывать в памяти и воображении Пушкина действительно пережитый им однажды восторг от импровизации гениального польского

повта, которая и происходила на языке, который Пушкин знал, как свой родной язык. Вот это и составляет тот реальный факт, который лег в основу разработки Пушкиным темы о импровизаторе. Поэтому следует признать сильно и неправомерно преувеличенной оценку Д. Якубовичем открытия Е. Казанович: „Вопрос о биографических источниках прозы „Египетских ночей“ широко поставлен в работе Е. П. Казанович, привлекая ряд новых материалов об интересе Пушкина к выступлениям импровизаторов, в частности, к гастролям импровизатора Лангеншварца в Петербурге весной 1832 г.“.

Интерес Пушкина к выступлениям импровизаторов* вообще и Лангеншварца в частности у Е. Казанович не подтвержден ни малейшими достоверными данными, и постановка ею вопроса не может быть названа широкой, поскольку ею забыто об одном несомненном и зафиксированном глубочайшем впечатлении Пушкина от импровизации, бывшей несколькими годами ранее той, которую единственно принимает в расчет Е. Казанович, производя в реальный факт свою произвольную и мало правдоподобную гипотезу о присутствии Пушкина на импровизации 1832 г. и его восторженном принятии ее. Присоединился к трактовке Е. Казанович и Д. Благой.

Одна сцена (8-я) в действии 1-м из оперы „Сорока-воровка“ Россини отразилась довольно полно в сцене „Корчма на литовской границе“ из драмы „Борис Годунов“ Пушкина, написанной в Михайловском (1825) и не имеющей аналогии в историческом и собственно литературном материале к пьесе. Сопоставление сделано Б. Томашевским (1927),⁴⁸ причем при выяснении различия во внутреннем характере сцен в опере и у Пушкина Томашевский не подчеркнул и не придал должного значения тому, что Пушкин из мелодраматической, по существу, сцены сделал яркую, живую, а главное, полную юмора сцену, в которой некоторые комические преувеличения могут оказаться вполне уместными. Б. Томашевский также указывает, что в Петербурге еще в 1816 г. шла французская мелодрама „Сорока-воровка“ Кенье и Добинье, в которой та же сцена — в 1-м действии, явление 14. Пушкин мог видеть эту мелодраму, но отразилось в его творчестве, конечно, лишь

позднейшее впечатление от того же сюжета в одесской опере.

Какова же была опера в Одессе? Некоторые данные говорят о том, что она была весьма скромная. Еще в 1819 г. театрал А. М. Пушкин, возвратившись из Одессы, „обнаружил... расположение одесской итальянской оперной труппы прибыть в Москву на зиму для представления двадцати спектаклей“. По этому поводу запрашивали военного губернатора Одессы Ланжерона; он отвечал, что это не может состояться, так как в труппе нет дублеров, всего две певицы, т. е., очевидно, на главные роли и проч.⁴⁹ Ф. Вигель был в Одессе в то же время, что и Пушкин, выехав туда из Кишинева в последних числах декабря 1823 г. В своих „Записках“ Вигель указывает некоторые постановки итальянской оперы и характеризует ее: „Давали прекрасные оперы: „Севильского цирюльника“, „Итальянку в Алжире“, „Сороку-воровку“, но что за исполнение! А все согласно хлопали, хвалили. Так уж было принято: обычай, мода“.⁵⁰ Несколькими строками ранее Вигель говорит об этой труппе так: он не выносит посредственности, „а тут все было ниже ее“; „изношенные таланты. Через год, через полтора, их прогонят“. Несколько выделялись, по словам Вигеля, только примадонна Каталани, скорее по громкому имени как жена брата знаменитой Каталани, затем „хорошенькая Витали“ и тенор Монари, певший „довольно приятно, но так слабо, что с середины залы его уже не было слышно“.

Перечисление постановок у Вигеля не так важно, так как, конечно, шли и другие оперы Россини, и было поставлено хоть несколько опер и других композиторов. Действительно, о репертуаре итальянской оперы в Одессе мы имеем, кроме Вигеля, еще одно достоверное свидетельство. По данным „Биографического очерка Одесского театра“ А. Скальковского („Одесский Вестник“, 1858, № 12)—в Одессе шла еще „Ченерентола“ Россини и „Гризельда“ Паэра. Но, конечно, шло и многое другое даже в один тот сезон 1823/24 г., который Пушкин прожил в Одессе. Важнее для нас у Вигеля характеристика самой труппы как слабой. И позднее, говоря об

итальянской опере в Москве в начале 1827 г., Вигель делает такую сравнительную оценку: „Все вместе было прекрасно, все было гораздо выше одесской посредственности, хотя далеко от совершенства, которым гораздо позднее восхищались мы в Петербурге“. ⁵¹

К. Зеленецкий, собравший позднее в Одессе данные о Пушкине, также говорит, что репертуар одесской оперы сводился, главным образом, к Россини; он еще ошибочно присоединяет два имени итальянских композиторов — Доницетти и Беллини, оперы которых не могли еще тогда ставиться в Одессе: Доницетти только еще начинал приобретать популярность, а первая опера Беллини была написана позднее. „При Пушкине на одесской сцене отличалась Каталани“ — говорит, как Вигель, и Зеленецкий. Вероятно ее-то, если не „хорошенькую Витали“, и разумеет Пушкин, когда вслед за строфой о Россини в „Отрывках из Путешествия Онегина“ говорит вообще об очарованиях итальянского оперного театра в Одессе:

А закулисные свиданья?
А prima-donna? А балет?

Каталани и Витали и были, возможно, те две певицы в итальянской опере в Одессе, о которых в 1819 г. сообщал Ланжерон.

Вигель находился в отношении к музыке в том же положении, как и Пушкин: „не будучи музыкантом“, он „благодаря Россини сделался страстным любителем итальянской музыки“. И Вигель замечал слабость итальянской оперы в Одессе. Может быть, замечал это и Пушкин, несмотря на то, что именно одесская опера внушила ему увлечение Россини. Этим, скорее всего, и объясняются — иначе совершенно непонятные — слова Пушкина из его письма к Дельвигу (из Одессы же) о своей тоске и зависти, которые вызывает в нем мысль, что, как он слышал, „к нам едет Россини и итальянская опера“ (т. е., очевидно, в Петербург). Казалось бы, чему завидовать, раз можно и в Одессе наслаждаться итальянской оперой. Но, очевидно, опера в Одессе могла только давать предчувство-

⁵¹ Музыка в жизни и творчестве Пушкина.

вать то наслаждение, какое можно получить от настоящей, богатой силами, итальянской оперы и какого не могла дать ее провинциальная замена.

Однако мы располагаем еще и другими данными об итальянской опере в Одессе времени Пушкина.

* * *

В сборнике, составленном Л. М. Де-Рибасом, „Из прошлого Одессы“ (Одесса, 1894) М. Ф. Де-Рибас вспоминает: „Я слышу оперу Семирамиду упоительного Россини, вижу примадонну Морикони, окруженную толпой юных обожателей...“ (стр. 369, статья „Рассказы одесского старожила“). Опера „Семирамида“ Россини, шла, вероятно, и при Пушкине, но имя оперной примадонны названо новое,—при Пушкине ее не было. В большой статье „Из портфеля первого историка г. Одессы“ А. Скальковского приводятся выдержки из издававшегося в Одессе французского органа „Messager de la Russie méridional ou feuille commerciale“. Упомянуты оперы: „Севильский цирюльник“ Россини, „Тайный брак“ Чиморозы, шедший весной 1822 г. и, вероятно, также и при Пушкине. В этой же статье приведены стихотворения-акростихи „в честь певиц, услаждавших своею красотой или своим голосом“,—главными певицами названы Аделина Арриги (вышедшая замуж за генуезского купца в Одессе) и Каталани (Аделина); еще говорится о красавице-певице Бартолуччи. Быть может, при Пушкине еще продолжал выходить возникший незадолго до его приезда французский музыкальный журнал „Одесский Трубадур“. Во всяком случае до Пушкина так или иначе не могли не дойти вышедшие номера этого журнала, в которых помещались лучшие арии из ставившихся в Одессе опер, а также пьесы для фортепиано, арфы и гитары одесских любителей музыки. Скальковский передает содержание первого выпуска музыкального журнала: арии из оперы „Пробирный камень“ Россини, *La placida campraña de Rasita*,* аранжированные для фортепиано

* Популярная ария с пением В. Пуччитта, итальянского оперного композитора, одно время состоявшего аккомпаниатором у Каталани.

или арфы одесским преподавателем музыки Беллоли. Все это было популярно, вероятно, и при Пушкине. Одно время театральное дело в Одессе было вверено Ризничу (очевидно, мужу красавицы, воспетой Пушкиным) и артисту Флорини. А. Скальковский приводит еще статью из № 80 французского органа в Одессе от 13 июля 1822 г., т. е. за год до приезда Пушкина, в которой в иронической форме, под видом предпочтения старого одесского театра, бывшего за 16 лет до настоящей итальянской оперы, выставляются все большие заслуги этой последней. Здесь сообщаются такие данные об одесской опере: три отличных примадонны, две на вторые партии очень хорошие, две на третьи с претензией на это; четыре буффа, из которых два первоклассных; два хороших тенора („нам знакомых, одного неизвестного и Протея Шикитанса“); оркестр из 24 человек, — хороший дирижер и отличный скрипач-концертмейстер; антрепренер Буановольо, много заботящийся об обстановке и разнообразии оперных представлений. Из артисток указаны: Каталани, Арриги, Риккорди; из артистов: Бартолуччи (бас-буфф, оставшийся в Одессе после потери голоса в качестве учителя музыки), Риккорди, Монари (тенор), Квадри, Моранди.

После Пушкина итальянская опера в Одессе, вероятно, улучшилась, так как директором был приглашен Доницетти, который, однако, обменялся с Джервази, приехавшим в Одессу и после своего директорства оставшимся в Одессе в качестве учителя музыки (дополнительные данные привожу по статье в том же сборнике В. Яковлева „Кое-что об иноплеменниках в истории Одессы“).

В „Вестнике Европы“, 1824, март № 6 (стр. 158—159)— время, когда Пушкин еще жил в Одессе, — я нашел следующее сообщение: „В Одессе (пишут в одном немецком журнале) существует несколько уже лет Итальянский театр, имеющий таких актеров, которые смело могут явиться на всяком театре Европы. Директор тамошней труппы есть г. Бонаволио, сочинитель текста оперы Агнеса. Репертуар состоит из множества пьес разнообразных, и Россини в Одессе, как и везде, есть

любимец публики. Его Севильский цирюльник, Сорока-воровка, Ченерентола и многие другие обыкновенно наполняют театр любителями музыки. Впрочем, Клотильда, Тайный брак, Гризельда, Агнеса также привлекают не мало посетителей. В Одессе учреждено, кроме того, еще и Филармоническое общество, составленное из любителей; оно дает музыкальные вечера, весьма ревностно посещаемые...“

Здесь дан наиболее полный перечень оперных постановок в Одесском театре. Дополнительно к тому, что указывали Вигель и Скальковский, здесь отмечены еще „Агнеса“ Паэра и „Клотильда“, — т. е. опера Коччия. Интересно и сообщение о музыкальных вечерах Филармонич. о-ва. Но главной особенностью данного сообщения является высокая оценка итальянской труппы в Одессе, идущая, как и та оценка, что дана в статье одесской французской газеты (директором в обоих случаях назван Буановолио), в разрез с тем, что утверждает Вигель и что можно вывести из слов Зеленецкого, — поскольку в этой труппе выделялась Каталани, да и то больше по имени.

Есть еще книжка О. М. Лернера „Одесская Старина“ (1902, Одесса), в которой, как писал М. Алексеев в статье 1928 г., „сообщены кое-какие сведения о театральной дирекции, составе труппы, договорах города с антрепренерами, но совершенно ничего не говорится о репертуаре“.⁵² Я не достал этой книги. Данные же из нее имели бы важное значение: полное знание состава дирекции (указан ли Буановолио?) и состава труппы, возможно, устанавливало бы отсутствие всякой связи одесской оперы с московской. На это указывает, между прочим, самый факт одновременного существования итальянской оперы в Одессе при Пушкине (сезон 1823/24 г.) и в Москве, где опера была с конца 1821 г.





**ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА
В МОСКВЕ
И МОЦАРТ**





Первые имена музыкантов, какие приходят на память в связи с темой о Пушкине и музыке, это, конечно, Моцарт и Сальери. Здесь, казалось бы, нельзя не видеть высшей точки участия музыки в творчестве Пушкина и даже прямого выражения культа музыки вообще и Моцарта в частности. Так многие и утверждают. Однако о том, что Пушкин был вообще почитателем Моцарта, данных, собственно, нет никаких. О том, что он действительно слышал из сочинений Моцарта одно и мог слышать и, вероятно, слышал другое, данные имеются.

Так, в отроческие годы Пушкин слышал фортепианные пьесы Моцарта, т. е., конечно, сонаты, когда их играла, учась музыке, его сестра Ольга Сергеевна. В послании „К сестре“ (1814) Пушкин говорит совсем сухо, без малейшего проявления эмоциональности:

... иль звучным фортепяно:
Под бегою рукой
Моцарта оживляешь...

Да и едва ли неталантливое, ученическое исполнение могло служить источником музыкальных впечатлений. Сын Ольги Сергеевны, Л. Павлищев, сообщает (вероятно, со слов своей матери), что „музыка опротивела ей“ еще в детстве после неудачных уроков с учителем, позволявшим себе побои, — что ни коим образом не могло быть основной причиной нелюбви сестры Пушкина к музыке.

Семья Пушкиных вообще, судя по данным Павлищева, была мало музыкальной. Книга Павлищева в очень многом недостоверна, но вряд ли автор стал бы вымышлять немusикаль-

ность своих родных по линии матери, — скорее бы измыслил семейные предания противоположного рода. Между тем Павлицев передает еще о посетителях дома Пушкиных: „В числе эмигранток блистала остроумной беседой и талантливая, между прочим, пианистка Першерон де Муше, вышедшая впоследствии замуж за знаменитого Фильда“. По самому тону сообщения ясно, что эту пианистку — „талантливую, между прочим“ — ценили у Пушкиных более как остроумную собеседницу, — что вполне соответствовало характерным чертам отца поэта. Да и вряд ли можно было по-настоящему играть на клавирах у Пушкиных, — весьма древних, доставшихся чуть ли не от арапа Ибрагима: „более приличного инструмента не водилось.“ — добавляет Павлицев.⁵³

В Петербурге еще до ссылки Пушкина, именно в 1818—1819 гг., шла опера Моцарта „Волшебная флейта“ и еще ранее, в 1816 г., его же „Похищенная крестьянка“ („Похищение из Серала“), а в немецкой опере — „Дон-Жуан“ (М. Алексеев в статье о „Моцарте и Сальери“ почему-то относит первую постановку „Волшебной флейты“ в эпоху Пушкина к 1830 г. — см. соч. Пушкина, 1935, т. VII, изд. Акад. наук СССР). „Дон-Жуан“ и „Свадьба Фигаро“, обе написанные на итальянский текст, Пушкин, как многие предполагают и как это, действительно, казалось бы вполне естественно, мог слышать в Одессе, в тот единственный сезон, когда жил там. Однако по всей совокупности косвенных данных приходится признать, что оперы Моцарта не давались в итальянской опере в Одессе. На самом деле ни сам Пушкин, ни мемуаристы ни словом не упоминают об операх Моцарта в одесском театре и, как мы видели, говорят главным образом об операх Россини, которые, несомненно, составляли и количественно и качественно основной репертуар итальянской одесской оперы.

И уж, во всяком случае, мы знаем, что Пушкин вывез из Одессы культ одного только Россини. Как увидим далее, одновременно и в Москве, в течение первых четырех лет существования итальянской оперы, Моцарта не ставили. Но позднее оперы Моцарта ставились итальянской труппой в Москве, где

Пушкин и мог их слышать, когда вернулся из своей ссылки в Михайловском.

Итальянская опера в Москве была с 12 ноября 1821 г. по 13 февраля 1827 г. В 1826 г. оперные спектакли после длительной приостановки, около трех четвертей года, возобновлялись дважды. И первый период спектаклей — с 21 июля по 15 сентября. Пушкин же приехал в Москву из ссылки 8 сентября 1826 г., и уже 10 сентября читал впервые своего „Бориса Годунова“ у Веневитиновых.

Конечно, Пушкин постарался попасть и в оперу до закрытия ее спектаклей 15 сентября. Опера должна была даже особенно манить Пушкина к себе после одесской труппы, которая пробудила в нем увлечение Россини. Снова начались спектакли в этот последний сезон оперы в октябре. А в 1827 г., на масляной, когда Пушкин еще жил у Соболевского на Собачьей Площадке, значит в первой половине февраля, — Н. Кашин устанавливает точно, что 7 февраля, — Ф. Вигель встретил Пушкина на представлении оперы „Сорока-воровка“ Россини: „Тут в креслах встретил я ... Пушкина ... я чуть не вскрикнул от радости“. И затем, побывав у Пушкина: „Он весь еще исполнен был молодой живости...“⁵⁴

Конечно, Пушкин был и на постановках опер Моцарта в Москве, которым он должен был заинтересоваться тем более, что его пьеса „Моцарт и Сальери“ была им к тому времени уже в какой-то мере начата, именно, еще в Михайловском, как это следует из перечисленных Веневитиновым (Погодину) произведений Пушкина, привезенных им из Михайловского; кроме „Бориса Годунова“ „У него еще... Моцарт и Сальери...“⁵⁵ Таким образом устанавливается, что замысел „Моцарта и Сальери“ относится ко времени, когда Пушкин еще совсем не знал опер Моцарта; русская же постановка „Волшебной флейты“ в Петербурге до ссылки Пушкина может совсем не итти в счет.

Книжка Н. Кашина „Театр Юсупова“ (М., ГАХН, 1927), помимо дат оперных постановок и проч., дает весьма интересный материал об итальянской опере в Москве в 20-х годах,

часть которого я и использовал применительно к теме о Пушкине (выправив некоторые мелкие неточности). В сезон 1826/27 г. в итальянской опере в Москве шли следующие оперы, которые, значит, Пушкин мог слышать, кроме „Сороки-воровки“, которую Пушкин слышал достоверно и постановка которой, видимо, пользовалась особенным успехом.* Из опер Россини в упомянутый сезон шли переходившие из одного сезона в другой: „Турок в Италии“, „Танкред“, „Севильский цирюльник“, „Сандрильона“ („Ченерентола“), „Итальянка в Алжире“ и вновь поставленные: „Семирамида“ (29 января 1827 г.; эта же опера была дана при окончательном закрытии оперы в Москве 13 февраля), „Магомет“ (5 февраля 1827 г. в пользу заведующего труппой Замбони) и „Елизавета, английская королева или пажи Лейчестера“ (11 февраля 1827 г.). Из опер Моцарта шел „Дон-Жуан“—впервые еще 7 февраля 1825 г., в сезон 1825/26 г. эта опера не шла, а в сезон 1826/27 г.—как дополняет Б. Томашевский в статье о „Каменном госте“ (1935 г., т. VII, соч. Пушкина, изд. Акад. наук СССР) сведения, данные у Кашина (точная фиксация дат постановок опер Моцарта представляет большой интерес для пушкиноведения),—„Дон-Жуан“ шел в 1826 г. три раза в октябре (2, 13, 16), два раза в декабре (22, 30) и в 1827 г. два раза: 15 января и 2 февраля. Шла также „Свадьба Фигаро“ Моцарта—впервые 16 января 1827 г. в пользу артистки Замбони.

Пушкин же пробыл в Москве до 2 ноября и вернулся в Москву 5 декабря, так что, собственно, мог посетить все семь представлений „Дон-Жуана“.

Еще шли оперы: Спонтини „Весталка“ (впервые 22 января 1827 г.); Керубини „Водовоз“ (впервые в бенефис Замбони), в день закрытия оперы перед длительным перерывом 15 сентября 1826 г.; Меркаденте „Элиза и Клавдий“ (впервые

* „Вяземский [больной после падения в дороге] не утерпел и велел себя почти перенести в театр, чтобы послушать „Сороку“, которую подлинно славно дают. Твой любимый дуэт славно пели...“ — писал А. Я. Булгаков брату 5 июня 1823 г.⁵⁶

4 декабря 1825 г. и во все следующие сезоны). Вероятно, ставились и другие оперы.

Говоря о прощании с труппой 13 февраля 1827 г., А. Булгаков на следующий же день сообщает брату такие подробности: „на прощание вызывали суфлера, коего и труппа и публика очень любят: он нам списывает все арии и любимые пьесы. Такой суфлер клад, ибо не только суфлирует слова, но бьет каданс и даже поет сам иной раз хористам при двери своей“. ⁵⁷ Здесь характерно и указание на ту роль, какую играл суфлер при двери своей (суфлерских будок, очевидно, не было), и указание на то, что любимые места опер переписывались и, значит, затем входили в обиход домашней музыки: На самом деле, А. Булгаков не раз сообщает об исполнении Россини в различных домах. Наконец, про себя он говорит так: „Имея почти всего Россини, стану теперь мучить жену, чтобы все мне проигрывала, а то перебудешь все. Я купил жизнь Россини, стану писать на нее свои замечания, ибо англичанин (имя в книге этой выдуманное) часто и неправду говорит“. В. Одоевский писал в начале 1825 г., что итальянская опера — „одно из любимейших удовольствий образованного класса московских жителей“ — „ревностных почитателей Россини“. ⁵⁸ Таким образом, почитатели Россини, несомненно, преобладали в то время среди меломанов.

Но скоро уже, со второй половины 20-х годов, печать определенно отражает поворот музыкальных вкусов, именно в движении от итальянцев и Россини к Моцарту и даже Бетховену. (Глинка уже в 1823 году говорит по поводу оркестра у себя в имении, с которым разучивал увертюры, что „Россини увертюры уже не играли“. — „Записки“). Показательно, что такой приспособляющийся к изменениям вкусов в публике орган, как „Северная Пчела“ Булгарина, в 1827 г. высказывается в том смысле, что Россини, в сущности, не выходит из очень небольшого круга своих тем и что привлекательнее „устаревшие красоты“ Моцарта и Бетховена. В. Одоевский, как увидим, высказывал это предпочтение еще ранее.

Если считать вполне достаточно обоснованным, после указания Б. Томашевского, предположение, что Пушкин слышал в Москве „Дон-Жуан“ Моцарта, то приобретают особый интерес сохранившиеся сведения о том, как исполнялась эта опера.

В. Одоевский (псевдоним: У. У.)* по поводу первой постановки „Дон-Жуана“ (1825) давал достаточно подробный отчет: ⁶⁹ „Замбони (Лепорелло) недостаток голоса заменял превосходною игрою. Вообще должен заметить, что г. Замбони актер, каких мало: мы не знаем еще ни одной роли, в которой бы талант его и искусство не являлись во всем блеске...“ Также Перудци в роли Дон-Жуана был прекрасен, но у артиста—тенор, и В. Одоевский поясняет, что партия Дон-Жуана в действительности написана для низкого голоса. Опера была подготовлена всего в девять дней, и были сделаны некоторые пропуски. Из них В. Одоевский приветствует то, что было отброшено все окончание оперы после хора демонов,—„прекрасное в музыкальном отношении, но на театре совершенно излишнее, оно разрушает очарование, производимое музыкою в сцене Дон-Жуана с командором“. ** Наряду с этим В. Одоевский с упреком отмечает nepозволительные добавления. Так, во втором акте „Дон-Жуана“ была вставлена для артистки Тегиль ария Мейера. (Подобные чуждые добавления делались и в других операх, например, в „Севильском цирюльнике“ и в „Сандрильоне“ („Ченерентоле“),—в последнюю была вставлена однажды в 1822 г. даже русская песня „Выду ль я на реченьку“ в переложении Кашина. С вставной арией в „Семирамиде“ мы встретимся еще далее.)

Таким образом, Пушкин, видимо, в 1826 г. слышал в Москве „Дон-Жуана“ Моцарта в неточной передаче: с рядом

* М. Алексеев в своей статье „Моцарт и Сальери“ (1935, т. VII соч. Пушкина, изд. Акад. наук СССР) приписывает статью в „Моск. Телегр.“ за подписью У. У. А. Улыбышеву на весьма шатком основании, а через две строки—В. Одоевскому. Но петербуржец Улыбышев и не мог писать в московском журнале.

** Эпизод в „Дон-Жуане“ Моцарта постоянно выпускается еще с первых постановок оперы в Вене в 1788 г.

купюр, может быть, с добавлением и с произвольной заменой партии голоса в центральной роли.

При этом „общее исполнение удивляет истинных знатоков музыки“. Анти в роли Церлины была также прекрасна. Об Анти же NN (В. Одоевский?) еще в первый же сезон постановки „Дон-Жуана“ писал, что Анти — „одна из лучших певцу нашего времени“. ⁶⁰ Восхищал В. Одоевского и оркестр итальянской оперы: „точность оркестра была необыкновенная“. И по поводу „Дон-Жуана“: „Особенно виолончель, играющая довольно важную роль в сей опере, весьма замечательна. Самые малейшие соло были деланы с удивительной точностью“.

После отзывов крупного музыканта приведу и отзыв А. Я. Булгакова из писем к его брату. Уже со второго спектакля приехавшей оперной труппы он говорит об опере, что „это большая находка для Москвы“ (17 ноября 1821 г.). Особенно же Булгаков выделяет Замбони: „бесподобный буфф-маска: игра чудесная“, „актер преславный“ (14 и 17 ноября 1821 г.). Восторженны были также отзывы Ф. Вигеля об артистах итальянской оперы в Москве, в противоположность его отзывам об итальянской опере в Одессе; общие его суждения об этой опере в Москве я уже приводил, когда речь шла об одесской опере.

Одно только В. Одоевский, так высоко ставивший итальянскую оперу в Москве, особо отмечал в ней уже в 1825 г. — „излишнюю привязанность всего театра к Россини“: „Но поверят ли нам наши потомки... когда мы скажем, что в продолжение четырехлетнего здесь пребывания труппы ни одна Моцартова опера не была играна на итальянском театре“. И примечание сюда: „Впрочем, с публикой делать нечего; она требует и хвалит одного Россини“. ⁶¹ Как сторонник немецкой классической музыки Одоевский уже противопоставлял Моцарта Россини: „Вот как, кажется, можно разрешить все споры о Моцарте и Россини: выходя из театра после оперы Россини, невольно напеваешь счастливые его темы, как после французского водевиля; после музыки Моцарта делается то же, но сверх того остается в душе глубокое, неизгладимое впечатле-

ние". Моцарт не стареет, он вечен, — „а Россини еще жив, а слава его уже отцветает"...⁶² Россини только „явился во время, сообразное с" ... „собственным духом" его. Одоевский говорит о моцартистах и россинистах.

Все это, вероятно, читал Пушкин в Михайловском и, вероятно, знал, что за псевдонимом У. У. скрывается уважаемое им имя музыканта. Как его критическое отношение к Россини в тот период (1825), когда у самого Пушкина еще далеко не остыло увлечение им, даже при отсутствии оперно-театральных воздействий, как было в Михайловском (письмо о том, что ему играют Россини, — от середины октября 1824 г.), — так и культ в достаточной мере, а вернее, и совершенно неизвестного Пушкину Моцарта — все это не могло не произвести впечатления на Пушкина. В связи со смертью Сальери в мае 1825 г., конечно, оживились толки об отношениях двух соперничавших венских композиторов. Но уже статьи В. Одоевского могли подготовить некоторым образом сознание Пушкина к работе над его пьесой, в Михайловском же и зародившейся. А поскольку ко времени приезда Пушкина в Москву пьеса находилась у него уже в какой-то степени работы, его любопытство по отношению к постановкам опер Моцарта, как я уже говорил, было более чем естественно.

В таком случае некоторые конкретные указания в двух связанных так или иначе с операми Моцарта пьесах Пушкина можно бы объяснить как следы непосредственного его знакомства с операми Моцарта, прежде всего, в Москве, по спектаклям итальянской труппы в сезон 1826/27 г., а затем в Петербурге, где „Дон-Жуан" в русской опере шел с 1828 г., следовательно, также до того, как были написаны пьесы Пушкина „Моцарт и Сальери" и „Каменный гость" (обе в 1830 г.). Но в немецком театре оперы Моцарта, как я уже говорил, шли ранее, даже еще до ссылки Пушкина. А в заметке по поводу одного концерта в „Сев. Пчеле" 1827 г. читаем: „Когда на немецком театре дают Женитьбу Фигаро, Дон-Жуан или другое несравненное произведение бессмертного Моцарта, то, несмотря на исполнение сих опер, театр всегда

полон“ (№ 30 от 10 марта). Отдельные же арии из опер Моцарта исполнялись постоянно в концертах как приезжих западных артистов (Каталани, выступавшая, главным образом, с репертуаром из произведений Россини, пела также арии Моцарта), так и в домашних концертах некоторых салонов, которые посещал Пушкин.

