



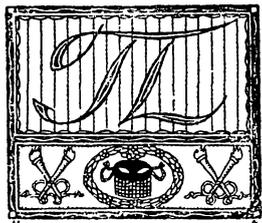
ПУШКИН И РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ.

(Памяти проф. С. К. Булича ¹⁾).

«Пушкин изумительное явление на земном шаре, и когда-нибудь к этому выводу придут все».

А. К. Лядов.

I.



РОФ. С. К. Булич в превосходной статье под заглавием: «Пушкин и русская музыка» показал в очень убедительной форме громадность влияния Пушкина на творчество наших музыкантов. Сила этого влияния несравнима с воздействием поэзии Пушкина на русскую живопись и скульптуру. Я хотел бы поделиться с читателями некоторыми мыслями о причинах этого влияния. Такие причины могут быть *общего* и *специального* характера. К общим причинам относится большое сродство между собою, с точки зрения эстетической формы, *тонических искусств* — поэзии и музыки, по сравнению с живописью и скульптурой — пластическими искусствами в их отношении к тоническим — к поэзии и музыке. Я имею, говоря это, в виду не устаревшие представления «о границах поэзии и пластических искусств» Лессинга и «о границах поэзии и музыки» Амброса. Эти пресловутые границы по мере все большего углубления эстетических заданий в новейшем искусстве оказываются слишком узкими, и Мусоргский справедливо когда-то протече-

¹⁾ Незабвенным С. К. Буличем незадолго до его смерти была сочинена кантата на текст Пушкина: «Андрей Шенье». С. К. уже приступал к ее оркестровке.

ствовал (см. «Письма») против канонов и «декретов» профессоров эстетики, которые так часто оказываются в историческом развитии эстетических форм в положении вечно опаздывающих трех мушкетеров.

В современном искусстве наблюдаются одновременно тенденции к *взаимопроникновению* искусств и к их резкой *дифференциации*. Поэзия отрешается от смыслового содержания и хочет быть *поэзией звуков* (или, как выражается Гоголь, *поэзией поэзии*), скульптура отрекается от неподвижной пластичности и стремится у Родэна воссоздать не только движение, но и самое «становление» форм, живопись хочет стать музыкой (Чурлянис), музыка — живописью (Вагнер) и т. п. С другой стороны. Клингер вносит расчленение в самую живопись, отделяя *Zeichnung* от *Malerei*. Брамс, Танеев, Регер тяготеют к беспрограммой стихии чистой музыки, неоклассики в поэзии стремятся охранить суверенитет поэтической мысли от агрессивных покушений «шумизма» и т. д. Однако, если границы между искусствами и более тонки и более гибки, чем думали в старину, то все же *эти границы существуют*, и нетрудно понять, почему связь между эстетическими формами поэзии и музыки более тесная, чем между формами живописи и поэзии: I). Пластические искусства дают нам *конкретный зрительный образ во всей его законченности*, поэзия же пользуется *словом*, как *посредствующим* символом, предоставляя слушателю или читателю самому *конструировать образ* из материалов *собственной фантазии*. Я не хочу этим, разумеется, сказать, что и живописный образ не подвергается известной переработке, *интерпретации* (в особенности со стороны его *эмоциональной значимости*) воспринимающим его, но совершенно ясно, что *пределы интерпретации здесь гораздо более узки*. II). Выражение *музыкальная драма* звучит весьма естественно, но выражение *скульптурная трагедия* — явный нонсенс. Правда, в пластических искусствах не передается только момент *в пространстве*: в них есть свое *развертывание сюжета* в глазах зрителя, но все же они дают лишь одну, хотя бы и весьма патетическую ситуацию. Можно, конечно, воспользоваться рисунками с иллюстрационной целью, дать ряд живых образов, соответствующих главным моментам в драматическом произведении, но такая «кинематографическая подделка» под драму все же не составит никакой «живописной трагедии». Между тем *язык музыки родствен языку поэтическому*, являясь бесподобным комментарием *эмоциональной стороны текста* в вокальной сфере и обогащая мир поэтического воображения в *програмной* сфере звуковыми образами

и звуковыми символами, метафорами и намеками. При этом гибкость музыкальных форм и *сродство музыкальной архитектоники с поэтической* создает здесь как-бы какую-то *предустановленную гармонию* между поэтическим и музыкальным произведением, если в первом строго выдержаны целостность замысла и художественная форма и если оно по самой природе сюжета пригодно для музыкальной интерпретации (см. мою статью: «М. П. Мусоргский». Музыкальный Современник, 1917 г., №, посвященный памяти Мусоргского).