Вскоре же по прибытии в Москву в 1826 г. Пушкин стал посещать Ушаковых, младшая дочь которых Елизавета, впоследствии Киселева, училась пению и много пела „без слов“ по памяти из слышанных ею итальянских опер, восхищая всех своим голосом.* На музыкальных вечерах у Ушаковых участвовали артисты итальянской оперы, Геништа и др. Е. Ушакова рассказывает,⁶³ что ее стали серьезно учить пению после того, как она дома пропела с басом итальянской оперы Този, под аккомпанемент Геништы, дуэтино „Là ci darem la mano“, т. е. дуэтино Дон-Жуана с Церлиной из IX сцены I-го акта оперы Моцарта (в опере у нас Дон-Жуана пел тенор Перуцци). Таким образом, отдельные арии и дуэты из „Дон-Жуана“ Моцарта пели в музыкальных домах того времени, — особенно там, где бывали артисты оперы. Одно время Е. Ушакова пела на еженедельных исполнениях в одном немецком кругу (Фишер фон Вальдгейм и проф. Рейц) „Реквием“ Моцарта, ** „Stabat mater“ Перголезе. Иногда эти концерты происходили и у самих Ушаковых, куда приглашались в таких случаях одни только истинные любители музыки. Бывая в этой музыкальной семье, Пушкин часто просил петь молодую Ушакову, которая могла петь как из „Реквиема“, так и из „Дон-Жуана“, — а может быть,

* Е. Ушакова, говоря об итальянской опере, наряду с Россини и Моцартом, называет также Беллини, — но это, конечно, такое же ошибочное перенесение имени композитора позднейших любимых итальянских опер в более раннюю эпоху, как это сделали давшие К. Зеленецкому сведения о Пушкине в Одессе. Хотя Беллини к 1826—1827 гг. уже поставил свои первые оперы, но популярен еще не был, да и ни газеты, ни журналы того времени у нас не упоминают его имени.

** Отдельные части „Реквиема“ и симфония g-moll Моцарта исполнялись в Москве 28 марта 1828 г., — но „Моск. Телегр.“ отмечал дурное исполнение.

Пушкин присутствовал и на концертных исполнениях. Посещения Пушкиным сестер Ушаковых, которыми он увлекался, продолжались до весны 1830 г. Мы видели уже, что Пушкин был дружен и с их матерью, которая по его просьбе напевала ему народные песни. Следом этого знакомства в творчестве Пушкина является ряд стихотворений, обращенных то к Екатерине, то к Елизавете Ушаковым, — впрочем, о музыкальном времяпрепровождении в них не говорится ничего. Но среди многочисленных рисунков Пушкина в альбоме Ушаковых есть изображающий Ушакову-певицу перед пюпитром с нотами в очках, которые она надевала при чтении нот. А одна из посетительниц дома Ушаковых летом 1827 г., рассказывая, как там все напоминало о Пушкине, между прочим, говорит, что у них вы найдете „между нотами — „Черную шаль“ и „Цыганскую песню“, на фортепианах — „Талисман“ и „Копеечку“. — Все эти романсы, очевидно, певшиеся у Ушаковых, могли быть в то время только в рукописях, так как в печати известные романсы на указанные тексты (за исключением какой-то „Копеечки“) Верстовского, Геништы, Виельгорского, Титова появились при жизни Пушкина лишь позднее, в 1828—1833 гг.⁶⁴ У Э. Волконской ставили и оперы, конечно, итальянские, но может быть, и оперы Моцарта, поскольку они шли в итальянской опере в Москве; артисты же оттуда руководили постановками у Э. Волконской.

Ценнейшее по своей определенности свидетельство, — по существу, совершенно новое, о том, что Пушкин интересовался и серьезной немецкой музыкой, сохранила нам А. Смирнова-Россет о 1829 г. в своих „Записках“ (подлинных, не подложных, которые незаслуженно шумели когда-то): „После нового года балы, вечера и концерты участились. Фирс Голицын меня звал в Филармоническую залу, где давали всякую субботу концерты: Requiem Моцарта, Création Гайдна, симфонии Бетховена, одним словом, серьезную немецкую музыку. Пушкин всегда их посещал.“⁶⁵ (Оратория Гайдна „Сотворение мира“ — Création — исполнялась в 1829 г. 27 марта). Таким образом, последнее произведение Моцарта, его заупокойную мессу,

которую он писал как бы на похороны себе самому, Пушкин, действительно, слышал в Петербурге, и когда он говорил о „Реквиеме“ в своей пьесе, то имел живое представление о нем. *

Однако это обстоятельство не имеет особого значения; нет основания видеть в изображении того волнения, с каким слушает Сальери отрывки из Реквиема, исполняемые Моцартом на фортепиано, выражение собственного глубокого впечатления Пушкина. Дело в том, что пьеса Пушкина является гениальным воссозданием распространенного, но не соответствующего действительности предания о смерти Моцарта. Предание же заинтересовало Пушкина своей поэтико-драматической стороной, именно, исключительно благодарным положением лиц: завистью серьезного, трудолюбивого таланта к наивному, легко творящему гению,—завистью, доведшей до преступления и при том ищущей себе высшего оправдания. Чтобы усилить драматизм положений, Пушкин мог позволить себе поэтическую вольность: сделал композиторов друзьями, каковыми они вовсе не были,—пагубная страсть тогда выступила с предельной резкостью.

Носитель этой страсти зависти, Сальери, и является подлинным героем пьесы Пушкина, и именно Сальери принадлежат два большие монолога ее, начинающий и заключающий ее первую сцену, и третий небольшой, но заключающий собою вторую ее сцену, т. е. всю пьесу в целом. Зависть является темой первого же монолога Сальери, которым начинается вся пьеса. В этом же монологе Сальери рисуется путь его музыкального развития и его задачи как композитора,—чего о Моцарте Пушкин не счел нужным дать.

Уже самые начальные слова указывают на зависть Сальери: „Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет и выше“. Заключительная же часть этого первого монолога, закругляя его, примыкает к этим начальным словам и полностью раскры-

* „Реквием“ Моцарта, по данным М. Алексеева, исполнялся в Петербурге еще 31 марта 1826 г.

вает то, на что в них лишь намекалось. Сальери по существу возвращается к тому, что „правды нет и выше“, и уже прямо говорит: „А ныне—сам скажу—я ныне завистник! Я завидую глубоко, мучительно завидую. — О, небо! Где же правота...“

В самых последних словах этого же монолога Сальери названо и имя того, кто вызвал в нем его зависть: „Бессмертный гений... озаряет голову безумца, гуляки праздного? О, Моцарт, Моцарт!“

Первоначально намеченное название пьесы было „Зависть“. Отношениям обоих композиторов посвящена и одна короткая заметка Пушкина (не ранее 1832 г.), в которой он говорит как-раз о проявлении зависти Сальери к Моцарту в первое же представление оперы „Дон-Жуан“ в Вене: * „раздался свист... а знаменитый Сальери вышел из залы в бешенстве, снедаемый завистью“ (это, конечно, такой же вымысел, как и отравление). Говоря дальше о том, что в немецких журналах по поводу смерти Сальери, умершего „лет 8 тому назад“ (именно в мае 1825 г.), писали о его признании „в ужасном преступлении, в отравлении великого Моцарта“, Пушкин заключает заметку словами: „Завистник, который мог освистать „Дон-Жуана“, мог отравить его творца“. Так, сам Пушкин оправдывал свое доверие к истинности предания. **

Роль Моцарта в пьесе Пушкина—прежде всего, служебная; на отношении к нему Сальери построена вся трагедия. Но если главным персонажем пьесы здесь является Сальери, то

* Пушкин не оговаривает места представления оперы, но это необходимо, так как „Дон-Жуан“ написан был Моцартом для театра в Праге, где и шел впервые, и только уже затем поставлен был и в Вене.

** Однако трудно признать доказательным и правомочным утверждение Б. Томашевского в гл. III его статьи о „Каменном госте“ (т. VII соч. Пушкина, изд. Акад. наук СССР, 1935), что Моцарт является вторым после России увлечением Пушкина в области музыки и что именно „пушкинская позднейшая заметка о Сальери показывает, что „Дон-Жуан“ произвел на Пушкина большое впечатление“,—т. е. единственно слова „великий Моцарт“ из заметки Пушкина, написанной при том, несомненно, в особых целях,—своего оправдания. В этом нельзя не видеть следа легенды о Пушкине как музыкальном энтузиасте.

все же и образ Моцарта не мог не привлекать к себе самого большого и напряженного внимания в годы, когда у нас в некоторых кругах был своего рода культ Моцарта. Противопоставление творческих типов гения и таланта, несомненно, входило в художественное задание Пушкина, так как тема трагедии зависти выражена у Пушкина именно в конкретной форме предания о двух музыкантах, из которых один — наивный гений, вызывающий к себе трагическую страсть зависти. Поэтому Пушкин и назвал свою пьесу именами обоих музыкантов.*

Но так как музыка сама по себе не составляет центра пьесы, то ее никоим образом нельзя было бы озаглавить „Музыканты“ или „Два музыканта“, — как это можно соответственно сделать по отношению к ряду новелл Гофмана, а у нас — к двум рассказам В. Одоевского (о Бахе и Бетховене), к рассказу „Альберт“ Л. Толстого, первоначально и называвшемуся „Музыкант“.

Пушкин интересовался не тем, чтобы дать образ вообще музыканта как такового, в лице крупного представителя музыки, но тем, чтобы, использовав образы определенных двух музыкантов предания, противопоставить их друг другу в качестве вообще творческих типов, отношения между которыми складываются в трагедию зависти. Пушкин даже мог бы, сохраняя тот же замысел, воспользоваться вместо музыкантов образами других художников, среди которых он нашел бы заинтересовавшее его столкновение психологических типов. Собственно музыка и музыканты здесь по существу остаются в стороне.

Так и в другом знаменитом произведении с музыкальным названием — „Крейцеровой сонате“ Л. Толстого — дело совсем не в музыке, т. е. собственно музыкальное переживание не

* Заглавие Пушкин, очевидно, произносил, как и обычно оно произносятся, „Моцарт и Сальери“, так как в самой пьесе в случаях сочетания этих двух имен Пушкин произносит первое имя с ударением на последнем слоге, — конечно, по ритмическим основаниям: союз —, связывающий Моцарта, и Сальери“; во всех же остальных случаях у Пушкина дано Моцарт.

составляет главного содержания повести. И действительно, первоначальная редакция „Крейцеровой сонаты“ была совсем иная. При тождестве общего замысла, обстановка была не та, именно, главным персонажем был не музыкант, а художник: и соната Бетховена вовсе не участвовала в повести. Не было бы ничего невероятного, если бы в первоначальном варианте „Моцарта и Сальери“ Пушкина персонажи оказывались бы вовсе не музыкантами, — мы знаем, что и замысел пьесы возник до знакомства Пушкина с операми Моцарта.

Однако для создания пьесы Пушкину нужно было овладеть некоторыми данными как по биографиям Моцарта и Сальери, так и по истории музыки и проч. И Пушкин овладел всем этим так, как только он один умел овладевать при прирожденном ему необычайном даре усвоения особенностей даже чуждых, далеких ему стран, типов и проч.* Поэтому в целом пьеса „Моцарт и Сальери“ Пушкина драгоценна для музыканта; в ней есть и ряд деталей, превосходных с точки зрения музыкального сознания.

Самый образ Моцарта изображен Пушкиным с гениальной яркостью и вполне соответствует тому образу, который мы знаем по биографиям Моцарта. Позднее, в 1856 г., была написана новелла немецкого поэта Э. Мерике „Моцарт на пути в Прагу“ (перев. Влад. Княжнина, М., 1928). Оба эти произведения составляют лучшее из изображений Моцарта в мировой художественной литературе.

М. Иванов в своей книжке „Пушкин в музыке“ (СПБ., 1899) пишет по поводу некоторых строк первого монолога Сальери, с которого начинается пьеса: „Нельзя сказать, чтобы поэт высказал здесь ясное представление о природе и характере музыкального творчества. Читая эту пьесу, видишь, что он не особенно вдумывался в границы, различающие творчество литературное и музыкальное..“ И далее: „тут он, очевидно,

* Вопрос о литературных источниках „Моцарта и Сальери“ Пушкина разработан в статье М. Алексеева об этой пьесе в соч. Пушкина, изд. Акад. наук СССР, т. VII, 1935.

не стоит на верной почве“. Те строки из пьесы, которые автор приводит в подтверждение своих слов, несколько не убеждают, — даже прямо вызывают недоуменный вопрос: что в них прочел М. Иванов? Напротив, В. Паскалов по поводу тех же строк („Ремесло поставил я подножием искусству... поверил я алгеброй гармонию“) пишет: „Какой музыкант не поймет, что тут говорится о тех математических приемах, которыми композиторы пользовались в так называемом сложном контрапункте“. ⁶⁶ Как бы строго ни относиться к вопросу о смешении поэзии и музыки, думается, в данном месте пьесы Пушкина нет повода для укоризны поэта. Наоборот, сам М. Иванов, как видно из некоторых других мест его книжки, не свободен от такого упрека. А в конце концов М. Иванов все же находит в пьесе „Моцарт и Сальери“ Пушкина даже „высокие мысли о музыке“, музыкальный „энтузиазм“, показывающие, что Пушкин „глубоко чувствовал музыку“ (стр. 12 и 13).

Пушкин сумел найти простые и сильные выражения для передачи глубоких потрясений Сальери музыкой в словах его признания:

Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался,—слезы
Невольные и сладкие текли.

На проигранное Моцартом его новое произведение Сальери отзывается словами: „Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!“ И к этому только добавляет: „Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь. Я знаю, я“. На самом деле, как ни общи подобные обозначения, но ими может музыкант выразить свою оценку музыкального произведения, если не хочет входить в специальный разбор; и во всяком случае, такого рода оценки не противоречат музыкальному сознанию и не раздражают его неприятно, как излюбленные писателями (хочется сказать, на то они и писатели) конкретные толкования музыки путем картинных описаний,

только заслоняющих для сознания подлинный музыкальный объект.*

В своем втором большом монологе, заключающем всю первую сцену, Сальери говорит:

Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь.

Это прекрасно передает восторженное впечатление от музыки Моцарта. Причем здесь Пушкин даже употребляет слово „песня“ в значении мелодии, напева; обычно же он под песней понимает ее словесное содержание, текст. Далее, в сцене второй, исполнение „Реквиема“ вызывает у Сальери чувство освобождения от страданий, чувство достижения заветных музыкальных стремлений, получивших утоление в гениальной музыке Моцарта:

эти слезы
Впервые лью: и больно, и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член.

Это как бы пережитая мука блаженства, боль красоты, при этом—художественной красоты собственно-музыкальной. Вряд ли Сальери здесь имеет в виду только что перед исполнением „Реквиема“ совершившееся отравление им Моцарта, которое впервые дало облегчение страданию его зависти.

* И. Лапшин дает развитие мысли Пушкина, заключенной в давних кратких его словах: „В этом восклицании Сальери Пушкин удивительно метко оттеняет два основных момента творчества—силу и самобытность экспрессии (глубина и смелость) и совершенство формы (стройность). Равновесие между этими двумя моментами— стихийностью, произвольностью чувства, охватывающего художника в минуту вдохновения, и сознательностью, умышленностью технического мастерства, одним словом, полная гармония формы и содержания в художественном произведении, обусловленная равновесием этих двух сил в творческом процессе, составляет всю тайну творчества“,—и особенно таких гениев, как Моцарт и Пушкин.⁶⁷

Глубоко значительное воссоздание музыкального переживания дано в непосредственно далее следующих словах потрясенного до слез Сальери:

Друг Моцарт, эти слезы —
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу.

В этом самая сущность музыкального переживания; в нем нет ничего, определяющего музыку как музыку, кроме этой наполненности сознания музыкальными сочетаниями, проникнутости ими; это, как и всякое художественное состояние, — „мышление в образах“, но в образах специфического, собственно музыкального рода. Кому этого кажется мало для значения музыки, тот или просто плохой музыкант, не усваивающий музыкальной специфики, или музыкант, глубоко заблуждающийся в своих воззрениях на музыку. (Этим, конечно, не только не отрицается, но с особенной серьезностью ставится задача изучения конкретно исторических и социальных явлений и связей, влияющих на образование того или иного музыкального стиля).

В одном эпизоде своей пьесы Пушкин допустил черту, несколько рискованную с точки зрения музыканта и способную породить недоразумение. Именно: у Пушкина Моцарт, садясь за фортепиано, как бы предупреждает слушателя о „содержании“ своей новой пьесы. Он говорит:

Представь себе, — кого бы?
Ну, хоть меня, — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка;
С красоткой или с другом, — хоть с тобой.
Я весел. — Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое. —
Ну, слушай же... (Играет).

Сальери же, как видно из уже ранее приведенных мною его слов, оценивает пьесу, как музыкант, т. е. помимо всякой картинной программы. Композитор по поводу своего чисто музы-

кального произведения, — а Моцарт, очевидно, играл здесь фортепианную пьесу, — не станет распространяться о том, что именно следует представлять себе, слушая, — разве только намекнет названием пьесы на свои собственные, не обязательные для других и субъективные по характеру, отождествления музыки с чем-либо вне ее лежащим, — понимая, что сущность пьесы в самой ее музыке, а не в том, с чем она может связываться в воображении.

Однако Моцарт у Пушкина вовсе не насилует воображения слушателя. Стоит только обратить внимание на неопределенность зрительного толкования, данного Пушкиным в этом отрывке. На самом деле, композитору рисуется что-то приблизительное, неясное („представь себе—кого бы? Ну, хоть меня“; „с красоткой или с другом,—хоть с тобой“; „виденье гробовое, незапный мрак или что-нибудь такое“). Таким образом, в сущности, слова: „представь себе“ почти значат здесь: „представь все, что тебе захочется во время слушания моей музыки“, а это все равно, что „можешь вообразить себе что-нибудь, а можешь и ничего не вообразить, — главное же, слушай и тогда ты поймешь, что здесь как бы светлое, веселое состояние сменяется явлением мрака, смерти“. Моцарт в форме контрастных образов делает интимное признание Сальери в том, что, создавая свою последнюю вещь, он был охвачен предчувствием своей внезапной смерти, — даже именно от дружественной руки.

Если бы Пушкин в предшествовавших данному отрывку словах сделал какое-либо указание на то, что Моцарт исполнит набросок новой задуманной оперы, — это во всяком случае не Реквием, начатый „давно, недели три“, данная же пьеса — продукт бессонницы „намедни ночью“, — то этим было бы показано, — как и есть на самом деле, — что музыка вовсе не необходимо и существенно связана с данным определенным текстом и что если не всевозможные, то все же достаточно разнородные образы и сюжеты могут подойти к определенной музыке и слиться с нею в одно. Но у Пушкина Моцарт, садясь за фортепиано, говорит только:

Намедни ночью
Бессонница моя меня томила,
И в голову пришли мне две-три мысли.
Сегодня я их набросал. Хотелось
Твое мне слышать мненье....

Читатель ничего другого и не может предполагать, кроме того, что композитор играл свою фортепианную пьесу, — например, фортепианную фантазию, каких у Моцарта несколько. В таком случае, правда, необходимость пояснительных слов композитора отпадает. Но в той форме, в какой они даны у Пушкина, такие слова ничему не мешают. Ведь в редких случаях, когда образные видения — в какой бы то ни было форме, хотя бы и не отчетливой, но все же внутренне ощущаемой, — с достаточной силой дают о себе знать при создании музыкальной инструментальной пьесы (особенно на первых порах, когда созданное еще не отделилось для самого композитора от субъективных придатков и окружений, как и происходит в данном случае, — это еще только первоначальный набросок пьесы), — тогда композитор, в интимном порядке, может охотно ввести слушателя своей новой пьесы в ту атмосферу чувств и образов, в какой возникла эта пьеса. И, повторяю, Сальери хорошо понял Моцарта.

Пушкину нужно было в драматических целях показать всю силу мрачных предчувствий, которые обуревают Моцарта, и Пушкин не удовлетворяется тем, что Моцарт у него занят созданием заупокойной мессы, но он и другую свою пьесу создает в том же настроении. Это дает возможность в обеих сценах трагедии дать музыкальное исполнение, — что, вероятно, также входило в план Пушкина; тем более, что два изображенные музыкальные впечатления образуют градацию в повышении впечатления: первая пьеса вызывает восхищение, вторая (из „Реквиема“) уже потрясает до слез.

Таким образом, принимая во внимание трагедийные задания Пушкина, следует сказать что он обнаружил удивительный такт в отношении к музыке, использовав ее во всей полноте и не впавши ни на момент в своих словах о ней в ту дешевку

цветистых фраз, которая многим из писателей и читателей представляется почти необходимой там, где нужно художественное слово о музыке, но которая так нестерпима для каждого, кто действительно искренно и глубоко чувствует музыку.

Между тем слова Моцарта: „Представь себе...“ сразу как-то невольно останавливают на себе внимание музыкального читателя, вызывая недоуменный вопрос: зачем все это? Я и пытался разъяснить дело. Поэтому, скорее, неправ М. Алексеев, который в своей статье о „Моцарте и Сальери“ (т. VII соч. Пушкина, изд. Акад. наук СССР, 1935) говорит по поводу того же эпизода о „программном“ истолковании пьесы самим Моцартом у Пушкина и о том, что Пушкин „произвольно навязывает Моцарту едва ли мыслимое в его устах“. Пушкин именно ничего не навязывает, но лишь вызывает предрасположение к образам и настроениям некоторого рода.

Эта пьеса Моцарта возникла в томлении бессоницы, или,— что то же,— в полусне; опять пронизательно замеченное Пушкиным явление музыкального творчества, столь же частое, как в поэзии и в других видах художественного творчества,— явление, говорящее за существенное психологическое сродство состояний художественных и состояний сновидения. Так, у Пушкина: „сны поэзии“, „творческие сны“, „сон воображенья“, „душа стесняется лирическим волненьем... и ищет, как во сне, излиться, наконец, свободным проявленьем“ и др. И это, конечно, не фразеологический штамп, но ближайшее и точнейшее определение, какое находил Пушкин для нужного ему состояния.

Однако, как ни превосходно многое в „Моцарте и Сальери“ Пушкина, видеть в этой пьесе признаки собственной исключительно глубокой музыкальности Пушкина, а тем более его исключительно глубокого понимания музыки Моцарта,— нет оснований, как я уже говорил. Пушкин знал, что во время поэтического творчества душа „трепещет и звучит“, что поэт— „звуков и смятенья полн“. Однажды Пушкин даже утверждал, что существо поэзии—только звуки:

я поэт;
В душе моей едины звуки
Переливаются, живут,
В размеры сладкие бегут

(„Евг. Онегин“, гл. 8, III, вариант).

Это свое поэтическое знание Пушкин распространял и на музыку, правильно поняв, что она — искусство чисто звуковое, где вместо словесного ряда звуков — особый музыкальный звуко-ряд.

Основу поэзии, как знал Пушкин, кроме звуков, составляют еще образные „видения“, закрепляемые звучанием слов (стихотворения: „Осень“, „Разговор книгопродавца с поэтом“; в прозе — „Египетские ночи“, гл. I). Кроме того, словами передаются мысли, понятия, чувства. Противопоставляя развитую иностранную и отсталую русскую литературу, Пушкин говорит:

Конечно, северные звуки
Ласкают мой привычный слух...
Их музыкой сердечны муки
Усыплены; но дорожит
Одними звуками — пият

(„Евг. Онегин“, гл. 3, XXVI, вариант).

...ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум

(„Евг. Онегин“, гл. I, LIX).

Поэзия не сводима к одной музыке слов. Иное дело — бессловесное искусство звуков — музыка. Основу музыкального искусства, действительно, составляют единственно только звуки, но звуки особой природы, как своеобразное новое качество, возникшее из каких бы то ни было жизненных умонастроений, впечатлений и переживаний. В этом смысле музыкант и может и должен утверждать о себе:

В душе моей едины звуки
Переливаются, живут —

и приходят в стройные сочетания по законам гармонии, мелодии, ритма и музыкальных форм. Зная по опыту поэта вла-

стную красоту звуков, Пушкин ею же объяснял и действие музыки.

Пушкин, несомненно, постигал сродство искусств музыки и поэзии, как равно искусств звуковых, в том отношении, что художественное воздействие звуков той и другой природы возникает при образовании звукового единства, цельности, непрерывности звучания, — когда звуки сливаются в некий сплошной поток, который и предстает как художественно-звуковой образ. Эту органичность сочетания звуков в поэзии, делающую их из сухих и отдельных влажными и слитными, Пушкин постоянно выделял как особенность поэзии в ее отличии от прозы, — конечно, включая и прозу в стихах „рифмотвора“, „стиходела“—и постоянно же с ранних лет определял, как текучесть, переливы звуков:

Стихи текут и так и сяк

(„Моему Аристарху“. 1815).

... Мои стихи, сливаясь и журча,

Текут, ручьи любви, текут полны тобою

(„Ночь“: „Мой голос для тебя“. 1823).

„... и стихов журчанье излилось“

(„Андрей Шенье“. 1825).

В „Евг. Онегине“ (о Ленском):

... его стихи,

Полны любовной чепухи,

Звучат и льются

(гл. 6, XX).

В душе моей едины звуки

Переливаются, живут

(„Евг. Онегин“, гл. 8, III вариант).

В свете этих признаний приобретают иной, более точный смысл слова Пушкина из его стихотворения „Осень“ („Октябрь уж наступил“... 1830):

И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волнением,
Трепещет и звучит и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявлением.

И вот, как подобное же излияние звукового потока, Пушкин воспринимал и музыку Россини:

Он звуки льет, — они кипят,
Они текут...
Как зашипевшего Ая
Струя и брызги золотые

(„Отрывки из Путешествия Онегина“).

Пушкин не говорит, что музыка Россини выражает какие-то чувства и образы, но что сами звуки, „как поцелуи молодые, все в неге, в пламени любви“, как опьяняющие „струя и брызги“ вина,—чувства и образы, порождаемые музыкой, не отрываются от звуков музыки, но сливаются с ними в одно целое, отождествляются с ними (ср. „Томленье звуков льется“ о гитаре в стих. „Пирующие студенты“).

Тот же, по существу, смысл имеют в пьесе и уже упоминавшиеся слова Сальери о музыке („Реквием“) Моцарта: „Продолжай, спешి еще наполнить звуками мне душу“. Конечно, Пушкину здесь помогла его отмеченная еще современниками способность Протея,—перевоплощения. Для самого же Пушкина, быть может, не были характерны состояния потрясения и умиленного восхищения от музыки, подобные тем, какие в его изображении пережиты Сальери. Творец музыки, быть может, не открывался Пушкину, как „бог“, т. е., говоря без метафоры, как живой источник безмерной, несказанной, глубочайшей художественной красоты. И, конечно, гораздо большая искренность и непосредственность отражения личных художественных пристрастий Пушкина выразились в его словах, сказанных двумя годами раньше окончания пьесы „Моцарт и Сальери“ о статуе Аполлона Бельведерского: „Но мрамор сей, ведь, бог“ (стих. „Чернь“, 1828. Пушкин повторил здесь слова

Батюшкова о той же статуе из его письма к Д. Давыдову 1814 г.: „Это не мрамор, — бог!“).

Но с наибольшею силою и подлинностью личного переживания звучит подобное же признание Пушкина в применении к его собственному искусству, поэзии, — в окончании „Египетских ночей“: „Но уже импровизатор чувствовал приближение бога“ (1835).

Сходные же слова Пушкина из его письма к Дельвигу (1823) о Россини и вообще об итальянской опере: „Это представители рая небесного“ — все-таки шутивы.

Остановлюсь еще на следующем. Даже от лица Сальери и Моцарта Пушкин употребляет слово „гармония“ не в специальном музыкальном смысле, как термин музыкальной науки, противопоставляемый другому термину: мелодии, — но в смысле музыкальной красоты, в смысле собственной области музыки.

Действительно, Сальери говорит: „Музыку я разъял, как труп, поверил я алгеброй гармонию“. Я приводил уже понимание этого В. Пасхаловым в смысле занятий контрапунктом, сложный вид которого требует применения математических знаний. Но вернее было бы полагать, что Пушкин не разумеет здесь ни научного обоснования гармонии, в собственно музыкальном смысле, ни комбинаций контрапункта, о которых он мог и вовсе ничего не знать. Смысл слов Сальери тот, что он недостающую у него непосредственную творческую силу пытается возместить рассудочным анализом, выкладками, вычислениями, — это может происходить и в области гармонии, и контрапункта, и еще мелодического строения, и общей формы, в которой написано музыкальное произведение. Всему этому противостоит „гармония“, т. е. подлинно творческая, художественная красота музыки, ее совершенство, — свободно созданное без излишних „поверок“ и „разъятий“, перерастающих из важного самого по себе вспомогательного средства в основной двигатель музыкального сочинительства. В словах Сальери Пушкин просто дает две равнозначные метафоры: „Музыку я разъял, как труп“, и тут же менее конкретно, но в терминах, ближе относящихся к музыке: „поверил я алгеброй

гармонию". * Подобные Сальери типы деятелей искусства, несомненно, существуют, — так, к Сальери, как образу, восходит например, в музыке Танеев.

Как и Сальери, Моцарт, конечно, никогда бы не мог сказать так, как его заставляет говорить Пушкин: „За искренний союз, связующий Моцарта и Сальери, двух сыновей гармонии“; „Когда бы все так чувствовали силу гармонии!“ Поскольку у музыкантов слово „гармония“ имеет свое ограниченное, строго определенное значение, можно бы спросить: почему не „сыновей“ и „силу“ мелодии; тем более, что чувство гармонии и мелодии сплошь да рядом бывает развито у музыкантов не равномерно и музыкант может быть более одарен в одном, чем в другом отношении. Моцарт же у Пушкина говорит о музыке в целом, в полноте ее художественного смысла; и достаточно было бы просто сказать: красоты (музыкальной) или музыки. В своей заметке, относящейся к вопросу об от-

* Я уже разъяснял это в своем обзоре массовых изданий Пушкина по поводу понимания этого места из „Моцарта и Сальери“ Б. Томашевским (см. „Пушкин“, Временник Пушкинской комиссии Акад. наук СССР, 1936. № 1, стр. 333). Подобное употребление слова гармония не было исключительно принадлежностью Пушкина. Так, в заметках о музыке в „Сев. Пчеле“ встречается такое же словоупотребление. По поводу игры Шимановской читаем: „... то высокое понятие гармонии, которое сообщает музыке силу трогать сердце. Это можно назвать поэзией музыки“; музыка—„область питической гармонии“ (№ 36 от 24 марта 1827 г.); анонсируя концерт с участием Шимановской, Булгарин противопоставляет музыку поэзии, как „звуки гармонии“ — „звукам поэзии“ (№ 46 от 16 апреля 1827 г.). В статье „Моск. записки. Театр“ Н. Д. („Вестн. Европы“, 1824, № 1, январь, стр. 69—72) также говорится, что Верстовский действует на сердца „посредством могущественных, потрясающих звуков гармонии“. Вяземский также говорит о салоне З. Волконской, что там „пресыщались гармонией“. Даже В. Одоевский в эти годы злоупотребляет термином гармония и в своем письме в редакцию „Несколько слов о кантатах г. Верстовского“ говорит, что Верстовский „одухотворил свою гармонией питические произведения, им избранные, дал им новую жизнь...“ (там же, стр. 65). Однако „Любитель музыки“ (В. Одоевский?), писавший отчеты о концертах в Москве позднее (в „Моск. Телегр.“, напр., 1828 г.), пользуется словом гармония, как определенным собственно музыкальным термином, который, конечно, до многих еще не доходил.

равлении Моцарта, Пушкин также говорит: „весь театр упивался гармонией Моцарта“.*

Объяснение для доли собственно музыкальной насыщенности и одушевления, какими обладает пьеса „Моцарт и Сальери“ Пушкина, как я уже говорил, не было ни оснований, ни необходимости искать во впечатлениях Пушкина от музыки именно Моцарта. На самом деле, Пушкин мог разрешить себе взяться за сюжет из жизни музыкантов потому, что он уже пережил довольно значительный музыкальный опыт,—именно, увлечение музыкой Россини. Этого крупнейшего в музыкальной жизни Пушкина события напрасно до сих пор не принимают во внимание в вопросе об условиях создания его „Моцарта и Сальери“.

Между тем вполне допустимо и естественно перенесение результатов музыкального опыта, приобретенного через увлечение музыкой Россини, на сюжет, в котором требовалось высказываться о музыке Моцарта. Отражение одесских увлечений итальянской оперой в „Моцарте и Сальери“ тем более естественно, что последняя обработка „Отрывков из Путешествия Онегина“ была одновременной созданию „Моцарт и Сальери“. Правда, часть „Отрывков из Путешествия Онегина“, касающаяся Одессы и итальянской оперы, была напечатана еще в 1827 г. (журн. „Московский Вестник“), но Пушкин занимался этим „Путешествием“, первоначально главою 8-ю романа, также и в Болдине осенью 1830 г., когда заканчивал весь роман (гл. 8-я, первоначально 9-я). „Отрывки из Путешествия Онегина“ подписаны: 18 сентября 1830 г. В ту же осень, позднее, закончены „Моцарт и Сальери“ и „Каменный гость“.

* Вероятно, именно под влиянием пьесы Пушкина И. Эренбург в своем романе „День второй“, гл. 10 (М., 1934, стр. 116), излагая предание о некоем немецком композиторе, который плакал, слушая в концерте свою симфонию, проданную им какому-то дилетанту и исполненную с большим успехом под чужим именем, говорит: „... думал, что он плачет, умиленный гармонией“,—т. е., конечно, вообще музыкально-художественной значительностью и красотой произведения.

Не могло пройти бесследно для Пушкина при создании пьесы „Моцарт и Сальери“ еще одно, позднейшее обстоятельство — именно, общение Пушкина с М. Глинкой, присутствие на вечерах его гениальных импровизаций на фортепиано и его изумительного пения своих романсов. О значении вообще личности Глинки даже в общепсихологическом смысле для создания образа Моцарта в пьесе Пушкина мною уже было высказано в печати, — и с тех пор это обстоятельство не упускается из виду при рассмотрении генезиса пьесы Пушкина „Моцарт и Сальери“. *

Ведь Глинка и по характеру своему мог быть сближен с Моцартом, — та же удивительная беспечность, веселость, охота к шуткам; хотя у Глинки все это чередовалось с частыми приступами тоски и уныния, но он любил и умел веселиться. Позднее, быть может, уже в годы любви Глинки к дочери А. Керн, значит, в конце 30-х или начале 40-х годов, Глинка однажды устроил у Керн (см. ее воспоминания) такую веселую проделку. Он стал передразнивать на фортепиано шарманку, игравшую под окном, со всеми ее фальшивыми и дребезжащими звуками. В комнате хохотали, шарманщик недоумевал и, наконец, когда Глинка симпровизировал вариации на тему шарманки, пришел в такой же восторг, как и все домашние и прохожие, столпившиеся под окном и наградившие Глинку шумными аплодисментами. В пьесе Пушкина Моцарт зазывает к Сальери слепого скрипача, которого он слышал в трактире, сыграть арию из его оперы, и старик играет из Моцарта так, что Сальери чувствует оскорбление искусства и прогоняет старика, даже ничего не дав ему; Моцарт же только смеется, ласково прощается со стариком и щедро награждает его.

Кстати, Моцарт в пьесе Пушкина (сцена 1-я) говорит: „Слепой скрипач в трактире разыгрывал *voi che sapete*“, — т. е. по-

* Мои статьи: „Пушкин и Глинка“ (из их отношений в связи с созданием пьесы „Моцарт и Сальери“) в журнале „Музыка и революция“ 1926, № 5, и — то же в широко развитом виде: „Пушкин и композитор Глинка“ в „Моск. пушкинисте“, II, 1930, стр. 196—240.

пулярную до наших дней арию из оперы „Свадьба Фигаро“ (действ. 3-е, сцена 2-я) Моцарта. Далее в пьесе, по авторской ремарке, „старик играет арию из „Дон-Жуана“. Ошибка ли это со стороны Пушкина? Если он действительно знал арию, которую называет, то самое содержание текста не позволило бы ему отнести ее к „Дон-Жуану“. Но здесь собственно не оказывается никакого противоречия. Ведь зазвав старика к Сальери, Моцарт мог заказать ему играть не то же самое из своих опер, что уже слышал от него, — он и говорит ему просто: „Из [Моцарта] нам что-нибудь!“ В опере „Моцарт и Сальери“ Римского-Корсакова на неизменный текст Пушкина старик и играет арию из оперы „Дон-Жуан“ — „Batti, batti, o bel Mazetto“. (В этом же смысле эпизод и освещен в статье Б. Томашевского о „Каменном Госте“, в гл. III, т. VII собр. соч. Пушкина, изд. Акад. наук СССР, 1935, тогда как в непосредственно смежной и предшествующей статье М. Алексеева там же трактовка дана обратная, а именно, в смысле вероятной ошибки Пушкина.)

Некоторые были оскорблены пьесой Пушкина за имя Сальери. Еще Катенин выговаривал Пушкину. М. Иванов („Пушкин в музыке“, 1899) также упрекает Пушкина за поклеп на почтенного человека. Но историко-музыкальный подход к пьесе „Моцарт и Сальери“ в целом не правомерен. Правомерен только учет того, какие историко-музыкальные элементы вошли в пьесу с сохранением своего действительного значения и какие подверглись свободному интерпретированию Пушкина и какому именно. Задание пьесы так далеко от исторической портретности, что в каком бы виде ни предстали в ней Моцарт и Сальери, никакого влияния на наше представление о характере соответствующих реальных деятелей это оказать не может. Образ Моцарта у Пушкина совпадает с историческим, образ Сальери — искажен. Но оба образа равно гениальны по психологической их обрисовке.

Основной подход к пьесе только и должен быть с этой стороны. Белинский превосходно сказал об этой пьесе, которую он приравнивал по ее силе к трагедиям Шекспира: „Ее

идея — вопрос о сущности и взаимных отношениях таланта и гения“ (1846), — т. е., именно, вообще таланта и гения, а не известных по истории музыки Сальери и Моцарта. (Только напрасно Белинский умолчал о теме зависти, которая сама по себе вовсе не вытекает с неизбежностью из указанной им идеи пьесы).

Тонко остроумный ответ на то, можно ли „извинить“ Пушкина за изображение отравления Сальери Моцарта, дан в одном современном романе. Рассказывается легенда, по своему смыслу обратная общеизвестной. Моцарт от быстрой работы постепенно исписывается, повторяет себя, доходит до бедности творчества. Сальери же, упорно трудясь, видя в анализе только средство к творчеству, все возвышается как художник. И вот Моцарт слушает в концерте симфонию Сальери, писавшуюся целых семь лет. Он слышит в ней сначала просто какофонию, затем что-то странное и дерзновенное; ему уже становится неловко, когда его приверженцы свистят и шикают. По окончании симфонии Моцарт спешит уйти и с горечью должен сознаться себе, что он уже исписался, не создаст более ничего нового; но он еще способен понимать настоящую музыку и признает, что у того, кого он считал книжным червем, трудолюбивою бездарностью, — настоящий талант. — И Моцарт отравляет Сальери. Привлекательный образ теперь — Сальери. Рассказчик в романе заканчивает изложение легенды так: „Вспоминайте иногда про завистливого Моцарта. И не верьте рассказам о „легком творчестве“. — Так автор играет распространенной трагической легендой и показывает, что если она истинна, то столь же истинна, т. е. столь же, даже более, осмысленна и легенда прямо противоположная. Все это не факт истории и действительности, а только свободное распределение светотени на реальных образах двух музыкантов. На самом деле, в сравнении с произвольным преувеличением в предании некоторых, правда, очень существенных самих по себе фактов в отношениях Сальери к Моцарту, эти реальные факты совершенно ступшеваются в своем значении, и остается одна светотень, так или иначе, по произволу, распределяемая. Устанавливая

дружбу между Моцартом и Сальери, Пушкин сразу же вводит в область чистейших вымыслов, в которой возможно все, что угодно. На самом деле, ведь отравление, которое действительно подозревал в себе Моцарт, было длительным процессом, а у Пушкина яд Сальери, заветный дар его Изоры, — яд, конечно, моментальный: на слова уже отравленного Моцарта „Я нынче нездоров, мне что-то тяжело; пойду, засну“, Сальери отвечает про себя: „Ты заснешь надолго, Моцарт!“

Предание о Сальери-отравителе так же ложно, как предание о Бомарше, отравителе своей жены, да чуть ли не двух жен, и Микель-Анджело, велевшем распять человека для своего изображения Христа, — этому не верит и Сальери у Пушкина. Но Пушкин пользуется упоминанием об этих преданиях для того, чтобы резче провести черту между гением Моцарта (как и представителей двух других искусств — литературы и живописи) и не гением Сальери, способным на преступление. Трех во главе с гением музыки превозносит Пушкин перед трудолюбивым, но лишенным высших свойств талантом, чувство зависти которого может в своем крайнем развитии довести до прямого преступления.

В основе многих легенд, обработанных поэтами, лежат факты из жизни исторических деятелей, — даже легенд о Дон-Жуане и Фаусте, и особенность положения Пушкина в данном случае единственно только в том, что он взял легенду слишком близкую по времени, еще творившуюся. Не вина поэта, если читатель не умеет отделить предание от жизни.

Правом поэта свободно интерпретировать легенду воспользовался Пушкин и в другой своей трагедии, которая также подлжит нашему рассмотрению.

* * *

Прямым отражением знакомства Пушкина с оперой Моцарта „Дон-Жуан“, во всяком случае, с ее либретто, — является пьеса Пушкина „Каменный гость“, эпиграфом к которой стоят слова итальянского либретто оперы. Но Пушкин создал свой собственный и гениальный вариант.

Лежащее в основе испанское сказание не раз подвергалось обработке и до Пушкина и после него, при чем иногда также на основе оперы Моцарта. Но если рассказ Гофмана „Дон-Жуан“ создан под непосредственным впечатлением именно от оперы Моцарта (дано описание представления оперы, высказан ряд суждений о ее музыке в связи с сюжетом, получившим у Гофмана углубленную трактовку именно в силу воздействия музыки Моцарта), — если в пьесе А. Толстого, посвященной „памяти Моцарта и Гофмана“, отразилась трактовка образа Дон-Жуана, данная у Гофмана под прямым влиянием музыки Моцарта, — то пьеса Пушкина является отражением, прежде всего, текста оперы Моцарта, т. е. мастерской литературной обработки испанской легенды итальянцем Да Понте, в некоторых частях близкой к пьесе Мольера „Дон-Жуан“ (у Пушкина Дон-Гуан).

С некоторым вероятием уже на основании выставленного Пушкиным эпитафия можно утверждать, что на сюжет „Каменного гостя“ натолкнула Пушкина именно опера Моцарта.

Правда, Дон-Гуан обозначен уже в списке намеченных к разработке тем на обороте листка со стихотворением „Под небом голубым...“ 29 июля 1826 г., — но список этот, может быть, позднейший. Знакомство же Пушкина с текстом оперы Моцарта, конечно, произошло уже в Москве, где он был лишь с 8 сентября 1826 г. Что же касается эпитафия, то возможно, что, слыша не один раз оперу „Дон-Жуан“ в Москве, Пушкин тогда же запомнил, — и, как указал Б. Томашевский в своей статье о „Каменном госте“ (1935), несколько неточно — те несколько строк итальянского либретто, которые взял эпитафием к своей пьесе. Но возможно, что Пушкин ознакомился с этим либретто и как-либо более близко и внимательно, чем только слыша самую оперу, — например, по исполнениям в концертах и музыкальных вечерах, где арии из опер Моцарта были постоянной принадлежностью программ.

Эпитафия к „Каменному гостю“ в переводе означает: „О, достойнейшая статуя великого командора! — Ай, господин! — Дон-Жуан“. Эти слова из 1-й сцены второго, т. е. последнего, действия оперы отразились в самом тексте пьесы Пушкина:

Преславная, прекрасная статуя!
Мой барин, Дон-Гуан, покорно просит
Пожаловать... Ей-богу, не могу!
Мне страшно.

Из этой же оперы Пушкин взял и самые имена: Лепорелло (у Мольера — Сганарель) и Донны-Анны (в опере она — дочь командора, у Пушкина — жена). Обычное название литературных обработок легенды о Дон-Жуане — „Дон-Жуан, или Каменный гость“. Полное название оперы Моцарта — „Наказанный грешник, или Дон-Жуан“. В оперном тексте Да Понте значительное место уделено явлению загробного мстителя, вестника небесной кары, — тема воздаяния получает развитие в согласии с церковно-католическими представлениями; даже в названии оперы на первом месте поставлено: Наказанный грешник. У Пушкина ничего этого нет, — в этом смысле он ближе к вольнодумному Мольеру.

Названию „Каменный гость“ текст Пушкина не отвечает так, как текст оперы Моцарта и других обработок легенды. Кроме того, Дон-Гуан у Пушкина вовсе не приглашает статую командора к себе в гости на ужин, как у Мольера, Да Понте и др. У Пушкина Дон-Гуан просит его к „Донне-Анне притти попозже вечером и стать у двери на часах“ во время его первого свидания с вдовою, уже идущей навстречу его страсти, т. е. проявляет совершенно исключительные по кощунственности дерзновенности и насмешку над умершим супругом. Командор входит со словами: „Я на зов явился“, Дон-Гуан говорит: „Я звал тебя и рад, что вижу“. Но ведь командор, собственно, самовольно вторгся нарушить свидание, вместо того чтобы охранять его, т. е. явился, значит, незваным гостем. Таким образом, название пьесы Пушкина „Каменный гость“, благодаря тому новому, что Пушкин внес в эпизод со статуей командора, приобретает и новый, необычный смысл, а именно — это название „Гость“ теряет уже свое прямое и точное значение.

Участие командора в наказании Дон-Гуана получает у Пушкина — это уже давно отмечали (Аверкиев в 1867 г. и затем другие) — гораздо большую, чем обычно, мотивировку. Но слова

командора, обращенные к Дон-Гуану: „Дай руку“, имеют у Пушкина, пожалуй, менее, чем обычно, отчетливую мотивировку.

У Мольера и Да Понте те же слова мотивируются ответным приглашением на ужин к командору. Держа руку Дон-Жуана, командор призывает его к раскаянию, а когда тот упорствует, предоставляет его адским силам. При этом у Мольера командор еще накануне, явившись на ужин к Дон-Жуану, заставил его принять ответное приглашение к себе и явился вторично за Дон-Жуаном, которому и говорит: „Дай руку“ в ответ на вопрос Дон-Жуана: „Куда идти?“ У Да Понте командор является однажды, по приглашению на ужин Дон-Жуана, и говорит: „Дай руку в залог“, т. е. в залог того, что Дон-Жуан действительно, как он только что утверждал, придет на ужин к командору.

Пушкин сохраняет единичное появление командора, как в опере, но ввиду отсутствия мотивировки через приглашение на ужин слова командора: „Дай руку“ могут означать лишь простое требование доказательства бесстрашного приветствия командора со стороны Дон-Гуана.

Дважды на протяжении пяти лет Пушкин написал в альбомы двух представительниц музыки — пианистки М. Шимановской в 1828 г. и фрейлины-певицы П. Бартеневой в 1832 г. — строки о музыке, знакомые нам по „Каменному гостю“:

Из наслаждений жизни
Одной любя музыка уступает,
Но и любовь мелодия...

Заменив во второй своей записи слово „мелодия“ на слово „гармония“, Пушкин заметно ослабил собственно музыкальный смысл своего афоризма.

Мелодия — термин собственно музыкальный, который Пушкин здесь употребил метафорически: гармония же, как я уже говорил, в словоупотреблении Пушкина не является термином музыкальной науки, не всегда является и понятием общемузыкальным, но часто, как это и обычно, понятием более широким по объему, идущим из античного мира, — омонимиче-

ским по отношению к специально музыкальному термину и синонимическим к словам: соразмерность, красота, совершенство и пр., особенно часто у Пушкина в применении к звукам стихов.*

Самый факт повторения на протяжении ряда лет Пушкиным двум артисткам одних и тех же слов о музыке показывает, что эти слова не были непосредственным откликом поэта на полученное им музыкальное впечатление; да подобные непосредственные творческие отклики на музыку и не были обычны у Пушкина, как они были, напротив, обычны у многих наших поэтов, из стихотворений которых, вдохновленных музыкальным исполнением, можно бы составить целый сборник.

Напомню здесь только два стихотворения И. Козлова, как раз написанные по поводу игры той же Шимановской (1830) и пения той же Бартеневой (1836), в альбомы которых Пушкин сделал свои записи. По стихотворениям Козлова „К М. Шимановской“ и „П. А. Бартеневой“ вполне ясно, что он выражает свои восторги именно от игры и пения: „пленаюсь дивною игрою“, „и в сладостной своей игре“, „твое пленительное пенье“, „голос твой пылает, льет очарованье напевом радости живой“, — при этом о содержании слов вовсе не упоминается. Сравнение страстных, горячих строк Козлова, налитых взволнованностью от пережитого перед созданием их музыкального впечатления, со строками о музыке Пушкина, говорящими о музыке вообще и приложимыми ко всем случаям музыкальных исполнений (что Пушкин на деле показал, повторив одни и те же строки в альбомах двух разных лиц), вскрывает во всей полноте и несомненности живую конкретность музыкальной основы данных стихотворений Козлова и абстракт-

* Ср. уже указанные мною: трехкратное употребление слова „гармония“ в пьесе „Моцарт и Сальери“, затем в „Домике в Коломне“, строфа 29-я — „Печалию согрета гармония и наших муз и дев“, — т. е. поэтическая и музыкальная красота, поэзия и музыка (песен); еще в стих. „Красавице“: „Все в ней гармония, все диво“; в стих. „Безумных лет угасшее веселье“: „Порой опять гармонией упьюсь“; в стих. „Разговор книгопродавца с поэтом“; „В гармония соперник мой“... Стихи Катенина — „отверженные вкусом и гармонией“ („Моя замечания об русском театре“).

ность, отсутствие прямого, живого источника для альбомных строк Пушкина.*

Напомню еще, что в альбом той же пианистки М. Шимановской написано и стихотворение Гете „An madame Marie Szimanovska“ (1823. С заглавием „Aussöhnung“ („Примирение“) составило 3-ю часть „Трилогии страсти“), в котором он как-раз восхваляет „Den Götterwert der Töne wie der Tränen, Das Doppelglück der Töne wie der Liebe“ (окончания второй и третьей последней строфы), т. е., как и Пушкин, сближает музыку с любовью („Божественное достоинство звуков и слез“, „Двойное счастье звуков и любви“).

Кстати, это стихотворение Гете Пушкин, конечно, узнал еще в 1827 г., когда оно было напечатано в „Моск. Телеграфе“ в статье Вяземского „Об альбоме г-жи Шимановской“ среди других посвященных ей стихотворений и записей русских и иностранных авторов.⁶⁸ Факт, может быть, не вовсе безразличный. Комментарием к стихотворению Гете могут служить записи Соре и Эккермана в 3-й части книги „Разговоры Гете с Эккерманом“). В тот же альбом Шимановской недолго спустя и сам Пушкин сделал свою запись.

Но Гете еще говорит (начало второй строфы):

Da schwebt hervor Musik mit Engelschwüngen,
Verflücht zu Millionen Ton um Töne,
Das Menschenwesen durch und durch zu dringen,
Zu überfüllen ihn mit ewiger Schöne.
Das Auge netzt sich..

* О пении той же певицы говорит Лермонтов в своем, вероятно, экзотичном стихотворении 1830 г. „П. Бартеневой“:

Скажи мне, где переняла
Ты обольстительные звуки
И как соединить могла
Отзвуки радости и муки?

Премудрой мыслью вникал
Я в песни ада, песни рая,
Но что ж? Нигде я не слышал
Того, что слышал от тебя я.

(„Музыка парит с своими ангельскими крыльями, переплетает миллионы звуков, проникая в глубь человеческого существа, переполняя его вечной красотой. Глаза увлажняются...“)

Связь Гете с музыкой была слаба (гораздо сильнее эта связь у Шиллера, особенно у Гейне). Но Гете все же знал и сильную взволнованность под влиянием музыки, которую он считал даже „опасной“ для себя; впрочем, подобное потрясение, по его собственным словам Эккерману, плодотворно отразилось на его „Трилогии страсти“.

Музыкальный же афоризм Пушкина совершенно иного происхождения. Он вписан в альбом М. Шимановской 1 марта 1828 г. „Каменный гость“, в который входит тот же афоризм, датирован 1830 г. Казалось бы, вполне естественно предположить, что Пушкин для пьесы воспользовался своими же строками о музыке, написанными двумя годами ранее. Но уже Н. Лернер („Ист. Вестн.“, 1905, № 7) справедливо сделал обратный вывод, а именно, что „Каменный гость“ уже был задуман, уже был подготовлен ранее 1830 г.

Факт повторной записи в альбом афоризма о музыке через два года по окончании „Каменного гостя“ способен только еще более утвердить, что такой же случай использования строк своей пьесы мы имеем и в записи афоризма, предшествующей написанию пьесы и ее окончанию.

Следует еще добавить, что по самой своей стихотворной форме означенные строки нисколько не похожи на альбомный экспромпт Пушкина, но явно составляют отрывок в три стиха из драматической пьесы, написанной, как обычно у Пушкина, нерифмованным пятистопным ямбом, — отрывок, начатый прямо с середины стиха и не доведенный до конца третьего стиха; строки, следовательно, необходимо заставляют предполагать, что есть начало и продолжение их.

Эти строки из „Каменного гостя“ о музыке по глубине своего тона стоят у Пушкина в особой группе, где и вся пьеса „Моцарт и Сальери“. Но и здесь и там значительное в музыкальном смысле подсказано Пушкину, главным образом, извне, от сюжета, — изнутри же Пушкин проявил в обоих случаях

прежде всего отличающий его дар фантазии, перевоплощения. Ведь слова о музыке и любви принадлежат в „Каменном госте“ одному из посетителей Лауры, который говорит ей, после исполнения ею своей роли на сцене:

не проходит
В тебе восторг, Лаура, не давай
Остыть ему бесплодно: спой, Лаура,
Спой что-нибудь!

И после того, как она спела под гитару и вызвала восторженные восклицания своих гостей, первый, просивший ее спеть, произносит:

Благодарим, волшебница! Ты сердце
Чаруешь нам. Из наслаждений жизни... и т. д.

—кончая непосредственно далее следующими словами: „Взгляни: сам Карлос тронут, твой угрюмый гость“. Второй гость: „Какие звуки! Сколько в них души!“ Далее Лаура поет гостям еще раз на прощанье, вызвав восклицание: „Прелестно, бесплодно!“ (Самих песен Пушкин ни в том ни в другом случае не приводит).

Пушкин дважды взял для альбомных записей афористически звучащие строки из пьесы, отсеки все лишнее, связанное с ходом действия пьесы (почему и получилось нечто обрывочное по форме). В полном своем виде данное выражение музыкального восторга совершенно естественно в устах испанца. Чутьем поэта Пушкин понимал, что в пьесу из жизни Испании непременно должна быть введена музыка и, именно, пение под гитару, и он ввел это. Сходным же образом введено и восклицание Дон-Гуана, когда донна-Анна назначила ему свидание: „Я счастлив! Я петь готов, я рад весь мир обнять!“

Если же все-таки следует искать каких-либо личных музыкальных впечатлений Пушкина, которые бы могли отразиться при воссоздании им Испании с ее музыкой, широко проходящей там в жизнь, — то опять-таки, как и по поводу „Моцарт и Сальери“, нужно указать, во-первых, на пережитое Пушкиным увлечение операми Россини (кстати, в строфе о Россини из

„Отрывков из Путешествия Онегина“ также звуки музыки сближаются с любовью, они — „как поцелуи молодые, все в неге, в пламени любви“) и, во-вторых, на общение с Глинкой, пение и фортепианные импровизации которого производили настоящий восторг слушателей. Глинка принимал деятельное участие и в салоне Шимановской. В „Записках“ Глинки, всегда очень скромного, когда речь заходит о нем самом, читаем, однако, в абзаце о его знакомстве („тогда же, сколько помнится“, т. е., по контексту, в 1828 г.) с „известной фортепианисткой“ и ее двумя дочерьми, которые „изрядно пеют“: „Я был мавстро на музыкальных утрах Шимановской; исполняли иногда и мою музыку“. Таким образом, Глинка мог быть вдохновителем приведенных стихов о музыке из „Каменного гостя“, хотя бы в том же смысле, в каком с Глинкой же связан образ Моцарта из пьесы „Моцарт и Сальери“.

А. Булгаков в письмах к брату (см. „Русский архив“—1901) сообщает в письме от 29 марта 1827 г.: „Булгарин расписал в Пчеле своей концерт Шимановской довольсно надуто. Вчера в клубе читал громко Вяземский, а Ив. Ив. Дмитриев и Пушкин Александр смеялись, делая критические замечания“.

Концерт состоялся 22 марта 1827 г., вскоре после возвращения в Петербург (в начале марта) Шимановской из ее концертной поездки за границу. В № 36 от 24 марта „Сев. Пчелы“ помещена рецензия на концерт, в которой восхвалялась „восхитительная игра“ Шимановской, „поэзия музыки“ у нее, особо подчеркивались женственная прелесть ее игры и то, что она „несравненна в *legato* и *cantabile*“, — у нее „певкость тонов“, о чем говорилось и в заметке, предвещающей концерт Шимановской, в № 33 от 17 марта.

Заметка—в обычном стиле „Сев. Пчелы“. Критические замечания Пушкина не могли иметь в виду собственно ни оценку игры Шимановской, которую Пушкин в то время, до своего переезда в Петербург, еще не слышал, ни употребление слова гармония в расширенном, не специальном смысле.





ОТДЕЛЬНЫЕ
ИТАЛЬЯНСКИЕ АРИИ
*
КОНЦЕРТЫ





Пушкин не раз называет модные в его время итальянские арии. В приведенной уже мною по поводу итальянского романса „Benedetta“ строфе из „Евг. Онегина“ (гл. 8, XXXVIII) говорится, что Онегин, рассеянным поэтом сидя у камина, — „мурлыкал Benedetta иль Idol mio“. Обращение „Мой кумир“ весьма обычно в итальянских любовных ариях и в романсах, и что именно понимает в данном случае Пушкин, не может быть точно определено. Н. Лернер в своих посмертных очерках предполагает, что здесь имеется в виду популярное в Европе того времени дуэтино В. Габусси: „Se, o cara, sorgiàdi“ („Если ты улыбаешься, милая“), в котором припев — Idol mio.⁶⁹ Добавлю, что это именно часть соло из пьесы, с которой пьеса начинается и которая повторяется после средней части—дуэтом. Таким образом, слова „Idol mio“ звучат здесь много раз. Пьеса Габусси помещена в парижском—распространенном и у нас—сборнике „Эхо Италии“ („Echos d'Italie“), состоящем из популярных итальянских арий и романсов.

Б. Томашевский в статье о „Каменном госте“ (т. VII Собр. соч. Пушкина, Акад. наук СССР, 1935) полагает, что „Idol mio“ у Пушкина — ария Донны Анны из „Дон-Жуана“ Моцарта: „Non mi dir, bell'idol mio“. Но такой арии Донны Анны нет совсем. Есть ария, начинающаяся так: „Crudele! Ah no!“, в которой находятся указанные Томашевским слова (действ. 2, явл. II), но которую никак нельзя бы назвать „Idol mio“.

В стих. „Калмычке“ (1829) Пушкин иронизирует над светскими дамами, противопоставляя им понравившуюся ему во время его кавказской поездки калмычку, о которой он говорил и в своем „Путешествии в Арзрум“ (гл. 1) и к которой он

теперь обращается со словами: едва „не увлекла среди степей
вслед за кибиткою твоей“. Таким образом, Пушкин мог бы
пространствоваться с калмыками, как в юные годы с бессараб-
скими цыганами,—велико было в нем стремление вырваться на
волю из условностей светского круга. Калмычка характери-
зуется путем отрицания признаков, определяющих представи-
тельница света: „Ты не лепечешь по-французски, ты шелком не
сжимаешь ног... слегка Шекспира не ценишь... Не распеваешь
Ma dovè...“

Это—ария („Но куда?“, т. е. куда идти?) из оперы „Поки-
нутая Дидона“ на знаменитое либретто Метастазия. Из боль-
шого количества, свыше сорока, опер на этот текст самой
популярной у нас была, по словам Н. Лернера,⁷⁰ опера Б. Га-
луппи, впервые поставленная у нас в 1766 г. в Петербурге,
где Галуппи в течение нескольких лет, до 1768 г., был по
приглашению Екатерины II придворным дирижером и компози-
тором. О длительной популярности этой арии Галуппи, по
изысканиям того же Н. Лернера, свидетельствуют такие факты,
что ею „приводил всех в восторг“ тенор итальянской оперы
Перуцци, исполняя ее как вставную арию в „Семирамиде“
Россини во время коронационных торжеств осенью 1826 г.
(со слов Д. Н. Шереметьева по записи его сына, С. Д.).
Затем эту арию исполняли на торжествах 1831 г. в присут-
ствии Николая I (можно даже уточнить: 4 ноября, по письму
А. Булгакова к брату от 5 ноября 1831 г.). Пушкин мог слы-
шать эту арию в 1826 г. в Москве, когда был возвращен
Николаем I из ссылки в сентябре.

Выражение Пушкина „возлюбленная тень“ (стих. „Закли-
нание, 1830; „тень возлюбленная“ в письме к Плетневу от
11 апреля 1831 г.), как выясняет Б. Томашевский (1927),⁷¹
является переводом слов „ombra adorata“, с которых начи-
нается долго популярная в Европе и исполнявшаяся и у нас
в концертах в Петербурге ария из 3-го, последнего, акта оперы
Цингарелли „Ромео и Джульетта“ (1796). Пушкин мог слышать
эту арию. Как также указывает Б. Томашевский, Дельвиг
в письме к Пушкину от июля 1826 г. сообщал, что больной

уже тогда поэт К. Батюшков на окнах у себя писал эти слова „*ombra adorata*“, — источником которых служила, конечно, та же известная оперная ария.

Во время пребывания Нащокина, друга Пушкина, в Петербурге летом 1833 г. к нему собрались в гостиницу Демута друзья, в том числе Пушкин и Куликов (драматург—псевдоним: Н. Крестовский—и виолончелист, давший воспоминания о Пушкине и Нащокине). Однажды они залучили к себе иностранца, приехавшего с каким-то новым музыкальным инструментом. Выступления его почему-то не были разрешены, и он должен был выехать из России. У Нащокина в номере гостиницы он демонстрировал свой инструмент, состоящий из вращающихся валиков и стеклянных кругов, проходящих все степени от больших до малых по размеру. Куликов подробно описывает все устройство и способ игры (посредством разной силы нажима пальцев). К сожалению, репертуар музыки обозначен им лишь суммарно. Исполнены были „симфонии, арии всех знаменитых композиторов старой и новой школы“. Слушатели были поражены волшебством звуков этого, неизвестного им инструмента, дающего полные звуки от самых низких до самых высоких со всеми степенями от форте до пиано,—а Пушкин, лежа на диване, заложив руки под голову и закрыв глаза, повторял: „И замереть и умереть можно“.⁷²

В своих письмах Пушкин не раз говорит о посещении им концертов. „Третьего дня приехал я в Москву и прямо из кибитки попал в концерт, где находилась вся Москва“ (Вяземскому, 14 марта 1830 г.). И через день ему же: „Жду концертов“ (16 марта 1830 г.). „Вчера я был в концерте, данном для бедных в великолепной зале Нарышкина, в самом деле великолепной. Как жаль, что ты ее не видала. Пели новую музыку Виельгорского на слова Жуковского“ (жене 18 мая 1834 г., Петербург).

Конечно, Пушкин посещал в Петербурге и музыкальные собрания одного из своих друзей, крупного музыкального деятеля своего времени, композитора и отличного пианиста-импровизатора Михаила Виельгорского, у которого в конце 1834 г.

была превосходно исполнена 7-я симфония Бетховена, производящая глубокое впечатление на присутствовавшего Глянку. Мих. Виельгорский, по словам М. Бутурлина, „почти что помешался на превосходстве Моцарта над всеми прочими композиторами, вследствие чего не проходило ни одного почти публичного вечера из аматеров, чтобы он не поместил в программу чего-нибудь из оперы „Дон-Жуан“. ⁷³

Один из музыкальных центров в провинции был у Матвея Виельгорского в его симбирском имении. Матвей Виельгорский, как и его младший брат Михаил, был крупным музыкальным деятелем своего времени, владельцем нотной библиотеки, переданной им Петербургской консерватории, превосходным виолончелистом, также композитором. У него-то и познакомился с Пушкиным поэт Д. Ознобишин, который в своих воспоминаниях (посмертных) говорит: „Бывая на вечерах этого мецената муз и музыкального искусства, я заметил, к моему удивлению, что Пушкин не был ни музыкантом, ни любителем музыки, а между прочим бывал на всех вечерах, даже исключительно музыкальных, и предпочитал музыке игру [конечно, опечатка: музыку игре] в карты, и преимущественно в азартные игры...“ ⁷⁴ Пушкин — не музыкант, не любитель музыки, но проявляет внимание к музыкальному искусству.

Матвей Виельгорский, будучи неженатым, часто жила в семье брата Михаила в Петербурге, так что Пушкин мог слышать его превосходную игру на виолончели и в Петербурге. *

В концертах Пушкин в юности мог слышать знаменитую Сандунову, а по возвращении из ссылки, может быть, выдающегося баса Г. Волконского, о котором говорит О. Прже-

* Напомню стихотворение Козлова „Графу Виельгорскому“, выражающее его восторженное впечатление от игры на виолончели:

Когда ж в приют уединенный
Тебя к нам дружба заведет
И мне смычок твой вдохновенный
На сердце радость наведет?

Когда ж виолончель твой дивный,
То полный неги, то унывный,
Пробудит силою своей
Те звуки тайные страстей... и т. д.

лавский, слышавший его в зале Энгельгардта* около середины 20-х годов: "...пел кн. Григорий Петрович Волконский, которого basso profundo не имел подобного себе в Европе. Довольно сказать, что знаменитую каватину Зороастра из „Волшебной Флейты“ он пел так, как она написана Моцартом, чего исполнить не мог никто, кроме Беллони, для которого она и была сочинена“⁷⁶ (М. Д. Бутурлин в своих „Записках“ дает менее высокую оценку пению Г. Волконского. — „Русск. арх.“, 1901, № 12).

В той же зале Тургенев, еще студентом, не выступавшим в печати, видел Пушкина в 20-х числах января 1837 г. — „за несколько дней до смерти, на утреннем концерте, в зале Энгельгардта“, в самые мучительные для Пушкина дни, когда в удушливой атмосфере, в которой он жил последние три месяца, должен был, наконец, произойти взрыв. „Он стоял у двери, опираясь на косяк, и, скрестив руки на широкой груди, с недовольным видом посматривал кругом“. Юноше Тургеневу запомнились его „желчные глаза“, запомнилось и то, как, заметив, что на него уставился незнакомый, — „он словно с досадой повел плечом, — вообще он казался не в духе — и отошел в сторону“.⁷⁷ В описании Тургенева как-то выходит, будто причины особенного состояния Пушкина незадолго до дуэли остаются неизвестными. Но Тургенев, очевидно, воспроизводит свое тогдашнее впечатление от Пушкина, которое было, конечно, и впечатлением всех, видевших его на этом концерте.

Ради музыки ли пришел Пушкин — едва ли не в последний раз в жизни — в концерт, и был ли он в состоянии в эти дни слушать музыку, — или он, напротив, тем живее отзывался на

* Это — открытый в 1828 г. концертный зал в доме миллионера В. В. Энгельгардта (угол Невского просп. и Екатерининск. канала, ныне № 30 по Просп. 25 Октября), знакомого Пушкина еще по литературно-театральному кружку „Зеленая лампа“. К нему обращено послание Пушкина „Я ускользнул от Эскулапа...“ (1819). В зале Энгельгардта при Пушкине происходили концерты Филармония. о-ва, позднее здесь выступали П. Винардо, Лист и прочие знаменитости.⁷⁵

нее, как это было около четырех лет назад, когда он, бродя в мучительном раздумье по Крестовскому Острову, слушал перье с реки?..

Слышал Пушкин, по крайней мере, однажды и Д. Фильда (1782—1837), крупнейшего из пианистов в России пушкинского времени (он у нас прожил с 1804 г.) и одного из лучших пианистов Европы, учителя знаменитых М. Шимановской (которую Пушкин слышал), К. Майера, также Рейнгарда, Верстовского, Ласковского, Бернарда и др.,—позднее выступивших Дюбюка, Антона Контского и др.,—выдающегося композитора (прямого предшественника Шопена в своих ноктюрнах), на произведениях и приемах игры которого воспитывались целые поколения музыкантов и любителей музыки Петербурга и Москвы, где у Фильда в течение 30-ти лет было множество учеников. Глинка-пианист, некоторое время ученик Фильда, а затем его ученика Омана, принадлежал к школе Фильда и предпочитал ее даже позднее школе Листа.*

Пушкин слышал Фильда 8 декабря 1819 г. в театре, когда после трагедии Вольтера „Заира“ и перед оперой-водевилем Сапиенцы Фильд играл свою фантазию (у Фильда несколько фантазий: на темы итальянских композиторов и др.). Пушкин вспоминает об этом вечере единственно ради трагической артистки Колосовой младшей в „Моих замечаниях об русском театре“ (1820), написанных вскоре же после спектакля. Слушая трагедию,—„все заснули и проснулись только тогда, когда... в конце довольно скучного водевиля“ Колосова сплясала по-русски на голос: „Во саду ли, в огороде“. Выступление Фильда как не было вовсе.

Замечу, что произведения этого настоящего законодателя вкусов в области фортепианной музыки за весь пушкинский

* Л. Толстой почти в тех же выражениях, что и Глинка в „Записках“, писал: „неуловимая нежность и отчетливость игры, той прекрасной фильдовской игры, так хорошо названной *jeu perlé*, прелести которой не могли заставить забыть все фокус-покусы новейших пианистов“ (повесть „Отрочество“, гл. XXII. Сказано по поводу 2-го концерта Фильда, который играла ученица Фильда—мать Любочки и после играет Любочка).

период Пушкину как завязанному театралу в молодости, до ссылки, вероятно, приходилось слышать не раз именно в театре и даже в самих сценических постановках.

Я приводил уже сообщение А. Смирновой-Россет о посещении Пушкиным в 1829 г. концертов Филармонического о-ва в Петербурге, на которых он слышал классическую немецкую музыку: симфонии, оратории, мессу,—Бетховена, Гайдна, Моцарта (напомню, что и в Одессе Пушкин, вероятно, слышал концерты Филармонического о-ва).

Хоровое пение Пушкин слышал много еще в своей лицейской жизни,—ведь оно почти неизбежно там, где собирается молодежь. А на праздновании лицейской годовщины 19 октября 1816 г., последнем перед окончанием лицея Пушкиным весной 1817 г., официальный гимн того времени (до 1833 г.) был пропет хором лицеистов со словами Пушкина. (Этот, английский, гимн исполнялся с текстом — подражанием английскому тексту—Жуковского, а первоначально, до 1809 г.,—с переводом того же текста Востокова). Точнее, Пушкин присоединил к первой строфе гимна Жуковского две своих строфы („Там—громкой славою...“) взамен следовавших пяти строф Жуковского. Размер и форма строфы были приспособлены к ритму музыки уже Жуковским. Но Пушкин, конечно, и сам знал мелодию постоянно исполнявшегося гимна и, напевая ее, мог этим пользоваться так же хорошо, как и просто воспроизводя размер и строфу Жуковского.*

И в позднейшие годы, после окончания лицея, чувствуя лицейскую годовщину, участники пушкинского выпуска всегда пели хором, как это отмечают сохранившиеся протоколы этих вечеринок: от 1828 г., написанный Пушкиным, и от 1836 г., написанный Пушкиным и лишь доконченный Яковлевым. „Пели национальные песни“ (конец второго протокола), под которыми разумелась юмористика собственного сочинения лицейских

* При окончании Пушкиным лицея была исполнена хоровая песнь (на слова Дельвига) Тешпера де Фергюсона, в доме которого (в Царском селе) бывали литературные беседы и состязания — Пушкин „первенствовал“ на них—и музыкальные исполнения.

лет. (На праздновании годовщины 1825 г., во время ссылки Пушкина, пели уже импровизированные Илличевским и Дельвигом куплеты на мотив застольной песни из оперы „Волшебный стрелок“ Вебера, которой Пушкин еще не знал тогда). Во время пения Пушкин, вероятно, не отставал от своих товарищей.

Приведу несколько достоверных указаний (Смирновой-Россет, ее брата, Нащокиных) о том, что Пушкин иногда напевал то ту, то другую из песенок, чаще легких, шуточных и не имеющих музыкальной значимости (особняком стоит сообщение Тица о пении Пушкиным народной песни во время одинокой прогулки). Он пел песенку про Александра I: „Царь наш, немец прусский, носит мундир узкий“. На литературном обеде у Греча в 1827 г. Пушкин „беспреданно напевал, прохаживаясь“, пропетые там одним из гостей шуточные куплеты по поводу грамматики Греча. Когда свадьба Пушкина затягивалась и он намеревался отправиться в Польшу во время военных действий там, — Пушкин все напевал Нащокину: „Не женись ты, добрый молодец, а на те деньги коня купи“. Последней в жизни Пушкина весною, когда к Нащокиным ходил какой-то бедный дворянин, игравший роль шута и распевавший песенку, подходящую к этой роли, — „Пушкину очень понравилась эта песня; он переписал ее всю для себя своею рукою, и хотя вообще мало пел, но эту песню тянул с утра до вечера“. По словам брата А. Смирновой, Арк. О. Россет, „Пушкин, играя в банк, заложит, бывало, руки в карманы и припевает солдатскую песню с заменою слова: солдат—„Пушкин бедный человек, ему негде взять...“ Наконец, перед самым выездом на место дуэли Пушкин, по заметке Жуковского, „ходил по комнате необыкновенно весело, пел песни...“





„РУСАЛКА“ ОПЕРА
И „РУСАЛКА“ ДРАМА





„Русалка“ Пушкина представляет для нас особенный интерес в том отношении, что источником этой пьесы в самом полном и точном смысле является опера, именно, та самая „Днепровская русалка“, или просто „Русалка“, о широкой популярности которой я говорил по поводу упоминания Пушкиным одной арии из нее в „Евгении Онегине“.

Это самая известная из многочисленных опер венского композитора Ф. Кауэра, „Das Donauweibchen“ („Дева Дуная“) на текст пьесы с тем же названием венского поэта-драматурга К. Генслера (и тот и другой—старшие современники Пушкина). 26 октября 1803 г. эта опера в русской переделке и с включением нескольких арий Кавоса была поставлена в Петербурге под названием „Русалка. Опера комическая в трех действиях“.* Успех ее был совершенно исключителен, она долго не сходила с репертуара (шла еще в 60-х годах); при этом была дополнена еще двумя „операми комическими в двух действиях“ на текст двух других частей той же пьесы К. Генслера, с музыкой Кавоса (часть 2-я, 1804) и Давыдова (часть 3-я, 1805), имевшими не меньший успех, чем опера Ф. Кауэра. 2-я и 3-я части шли под названием: „Днепровская русалка“. Текст К. Генслера перевел стихами и прозой, как написано и в подлиннике, и очень близко к нему, Н. С. Краснопольский. Фортепианные переложения сделали: 1-й и 2-й частей Кудим (вставные арии Кавоса—И. Козловский), 3-й части—И. Ф. Керцелли. Шла еще и 4-я часть—„Русалка“—с музыкой Кавоса на текст Шаховского (1807). В роли русалки Лесты выступали с большим

* Для театра в Веймаре обработку „Das Donauweibchen“ сделал Вульпиус под названием „Die Saalnice“ („Русалка реки Заала“). Об этой пьесе упоминает Гете в своем романе „Избирательное сродство“, гл. IV (1809).

успехом певицы Болина в Петербурге, знаменитая Сандунова в Москве; в роли княгини — знаменитая актриса Е. Семенова.

Пушкин, конечно, знал этот оперный цикл „Русалки“; тексты же его выходили в печати отдельно еще в течение первого десятилетия XIX в., и в библиотеке Пушкина находился экземпляр „Русалки“. Тогда же вышла и повесть „Леста или Днепровская русалка“.

Конечно, под влиянием оперного цикла „Русалка“ и Батюшковых задумывал свою „Русалку“ в 1817 г. Есть и раннее стихотворение Рылеева, озаглавленное им так: „Песня (Ответ на известную арию из Русалки: „Вы к нам верность никогда“ [не хотите сохранить] и проч.)“ и начинающееся словами: „Нет, неправда, что мужчины верность к милым не хранят...“

Как прямой источник пьесы Пушкина опера „Русалка“ долго совсем не принималась во внимание.* Зародыш „Русалки“ видели в „Яныше королевича“ из „Песен западных славян“ Пушкина, над которыми он работал в 30-е годы, т. е. в то самое время, когда принимала свой окончательный вид его „Русалка“. Сходство этих двух произведений довольно значительно, а сцена расставания королевича с Елицей, одаривание ее на прощание, ее возмущение и отчаяние, перед тем как броситься в реку и стать царицей русалок, близка к тому, что дано в драме Пушкина.

И. Жданов в своей специальной работе о происхождении „Русалки“ Пушкина упоминает о „Яныше королевича“ лишь вскользь и только как о чешском предании, которое пересказал Пушкин, но ничего не говорит ни о зависимости „Русалки“ Пушкина от „Яныша королевича“, ни хотя бы о их творческой связи, которая все же несомненна. Между тем теперь не придают уже достоверного значения словам примечания Пушкина: „Песня „Яныш королевич“ в

* Впрочем, еще П. Катенин в своих воспоминаниях о Пушкине (1852) писал о его „Русалке“, что „основа почти та же, что в известной волшебной опере, переведенной с немецкого“.¹⁸

подлиннике очень длинна и разделяется на несколько частей. Я перевел только первую, и то не всю". Это нередкая со стороны Пушкина мистификация, которой поверили так же, как сам Пушкин поверил Меримэ, из которого взял большую часть своих „Песен западных славян“. Ведь обозначил же Пушкин в рукописи заимствованную им из сказок Гримма „Сказку о рыбаке и рыбке“ как „18 песнь сербскую“ и, вероятно, предполагал включить ее в те же „Песни западных славян“.

На самом деле, никоим образом не могла остаться неизвестною, если бы существовала, большая, состоящая из нескольких частей, песня из сказаний о чешской королеве Любуше (Яныш женится на ней), т. е. из того цикла, которым давно интересовались в Германии, перевода и делая литературные обработки.

При близости „Яныша королевича“ к драме Пушкина „Русалка“, его указание на несколько частей песни, может быть, является намеком на ту же оперу, которая, действительно,— „очень длинна и разделяется на несколько частей“. В таком случае, значит, не „Яныш королевич“ возбудил у Пушкина первую мысль (Анненков) о драме „Русалка“, как это затем общепринято было думать, но оба эти произведения Пушкина равно возникли на одной и той же основе, а именно, вызваны оперой „Русалка“ с текстом Краснопольского. (Анненков сделал наблюдение,⁵ которое остается интересным и после отказа от его позиции в данном вопросе, а именно, он говорит, что будто „Пушкин перевел из сказания столько, сколько переложил в драму“.)

С. Бонди в гл. VII своей статьи о „Русалке“ (Пушкин, Собр. соч., т. VII, изд. Акад. наук СССР, 1935) приходит даже к тому, что „Яныш королевич“ является переработкой начатой „Русалки“, которую Пушкин и перестал заниматься потому, что уже напечатал обработку того же сюжета. Но для такого освещения вопроса, пожалуй, нет достаточных оснований. Обработка сюжета в драме настолько разнится от той, что дана под видом песни западных славян,

что вряд ли напечатанный вариант мог помешать, т. е. даже совсем прекратить работу Пушкина над пьесой. Когда С. Бонди в одном месте статьи говорит, что Пушкин „рассказал“ сюжет „Русалки“ в „Яныше королевиче“, а в другом месте той же статьи, отсылая к этим своим словам, говорит, что „Яныш королевич“ является „переделкой“ драмы, то на самом деле здесь не одно утверждение, а два, и полной убедительностью обладает лишь первое. Основа сюжета в обоих произведениях одна, и именно взята из оперы — больше, собственно, ничего нельзя утверждать.

Но если в „Яныше королевиче“ отразились только некоторые стороны содержания оперы „Русалка“, ее сюжета, — то в драме „Русалка“ получила отражение, кроме содержания, и форма одноименной оперы, — некоторые стороны, характерные для оперных представлений.

И. Жданов дал работу — „Русалка Пушкина и Das Donauweibchen Генслера“. ⁷⁹ Автор показал во всех подробностях, — сопоставляя перевод Краснопольского текста к немецкой опере и драму Пушкина, да еще немецкий подлинник, — существенную близость „Русалки“ Пушкина по общей схеме сюжета и даже по ряду деталей к одноименному оперному тексту, именно, к первой и отчасти к третьей части „Русалки“. Но вместе с тем Жданов показал и всю огромность творческой переработки Пушкина, создавшего из весьма условно приспособленной к картинам древней Руси (князь даже не русский, а полоцкий) немецкой „романтически-комической народной сказки“, как она названа у Генслера, чисто русскую народную драму-сказку, психологически необъятно глубокую и пленительно художественную. (Так Гете создал своего „Фауста“ на основе уличных кукольных представлений.)

Таким образом ряд: Генслер — Краснопольский — Пушкин параллелен ряду: Мольер — Да Понте — Пушкин; в обоих рядах средние члены — оперы. Но значение оперы „Русалка“ для создания драмы Пушкина даже больше и определеннее, чем значение оперы Да Понте — Моцарта „Дон-Жуан“ для создания „Каменного гостя“. Ведь вообще говоря, Пушкин мог бы

написать свою пьесу о Дон-Жуане уже на основе пьесы Мольтера, но свою „Русалку“ он мог написать, как увидим, единственно только зная оперное либретто Краснопольского (немецкого оригинала Пушкин, конечно, не знал). При этом возможно, что Пушкин ко времени работы над своей драмой даже не возобновлял своих ранних впечатлений от соответствующей оперы (Кауэра и др.), т. е. впечатлений, относящихся к периоду до его ссылки на юг весной 1820 г. (хотя в 1829 г. „Русалка“, как я указывал, шла в Москве).

И. Жданов вообще музыкальной стороны оперы „Русалка“ едва касается, он даже совсем не называет ее композиторов. Для него эта опера — произведение Генслера и затем Краснопольского, т. е. автора и переводчика ее текста. Но, конечно, этот оперный цикл — произведение Кауэра, Кавоса, Давыдова. И, что особенно важно, на „Русалке“ Пушкина определенно отразился, как я уже отчасти указывал, именно оперный характер его впечатлений от сюжета, подновленный ознакомлением с изданным либретто. Таким образом, работа Жданова, хотя он сам совершенно не касается этого, заставляет по-новому рассмотреть старый вопрос о том, не писал ли Пушкин свою драму в качестве либретто для оперы.

И вот при таком положении дела обращает на себя внимание, что И. Жданов создал целую прочную традицию, в неприкосновенности дошедшую до наших дней, своим определенно неправильным употреблением слова опера в смысле оперного текста, либретто, и, тем самым, своим молчаливым признанием того, что Пушкин в своей „Русалке“ испытал воздействие единственно только от текста Краснопольского, а не от всего оперно-театрального зрелища.

Пушкиноведа-текстолога может интересовать одним только текстом оперы, получившим отражение в поэзии Пушкина, но он вовсе не вправе употреблять термин опера в смысле литературного жанра либретто, о котором, кстати, напрасно вовсе умалчивает теория литературы. Но опера принадлежит прежде всего музыке, ход ее исторического развития входит в историю музыки, и не по своей вине иной читатель литературы по Пушкину вынесет ложное впечат-

ление, что и Генслер и Краснопольский—в одних случаях: музыканты, оперные композиторы, в других случаях—писатели, но в то же время и музыканты.

Ведь не может не производить весьма странного впечатления, когда после той высоты, какой достигло развитие оперы в прошлом веке, при том при участии русских композиторов Глинки, Чайковского, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, термин опера все еще сохраняет у пушкинистов значение, с которым его связывали в былое время, а именно сто лет назад, когда даже первая опера Глинки именовалась оперой Розена,—но тогда все же хоть указывался тут же и автор музыки: ныне же и этого не делают. И в данном случае пушкинисты почти все заодно, даже те, кто интересуется музыкой и довольно близко стоит к ней.

Таково словоупотребление: Г. Винокура в его примечаниях к „Евг. Онегину“ в изд. Акад., 1935 г. (соч. Пушкина, т. V, стр. 368); Д. Якубовича в примечаниях к „Русалке“ (там же, т. VI, стр. 400); С. Бонди в статье „Русалка“ в изд. Акад. наук СССР, 1935 г. (соч. Пушкина, т. VII, стр. 623); Ю. Оксмана в его примечаниях к „Воспоминаниям о Пушкине“ Катенина („Лит. наследство“, 16—18, „Пушкин“, 1934, стр. 655),—впрочем, здесь хоть в скобках на втором месте упомянут и композитор: „Опера „Donauweibchen“ Генслера (музыка Кауэра)“; М. Азадовского в его статье о сказках Пушкина („Пушкин“. Временник Пушк. комиссии Акад. наук СССР, 1936, № 1, стр. 161).

Как пример иного обозначения укажу на „Записки“ М. Глинки, где он говорит о „Русалке“ Кауэра, поставленной на домашнем театре одного помещика в 1823 г., и на примечание к этому А. Римского-Корсакова, говорящего также о Кавосе и Давыдове, но не о Генслере и Краснопольском.

Данные по этому вопросу собраны в работе С. К. Булича „Пушкин и русская музыка“, напечатанной в том же сборнике памяти Пушкина, где и статья Жданова;⁸⁰ повторено в т. VI соч. Пушкина под ред. С. Венгерова (1915); в том же году вышло и отдельное издание работы Булича. Соответственно своим специальным заданиям Булич не касается вопроса о литера-

турном происхождении „Русалки“ Пушкина, как Жданов -- вопроса об ее оперно-музыкальном характере. Но по существу ведь это один и тот же вопрос.

Белинский в 1846 г. писал в своей последней, 11-ой статье о Пушкине: „Говорят, будто „Русалка“ была писана Пушкиным, как либретто для оперы“. И далее: „Это предположение едва ли основательно“. Белинский мотивирует свой взгляд вполне определенно: „за исключением двух хоров русалок и одной свадебной песни, да голоса невидимой русалки на свадебном пиру, вся пьеса писана пятистопным ямбом, слишком длинным и однообразным для пения“. Затем о том же писал Анненков, подошедший к вопросу иначе: „По некоторым рассказам, сообщенным недавно публике, можно заключить, что Пушкин смотрел на Русалку свою как на либретто для оперы. В таком случае, ни одна страна Европы не имеет либретто, более исполненного чудной поэзии, более близкого к гениальному воспроизведению в искусстве народных представлений“. ⁸¹

Последнюю фразу из цитаты Булич не приводит, хотя эта фраза выражает, как увидим, взгляд на „Русалку“, близкий к его собственному. И еще Анненков писал, что Пушкин „для Есаулова начал свою Русалку. Он хотел вывести в люди неизвестного композитора“. ⁸²

Итак ни Белинскому, ни Анненкову ничего определенного не было известно по поводу „Русалки“ Пушкина как либретто. Слова Анненкова о Есаулове как композиторе, для которого будто бы Пушкин писал оперный текст, высказаны в решительной форме, но являются лишь „личной и поздней догадкой самого Анненкова“, как замечает и Булич.

Вывод же Булича: „Таким образом все эти данные по крайней мере не противоречат высказанному Анненковым мнению, что „Русалка“ предназначалась поэтом как либретто для Есаулова“. Но Булич полагает, что „либретто осталось, таким образом, втуне и поэт начал переделывать свой первоначальный набросок в драму, но не успел кончить эту работу“. Это вносит новый момент в творческую историю пьесы Пушкина, которого не предполагали ни Белинский, ни Анненков, имевшие

в виду лишь напечатанный текст „Русалки“ Пушкина. Неудачу с оперой на текст Пушкина Булич склонен приписывать, главным образом, требованиям Есаулова, известного своим нервным и неуживчивым характером, — по аналогии с тем, что и Вельтман, писавший будто бы для Есаулова же либретто по „Сон в летнюю ночь“ Шекспира, также, очевидно, не угодил ему, так как опера не появилось.*

Но как понять слова Булича о незаконченной переделке Пушкиным либретто в драму? Имеется ли здесь в виду собственно заключение пьесы Пушкина, которого он не дал, но которое обозначено им в его лаконичной „программе“, т. е. плане, — или речь идет об устранении в пьесе следов оперного либретто, т. е. специальных текстов, рассчитанных на музыку к ним. Булич, вероятно, понимает первое. И на самом деле, „Русалка“ Пушкина в своем известном нам виде может быть признана незаконченной, а именно, по плану должна бы следовать еще сцена прибытия охотников, посланных княгиней на поиски князя. Но если, по Буличу, не достает только заключения для того, чтобы обработка либретто в самостоятельную драму была завершена, то ведь этому противоречит сохранение в пьесе двух хоров русалок, — эти хоры не могут же быть коллективной декламацией и, следовательно, представляют собой хоры оперные; дело здесь, значит, не только в форме стиха, удобной для музыки, как думал Белинский, но, как я уже говорил, и в грамматической форме выражения („мы“, произносимое одновременно многими). Если же Булич понимает второе, то тогда доведение до конца переделки либретто в драму требовало бы устранения тех же хоров русалок, как явно неукладывающихся в нормальные рамки драмы. Но без хоров русалок, конечно, невозможно представить себе эту драму Пушкина,

* Случай с Вельтманом Булич привлекает совсем напрасно, так как к словам о Вельтмане Булич сам делает пространное примечание, в котором ясно доказывает, что Вельтман писал для Алябьева, а не для Есаулова, как утверждал Анненков. Но при этом на тексте статьи Булича, даже непосредственно следующем за этим примечанием, эти данные никак не отразились.

настолько органична их связь с целым, — а с сохранением этих хоров пьеса не может иметь законченного вида драмы. Очевидно, „Русалка“ Пушкина является особенным видом драмы. Каким же именно?

Булич пишет, только еще сообщив о слухе насчет „Русалки“ как либретто, но еще не подвергнув вопрос о его правдоподобности рассмотрению: „Если слух, сообщаемый Белинским и Анненковым, верен, то значение нашего великого поэта в глазах историка русской музыки должно возрасти еще более. Тогда придется признать, что Пушкин оказал непосредственное влияние на развитие самой формы новой русской оперы, явившись в этой области вполне определенным новатором и реформатором, опередившим свое время на несколько десятков лет“. Пушкин по своим идеям оперного либретто объявляется не более, не менее как „новатором и реформатором“ оперы, — как бы предвозвестником Вагнера.

И действительно, уже подробно рассмотрев вопрос, Булич так и пишет о Пушкине: „Однако, если он и принялся за писание оперного либретто, то в самом деле не захотел подчиняться ходячему оперному шаблону и жертвовать поэзией и требованиями драмы в угоду вкусу публики и певцов. В таком виде, в каком мы имеем „Русалку“ Пушкина, она вполне отвечает идеалу музыкальной драмы, как его понимал величайший музыкальный драматург XIX века Рихард Вагнер“. И Булич далее рассматривает „Русалку“ Пушкина с такой точки зрения, т. е. как музыкальную драму, как текст к опере без дуэтов, терцетов, трафаретного применения хоров и пр. И только под конец Булич вспоминает им же самим проведенное разделение двух редакций „Русалки“: как либретто и как драмы, — не замечая того, что это никак не вяжется с только что перед тем изложенной им трактовкой и даже прямо противоречит ей. Ибо ведь, по Буличу, Пушкин обнаружил себя „опередившим свое время на несколько десятков лет“ во взглядах на оперу вагнерианцем до Вагнера не в написанном им тексте для оперы, а именно в самостоятельной драме — „в таком виде, в каком мы имеем „Русалку“ Пушкина“.

Вряд ли нужно добавлять, что если произвольно рассматривать самостоятельные драматические произведения как тексты для музыки, то слишком многие из них, а у Пушкина особенно все его „маленькие трагедии“, также ответят идеалу музыкальной драмы Вагнера. Между тем сам Булич считает стих „Русалки“ слишком тягучим, неудобным для музыки, присоединяясь в этом к Белинскому. Сжатость же, сосредоточенность, быстроту действия в „Русалке“ Булич считает признаком ее происхождения из либретто, забывая, что таким же признаком отмечены все „маленькие трагедии“ Пушкина: „Каменный гость“, „Моцарт и Сальери“ и другие и что несомненно это составляет признак, характеризующий вообще творчество Пушкина как драматурга. Именно это обстоятельство обусловило поразительнейшее явление, единственное во всемирной литературе — создание опер на неизменный и лишь кое-где сокращенный поэтический текст: „Каменный гость“ Даргомыжского, „Пир во время чумы“ Кюи, „Моцарт и Сальери“ Римского-Корсакова, „Скулой рыцарь“ Рахманинова. Все четыре „маленькие трагедии“ Пушкина стали со временем оперными либретто.

Остается еще тот довод Булича, что как-раз во время работы Пушкина над „Русалкой“ в начале 30-х годов и дружеских забот его об Есаулове он проявил интерес вообще к опере своим вопросом: „Что Вельтман? [далее вырван кусок бумаги с текстом] — Каковы его обстоятельства и что его опера?“, обращенным в письме от 2 декабря 1832 г. к другу-покровителю Есаулова, Нащокину, через которого Пушкин и узнал композитора (отсюда-то, вероятно, Анненков и сделал свой ошибочный вывод, что опера Вельтмана писалась для Есаулова).

Эти слова Пушкина о Вельтмане — издавна и до наших дней — постоянно приводятся как свидетельство большого интереса Пушкина к опере. Такой вывод, конечно, слишком поспешен: трудно допустить у Пушкина интерес к опере, когда он, по словам Нащокина, и вообще нашим театром-то весьма мало интересовался в свои зрелые годы. На самом деле, Л. Майков в своем послесловии к печатаемым воспоминаниям А. Вельтмана

о Пушкине в Кишиневе говорит по поводу тех же строк письма Пушкина к Нащокину, что Пушкин — „наводил справки об обстоятельствах Вельтмана и его литературных занятиях: обстоятельства действительно были довольно плохие, так как Вельтман находился тогда в нужде, а его литературные занятия заключались только в сочинении либретто для оперы...“⁸³

Смысл вопроса Пушкина о Вельтмане несомненно состоит в дружеских заботах о нем ввиду его стесненных обстоятельств, а никак не в сильном интересе к появлению новой русской оперы, чего невозможно и предполагать в Пушкине за несколько лет до первой оперы Глинки.

Что касается принципиальной стороны вопроса, т. е. взглядов Пушкина на сочинение текста к опере, то мы имеем суждение Пушкина в одном его раннем письме, именно от 4 ноября 1823 г., к Вяземскому по поводу участия того в сочинении водевиля с музыкой Верстовского: „Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту? (В черновике письма: „закабалить поэзию музыке“). Чин чина почитай. Я бы и для Россини не пошевелился“. Это написано из Одессы в самый период увлечения Пушкина операми Россини, и потому исключительно гордым самосознанием поэта звучат его слова, что он даже для Россини не стал бы писать либретто и тем подчинять поэзию музыке.

Изменился ли с годами взгляд Пушкина? Если изменился, то, значит, по Буличу (и по Анненкову), все же не в сторону примирения с тем, чтобы поэт подчинился музыканту, как это происходило в большей части опер, но в сторону повышенных требований к оперному тексту, когда поэт не подчиняется музыканту, а они поддерживают и восполняют друг друга. Но ведь никаких прочных данных для такого допущения нет; хотя изменение взглядов Пушкина на сочинение либретто могло, казалось бы, произойти под влиянием мастерских либретто Да Понте в „Дон-Жуане“ и „Свадьбе Фигаро“ Моцарта.

Однако в „Египетских ночах“ (гл. 1) Пушкин — правда, устами Чарского, но ведь это близкий ему образ — говорит:

„У нас нет оборванных аббатов, которых музыкант брал бы с „улицы для сочинения libretto“. Здесь, по разъяснению Б. Томашевского в его статье о „Каменном госте“ (соч. Пушкина, т. VII, изд. Акад. наук СССР, 1935), разумеется именно аббат Да Понте.

Во всяком случае, мысль помочь выдвинуться знакомому музыканту, как без всяких оснований решительно утверждает Анненков, конечно, не могла иметь существенного значения для Пушкина в деле создания „Русалки“.

Пишущий либретто вообще совершенно необходимо должен учитывать специфические требования оперного исполнения, и при том именно индивидуальные намерения данного композитора. Следовательно, нужно стать в ближайшие отношения к оперному делу и работать в тесном контакте с композитором. Уже из одного того, что никаких следов этого не имеется в данном случае, следует с достаточной определенностью, что все толки о „Русалке“ как оперном тексте являются только неудачными и ненужными догадками.

От слухов, непроверенных сообщений и путаных истолкований их обратимся к тому достоверному, что дает работа Жданова о происхождении „Русалки“ Пушкина. Мы узнаем, что ко времени работы Пушкина над пьесой у нас появился целый ряд произведений в стихах и в прозе, разрабатывающих тему русалки.

Таков, например, рассказ Порфирия Байского (псевдоним близко знакомого Пушкину Ореста Сомова) „Русалка. Малороссийское предание“, который был напечатан в том же „Подснежнике“ 1829 г. где и два произведения Пушкина, и в котором покинутая крестьянка топится и становится русалкой. Дополнительно замечу, что неверный природе образ из этого рассказа: „летом в ясные ночи мы выходим греться на лучах месяца, резвимся, веселимся и для забавы часто шутим над живыми“ — возможно, вызвал странные слова Пушкина: „Мы ночью всплываем, нас греет луна“. „Майская ночь, или Утопленница“ (1831) Гоголя также, по Жданову, оставила некоторый след в пьесе Пушкина (в образе ворона).

Главное же, мы узнаем во всех подробностях о большой близости „Русалки“ Пушкина к опере „Русалка“ с либретто Краснопольского. Ряд общих лиц: княгиня и мамка, князь и мельничиха, она же царица русалок, их дочь, русалки, охотники. И тут, и там завязку драмы создает женитьба князя, между 1-й и 2-й сценой проходит пять лет. „Один голос“ соответствует странствующей певице. Есть в опере среди других пейзажей берег Днепра и местность с мельницей и большим деревом („дуб заветный“ Пушкина).

В пьесе Пушкина два монолога, выражающие грустное размышление князя. Напомню строки:

Невольно к этим грустным берегам
Меня влечет неведомая сила...

(идет к деревьям; листья сыплются):

Что это значит?

В оперном либретто: „Я как будто приколдован к этому месту и не могу забыть того, что со мной приключилось. (Листья с дерева на него сыплются. Вскочив:) Что это значит?“ В другой раз: „Напрасно хожу я по берегу быстрого Днепра.. Очаровательное пение беспрестанно раздается в душе моей и влечет меня сюда подобно магниту“.

(Ist mir doch, als wenn ich an diesen Ort hingezaubert wäre. Wie sehnlichst wünschte ich über das Geschehene Auflösung zu erfahren. (Ein Wirbelwind rauscht vorüber, er springt auf:) Was ist das? И еще: Nun wandle ich hin und her an dem Ufer der spiegelhellen Donau... die zauberischen Töne... ziehen mich mit magnetischer Kraft hierher). Образ осыпающихся листьев внесен в либретто Краснопольским и сохранен у Пушкина.

Хоры русалок также имеют параллель в оперном либретто (как и в строках рассказа Сомова):

в 1-й части:

Оставим дно глубоких вод,
Составим пляски хоровод...

в 3-й части:

Наступил час тихой ночи,	Мрачна ночь здесь исчезает,
Станем плавать по волнам.	Гор верхи позащены.
Светит месяц из-за роши	Прочь отсюда удалимся,
И мелькает по водам.	В быстры воды погрузимся,
Солнце в путь теперь вступает.	Скроемся на дво реки.

(Исчезают в реке.)

(В немецком подлиннике: Zum Nixentanz, zum Nixentanz Es bcht im Haar der grüne Kranz.)

Перерабатывая либретто Краснопольского, Пушкин отброя ряд лиц, ввел некоторые новые лица и прежде всего ввел мельника, которому дал значительную роль (горе довело старика до безумия); освободил пьесу от бесконечных феерических и фарсовых эпизодов (превращений и пр.), благодаря чему небольшая пьеса Пушкина вместила содержание даже более широкое, чем опера с полусотней явлений в каждой части. Вместо русалки, выступающей в одном эпизоде под видом дочери мельника, у Пушкина действительная дочь мельника, которая только впоследствии становится русалкой,—что, конечно, делает сюжет более психологически содержательным.

Первая часть оперы оканчивается погружением князя в подводное царство, таково же и намеченное окончание пьесы Пушкина. В опере русалка оказывается добродетельной, она снова соединяет князя с его женой— „seid glücklich, lebt im süßen Frieden“, — но в третьей части они опять разлучены. У Пушкина русалка в ненаписанном окончании пьесы не оказалась бы, вероятно, столь добра; но может быть, русалка Пушкина не оказалась бы и всецело мстительною, а проявила бы себя также любящею князя и желающею счастья с ним, когда он сам выказал себя готовым вернуться к ней.

После исследования И. Н. Жданова можно утверждать, что оперный характер некоторых эпизодов пьесы Пушкина объясняется не тем, что она написана или первоначально была задумана в качестве оперного либретто, а тем, что она написана Пушкиным на основе чужого либретто одноименной оперы. Несомненно, что сюжет „Русалки“ был прочно связан в со-

знаний Пушкина с виденными — правда, вероятно, только в ранние годы — постановками этой оперы.

Таким образом, вполне естественно, что даже не имея никакого замысла о новой опере „Русалка“, теперь уже на свой собственный текст, Пушкин все же сохранил в своей пьесе некоторые оперные особенности, именно, хоры, отмеченные еще Белинским, т. е. прежде всего два хора русалок, о которых я уже говорил.*

Что же касается свадебного хора, то, будучи частью обряда, этот хор вполне мог входить в пьесу из русской жизни, и на его связь с оперой указывает не самая наличие его в пьесе, но лишь обозначение Пушкина: „Хор“ вместо, например, ремарки: девушки поют, окружая свата. Далее, пение русской песни — „один голос“ — собственно не имеет ничего специфически оперного, моменты пения песен встречаются в пьесах, особенно, народно-бытовых.

Следует еще добавить, что сохранился вариант разговора княгини с мамкой, написанный стихом русской народной песни, — конечно, вне всяких мыслей Пушкина об опере (этот отрывок сцены С. Булич считает остатком первоначального вида „Русалки“ как либретто, — а П. Морозов⁸⁴ считает тот же отрывок следом переделки „Русалки“ в оперное либретто).

При широкой известности оперы „Русалка“, когда текст ее мыслили не иначе, как в виде либретто, слухи о том, что Пушкин пишет „Русалку“, да еще близкую к знакомому тексту, естественно превратились в слухи о том, что он пишет заново либретто для новой оперы „Русалка“. Между тем Пушкин

* Оперный характер этих хоров Белинский выразил в следующих своих словах: „Раздается хор русалок, напоминающий своим фантастически диким пафосом оргии“ „Valse infernale“ из „Роберта Дьявола“, — т. е. из французской оперы Мейербергера (1831), имевшей и у нас громадный успех и потрясавшей Белинского, в общем мало музыкального. Пушкин мог видеть эту оперу, поставленную в Петербурге 14 декабря 1834 г., т. е. лишь после того, как „Русалка“ была уже написана. В январе 1835 г. Пушкин доставал билет на „Роберта Дьявола“ для Евпр. Вревской (урожд. Вульф), приезжавшей в Петербург. В роли Алисы выдвинулась Степанова, для которой Глинка и писал партию Автоныды в своей первой опере.

кин, действительно, писал пьесу, вместе с содержанием и по форме отчасти сближающуюся с оперой, которую все знали в то время. Это, может быть, и была та „музыкальность“ сюжета, та „основа вполне музыкальная“ каждой сцены „Русалки“ Пушкина, которые в ней отмечал музыкальный критик и композитор Серов в своем отклике на оперу Даргомыжского (1856). Суммирую оценки „Русалки“ Пушкина в связи с вопросом о ней как либретто.

Белинский отрицательно отнесся к предположению, что пьеса Пушкина—либретто („едва ли основательно“). Анненков принял это предположение, дал высокую оценку „Русалке“ как либретто и сделал произвольную дополнительную догадку, что это либретто писалось для определенного композитора. Булич занял среднюю, компромиссную позицию, произвольно предположив существование двух редакций „Русалки“ Пушкина: первоначального наброска как либретто и напечатанного текста как переработки либретто в самостоятельную драму. Но наряду с этим Булич все же и окончательный вид „Русалки“ рассматривает как текст к опере или, точнее, к „музыкальной драме“, — и вообще трактовка Булича в основе и в подробностях полна противоречий.

Но после работы Жданова о происхождении текста „Русалки“ Пушкина можно предполагать скорее, что эта пьеса не является либретто для оперы и не была даже первоначально задумана как либретто, но является самостоятельной, не рассчитанною на соединение с музыкой пьесой своеобразного рода, — именно, не просто даже драматической сказкой, но возникшей на основе „волшебной оперы“ „драмой-оперой“, (т. е. „волшебной“). Это совершенно подобно тому, как „Руслан и Людмила“ Пушкина, по удачной формуле Л. Гроссмана, является „поэмой-балетом“ (т. е. балетной феерией).

Подводя итоги тому, что написано Пушкиным в прямой связи с известными ему по Царскому селу, Петербургу, Одессе и Москве операми, скажем следующее: ряд опер-водевилей отразился в двух посланиях к крепостной артистке; „Русалка“ и „Днепровская русалка“ Кауэра, Кавоса и Давыдова вызвала

у Пушкина два произведения: „Яныш королевич“ и драму „Русалка“; „Дон-Жуан“ Моцарта вызвал пьесу „Каменный гость“; „Сорока-воровка“ Россини вызвала сцену в корчме из „Бориса Годунова“; имя Наины в „Руслане и Людмиле“ и заглавие „Барышня-крестьянка“, возможно, внушены операми.

Подведу итоги отдельным стихотворениям Пушкина, связанным с какой-либо определенной мелодией. Это, прежде всего, стих. „Старый муж, грозный муж,“—песня Земфиры из „Цыган“,—написанная, как песня с определенным цыганским напевом, который Пушкин много раз слышал и который он любил. Затем следует поставить стих. „Там—громкой славою“ (часть гимна), которое Пушкин, вероятнее всего, сочинял, напевая на общеизвестный тогда мотив английского гимна. Далее—песенка юродивого из „Бориса Годунова“, которую Пушкин, вероятно, сочинял на напев, слышанный им среди нищих на ярмарке у Святогорского монастыря. Наконец, стих. „Не пой...“, которое Пушкин написал, метрически не согласовав с мелодией, так что Глинке пришлось делать в ней соответствующие изменения. Пушкин писал это свое стихотворение, собственно, не под самую мелодию, которую ему играл Глинка, в ее музыкальном смысле, но писал, принимая во внимание лишь восточный (грузинский) и лирический характер этой мелодии. Еще в более отдаленном смысле, может быть, стих. „Я помню чудное мгновенье“ связано с мелодией итальянского романса, который пели в Тригорском. Не дошедшее до нас стихотворение прощания с молодостью перед свадьбой, может быть, связано с мелодией песни, которую Пушкину пела цыганка Таня („Ах, матушка, что так в поле пыльно?“); еще какое-то стихотворение, связанное с народным напевом, Пушкин сочинял во время прогулки по Крестовскому острову.

Связанными с музыкой при своем первом же появлении в печати оказались три стихотворения Пушкина, впервые напечатанные как текст при нотах: „Слеза“ (романс Яковлева 1825; сохранился экземпляр с поправкой Пушкиным текста); „Я здесь, Инезилья“ (романс Глинки, 1834) и „Слушая сию новинку“ (4-й куплет „Канона Глинке“ Одоевского, 1836),—

вероятно, также стих. „В последний раз твой образ милый“ (романс „Прощанье“ Есаулова). Кроме того, два романса, вышедшие из печати после опубликования стихотворений, были написаны на их рукописные тексты, до их опубликования: „Талисман“ Титова (1827, напеч. в 1829) и „Не пой, красавица, при мне“ Глинки (1828, напеч. в 1831).

Два стихотворения Пушкина появились одновременно и в той же книжке, что и романс-песня на те же слова: „Старый муж“, записанная цыганская мелодия („Моск. Телегр.“, 1825, № 21, ноябрь), и „Ночной зефир“, романс Верстовского („Литературный музеум“ на 1827 г.). Стих. „Ворон к ворону летит“ появилось в печати в „Сев. Цветах“ на 1829 г. одновременно с романсом Виельгорского на те же слова в „Лирическом альбоме“ на 1829 г. М. Глинки и Н. Павлищева (Сестра просит для своего голубчика моего ворона. Как ты думаешь? Пускай шурин гравирует, а ты печатай“. — Пушкин в письме к Дельвигу от ноября 1828 г.).





О Б З О Р
Л И Т Е Р А Т У Р Ы

*







Литература на тему о Пушкине и музыке насчитывает не мало названий статей и книжек, начало чему положено столетним юбилеем рождения Пушкина, когда появилась в печати большая часть этой литературы. Тогда была впервые произведена работа по собиранию материала, который впоследствии лишь пополнялся—часто, впрочем, весьма неудачно. Но попыткам внимательно рассмотреть вопрос мешало с самого начала стремление к возможно более тесному сближению Пушкина с музыкой, как к заранее данной непреложной истине, направлявшее на обходные пути и заводившее иной раз слишком далеко от действительных данных.

Рассмотрим наиболее характерные явления литературы на тему о Пушкине и музыке, придерживаясь, в общем, хронологической нити, но отступая от нее там, где это вызывается самым материалом.

Поразительны произвольность и необоснованность, с какими С. Булич в своей работе „Пушкин и русская музыка“ (1899) решает вопрос о „Русалке“ Пушкина, принимаемой им за либретто к опере, предвосхищающее взгляды на оперу Р. Вагнера и особенности текстов его музыкальных драм. Пушкин приравнен у С. Булича к „новаторам“ и „реформаторам“ оперного либретто (подробное рассмотрение взглядов Булича на „Русалку“ Пушкина см. выше—в отдельной главе „Русалка“), а все развитие русской музыки, благодаря операм „Руслан и Людмила“ Глинки и „Русалка“ Даргомыжского, по Буличу, „восходит к Пушкину“, „к его поэзии“, которая дала не более, не менее, как „направление, форму и содержание“ русской музыке.

Эта работа С. Булича „Пушкин и русская музыка“ пользовалась среди литераторов наибольшим по силе и длительности влиянием,—на нее единственно ссылались в вопросе о Пушкине и музыке, ее просто почти повторяли, не внося ни одного нового штриха, как только заходила речь о Пушкине и музыке. На авторитет книжки Булича среди литераторов, быть может, оказало влияние и то обстоятельство, что Булич был не только музыкантом и музыкальным писателем, но и профессором-филологом,—и таким образом рассмотрение вопроса о Пушкине и музыке было в руках человека не только музыкальной, но и литературной среды. Почти безусловный, длившийся три десятка лет авторитет среди пушкинистов работы С. Булича был поколеблен только моею полемически заостренной работой „Пушкин и Глинка“ в „Московском пушкинисте“ (№ 2, М., 1930), в которой я останавливался также на шаблонности и поверхностности общих музыкальных взглядов Булича.

В этой своей работе я заново ставил вопрос о значении музыки вообще в жизни и творчестве Пушкина, — вопрос, который в работе Булича занимал лишь второстепенное место. Основным же своим содержанием, посвященным развитию положения о чрезвычайно большом влиянии Пушкина на развитие русской музыки, книжка Булича только подсказывала убеждение, что Пушкин, имея такое влияние на музыку, и сам, конечно, должен был быть великим энтузиастом музыки.

Другой образец весьма насильственной трактовки темы о Пушкине и музыке представляет статья И. Глебова „У истоков жизни. Памяти Пушкина“ (1922).⁸⁵ Звуковая сторона в поэзии как в смысле напевности стиха, так и в смысле воспроизведения в поэзии звуков природы, людского круга и проч. возводится И. Глебовым к некоему музыкальному началу, равно присущему как поэзии, так и музыке, — именно к творческой силе звучания, преодолению тишины, безмолвия единством звуковых образов.* Когда определенное понятие музыки по-

* Это же утверждает И. Глебов и по поводу стих. Пушкина „Мой голос для тебя и ласковый и томный“ в другой своей статье в том же сборнике.

лучает непомерно разбухшее значение, то установление границ между поэзией и музыкой оказывается „бесполезным делом“, а музыкально одаренным, как это также утверждает И. Глебов, может оказаться и человек, не имеющий никакого отношения к музыке как самостоятельному искусству.

И вот с точки зрения такого-то понятия музыки рассматривается ряд произведений Пушкина и делается подробный анализ его поэмы „Кавказский пленник“, причем обращено внимание не только на моменты пения, но и на такие, как „цепь и уздечки гремят“, „в ауле кричат“, „ручей шумит“, „железо визжит“, „ветер свистит“, „пленник возопил“ и проч. Передавая соотношение разнородных немusикальных звуков и тишины, борьбы между тишиной и звуками в терминах музыкального искусства: *crescendo*, *diminuendo*, *sforzando* и др., Глебов в целом признает развивающееся звуковое действие в поэме музыкальным и в Пушкине видит музыканта, поскольку понятие музыканта не замыкается „в представлении о музыканте—ремесленнике и специалисте. Музыкант — человек, мыслящий музыкально, т. е. касающийся жизни чрез звук, чрез сферу звучаний“. Конечный вывод И. Глебова тот, что „музыки в пушкинской поэзии гораздо больше, чем пушкинской поэзии в музыке музыкантов, ее претворявших“.

Все изложение звуковой картины „Кавказского пленника“ проведено И. Глебовым так, как это сделал бы композитор, составляющий канву поэмы для оперы, в которой бы он намеревался воспроизвести все звучания, упоминаемые в поэме. И. Глебов так и говорит по поводу освобождения пленника черкешенкой: „Момент расставания—романтический оперный дуэт. В нем воображение поэта внедряет резко очерченные звучания, которых он избегал до этого места“. Другие случаи в поэме дают повод И. Глебову говорить о контрастах соло и хора или оркестра, об интермеццо и проч. Но, конечно, подобного плана оперы никому не нужно, это поистине „бесполезное дело“, и самая цельность выдвигаемой И. Глебовым звуковой картины в „Кавказском пленнике“ совершенно явно навязана Пушкину, у которого ее нет вовсе.

С музыкой поэма родственна во всяком случае не в моментах поэтического воспроизведения звучаний всякого рода, но разве только в напевном строе стиха. Но это — родственность двух отдельных звуковых искусств, из смешения основ которых ничего плодотворного получиться не может. И. Глебов как-раз совершенно отводит то, что составляет содержание данной нашей работы, в которой музыкальное начало понимается как начало музыки в прямом смысле. Глебов говорит: „Я не буду иметь в виду музыки, как конкретно данного искусства, и отношения Пушкина, как человека и как поэта к музыке: и как к искусству, и как к бытовому явлению. Сознаюсь, эта тема просто кажется мне никчемной: Пушкин мог быть очень далек от музыки, и те немногие данные, которыми располагают исследователи для суждений об отношении Пушкина к музыке, для музыканта представляются крайне недостаточными и даже наивными“.

Далее И. Глебов говорит о пьесе „Моцарт и Сальери“, как о психологической драме: „Моцарт и Сальери могли быть и не музыкантами: не в их композиторском соотношении дело, а в качественном различии их, как делателей искусства“. Трагическое столкновение двух музыкантов — „совершенно независимо от музыкальной природы“ их. Пьеса „ничего не дает в смысле указаний на постижение Пушкиным музыки, как музыки“. И только слова Сальери в сцене слушания им „Реквиема“ в исполнении Моцарта И. Глебов выделяет как такие, в которых „музыкальное начало“ (в его смысле) сливается с собственно музыкальной сферой („спеши еще наполнить звуками мне душу“).

Оценка пьесы „Моцарта и Сальери“ вполне справедлива. Что же касается темы об отношении Пушкина к музыке, то исследование ее не может не интересовать музыкантов и всех, кому близко это искусство, и этот не безразличный, а горячо волнующий вопрос уже по одному тому должен быть обследован, что существуют разноречивые и внутренне противоречивые его решения. И если данные для освещения вопроса были недостаточны и наивны, то необходимо восполнить про-

бел и произвести отбор данных серьезнее и, конечно, не включать сюда, под каким бы то ни было предлогом, таких пустяков, как разнообразные воспроизведенные в поэзии звуки.

Однако, играя словом музыка и неправомерно относя к ней всевозможные художественные звуковые образы, И. Глебов по существу, а не только в терминологии, вовсе не смешивает в одно поэзию и музыку, — и настолько, что в поэте, в котором он признает в высшей степени развитыми и чувство певучести стихов и чувство звуков в мире, он отрицает чувство музыки в его живом (по Глебову — ремесленном) смысле, т. е. обнаруживает свою свободу от самого распространенного предрассудка, в силу которого поэт, создатель певучих стихов, не может будто бы не быть одаренным и чувством музыки. В том, что у И. Глебова общность термина музыка не вызвала ошибочного признания общности самих явлений поэзии и музыки, сказался проницательный музыкант-мыслитель более, чем в том содержании статьи, развитие которого он ставил себе прямой целью. (О предельной странности настойчивого и многократного утверждения И. Глебова, что все живое есть звучащее и обратно, и о выводах, которые он делает из этого своего положения, я здесь не стану распространяться. Но общее понимание музыкального целого, как мира непрерывно-слитного звукового потока, выражено у И. Глебова хорошо.)

Достаточно широкой популярностью пользовалась также брошюра М. Иванова „Пушкин в музыке“ (СПб., 1899).

Автор предлагает на тему о музыке в жизни и творчестве Пушкина лишь весьма небольшой материал, а именно, лишь I-ю главку да еще начало последней, II-й главки. Приводимые им данные Иванов пытается осветить вполне трезво. Он говорит так: „...Пушкин — интересовался ли он музыкой? На это трудно ответить вполне определенно. Но кажется, что ответ должен быть утвердительный. В переписке его и в произведениях встречаются места, указывающие на внимание, которое уделял поэт музыке вообще и в частности современным

ему произведениям музыкального искусства“. И далее М. Иванов говорит о безучастности Пушкина к музыке до его переезда в Одессу, где он посещал итальянскую оперу: „... поражает молчание поэта хотя бы о каком-нибудь музыкальном впечатлении, испытанном им в этот первый период его жизни“ (это неверно). Иванов говорит, что Пушкин лишь постепенно любил музыку. Справедливо указывая на рост участия музыки в поэзии Пушкина, М. Иванов приходит в конце концов к выводу о том, что „Пушкин понимал силу и значение музыки“. Ссылка на невысокое состояние музыки, современной молодому Пушкину (Иванов этим хочет как бы смягчить невнимание молодого Пушкина к музыке и чуть ли не намекнуть на высоту его музыкальных требований)—совсем неудачна.

Нельзя забывать того, что, кроме нашей собственной музыкальной продукции, уже во время Пушкина у нас большим распространением пользовалась музыка лучших иностранных композиторов—итальянских, французских, немецких.

Несомненно, что отношение Пушкина к музыке произвело в общем на М. Иванова такое впечатление, что он, как бы желая сгладить его остроту, начинает книжку с указания на „равнодушие литераторов к искусству звуков“ как на „обычное явление в литературном мире“. Указывается ряд французских писателей, чуждых музыке (Гюго, Дюма, Готье, Вольтер). О русских же писателях Иванов утверждает: „наши поэты и беллетристы в большинстве тоже мало прельщались и прельщаются Эвтерпой: среди самых знаменитых из них можно назвать лишь очень немногих, не оставшихся чуждыми прелести музыкального искусства“. Так осторожно подходит вначале М. Иванов к вопросу об отношении Пушкина к музыке. Замечу, что распространение на большинство наших писателей черты немusicalности совсем неверно, и дальше я несколько остановлюсь на этом.

Сказав, что Пушкин чувствовал художественную красоту не только в поэзии, но и в музыке, М. Иванов продолжает: „Его стихи, кстати, вообще так гармоничны, что нередко в полном смысле слова музыка бессильна их иллюстрировать; бесполезно

перерисовать прекрасно сделанный рисунок, бесполезно прилаживать новую гармонию к мелодии, и без того украшенной богатейшею и выразительною гармониею". Вот пример самого обычного смешения понятий, когда не видят, что мелодия, гармония слов совсем не то, что те же начала в музыке, а задания последней к тому же вовсе не в иллюстрации текста. Следовательно, напрасно Иванов думает, что „кстати“ упоминает о музыкальности стихов Пушкина, когда дело идет о Пушкине и музыке; это совсем некстати, это вовсе не относится к делу.

Однако М. Иванов не был ослеплен настолько, чтобы вовсе не замечать некоторых особенностей в отношении Пушкина к музыке; он даже иногда впадал в крайности, как, например, по поводу первого монолога Сальери (о чем я говорил в своем месте), но в общем он как бы испытывал недоумение и старался обезвредить собственное впечатление. Ему было трудно решить вопрос, интересовался ли Пушкин музыкой, но ему кажется, что ответ должен быть утвердительный. При всей неустойчивости позиции, занимаемой М. Ивановым, следует отметить, что он все же ставил вопрос о Пушкине, естественно выдвигавшийся перед сознанием тех, в жизни кого музыка занимает определенное место.

В. Корганов (1899) пишет о Пушкине: „Сам поэт относился к музыке так, как относятся многие светские, молодые люди, без определенных продуманных принципов, а следовательно, без постоянных симпатий. То он превозносит ее, говоря: „Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает, но и любовь — мелодия“, то восхищается цыганскими, можно сказать, антимузыкальными песнями пьяной цыганки Тани... Подобные противоречия, однако, не мешают Пушкину создавать произведения, полные таких чисто музыкальных красот, что лира Эвтерпы оказывалась бессильной иллюстрировать их“.⁸⁶

Уничтожающий отзыв о цыганских песнях здесь, конечно, несправедлив, так как во времена Пушкина преобладающими в репертуаре цыган были еще старинные русские и подлинные цыганские песни, а не романсы того характера, который позд-

нзе стали называть цыганским жанром (лично цыганка Таня,— как певица известного московского хора и как человек—также заслуживает совсем иного отношения).

Требовательность музыкального сознания у самого Корганова, однако, далеко не выдержана, так как он разделяет все тот же предрассудок, что поэзия включает в себя элемент „чисто музыкальный“, т. е. в действительности лишь отдаленно родственный музыке по своей звуковой природе. Как и весьма многие из тех, кто ратует за единство музыкальной основы поэзии и музыки, музыкант Корганов не проявляет достаточной чуткости к словесно-музыкальной стороне. Так, очевидно, он не заметил, что Пушкин говорит рифмованно, „Танюшей, настоящей Татьяной-пьяной“ (письмо к Вяземскому от 2 января 1831 г.),—иначе Корганов не передал бы этих слов Пушкина, огрубив и тем самым исказив их смысл. И совершенно невозможно говорить о бессилии музыки перед стихами Пушкина, когда существует огромное количество превосходных вокальных произведений на слова Пушкина. (Здесь Корганов говорит совершенно то же самое, что и М. Иванов.)

Н. Кашкин (1899) также говорит: „почти невозможно определить, как относился Пушкин к музыке; скорее всего можно думать, что он, подобно многим великим писателям, был к ней глубоко равнодушен“.⁸⁷ Л. Саккетти (1913): „Едва ли Пушкин был близок к музыкальному миру своего времени“.— „Пушкин увлекся балетом, но едва ли его музыкой, а танцовщицами“.⁸⁸

И тот же Саккетти, допустивший, как мы видели, скептическую нотку относительно музыкальности Пушкина, пишет по поводу одного эпизода о Пушкине, Верстовском, Каченовском: „Пушкин вступился за Верстовского... написал, что Каченовский ошибочно судит о музыке Верстовского“. Можно подумать, что Пушкин в ответ Каченовскому написал чуть ли не трактат по музыке и дал правильную оценку Верстовского как композитора. На деле же Саккетти буквально и полностью передал все, что написано Пушкиным по этому поводу, именно: „Каченовский ошибочно судил о музыке Верстовского,—но разве

он музыкант?“ А кроме того, самый инцидент, как мы видели, вовсе не имеет прямого отношения к музыке Верстовского, которая даже сильно превозносится Каченовским.

Поистине, не было бы ничего удивительного, если бы кто-нибудь утверждал, что Пушкин глубоко оценил музыкальный талант Кукольника, был в восхищении от его игры и проч., и все это на основании слов о Кукольнике в „Дневнике“ Пушкина: „Он хороший музыкант“ (о чем я уже говорил). Можно даже утверждать, что если эти слова не были никак использованы в литературе на тему о Пушкине и музыке, то единственно только потому, что поэт Кукольник не является крупным музыкальным именем и похвала ему в устах Пушкина ничего не прибавляет к мнению о значительности самого Пушкина как музыканта.

Остановимся подробнее на кратком очерке о Пушкине и музыке профессора Юрьевского университета Б. Срезневского (1899).⁸⁹ Он выдвигает основной вопрос музыки, именно, вопрос о ее выразительности и изобразительности, который и освещает при помощи эпизода из „Моцарта и Сальери“ Пушкина: „Несомненно, лира Пушкина вдохновила музыкантов к произведениям богатым и выразительностью и чистою красотю. Это сочетание дорого нам именно тогда, когда самостоятельная прелесть слов соединяется с красотю самостоятельную в музыкальных звуках и когда звуки речи и музыки согласно возбуждают наше воображение и волнуют душу. Но не ошибаемся ли мы? Может ли быть вложено в звуки музыки выражение чувств и изображение реальных картин и движений? Присуще ли оно музыке? Не навязана ли музыке эта способность нашим разыгравшимся воображением? Согласуется ли она со здравым смыслом? Здравый гений Пушкина дает нам указания на границы выразительности музыки. Вот как говорит он устами Моцарта, объясняющего другу свое новое произведение: „Намедни ночью...“ и т. д.

Не ясно ли, что здесь Пушкин высказывает желание связать с звуками музыки реальные образы, но вместе с тем он настолько далек от программы, что не определяет ни одного

отчетливого реального образа: „Кого бы? Ну—хоть меня?“— „С красоткой или с другом“. — „Виденье гробовое, незапный мрак иль что-нибудь такое“. Мало того, у Моцарта оказывается готовым музыкальный образ, форма, и он к готовой музыке старается только подобрать реальные жизненные образы; эти образы только постолько нужны, поскольку они способны скорее навести на желаемое настроение. Пушкин признает, следовательно, в музыке прежде всего ее самостоятельную прелесть, а затем настроение; вместе с тем он не отвергает некоторой изобразительности, допуская, впрочем, картины действительности как атрибут, но не существенное начало музыки, и предоставляя большую свободу в выборе этих атрибутов“. „Этим взглядом Пушкина, мне кажется, должны руководиться композиторы, которые задаются целью дополнить музыкой очарование его стиха. Дать легкую, грациозную, подобную пушкинской форму и уловить настроение, не доискиваясь буквальности выражения,—вот их задача“.

Несколько ранее еще читаем: „Если мы встречаем и в музыке счастливые воспроизведения лиры поэтов, то это тогда, когда красоты поэтических образов находят себе в музыке родственное созвучие, созвучие самостоятельно прекрасное, отнюдь не стремящееся рабски перефразировать поэзию, но дополняющее красоту оригинала красотами новыми, сходными по характеру и значению“. При этом, как говорит Б. Срезневский, создается не что иное, как „совпадение настроения в музыке и в лирических оригиналах“.

Здесь во всяком случае проявлено серьезное отношение к музыкальной проблеме. Б. Срезневский основывается, вполне делая надлежащие выводы, на том, что музыкальное начало есть мир звуков особого рода и что музыка возникает, когда любое содержание, любое психическое состояние получает законченное музыкально-звуковое воплощение, специфическую и самостоятельную цельность и ценность, — это нечто совсем иное, чем иллюстрация.

В отношении Пушкина Б. Срезневский на основании „Моцарта и Сальери“ правильно утверждает, что поэт не смотрел

на музыку как на искусство изобразительное, т. е. не искал в ней ни программы внешних образов, ни программы определенных чувств. Замечу, однако, что эта, сама по себе весьма положительная сторона отношения к музыке еще не говорит о даре музыкального переживания, — ведь взгляд на музыку как на простое акустическое явление также свободен от предрассудка программности, но не менее далек от собственно художественной оценки музыки. Но в пьесе „Моцарт и Сальери“, как мы видели в соответствующей главе данной книги, есть черты и более ценные с точки зрения собственно музыкального сознания.

Работу об отражениях музыки у художников слова дал В. Пасхалов (1910),⁹⁰ который останавливается из произведений Пушкина только на пьесе „Моцарт и Сальери“ — как на ярком и глубоком изображении музыки, полном психологической и бытовой правды. Вместе с тем В. Пасхалов говорит: „Пушкину, как большому литератору, в произведениях которого, как в зеркале, отражается вся жизнь, часто приходилось касаться музыкальной ее стороны. Но музыку *an sich* Пушкин задел только раз, в „Моцарт и Сальери“. Во всех остальных случаях музыка у Пушкина имеет значение чисто декоративное. Как обойтись в драматическом сочинении без песни, без арфы, без хора и трубных звуков? Как не упомянуть в светском разговоре о чем-нибудь музыкальном? Как не забряцать на лире, когда приходится писать стихотворение в ложноклассическом стиле, в котором написаны многие так называемые лицейские стихотворения Пушкина? Как не упомянуть о гитаре при изображении мещанского быта? Словом, где жизнь, там и музыка, там и песня поэта“.

Как музыкант-этнограф В. Пасхалов мог бы обратить еще внимание на отклики Пушкина на народную музыку. Замечание же о том, что в некоторых, по крайней мере, случаях, музыка у Пушкина имеет значение лишь декоративное, совершенно справедливо. Но самым ценным у Пасхалова, в ряду других его верных замечаний о поэзии и музыке, является то, что он обращает внимание на одну сторону поэзии в ее отношении

к музыке, являющуюся весьма существенной перед судом музыканта. Пасхалов задается вопросом, которого не касался ни один из писавших о Пушкине и музыке, именно: как описывают поэты „собственно звуковую сторону музыки“, т. е. самое содержание музыки в ее специфической форме? Пасхалов находит, что приемы писателей в этом „не слишком разнообразны; главное различие музыкальных картин... зависит от различия психологических задач, поставленных авторами в том или другом случае“. В заключении своей работы, говоря о том „общем впечатлении, которое должно получиться у всякого читателя, познакомившегося с музыкой в произведениях русских писателей“, Пасхалов пишет: „Нельзя прежде всего не вынести убеждения, что живописать словом звуковую сторону музыки очень трудно. Нужен талант, равный таланту каждого из тех шести, о которых шла речь в нашей статье, чтобы описание пения или игры на инструментах произвело чисто музыкальное впечатление. Описывать музыку так же трудно, как и природу. Писатели среднего таланта и в том, и в другом случае не выходят из сферы заезженных приемов и эпитетов... Действительно, легко, очень легко впасть в шаблон при описании музыки“.

Далее Пасхалов приводит примеры того, как художник, пользуясь общеупотребительными выражениями о музыке, при помощи двух-трех штрихов выходит из круга общих мест и достигает того, что „в ушах читателя начинают раздаваться звуки пропетой мелодии“. Приемы, вызывающие собственно музыкальное настроение: воссоздание обстановки, благоприятной для музыкального впечатления (например — вдохновенная поза старого Лемма за роялью в полутемной комнате в „Дворянском Гнезде“ Тургенева), или изображение жеста и инструмента (например — „алмаз на конце смычка бросал на ходу лучистые искры, как бы тоже зажженные огнем той дивной песни“ — в „Песни торжествующей любви“ Тургенева).

Все это хорошо замечено Пасхаловым, как и то, что многие так называемые поэтические слова о музыке нисколько не дают о ней представления. Однако и Пасхалов допускает

у себя некоторый непропорциональный подход к литературным произведениям с точки зрения музыки. Именно, рассмотрев описания музыки у ряда писателей, Пасхалов затем каждый раз переходит к рассмотрению самих образцов поэзии с точки зрения их „музыкальности“, на деле же—художественной красоты речи, т. е. автор делает обычную в этих случаях ошибку, когда понятие музыки берется не в расчлененном двойном значении,—а в прямом и иносказательном смысле зараз. Пасхалов как бы теоретически закрепляет это своим положением, что „музыка субстрат поэзии“, — тогда как именно теоретическое рассуждение должно бы с несомненностью утвердить, что субстрат каждого искусства самостоятелен.

Смешав музыку поэзии с музыкой музыки, Пасхалов любит давать характеристику образцам поэзии в терминах музыкальной науки. Так, он находит в поэзии трехчастную песенную форму, вариации на тему, коду и прочее. Все это — небезынтересно, но собственно музыка здесь не при чем. Принадлежность и поэзии, и музыки к области звуков предопределяет в известной степени однородную архитектонику произведений того и другого искусства: звуки, движась во времени, образуют сходные построения, — безразлично, будут ли эти звуки словесные или бессловесные, музыкальные. Поэтому в принципе безразлично, называть ли виды построений в поэзии терминами, взятыми из области музыки, или вводить новую терминологию — специальную, стиховедческую; но последнее, конечно, более целесообразно.

Перейдем к литературе о Пушкине и музыке за советские годы (о статье И. Глебова мною уже было сказано).

Для Е. Браудо (1922) в его очерке об источниках пьесы „Моцарт и Сальери“ Пушкин—„поэт, вообще говоря, довольно равнодушно относившийся к музыке“.⁹¹

Образцом того, как общераспространенная и могущественная тенденция в вопросе о Пушкине и музыке заставляет не только давать ложное освещение известным данным, но еще изобретать данные, которых нет, могут служить строки из статьи о Пушкине и музыке психолога и философа И. Лапшина,

примыкающего к С. Буличу, памяти которого и посвящена его статья, и во многом исходящего от него. Лапшин (1922)⁹² начинает со слов о „превосходной статье“ Булича, который „показал в очень убедительной форме (?) громадность влияния Пушкина на творчество наших музыкантов“. Далее: „Пушкин... имел музыкальный слух и музыкальную память, любил музыку и уделял ей в своей поэзии значительное место. В его сочинениях упоминаются Рамо, Глюк, Пиччини, Сальери, Гайдн, Паэр, Россини, Вебер, он интересуется спорами музыкантов о значении Мейербергера („Записки Смирновой“). Он нежно любит Моцарта и горячо приветствует блистательное выступление Глинки с Иваном Сусаниным. Но этого мало. Свидетельства... дают основание предполагать, как сообщает С. К. Булич, что Пушкин имел в виду... написать оперное либретто“

и т. д.

Минуя ничем не подтвержденные у Лапшина слова о музыкальном слухе и музыкальной памяти у Пушкина, — мы находим у него перечень имен музыкантов, встречающихся в сочинениях Пушкина, — перечень, который может сойти за указание на отдельные очерки или страницы о музыке у Пушкина, как это находим у действительных писателей-музыкантов (у нас В. Одоевский, также Л. Толстой, Тургенев). На деле же большинство из этих имен композиторов всего только вскользь упоминается у Пушкина, более или менее содержательные упоминания о других — отдельно стоит имя Россини — составляют необходимую принадлежность пьесы из жизни музыкантов.

Что такое Рамо в сочинениях Пушкина? Это всего только сухие и невыразительные строчки из раннего послания Пушкина „К сестре“ (1814): „иль тоны повторяешь Пиччини или Рамо?“. Разумеются, конечно, оперные арии Рамо („тоны повторяешь“ — поешь), а не его пьесы для фортепиано (клавезина), — это следует как из упоминания имени Рамо рядом с именем Пиччини, у которого не было пьес для фортепиано, так и из того, что о пьесах для фортепиано (Моцарта) Пушкин говорил особо в предыдущих строках. Что такое Вебер у Пушкина? Это всего две строчки о „Фрейшице“ в „Евг. Онегине“.

Столь же мимолетно упоминание о Паэре в „Графе Нулине“. Под горячим приветствованием Глинки имеется в виду участие Пушкина в дружеской вечеринке в честь Глинки и четверостишие Пушкина, о смысле которого было мною сказано в своем месте.* О „нежной любви“ Пушкина к Моцарту Лапшин говорит, конечно, на основании пьесы „Моцарт и Сальери“, о роли музыки в которой мною было рассмотрено особо. Проявлял ли Пушкин какой-нибудь интерес к суждениям Одоевского о Мейербере, об этом ничего не говорится у Смирновой; да и ни о каких спорах музыкантов в записках Смирновой не говорится, — их, конечно, у нее вообще не происходило: „Записки Смирновой“ вымышлены ее дочерью. Лапшин не имел права опираться на них в 1922 г., когда истинность этих записок была уже основательно заподозрена. Единственно что можно действительно утверждать о Пушкине из всего, указанного у Лапшина, — это то, что ему в известный, по крайней мере, период нравилась музыка Россини. Наконец, предположительная готовность Пушкина дать свое либретто для оперы возносится Лапшиным чуть ли не в самое главное событие на пути сближения поэта с музыкой, тогда как, конечно, совсем нет оснований придавать этому большое значение.

Все авторы рассмотренных статей о Пушкине и музыке (за исключением проф. Б. Срезневского, сумевшего, однако, как мы видели, дать одну из серьезных статей) принадлежат к музыкальным писателям — историкам, критикам, психологам и даже композиторам. Несмотря на высказанные некоторыми из них оговорки, свидетельствующие о наличии как-никак критического подхода к вопросу об отношении к музыке Пушкина, в общем они своими работами создали все же ложную традицию или, вернее, лишь закрепили в своих работах существо-

* На общем фоне преувеличенных представлений об оценке музыки Глинки Пушкиным выгодно выделяется сомнение в этом К. Кузнецова (1926), который задает вполне правомерный вопрос о Пушкине: „Требует ли он „многого“ от музыки? Собирается ли он вместе с Глинкой проходить огромную дистанцию от малых изящных его романсов до могучего полета фантазия в „Руслане“?“

вавшие в широких, не специально музыкальных кругах произвольные представления об отношении Пушкина к музыке. Писатели же, сторонние музыке, — то ли легко подхватив традицию, идущую от музыкальных писателей, то ли являясь по данному вопросу просто выразителями не критических общераспространенных суждений, — уже совершенно естественно пребывали в сфере заблуждений и уже совсем не проявляли склонности к критицизму, когда касались темы о Пушкине и музыке. Для них уже вовсе нет здесь никакого вопроса, никакой проблемы, — все решено само собой, а именно, в духе трафаретно-романтической трактовки музыки — трактовки, которую можно бы еще признать естественной для своего времени, поскольку вопрос об ином, не романтическом подходе к музыке еще не был тогда поставлен во всей серьезности и глубине. Но беда в том, что к этой трактовке весьма искусственно и насильственно подгоняли данные об отношении Пушкина к музыке. И конечно, основательнее поступали те, кто, сами исходя из романтического представления о музыке, приходили к тому, что Пушкин едва ли не равнодушен к ней, и открыто заявляли так.

В одной статье, посвященной совсем чуждой музыке теме, оказались зачем-то вклиненными следующие строки об отношении Пушкина к музыке: „Он ходил по мастерским и одаривал художников стихами. Но по-настоящему он любил другое; его сокровенной любовью была музыка, и титул благородства он признавал в сущности только за творцами этого чистейшего и бескорыстнейшего из искусств. Если бы он мог гениальные строки из „Моцарт и Сальери“ по праву приложить к собственному творчеству, он впервые был бы счастлив без горечи и раздвоенности; не даром в гармоническом строе своих стихов он держал путь на музыку, и в иных его созданиях сила звучащей гармонии так велика, что смысловые ряды едва сквозят под музыкальным очарованием его фонем“.

Эта смелая тирада не имеющего никакого отношения к музыке А. Эфроса (1924)⁹⁴ по своему необузданному упоению фантазией о какой-то безумной любви Пушкина к музыке может

стать в один ряд единственно только с тирадой самого простодушного из наших музыкальных писателей, именно И. Липаева (1899),⁹⁵ разразившегося к столетию рождения Пушкина такими строками о нем: „Он постоянно прислушивался к звукам, млея перед их таинственной силою, переносился под их влиянием в другие миры, — в том не может быть сомнений“. — „Пушкин полюбил музыку и высоко поставил ее с первых дней своего творчества. Человек, равнодушный к ней, не перенесший ее чар, не взволнованный ее различными свойствами, не мог бы иначе и говорить с истинно гениальной прозорливостью о том, что впоследствии стало непреложным“. — Пушкин любил „и ставил на высокий пьедестал не только песню народную, но всю музыку“, он „доказал любовь свою к музыке вообще“. Но особенно Липаев превозносит любовь Пушкина к пению: „Певцу он посвящал звонкие стихи, как плод высочайшего вдохновения“ и т. д.

Данных для всего этого, как и у Эфроса, не дается никаких. А. Эфрос мог бы доказать, что у Пушкина смысловое содержание тонет в музыкальном очаровании стиха (тогда как Пушкина как-раз характеризует то, что мысль в его стихах постоянно сверкает, как драгоценность) и что он музыку любил больше поэзии (тогда как Пушкина как-раз характеризует исключительно горделивое самосознание поэта), — доказать все это Эфрос мог бы, разве только превратно истолковав какие-либо совершенно ясные по смыслу строки Пушкина. Так это сделал Липаев. Он, говоря о страстной любви Пушкина к пению, рекомендует припомнить стихотворения: „Слово милой“ (в котором слово сказанное предпочитается пропетому), раннюю оду „Воспоминания в Царском селе“ (в которой о пении нет ни одного слова, но говорится на условном поэтическом языке об арфе, лире, скальде-певце, причем под последним имеется в виду именно Жуковский), строфы второй главы „Евг. Онегина“, т. е., очевидно, слова о Ленском как поэте: „Он пел любовь, любви послушный, и песнь его была ясна...“ (не произошло ли здесь невольного смешения Ленского с исполнителем его роли в опере?).

Да Эфрос и дал подобное же истолкование в своей работе в ее расширенном виде (1933)⁸⁶: „Он нежно, но пассивно любил музыку“. „К музыке у него было далекое обожание, пронизанное умиленностью, но и сознанием того, что это идеальнейшее из всех искусств для него недоступно“. И далее: „Для музыки он находил свои, неслыханные, пушкинские слова. Может быть, нигде, как здесь, мастерство поэта у него не становилось таким тонким и точным. Его музыкальные определения взволнованно глубоки. Он разборчиво пользуется терминами. Характеристики великих композиторов прозрачны и выверены. Он делает их не просто осмысленно, но с интимной определительностью. Гайда, Россини, Глюк, Моцарт, Пиччини, Сальери, — не только имена, но и образы. Это живые существа, а не декоративные побрякушки текста. В них есть жар и движение. Да это и не могло быть иначе, ежели Пушкин написал такую насквозь музыкальную вещь, как „Моцарт и Сальери“.“

Как следует понимать пьесу Пушкина, А. Эфрос мог бы узнать, если бы исполнил прямой долг литератора и ознакомился с тем, что писали об этой пьесе хотя бы за последнее время. Ему стало бы ясно, что то, в чем он видит самостоятельные и пронизательные оценки, могло быть лишь превосходным использованием источников, и что приписывать Пушкину глубину музыкальных познаний значит просто не знать, кроме того, и его биографии; „насквозь музыкальная“ пьеса есть в действительности насквозь психологическая драма, сюжеты для которой дало известное предание о двух музыкантах.

Между тем тот же А. Эфрос понимает, что отношение Пушкина к изобразительным искусствам составляет вопрос, и прежде чем ответить на него, предпринимает как искусствовед критический обзор соответствующего материала в творчестве Пушкина.

Интересно, что нередко происходит почти полное совпадение в суждениях Эфроса по своему предмету с суждениями музыкантов — по своему. Так, например, Эфрос считает, что

Пушкин был органически равнодушен и внутренне безразличен, мало внимателен к пластическим искусствам; в своих оценках он следовал только светской моде и говорил о них лишь как о неизбежностях культурного обихода, повторяя ходячие отзывы; „он употребляет имена художников, как декоративные и даже экзотические сочетания букв“ и проч. Как мы видели, то же утверждали и некоторые музыканты об отношении Пушкина к музыке, но они были тактичнее и не разрешали себе неосмысленно кричать о безумной любви Пушкина к живописи и скульптуре, полагая, что это может решить только голос специалиста.

Как мало А. Эфрос проявляет культурности в своих словах о музыке, даже и не предполагая, что музыка, как всякий вид искусства, требует специального знания и понимания и что одних стилистических завитушек далеко недостаточно!

Но в общем Эфрос не удержался на правильной позиции даже и в своей области искусствознания — проявил не мало несправедливостей и придирчивости к Пушкину и, главное, не учел ряда весьма существенных моментов в творчестве Пушкина, которые, пожалуй, и он сам признал бы за характеризующие отношения Пушкина к пластическим искусствам в более положительном смысле, чем он утверждал.

Эфрос судит Пушкина так, как будто Пушкин обязан был описывать картины художников-живописцев на подобие специалиста по изобразительным искусствам. Стих „Торжество Вакха“, как А. Эфрос предполагает, написано под впечатлением какой-либо картины, изображающей вакханалию. И вот Эфрос читает нотацию Пушкину за то, что он трактует этот сюжет не как искусствовед, не так, как это сделал бы сам Эфрос, но по-своему, как поэт. В „Сне монаха“ Эфрос, также упрекая Пушкина, усматривает „литературу“, а не искусствоведческое описание картины. Но одно дело исследовать степень участия впечатлений от живописи и скульптуры — как и от музыки — в жизни и творчестве Пушкина, другое дело — предъявлять к Пушкину требования специалиста пластических искусств или музыки — это совершенно бесплодно и ненужно.

Даже такой далекий от всякого фразерства и отличающийся, напротив, кропотливой обстоятельностью исследователь, как пушкинист Н. Лернер (1935),⁹⁷ и тот в одном из своих этюдов о Пушкине обнаружил себя подпавшим под власть все того же традиционного подхода к вопросу об отношении Пушкина к музыке. Он пишет: „К легкому и модному „светскому“ музыкальному репертуару Пушкин, понимавший и любивший Гайдна и Моцарта, всегда относился насмешливо. Онегин, который мурлыкал *Benedetta*, в глазах поэта недалеко ушел по развитию музыкального вкуса от провинциальной простушки, которая пищит под гитару: „Приди в чертог ко мне златой!“ В стихотворении „Калмычке“ Пушкин смеется над светской дамой, которая, восторгаясь „Сен-Маром“ А. де Виньи и лишь „слегка цenia“ Шекспира, распевает „Ma dovè“...“

Единственно на основании пьесы „Моцарт и Сальери“ весьма наивно утверждается, что Пушкин любил Гайдна и Моцарта, и, уже совершенно без всяких попыток опереться на что-нибудь, утверждается, что музыкальная культура Пушкина была настолько серьезной и глубокой, что он насмешливо — и при том всегда так — относился „к легкому и модному „светскому“ музыкальному репертуару“, т. е., значит, к итальянской музыке с Россини во главе. Иначе говоря, Пушкин по своему музыкальному развитию стоял выше Глинки, который ко времени создания „Моцарта и Сальери“ Пушкина еще не был свободен от модных музыкальных увлечений; да чуть ли не Пушкин, значит, и никогда не был любителем итальянской музыки. После сказанного уже не удивляет, что эпизод напевания Онегиным итальянского романса изображается у Лернера, как музыкально-иронический, между тем как в действительности это лишь безотносительный к музыке юмор, с каким Пушкин говорит очень часто в „Евг. Онегине“: „мурлычит“ — это ведь совсем не то, что „пищит“ в явно насмешливых словах Пушкина о провинциальной девице, поющей арии популярной оперетки. Наконец, в стихотворении „Калмычке“ Пушкин иронизирует над светской дамой вовсе не за то, что она распевает итальянскую арию, а не Моцарта, что ли, — иначе неизбежно сле-

довало бы, что ирония распространяется и на то, что она читает А. де Виньи, — но иронизирует над нею за то, что она и к классику литературы, и к новому писателю, и к итальянской музыке подходит только как к простому предмету светской моды, без подлинной внутренней потребности в приобщении к художественной жизни, в наслаждении искусством.

Столько ошибок сделал осторожный в других случаях исследователь, как только завел речь о Пушкине и музыке! И все это единственно из-за того, что Пушкин для Лернера — непременно и в обязательном порядке — человек необычайно развитой в собственно музыкальном отношении.

Можно еще упомянуть статью А. Глумова „Пушкин, Верстовский и Виельгорский“ (1934).⁹⁸ Автору статьи удалось сделать счастливую находку кишиневского автографа цыганской песни с припиской Пушкина. Публикуя автограф, А. Глумов не захотел ограничиться одним сообщением, но дал статью с весьма пестрым материалом, касающимся и отношения Пушкина к музыке, и его связей с рядом музыкантов, и вообще характера и значения деятельности последних и проч. Материал этот, в котором тема о Пушкине отнюдь не доминирует, даже прямо теряется, можно бы и расширить и сжать.

Что касается освещения данных об отношении Пушкина к музыке, то тут — и проявленный Пушкиным „живейший интерес к работе Вельмана над либретто для оперы (уже я говорил об этом), и все вообще, что обычно в первую очередь, без прочных оснований утверждалось на эту тему. Нельзя назвать, по существу, новым и следующее. Констатируя, что в юности, до ссылки на юг, Пушкин „мало интересовался музыкой“, А. Глумов далее говорит: „Серьезная любовь Пушкина к музыкальной стихии пришла позднее. На юге, на Кавказе и в Крыму, его музыкальные впечатления — в рокоте горных рек и шуме морского прибоя“. Таким образом, сильное музыкальное впечатление было впервые пережито Пушкиным не в Одессе в связи с итальянской оперой, но где-то вообще на юге, и вызвано оно было рокотом рек и шумом моря. К сожалению, редакция специального музыкального журнала не сде-

дала примечания к данным словам в том смысле, что реки и море не могут служить заменой оперного пения и что музыкально воспитывать и образовывать, да еще „серьезно“, может разве только последнее.

По поводу связей Пушкина с Верстовским А. Глумов приходит к выводу: „Конечно, произведения Верстовского на творчество Пушкина никакого влияния оказать не могли. В этом отношении точки творческого соприкосновения следует искать во взаимоотношениях Пушкина и Глинки, конгениальных по своей проникновенности в подлинное существо народной песни. С Верстовским Пушкин был связан исключительно внешними узами, веселым времяпровождением“ и т. д. Здесь все сплошь неверно. Самому же Глумову известны два случая, свидетельствующие об общении Пушкина с Верстовским как музыкантом (эпизоды с песней „Как на матушке на Неве-реке“ и с музыкой „Казака“ из „Полтавы“). Верстовский, может быть, более Глинки интересовался поэзией Пушкина и более любил ее. Творческие соприкосновения Пушкина и Глинки — в значительной мере легенда, неправоммерно и ложно выведенная из того, что Пушкин и Глинка современники-гении наши — каждый в своей области. Придерживаться этой совершенно ненужной и неплодотворной легенды, — значит, по пониманию А. Глумова, быть объективным в оценке фактов, а пытаться без всякой предвзятости понять дело, — это значит „быть крайне субъективным по оценке фактов“, как говорит Глумов по поводу нынешнего положения вопроса о взаимоотношениях Пушкина и Глинки (а попытка пересмотра и была сделана мною в специальной статье).

Работа А. Глумова лишний раз убеждает в том, как легко писать на тему о Пушкине и музыке даже людям весьма далеким от музыки. Глумов еще настолько скромн, что говорит только о музыке морского прибойя да рокоте горных рек: он мог бы удариться в поэтическое описание вообще природы, уснастив его словами: музыкальный, мелодический, гармонический (но Глумов связан периодом южной ссылки Пушкина, иначе, конечно, не был бы забыт шум лесов и

проч.). Тогда не один читатель уж несомненно сказал бы, что в статье обнаружено истинно глубокое понимание музыки, и мне оставалось бы только добавить: и весьма плодотворное для дела музыкального просвещения, так как моря и реки подлежат отчасти ведению музыкальных органов.

Даже в отношении фактических данных в статье Глумова не все благополучно: ряд неверных дат, смешение лиц и имен, произвольные добавления и проч. (З. Волконская пела при Пушкине „Элегию“ Геништы, — добавлено, что он же аккомпанировал — что можно считать только вероятным; знаменитая Каталани в обоих случаях названа не Анжелика, а Аделина, т. е. по имени певицы одесской оперы; игра на фортепиано в Тригорском отнесена к Евпраксии Вульф, которая, правда, играла, но пианисткой среди тамошней молодежи была А. И. Осипова; вместо „Музык. старина“, вып. 6, 1903 г. нужно: 1911 г.; первое письмо Пушкина об Есаулове от 28 июня 1831 г. нужно: 26 июня, — и много других ошибок в датировках). Наконец, Глумов в окончании статьи, на стр. 86, передавая содержание „переписки“ Пушкина с Верстовским, заявляет определенно, что никаких серьезных тем она не затрагивала и т. д. Между тем ни о какой переписке Пушкина с Верстовским неизвестно, — имеется только единственное письмо к Верстовскому Пушкина, и утверждать на основании лишь одного документа, не оговорив этого, о характере всей „переписки“, как будто она налицо, конечно, вряд ли позволительно.

В общем вовсе нельзя сказать, чтобы в вопросе отношения Пушкина к музыке даже в юбилейный 1899 год совершенно проходили мимо таких сторон, которые чаще вызывали лишь недоумение у приверженцев музыки. Но сами находясь в плену предрассудков о соотношении поэзии и музыки, — не говоря уже о разделяемой ими общепринятой тогда общей трактовке музыки, — эти представители музыки в большинстве случаев не знали, что им делать с наблюдаемыми ими самими и неожиданными для них данными. Полагая же, что необходимо как можно теснее связать Пушкина с судьбами музыки, искали

соответствующего уравнивающего данного и, как большинству казалось, находили его совершенно естественно в звуковом совершенстве стихов Пушкина. Возникали, по существу, не идущие к делу славословия „музыкальных“ стихов Пушкина.

Между тем сам Пушкин во всяком случае не смешивал основ поэзии и музыки. Это отчетливо видно из его записки от 2 апреля 1834 г. о поэте Кукольнике в „Дневнике“: „Не знаю, имеет ли он талант, я недочел его Тасса и не видал его Руки etc. Он хороший музыкант. Вяземский сказал об его игре на фортепьяно: *il bredouille en musique comme en vers* [он лепечет в музыке, как в стихах]. Кукольник пишет Ляпунова, Хомяков — тоже. Ни тот, ни другой не напишет хорошей трагедии. Барон Розен имеет более таланта“.

В этом отзыве содержится как-раз то самое разделение талантов поэтического и музыкального, которого в большинстве случаев не признают авторы работ о Пушкине и музыке. Кукольник, по Пушкину, плохой поэт, но хороший музыкант (у Кукольника были и собственные композиции, которые он посылал на просмотр Глинке как своему близкому другу). Но ведь в таком случае не должно бы удивлять, если хороший или даже гениальный поэт оказался бы чуждым музыке. Таким всегда изображают Пушкина в период до ссылки, забывая об откликах Пушкина на игру на гитаре и пение его товарища по лицу — Корсакова. Вопрос требует рассмотрения в каждом отдельном случае, тут не может быть общего решения. Пушкин, конечно, думал именно так.

В „Путешествии из Москвы в Петербург“ („Мысли на дороге“), гл. II (1833), Пушкин, говоря, что „московская словесность выше петербургской“, пишет, между прочим, так: „петербургские журналы судят о литературе, как о музыке, о музыке, как о политической экономии, то есть, наобум и как-нибудь, иногда впадет и остроумно, но большею частью неосновательно и поверхностно“. Почти те же самые слова читаем и в одном наброске Пушкина о Боратынском, где они относятся вообще к нашим журналам, в том числе, например, к „Моск. Теле-

графу*, о котором упоминается в начале этой статьи: журналы „судят о литературе, как о политической экономии, о политической экономии, как о музыке, т. е. наобум, по слышке, без всяких основательных правил и сведений, а большею частью по личным расчетам“.

Нет сомнения, что специфика искусства вообще и каждого рода искусства в отдельности была для Пушкина тем основным, что определяет искусство, по существу, как таковое, — без чего суждение об искусстве направляется по ложному пути, уводящему от схватывания предмета. Только глубокое осознание собственно музыкального начала, специфического качества, предохраняет от вульгаризации в подходе к музыке, т. е. от того, чтобы на самом деле судили „о литературе, как о музыке, о музыке, как о политической экономии“, обнаруживая „неосновательность и поверхностность“ суждений в областях обоих искусств, да еще и в науке.

Наконец, просто забывают или не хотят принимать во внимание такие вполне определенные данные, как то, что наибольшую музыкальность в прямом смысле слова проявили у нас поэты, вовсе не ориентирующиеся прежде всего на „музыкальность“ своего стиха: Крылов, Грибоедов, Вяземский, Кукольник, А. Григорьев, а в наше время, например, Пастернак. Любили музыку также Некрасов, Гл. Успенский, Салтыков-Щедрин. В нашей художественной прозе страстными любителями музыки были Л. Толстой и Достоевский, но это совсем не отразилось на словесной ткани их произведений.

Для развитого музыкального сознания, отдающего себе полный отчет в основах музыки, все это, конечно, не может представлять ничего поражающего. Данные собственно музыкального сознания находят себе полнейшее подкрепление в данных психологии и физиологии слуха. Укажу, например, формулу, какую дает М. Серейский (1925)⁹⁹ в своей работе, посвященной новым достижениям в области изучения локализационной проблемы применительно к музыке: „Центр музыкальных звуков существует независимо от центра словесных звуков“ и до того, что бывают „случаи словесной глухоты

без музыкальной глухоты и, наоборот, случаи музыкальной глухоты без словесной”.*

Однако, конечно, автономность собственно музыкальной и словесно-звуковой областей отнюдь не исключает возможности совмещения одаренности в том и другом отношении у отдельных представителей музыки или поэзии. Так, среди наших „музыкальных“ писателей многие были большими любителями музыки: Жуковский, Козлов, Дельвиг, Лермонтов, Веневитинов, Кольцов, Огарев, Тургенев, Фет, Полонский, Горький, Чехов, Бальмонт, Кузьмин. Среди поэтов, совершенно чуждых музыке, не любивших и по существу не интересовавшихся ею, назову, например, Брюсова и Маяковского.

Пушкин принадлежит к поэтам, у которых великий дар „музыкальных“ стихов совмещается с несомненным интересом к музыке и некоторым живым соприкосновением с нею.

Каково же отношение Пушкина к музыке, каковы роль и значение музыкального искусства в его жизни и творчестве?

* Один из деятелей 40-х годов сказал однажды: „Впрочем, художники слов или, вернее, музыканты слов, редко понимают музыкантов звуков. Только такие половинчатые натуры, как я, могут заглядывать в обе эти сферы, столь родственные и столь отдельные в специальном своем развитии. Нигде не видно, чтобы величайший музыкант слов, Гёте, любил музыку“ (В. Боткин в письме к Фету от 28 января 1862 г.).





ЗАКЛЮЧЕНИЕ

.





Чтобы ответить на вопрос, составляющий тему настоящей книги, я счел необходимым собрать если еще не полный, то, во всяком случае, большой материал как биографических, так и творческих данных, относящихся прямо и непосредственно к теме о том значении, какое имело для Пушкина музыкальное искусство. Весь этот материал я ставил себе задачей тщательным образом проанализировать с точки зрения его соответствия теме книги. При этом часть данных у меня впервые привлекается к теме о Пушкине и музыке, часть — впервые подвергается критическому рассмотрению, обнаруживающему, что сплошь и рядом произвольно оценивали значение факта и не учитывали истинных обстоятельств дела.

Совершенно исключено из нашей работы все то, что хотя в обычном словоупотреблении и связывается с терминами музыка, музыкальность, но что слишком часто, — если не отдается при этом полного отчета в метафорическом употреблении термина, — приводит к недопустимому смешению понятий и к слиянию в одно с музыкой явлений, посторонних ей. Так, в настоящей работе я не позволил себе сказать ни слова о „музыкальности“ самих стихов Пушкина, так как это, в сущности, совсем обособленная тема, никак не связанная с нашею темою, — как и вообще я не допустил никакого ложного применения слова музыка, употребления его в каком-либо непомерно расширенном, произвольном значении. Таким образом, отбор данных производился мною по определенному принципу, замыкающему их в точные, не расплывчатые, не произвольные пределы.

Зачастую же оперируют нерасчлененным, недифференциро-

ванным понятием музыка, когда оно играет роль чего-то, занимающего среднее положение между музыкой и поэзией, но, пожалуй, стоящего ближе к поэзии,—т. е. чего-то реально не существующего,—или даже играет роль просто какого-то символа вообще художественного начала. Но именно поэтому недостаточно сознают, что отношение Пушкина к музыке не есть нечто предрешенное, что нужно только подтверждать данными, в поисках которых невольно прибегают к натяжкам и преувеличениям; но это есть проблема, которую нужно исследовать и никакого предрешения которой и не может быть.

На конкретном примере изучения отношения Пушкина к музыке, в сущности, получает определенное освещение общая проблема о взаимоотношении обоих искусств—поэзии и музыки. Кроме того, последовательное рассмотрение темы раскрывает функцию музыкальных моментов в целом художественном произведении или в его эпизоде; а эта функция может оказаться весьма значительной как функция тайно, невыявлено присутствующего художественного компонента. Если писатель-художник говорит об определенном музыкальном произведении, об определенной мелодии, зная ее, то это выразится в его изображении, или описании. А в таком случае знание того, что звучало, пело автору в определенном моменте его творчества, восполнит для читателя общую картину существенным компонентом, обычно упускаемым из внимания. Поэтому я предпринял поиски тех мелодий, какие в отдельных случаях имел в виду Пушкин,—некоторые из них я помещаю в приложении.

При постановке вопроса, какую я провожу в настоящей работе, выступает во всем своем значении такое богатейшее свойство фантазии Пушкина, как его совершенно исключительный дар перевоплощения, т. е. дар полного художественного овладения всем наличным материалом,—притом даже достаточно чуждого предмета.

Данные о Пушкине и музыке зачастую получали неправильное освещение потому, что не рассматривались в надлежащей перспективе, а рассматривались изолированно, вне сравнений с другими поэтами, у которых встречаются связанные с музы-

кой моменты, тематически аналогичные тем, какие дает Пушкин, но развитые в ином направлении. В ряде случаев я счел необходимым привести образцы из других поэтов для сравнения с тем, что дано у Пушкина, — это еще ярче показывает некоторые характерные черты Пушкина в его отношении к музыке.

Основная же особенность Пушкина в интересующем нас разрезе связана с одним свойством его, именно, исключительным его самосознанием как поэта. Достоинство творца художественных образов в материале слова, самом богатом для воплощения реалистических стремлений, Пушкин осознавал в полной мере и отнюдь не был склонен принижать его перед достоинством деятеля какого-либо другого искусства. Пушкин не стремился к тому, чтобы его поэзия „возвысилась“ до музыки, как и до живописи, — он знал всю огромность средств, какими располагает поэзия, и гениально постигал закон соподчинения всех ее элементов. Оттого поэзия Пушкина, является у нас высшим совершенством и не утратила значения образца до наших дней. Поэтому слово сохраняло для Пушкина полноценное значение даже и при сочетании с музыкой, не поглощалось ею.

Увлечения Пушкина той или иной музыкой, его интерес к ней не нарушали его горделивого самосознания поэта. И Пушкин в пении нередко подчеркивает именно слова, а не музыку, — он не может, слушая пение, проходить мимо слов, отдаваясь одному музыкальному воздействию, как это бывает у многих страстных любителей музыки, — и среди поэтов также.

Со свойственным ему чувством реальности, чувством истории, Пушкин не мог искать в музыке прежде всего забвения действительности, не мог ждать от нее прежде всего, чтобы она его уносила от мира реальных интересов и реальной борьбы, как это характерно для музыкантов-романтиков.

В музыке Пушкин искал и находил своеобразное, выраженное в своих особых средствах — художественное воплощение мира человеческой жизни в его могучем разнообразии; причем, конечно, отдельные стороны жизни преимущественно соответ-

ствуют средствам музыки как самостоятельного искусства. Именно как художественное отображение жизни Пушкина интересовало музыкальное искусство в его различных видах: вокальное (народные песни, романсы, оперы) и симфоническое.

Особенно же характерно напряженное внимание Пушкина к народным песням с осуществленным в них полным слиянием содержания текста и музыки. Через это единство народной песни Пушкин познавал жизнь народа, приобщался ко всей глубине и шире народных страданий и радостей:

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика,
То разгулье удалое,
То сердечная тоска.

И снова, в другом стихотворении Пушкин еще сильнее выражает самое глубокое и непосредственное наслаждение народным пением:

Сладки мне родные звуки
Звонкой песни удалой.
Пой, ямщик, я молча, жадно
Буду слушать голос твой...

Еще в первой своей южной поэме Пушкин сумел передать всю свежесть воздействия народной песни в словах о кавказских горах:

Знакомый слушают припев,
И старцев сердце молодеет.

Другой характер музыкального воздействия, другое содержание народной песни Пушкин передал в пьесе из английской жизни, — в словах, обращенных к шотландке, поющей свои народные песни: „Спой, Мери, нам уныло и протяжно“, и в словах, выражающих впечатление от ее пения:

Нет, ничто
Так не печалит нас среди веселий,
Как томный, сердцем повторенный звук.

Любовную песню южнороманских народов, серенаду, Пушкин воссоздал с предельно мыслимым в средствах поэзии совершенством в стихотворении „Ночной зефир“, также в стихотворении „Я здесь, Инезилья...“ Итальянскую музыку, порождение своего народа, Пушкин охарактеризовал в стихах о творчестве ее великого представителя — Россини.

Музыканты могут только с глубочайшей признательностью к Пушкину думать в том, что он, величайший и любимейший гений поэзии, уделил музыке долю своего внимания, отвел ей постоянный уголок в сфере своих интересов, дал ряд прекрасных и всеми любимых произведений, страниц, строк, связанных с музыкой. Музыканту отрадно помнить, что впечатления от музыки участвовали в жизни Пушкина и, может быть, плодотворно влияли на него, поскольку он буквально до самых последних своих дней вступал в общение с музыкой.





ПРИЛОЖЕНИЯ



ПРИМЕЧАНИЯ





ПРИЛОЖЕНИЕ I

В 1930 г. в „Московском пушкинисте“ № 2 помещена моя работа „Пушкин и Глинка“ (стр. 196—240). Здесь я приводил очень красочный рассказ из воспоминаний А. Керн, именно, об импровизации Глинки на фортепиано у инженера Базена. Между тем произошло недоразумение, на которое до сих пор не обращено внимания и которое я считаю необходимым выяснить, тем более, что моя работа, вообще говоря, не прошла бесследно в связи с освещением вопроса о Пушкине и музыке, ради чего я и приводил этот рассказ. Дело в следующем.

А. Керн прекрасно передала глубокое впечатление и от игры и от самой музыкальной фантазии Глинки. „Мы слушали его, боясь пошевелиться, а по окончании оставались долго в чудном забытьи“,—заканчивает она свой рассказ. Это произошло летом 1826 г., когда А. Керн впервые познакомилась с Глинкой во время прогулки в Юсуповом саду,—с А. Керн был и Пушкин, и они все вместе отправились к Базену, причем Глинка шел подле Пушкина.

Таким образом выходило, что Пушкин был несомненным слушателем гениальной импровизации Глинки и свидетелем всеобщего восторга от него как музыканта. Отсюда уже, на основании моей работы, возникли догадки некоторых, что Пушкин беседовал с Глинкой о музыке и т. д. Дату же: лето 1826 г., когда Пушкин был еще в Михайловском, в ссылке,—я объяснил как ошибочно поставленную А. Керн вместо: лето 1827 г., когда Пушкин уже был в Петербурге и встречался с Керн; правда, тут же я отмечал (стр. 202), что обычно

А. Керн бывает точно в датировке. В своих более ранних „Воспоминаниях о Пушкине“ (1859) А. Керн указывает верную дату первой после ссылки встречи своей с Пушкиным в Петербурге: 1827 г.

Я выписал рассказ А. Керн о Пушкине и Глинке из ее „Воспоминаний о Пушкине, Дельвиге и Глинке“, напечатанных в „Семейных Вечерах“ (1864, № 10, стр. 679—694). Эти воспоминания знали обыкновенно по статье „Дельвиг и Пушкин“, напечатанной Б. Модзалевским по черновой рукописи в вып. 5 „Пушкин и его современники“ (1907) с указанием, что здесь даны некоторые новые подробности о Пушкине и Дельвиге, но без указания на то, что вся часть о Глинке здесь отсутствует. Таким образом, к первопечатному тексту статьи в журнале 60-х годов не обращались, и часть о Пушкине и Глинке оказалась забытой. Я, как уже говорил, извлек оттуда яркий рассказ А. Керн об одном эпизоде, которому я не мог не придать большой ценности как сообщению о весьма важном источнике музыкальных впечатлений Пушкина.

Но вот вышло собрание воспоминаний А. Керн в одной книге (Акад., 1929. Вступ. статья, ред. и примеч. Ю. Верховского), которую, однако, я еще не мог использовать в своей работе. В этой книге воспоминаний А. Керн не было обращено внимания на несогласованность указанной даты с временем пребывания Пушкина в Петербурге. Между тем среди примечаний и справок, помещенных в конце книги, напечатан черновой вариант тех же воспоминаний (о Пушкине, Дельвиге и Глинке), в которых начало эпизода изложено с заменой одного имени. В печатном тексте: „Однажды, гуляя там в обществе двух девиц и Александра Сергеевича Пушкина, я встретила генерала Базена...“ (стр. 295). В новом, черновом рукописном тексте: „Однажды, гуляя там в сопровождении двух девиц моих хозяек и Льва Серг. Пушкина, встретила я генерала Базена...“ (стр. 459).

Я полагаю, что этот рукописный текст правильнее печатного, иначе Глинка в своих „Записках“ рассказал бы о вечере, проведенном с Пушкиным в первый день своего знакомства

с А. Керн, с которою он затем был очень дружен и в дочь которой был затем влюблен. Я думаю, что можно считать вполне обоснованным и необходимым приведение к естественной согласованности соответствующих строк в тексте воспоминаний А. Керн, т. е. признание правильности указанной ею даты,—она же должна была безошибочно помнить год своего знакомства с Глинкой,—и замену случайно попавшего имени Александра Сергеевича именем Льва Сергеевича Пушкина. „Поправила“ имя, вероятно, мало осведомленная редакция журнала „Семейные Вечера“.

Правда, в таком случае отпадает едва ли не интереснейший эпизод в зафиксированных встречах Пушкина с Глинкой и остается только встреча на дому у Глянки, когда он пел Пушкину и Жуковскому только что написанный в тот же день романс „Ночной смотр“ на слова последнего, а также встреча на дружеской вечеринке у Всеволожского, на которой чествовали Глинку за его первую оперу и для которой сочинен „Канон“ с одним куплетом Пушкина.

Но поскольку у меня никто не отнимает данного эпизода и, может быть, еще долго никто не отнял бы, я должен это сделать сам.





ПРИЛОЖЕНИЕ II

Среди случаев использования того, что я высказал о Пушкине и Глинке в связи с пьесой „Моцарт и Сальери“, я считаю необходимым остановиться на следующей забавной истории. В 1931 г. в статье „Моцарт и Сальери“ М. Алексеев писал: „В вопросе о том, как Пушкин, „в общем далекий от мира музыки как самостоятельного искусства, мог приблизиться к воссозданию подлинно музыкальных переживаний и написать пьесу безупречную перед судом музыканта“, имеет значение высказанные И. Эйгесом догадки, что Пушкин писал своего Моцарта, имея перед собой „живой образ гениального музыканта Глинку“ (Собр. соч. Пушкина в 6-ти томах, Прилож. к „Красной ниве“, ГИХЛ, 1931, т. VI, Путеводитель по Пушкину, стр. 247).

В 1935 г. М. Алексеев в другой своей статье о „Моцарте и Сальери“ (Собр. соч. Пушкина, изд. Акад. наук СССР, т. VII, 1935), приводя (стр. 532), с отсылкой на соответствующую страницу моей статьи, те же мои слова, ставящие вопрос о музыкальной содержательности пьесы „Моцарт и Сальери“, продолжает (через одну строку) так: „Несомненно, однако, лишь одно, что без посредничества некоторых из этих лиц Пушкин едва ли мог обойтись в обрисовке творческих обликов двух героев его пьесы и особенно в воссоздании музыкальных переживаний, миру которых он был в общем далек“. Это дополнение к моим цитированным у Алексеева словам выражает не что иное, как именно мою мысль, вполне правильно понятую, а именно состоящую в том, что музыкаль-

ные представители,—прежде всего, конечно, Глинка, о котором я единственно и говорил, — составляли для Пушкина одно из важных посредничеств при создании им образов музыкантов. Здесь М. Алексеев по существу вполне присоединился и повторил меня, хотя и не назвал меня. В другом же месте статьи (стр. 544) Алексеев пишет уже так: „...В свете изложенных выше соображений падает и необходимость предположения, что Пушкин писал своего Моцарта, имея перед собой „живой образ гениального музыканта“ Глинку, хотя отрицать значение дружбы поэта с М. И. Глинкой для насыщения его пьесы музыкальным материалом не приходится. Ср. И. Эйгес“ и т. д. Снова указывается моя статья из „Московского пушкиниста“, но без отсылки к определенной странице,—и на это, как мы увидим, были свои причины.

В 1931 г. к моим словам было обнаружено положительное отношение, но еще неизвестно, правильно ли они были поняты, так как в 1935 г. М. Алексеев от своего присоединения к моим словам уже отказывается на том основании, что я будто бы говорил о портретном значении образа Моцарта у Пушкина, именно о Моцарте как портрете Глинки.

Не согласившись с моими словами в таком их искаженном смысле, Алексеев тут же далее весьма снисходительно отмечает то, что из моих утверждений для него остается приемлемым, и говорит как-раз то самое, что я утверждал на самом деле и в свете чего мои слова о значении Глинки для образа Моцарта у Пушкина получают надлежащий смысл. Это называется—моим же добром, да мне же челом бить.

Вместо того чтобы утверждать то, чего, по словам Алексеева, отрицать не приходится (как будто это нечто знакомое всем, высказанное кем-то до меня, тогда как в статье 1931 г. это было отнесено к моей догадке), я будто перегнул палку и настаивал на том, что Глинка—прообраз Моцарта у Пушкина.

Я же писал буквально так по поводу вопроса о том, как у Пушкина могла явиться такая пьеса, как „Моцарт и Сальери“: „Думается, что при решении этого вопроса необходимо учесть вероятность того, что Пушкину могло помочь присутствие на

музыкальных исполнениях Глинки, где он видел и чувствовал, как принимаются гениальная музыка и игра“ („Моск. пушкинист“, II, 1930, стр. 205—206). И в конце рассмотрения того же эпизода я говорил то, что именно вызвало ответ Алексеева: „Быть может, элемент собственно музыкальной насыщенности в пьесе „Моцарт и Сальери“ не оказался бы в ней, если бы Пушкин не имел перед собою живого образа гениального музыканта. Во всяком случае, в вопросе о возникновении пьесы нельзя пройти“ и т. д. (там же, стр. 207). Далее еще я писал, что „вдохновителем приведенных стихов о музыке из „Каменного гостя“ мог быть и Глинка, хотя бы в том же смысле, в каком с Глинкой же связан образ Моцарта из пьесы „Моцарт и Сальери“. Живой образ музыкального гения мог так или иначе отразиться на творчестве“ Пушкина (там же, стр. 209).

Итак, во всех случаях упоминания мною о значении, какое могло иметь общение с Глинкой для Пушкина, я делал, кажется, все, что возможно было, чтобы мои слова не были поняты в смысле указания на Глинку как на прототип Моцарта. При этом и приемлемую для М. Алексеева часть моих утверждений, т. е., в действительности, все содержание моих слов, я выражал в сильно смягченной форме: „могло помочь“, „может быть“, „хотя бы“.

И все же, вторично обратившись к моим словам, М. Алексеев понял меня превратно и так, как не понял, конечно, ни один из моих читателей,— и даже уже приравнял меня к тем авторам, которые настаивали на прототипах образа Сальери (Боратынский, Катенин). Непосредственно вслед за приведенными словами по поводу Глинки у М. Алексеева идет: „Еще более несостоятельна попытка...“

Так положительная оценка моих утверждений в 1931 г. превратилась в отрицательную их оценку в 1935 г., вызывая мой протест не против самого факта изменения оценки, но против чистейшего произвола, допущенного при этом М. Алексеевым.

А ввиду того, что отрицательная оценка всегда более решительно импонирует, чем положительная, то легче возникают

и следствия ее. Так, уже Д. Якубович в своей статье-комментарии к „Моцарту и Сальери“ (соч. Пушкина, изд. „Академия“, т. VI, 1935), написанной, как очевидно, по статье М. Алексеева, которую он не мог не знать еще до выхода соответствующего тома издания Академии наук, редактируя весь том, — делает точные отсылки к ряду работ, и только высказывая мысль о том, что „в ряду биографически-бытовых впечатлений, связанных с пьесой, могло иметь значение знакомство Пушкина в конце XX-х годов с композитором М. И. Глинкой“ (стр. 382), обходится без указания на мою работу, уверенный, что я утверждал нечто совсем иное.

Такова забавная история с приписыванием автору настоящей книги мысли, которой он заведомо не высказывал, которой ни в коем случае невозможно было вычитать из его строк и которую ему просто присвоили в порядке свободного фантазирования, не вполне, пожалуй, уместного в строго научных изданиях.

Между тем постоянно писали об отражении в образе Моцарта личности самого Пушкина („жрецы прекрасного“ и пр.), и напрасно М. Алексеев обходит этот вопрос в целом, касаясь его лишь в частности (сходство некоторых отдельных черт в образе Моцарта и в Пушкине). Несомненно, Пушкин и созданный им образ Моцарта, да и исторический Моцарт, — родственны, как известный тип художника, и в этом смысле образ Моцарта у Пушкина носит явно субъективный характер. „Моцартовская сторона“ гения Пушкина: „ясность, четкость и замкнутость образов, грация и веселость вымысла...“





ПРИЛОЖЕНИЕ III

Матушка, что во поле пыльно

Музыкальная запись песни «Матушка, что во поле пыльно». Записана на двух станах нот в тональности ми-бемоль мажор (B-flat major) и 4/4 такта. Под нотами приведены русские слова: «Ма - туш - ка, что во по - ле пыль - но - су - да - ры - на мо - я что во по - ле пы - льно».

Не шуми, мати зелена дубравушка

Музыкальная запись песни «Не шуми, мати зелена дубравушка». Записана на двух станах нот в тональности ми-бемоль мажор (B-flat major) и 4/4 такта. Под нотами приведены русские слова: «Не шу - ми - ды ты мать зе - ле - на - я ду - бро - вуш - ка».

Мелодия грузинской песни, сообщенная Д. И. Аракчиевым

Музыкальная запись мелодии грузинской песни. Записана на двух станах нот в тональности ми-бемоль мажор (B-flat major) и 8/8 такта.

Романс Глинки

Музыкальная запись романса Глинки. Записана на одном стане нот в тональности ми-бемоль мажор (B-flat major) и 8/8 такта. Под нотами приведены русские слова: «Не пой красавица прими ты не себя Грузия».

и печальной на по ми ва ют мне о
 . ле дру гу ю жизнь и бе.рег дальний бе.рег даль
 . ний У . вы, на по мя на ют мне тво и же ото.жи .
 е на.пе вы и степь и ячь и при лу
 не чер.ты да . легкой ми.лой де.вы ми.лой де . вы

Как на матушке³ на Неве-реке

Как на ма - ту - шке на Не - ве ре - ке на Ва -
 . си.лье.в.ском.слав.ном о.ст.ро.ве на Ва . си.лье.в.ском.слав.ном
 о.ст.ро.ве как на при ста ви ко.ра безъ вы.д.

Мелодия итальянского романса Benedetta sia la madre



ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Рассказы о Пушкине*, записанные со слов его друзей П. И. Бартевым". Вступ. ст. и прим. М. Цявловского. М., 1925, стр. 53.
2. *К. Тимофеев*. „Могилы Пушкина и село Михайловское“.—Журнал министерства народн. просвещения. Спб., 1859, т. 103.
3. *А. Мошин*. „Новое об 11 великих писателях“. Спб., 1908. Записки о Пушкине со слов Д. Сергеева-Ремизова и крестьянина И. Павлова.
4. *Л. Майков*. „Пушкин“. Биографич. материалы и истор.-литер. очерки Спб., стр. 362. Запись Н. С. Киселева со слов его матери и тетки, урожденных Елизаветы и Екатерины Ушаковых.
5. *„Пушкинский сборник“*. Изд. Историч. музея. М., 1910. Вып. 9, стр. 362 (см. также и дальше).
6. *„Встреча немца с Пушкиным“* (из записок немецкого путешественника) (Ein russischer Dichter. Petersburger Erinnerung aus dem Jahre 1833 von Fr. Tiez — Familien-Journal. 1865, № 606).—„Пушкин“. Вып. 2. К биографии Пушкина. Изд. „Русск. архива, М., 1885, стр. 143—144, 145.
7. *В. Горчаков*. „Воспоминание о Пушкине“—см. М. Цявловский, „Книга воспоминаний о Пушкине“. М., 1931, стр. 183.
8. *А. Яцмирский*. „Черная шаль“ Пушкина и румынская песня. — „Известия Отд. русск. яз. и слов. Акад. наук“. 1908, т. XI, кн. 4.
9. *А. Яцмирский*. „Песня Земфиры в „Цыганах“ Пушкина и цыганская хора“.—„Известия Отд. русск. яз. и слов. Акад. наук“. 1899, т. IV, кн. I.
10. См. прим. 8.
11. *Ф. Вишель*. „Записки“, 1893, ч. VI, стр. 153. Также в изд. „Круг“. 1928, т. 1—2. Ред., прим. и вступ. ст. С. Штрайха.
12. *И. Липранди*. „Из дневника и воспоминаний“.—„Русск. архив“. Истор.-литер. сборник. 1866, Спб., стр. 1246.
13. *Б. Маркевич*. „Цыганка Таня“ (О Пушкине и Языкове).—Собр. соч., т. XI. Первоначально в „С.-Петербур. ведом.“. 1875, № 131 от 15 мая.
14. *„Рассказы о Пушкине“*, записанные со слов его друзей П. Бартевым". Вступ. ст. и прим. М. Цявловского. М., 1925, стр. 53.
15. Там же, стр. 46 и „Новое время“ 1898, № 8122. Вересаев. „Пушкин в жизни“. Изд. 5-е. Асад, т. II, стр. 186.

16. *Письмо к В. П. Горчакову К. Савостьянова*. Сообщение А. Достоевского*. Рассказ К. Савостьянова о встречах с Пушкиным в 1829 и в 1833 гг.— „Пушкин и его современники“. 1928, вып. 37, стр. 146—147 (о марше Буальде—стр. 143).

17. См. прим. 16.

18. Подробно об этом см. в статье Г. Винокура о „Борисе Годунове“ в Полн. собр. соч. Пушкина. Изд. Акад. наук СССР, т. VII (1935), стр. 500—501.

19. „Соч. Пушкина с объяснениями их и сводом отзывов критики“. Изд. Л. Поливанова, т. III (изд. 1-е 1897, 3-е—1901).

20. См. предыд. примечание.

21. *Полн. собр. Пушкина*. Изд. Акад. наук СССР, т. VII (1935). Окончание статьи С. Бонди о „Сценах из рыцарских времен“ (стр. 657—658).

22. *П. Вяземский*. Собр. соч., т. II, стр. 375. В статье „Взгляд на литературу нашу после смерти Пушкина“ (1847).

23. *А. Орлов*. „Народные песни в „Капитанской дочке“ Пушкина“.— „Художественный фольклор“, II—III. М., 1927.

24. *В. Белинский*. Статья „Разделение поэзии на роды и виды“, 1841.

25. *И. Пущин*. „Записки о Пушкине“. Л. Майков. „Пушкин“. СПб., 1899. Также отдельно под ред. и с примеч. (С. Штрайха (изд. 1925, 1927, 1934 гг.).

26. *Примечание А. Блока в ссч. Пушкина под ред. С. Венгерова*, т. I (1907), стр. 370.]

27. *П. Щеголев*. „Пушкин“. 2-е изд. „Прометей“. В статье „Утраченная любовь“ Пушкина, гл. V, стр. 83—84, 88, 90.

28. *А. Керн*. „Воспоминания“. Изд. Акад. 1929. Ред., вступ. ст. и прим. Ю. Верховского.

29. *Воспоминания О. Прежделавского о Петербурге начала 20-х годов 19 века*. — „Русск. старина“. 1874, ноябрь, стр. 462 (Продолжение там же, декабрь).

30. *П. Вяземский*. Собр. ссч., т. VII, стр. 329. В статье „Мицкевич о Пушкине“ (1873).

31. „*История русской музыки в исследованиях и материалах*“. Ред. К. Кузнецова. М., 1924, т. I. В статье Алексева. „Из музыкальной жизни русской провинции первой половины XIX века“. О Каталани — на стр. 34—39.

32. *Письмо Э. Волконской к Пушкину*. — „Пушкин“. Вып. I. Бумаги Пушкина. Изд. „Русск. арх“. М., 1881, стр. 148—149.

33. *А. Муравьев*. „Знакомство с русскими поэтами“. Киев, 1871, стр. 11, — или Вегесаев. „Пушкин в жизни“, изд. 5-е, Акад, т. I, стр. 223.

34. *М. Глинка*. „Записки“. Изд. 1871 и 1887 гг. Новейшее изд. 1930. Ред., вступ. ст. и прим. А. Римского-Корсакова.

35. „*Литер. наследство*“ 16—18. (Пушкин). М., 1934, стр. 616.]

36. Н. Гербель. „Стихотворения Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений“. Берлин, Изд. 2-е, 1870.—См. брошюру М. Цявловского „Два автографа Пушкина“. М., 1914.

37. „История русск. музыки в исследованиях и материалах“. Ред. К. Кузнецова. М., 1924, т. I.

38. Н. Куликов. „Пушкин и Нащокин“. — „Русск. старина“. 1881, № 8; нач. там же, 1888, № 12.

39. „Письма А. Верстовского к С. Шевыреву“ (1829—1862). — „Музык. старина“. Сборн. статей и материалов для истории музыки в России. Изд. Н. Финдейзена. 1911, вып. VI.

40. Письма А. Булакова к брату. — „Русск. архив“. 1901, № 11, стр. 298.

41. „Рукою Пушкина“. Несобр. и неопубликов. тексты. Подготовили к печати и комментировали М. Цявловский, Т. Зенгер.—Асад. 1935, стр. 316 и 318.

42. П. Вяземский. Собр. соч., т. IX, стр. 124. „Зап. книжки“ (8-я, 1829—1830).

43. Лев Пушкин. „Биографическое известие об А. Пушкине до 1826 года“. — Л. Майков. „Пушкин“. Спб., 1899, стр. 4—12. Первоначально „Москвитянин“, 1853, № 10, май, кн. 2.

44. М. Семецкий. „Прогулка в Тригорское“. Перепечатано из „Петерб. Ведом.“ в книге А. Вульф „Дневники“. М., 1829. Ред. и вст. ст. П. Щеголева. Комментарий И. Зильберштейна.

45. К. Зеленецкий. „Сведения о Пушкине в Кишиневе и в Одессе“. См. М. Цявловский. „Книга воспоминаний о Пушкине“. М., 1931. Первоначально „Москвитянин“. 1854.

46. П. Вяземский. „Мяцкевич о Пушкине“. Собр. соч., т. VII, гл. 7.

47. Е. Казанович. „К источникам „Египетских ночей“, „Звенья“, кн. 3—4. 1934, стр. 187—204. Преувеличенную оценку Д. Якубовичем этой статьи см. в его обзоре работ о прозе Пушкина во время работы Пушкинск. комиссии Акад. наук СССР. „Пушкин“. I, стр. 317 (1936).

48. Б. Томашевский. „Пушкин и итальянская опера“. — „Пушкин и его современники“. 1927, вып. 31—32.

49. Л. Гроссман. „Пушкин в театральных креслах“. Л., 1926, стр. 170—171 (или собр. соч., т. I, 1928). Н. Дризен. „Общество итальянской оперы“ (1819—1824). — „Ежегодник имп. театров“. 1915.

50. Ф. Вигель. „Записки“, ч. VI, стр. 133 — изд. вместе с ч. VII. М., 1893. Новое изд. „Круг“. 1928. Ред., вступ. ст. и прим. С. Штрайха.

51. То же, ч. VII, стр. 134.

52. М. Алексеев. О „Письмах Пушкина“ т. I. Изд. 1926 г. Ред. и прим. Б. Модзалевского. — „Известия Огд. по русск. яз. и слов. Акад. наук СССР“. 1928, т. I, стр. 323.

53. Л. Павлицев. „Из семейной хроники“. Воспоминания об А. Пушкине. М., 1890, стр. 16, 17, 314.

54. См. прим. № 51.
55. *Н. Барсуков*. „Жизнь и труды Н. Погодина“, II, стр. 42.
56. *Письма А. Я. Булакова к его брату К. Я.* — „Русск. арх.“ 1891, № 4, стр. 551.
57. То же — „Русск. арх.“ 1901, № 9.
58. „*Моск. Телегр.*“ 1825, № 1, январь. Прибавление.
59. То же. 1825, № 4, февраль. Прибавление.
60. „*Вестн. Европы*“. 1825, № 8, апрель.
61. См. прим. № 58.
62. „*Моск. Телегр.*“ 1825, № 8. Прибавление.
63. *Елизавета Киселева* (Ушакова). „Воспоминание былого, но счастливого времени“ в статье „Знакомство Пушкина с семейством Ушаковых. 1826 — 1830“. — Л. Майков. „Пушкин“, Спб., 1899, стр. 358 — 360. См. также в той же статье, стр. 371 и 372.
64. *Дневник Е. С. Телепневой*. — „Пушкин и его современники“, вып. 5, 1907. Сообщ. В. Савва.
65. *А. Смирнова* (Россет). „Записки, дневник, воспоминания, письма“. Статьи и прим. Л. В. Крестовой. Под ред. М. Цявловского. М., 1929, стр. 176.
66. *В. Пасхалов*. „Музыка в произведениях русских писателей“. — „Музыка и жизнь“. М., 1910, № 11, 12.
67. *И. Лапшин*. „Пушкин и русские композиторы“ (Памяти проф. К. Булича). — Сборн. статей о музыке разных авторов. „Орфей“, Птб., 1922, стр. 64.
68. *П. Вяземский*. Собр. соч., т. II, стр. 63.
69. *Н. Лернер*. „Пушкинологические этюды“. — Сборн. „Звенья“, № 5, 1935, стр. 104.
70. Там же, стр. 104.
71. См. прим. 48.
72. См. прим. 38.
73. *Записки М. Д. Бутурлина*. — „Русск. арх.“ 1901, № 12, стр. 436.
74. *Воспоминания В. П. Юрлова*. Запись слов поэта Д. Озвобитина — «Симбирск. губ. ведом.» 1899, № 37. Цитируется в статье Н. Державина „Пушкин в Симбирской губернии. 1933—1913“ — „Нива“. 1913, № 36 от 7 сентября, стр. 716.
75. *А. Яцевич*. „Пушкинский Петербург“, Л., 1935, стр. 300—308.
76. *Воспоминание О. Пржевальского*. „Русск. стар.“. 1874, ноябрь, стр. 462—463.
77. *И. Тургенев*. „Литературный вечер у Плетнева“. 1868. — „Литературные и житейские воспоминания“. I.
78. *П. Катенин*. „Воспоминания о Пушкине“ (1852). — „Лит. наследство“. 16—18 (Пушкин). 1934, стр. 541.
79. *И. Жданов*. „Русалка“ Пушкина и Das Donauweibchen К. Генслера. — „Записка истор.-филол. фак-та Петерб. ун-та“, ч. 57. Памяти Пушкина. Сборн. статей преподавателей и слушателей. Спб., 1900.

80. См. предыд. прим.
81. П. Анненков. „Материалы для биографии и оценки произведений Пушкина“. 1-е изд. 1855, 2-е изд. 1873.
82. Там же, в прим. к письму 1831 г. Пушкина к Нащокину (стр. 371—372).
83. Л. Майков. „Пушкин“. Биографич. материалы и ист.-литер. очерки. Спб., 1899, стр. 135.
84. П. О. Морозов. Статья о „Русалке“ Пушкина. — Соч. Пушкина под ред. С. Венгерова, т. III, стр. 358.
85. И. Глебов. „У истоков жизни“. Пэмяти Пушкина. — Сборн. статей о музыке разных авторов. „Орфей“. Птб., 1922. О романсе Метнера на слова Пушкина „Мой голос для тебя“ — там же, в ст. И. Глебова „Стихотворения в современной русской поэзии“, стр. 94.
86. В. Корганов. „Пушкин в музыке“. Тифлис, 1899.
87. Н. Кашкин. „Значение поэзии Пушкина в русской музыке“. „Жизнь“ 1899, № 5.
88. Л. Саккетти. „Отношение Пушкина к музыке“. — Сборн. статей в честь Д. Кобеко. Спб., 1931.
89. Б. Срезневский. „Пушкин и музыка“. — „Ученые записки Юрьевского унив-та“. Юрьев, 1899, № 5.
90. В. Пасхалов. „Музыка в произведениях русских писателей“. — „Музыка и жизнь“. М., 1910, №№ 11, 12.
91. Е. Браудо. „Модарт и Сальери“. — Сборн. статей о музыке разных авторов. „Орфей“. Птб., 1922.
92. И. Лапшин. „Пушкин и русские композиторы“. — Сборн. статей о музыке разных авторов. „Орфей“. Птб., 1922.
93. К. Кузнецов. — „Глянка и его современники“. М., 1926, стр. 42.
94. А. Эфрос. „Рисунки Пушкина“. — „Русск. современник“. М., 1924, № 2.
95. И. Липаев. „Пушкин и русская музыка“. — „Русск. музык. газета“, 1899, № 21—22.
96. А. Эфрос. „Рисунки поэта“. — М., Асад., 1933. Изд. 2-е, стр. 52, 54.
97. Н. Лярнер. „Пушкинологические этюды“. — Сборн. „Звенья“, № 5, 1935, стр. 104.
98. А. Глузов. — „Пушкин, Верстовский и Вильгорский“. — „Северская музыка“, 1934, № 1.
99. М. Серейский. „Локализационные проблемы и музыка“. — Сборник работ физиолого-психическ. секций (Труды ГИМНа). М., 1925.



ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
1. Впечатления от народной музыки: русской, цыганской (молдавской), турецкой, цыганской (русской).	7
2. Музыка в поэмах, драмах, повестях	25
„Руслан и Людмила“. „Кавказский пленник“ (я „Путешествие в Арзрум“). „Бахчисарайский фонтан“. „Цыганы“. „Полтава“. „Евгений Онегин“. „Борис Годунов“. „Пир во время чумы“. „Русалка“. „Сцены из рыцарских времен“. „Арап Петра Великого“. „Метель“. „Участь моя решена“. „Дубровский“. „Капитанская дочка“.	
3. Лирические стихотворения.	65
„Ночной зефир“. „Я здесь, Инезилья“. „Зима. Что делать нам в деревне?“ „Чертог сиял...“ (из „Египетских ночей“). „Пирующие студенты“. „Певец“. „Муза“. „Слово милой“.	
4. М. Голицына. А. Керн. З. Волконская	83
Стихотворение М. Голицыной (урожд. Суворовой). А. Керн и итальянский романс. З. Волконская и романс Гешишты „Погасла днёвное светило“.	
5. Глинка как исполнитель и композитор. Верстовский. Есаулов	97
Игра и пение Глинка. Романс „Не пой, красавица, при мне“. Опера „Иван Сусанин“. Подготовка к опере „Руслан и Людмила“. Верстовский. Есаулов.	
6. Опера и балет в Петербурге. Роговая музыка	133
7. Итальянская опера в Одессе и Россини	149
„Евгений Онегин“. „Граф Нулин“. „Египетские ночи“. „Борис Годунов“.	
8. Итальянская опера в Москве и Моцарт	165
„Моцарт и Сальери“. „Каменный гость“.	
9. Отдельные итальянские арии. Концерты	205
10. „Русалка“ опера и „Русалка“ драма	215
11. Обзор литературы (1899—1935)	235
12. Заключение	263
Приложение I	273
Приложение II	276
Приложение III	280
Примечания.	282

Художник И. Тимофеев

Редактор А. Острецов
Тех. редактор Е. Уварова

Сдано в набор 1|XI 1935, Подписано к печати
22|IV 1937. Уполномоченный Главлита Б-14436.
Инд М 112 г Н. Гиз 7021. Тираж 3000. Ф. бум.
62x94|ш. 18 печ. листов. Заказ 02049.

Нотный отдел 1-й Образц. тип. Огиза РСФСР
треста „Полиграфкнига“ Москва, Валовая, 28.