II.

Можно далее поставить вопрос: какие *специфические* причины сообщили поэзии Пушкина такую *фascinирующую* власть над русской Полигимнией? Ссылка на величие Пушкинского гения, на его *всенародное*, а в настоящее время можно сказать, уже и *мировое* значение (через посредство русской оперы: вспомним об успехах заграницей «Бориса», «Моцарта и Сальери» и отчасти «Золотого петушка»—говорю «отчасти», потому что прелестная переработка Пушкинской сказки В. И. Бельским есть уже ярко талантливое самостоятельное произведение)¹ недостаточна: необходимо прямо указать на те особенности Пушкинского творчества, которые делают его поэзию неисчерпаемым, широкоиспользованным, но далеко еще не исчерпанным источником музыкальных вдохновений. Пушкинский Сальери, восхищаясь музыкой Моцарта, говорит:

Какая глубина, какая смелость,
И какая стройность!

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 минуты 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. Это-то *совмещение несовместимого* в работе гения и заставляло ломать головы философов от Вольтера до наших дней. Пушкин *обладал этой гармонией в высшей степени*, и это-то обстоятель-

ство и делало его музу столь привлекательной для композиторов. Дело в том, что нарушение соответствия между силой экспрессии и эстетической формой в других искусствах *ослабляет* художественную ценность произведения, в музыке же это нарушение *уничтожает* всякую ценность произведения. Картина с дефектами в ту или другую сторону, утрачивая в выразительности или совершенстве выполнения, еще может интересовать нас с внеэстетической (психологической, социальной, бытовой) стороны, и то же можно сказать про роман, но музыка, в которой это равновесие резко нарушено, есть *просто плохая музыка*. Вдохновение, «совмещение энтузиазма с мудростью» — что то вроде *горячего мороженого*. Вольтер ставит этот важный вопрос, но он не задумывается над ним. Тем не менее я приведу его слова полностью потому, что они, по моему мнению, были *отправным пунктом* для размышлений Пушкина. Причём оба текста параллельно:

Вольтер.

«Нет вовсе никакой поэзии без великой мудрости. Но как примирить эту мудрость с энтузиазмом? Так же, как Цезарь намечал план битвы с осторожностью и сражался с одушевлением. Бывают поэты несколько сумасшедшие, оттого-то они и бывают плохие поэты».

«Ода во все времена была посвящена преувеличению. Вот почему, чем народ становится философичнее, тем более ода с энтузиазмом, которая ничему не научила людей, теряет ценность. Из всех родов поэзии, наиболее очаровывает просвещенные и культурные умы трагедия» (Poètes, LVII, 373).

Пушкин.

Вдохновение есть *живейшее расположение души к принятию впечатлений и соображению понятий*, следственно, и объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии. Восторг исключает *спокойствие*, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает *силы ума, располагающего частями в отношении к целому*.

«Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно, не в силах принести истинное совершенство. Гомер неизмеримо выше Пиндара. Ода стоит на низшей ступени творчества. Она исключает *постоянный труд*, без которого нет истинно великого». (Соч. изд. Суворина, т. VIII-й, стр. 317-я).

Между рассуждениями Пушкина, несомненно навеянными Вольтером, и взглядами последнего огромная разница. У Вольтера, пропитанного интеллектуализмом века просвещения, моменты *мудрости* и *энтузиазма* обособлены, *разорваны*, у Пушкина они теснейшим образом *сплетены* между собою. Вдо-

хновение не есть ни только скоропреходящая вспышка *восторга*, ни простое *соображение понятий*, но то *особое спокойствие*, которое сочетает в себе и *эмоциональную гиперестезию* (живейшее расположение души к принятию впечатлений), и *силу ума*. Ту же мысль выразил неведомый Пушкину Шопенгауэр, говоря, что вдохновение есть способность *руководиться* рефлексией и в то же время уметь отрешаться от нее. Эту *среднюю точку* между сознательными и непреднамеренными моментами творчества в поразительном согласии с Пушкиным отмечают и Лев Толстой, и Алексей Толстой. 'Л. Толстой пишет про художника Михайлова: «Он пришел в то состояние уверенности в значительности своей картины, которое нужно было ему для того исключаящего все другие интересы *напряжения*, при котором одном он мог работать. Он одинаково не мог работать, когда был холоден, как и тогда, когда был слишком размягчен и видел все. *Была только одна ступень в этом переходе от холодности к вдохновению, на которой возможна была работа*» («Анна Каренина»). А вот стихотворение Алексея Толстого («Земля цвела»). Я приведу часть его:

И мнилось мне, что я лечу без крыл,
 Перехожу, поднят природой всею,
 В один порыв неудержимый с нею.
 Но *трезв был ум, и чужд ему восторг.*

.....
Задачи то старинной разрешенье
 В таинственном ты видишь полусне.
 То *творчества с покоем соглашенье*,
 То мысли пыл в душевной тишине.
 Лоуи же *миг*, пока к нему ты чуток,
 Меж сном и бденьеи краток промежуток.

Последнее стихотворение, как и «Водомет» Тютчева, отображают в поэтической форме мистические философствования Шеллинга о том, что художественное творчество осуществляет «непостижный уму» синтез «бесконечного» с конечным, интуиции с деятельностью разсудка («Das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit»). Но Пушкин одинаково чужд и рационализму Вольтера, и мистицизму представителей «германского идеологизма», как он называл немецких идеалистов. Он оттеняет в вышеприведенных словах то, что можно назвать *чувством целостной концепции*, чуткость и пронизательность ума, дающие ему возможность *группировать* элементы формирующегося художественного целого в

направлении гармонического единства. Это чувство Римский-Корсаков в музыке называет *архитектонической логикой*. С другой стороны, Пушкин оттеняет роль упорного *труда над технической стороной произведения*; в другом месте он пишет: «Побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие; любить *соответствие* (symmétrie) столь свойственно уху человеческому, ухо образовалось ударением звуков». Пушкинское понимание вдохновения, как гармонии формы с содержанием, обусловленной особенным «спокойствием» духа, его понимание чувства целостной концепции и громадной роли упорной работы над преодолением технических трудностей поразительно напоминает характеристику вдохновения у музыкантов. Я приведу последовательно признания Моцарта, Бетховена, Римского-Корсакова и Чайковского. Моцарту счастливые мысли приходили в голову, когда он бывал в хорошем расположении духа, во время путешествия в экипаже или во время прогулки после хорошего обеда, или ночью во время бессонницы («намедни ночью бессонница моя меня томила, и в голову пришли мне две-три мысли» — Пушкин: «Моцарт и Сальери»). «Тогда мне в изобилии приходят мысли особенно удачные. Понравившееся мне я удерживаю в голове и мурлыкаю их про себя, о чем мне сообщили потом окружающие. К запомненному мною вскоре присоединяется и другое, как-бы крохи, из которых можно состряпать паштет, то относящееся к контрапункту, то к тембрам разных инструментов etc. Все это разогревается в моей душе, именно когда никто мне не мешает, и разрастается в моей душе, и я все далее расширяю и проявляю все это, и произведение вскоре становится в голове уже почти совсем готовым, так что я обзираю его зараз в моем духе, как прекрасную картину или прекрасного человека, и не одно после другого, как это должно быть впоследствии, но все зараз. Это пир! Весь этот процесс (Finden und Machen) происходит во мне, как в крепком сладостном сне» (См. O. Jahn: «W. A. Mozart», 1808, III, 424). А вот что пишет Бетховен: «Я долго, очень долго вынашиваю мои мысли, прежде чем записать их, причем память моя настолько не изменяет мне, что раз задуманная тема целые годы не забывается мною. Кое-что я видоизменяю, отбрасываю и делаю новые попытки до тех пор, пока не почувствую удовлетворения. Тогда в моей голове начинается разработка в длину, ширину и глубину. и так как я сознаю, чего именно я хочу, то меня отнюдь не покидает положенная мною в основу идея, она всходит и растет, я вижу и слышу образ (das Bild) во всем его протяжении предстоящим, как в слитке перед

моим духом, и мне теперь остается только работа записывания

Вы, может быть, спросите меня: откуда у меня берутся идеи? Этого не сумею вам сказать с уверенностью. Они являются незванными, непосредственно или опосредствованным путём, я мог бы их черпать пригоршнями, на открытом воздухе, в лесу, на прогулке, в ночной тиши, рано утром; вызываемые настроениями, которые у поэта претворяются в слова, а у меня в тона, звенят, бушуют, свирепствуют, пока, наконец, не окажутся стоящими передо мной в виде нот на бумаге» (См. «Beethoven in eigenem Wort», Herst, 1905, S. 56). Римский-Корсаков различает два рода вдохновения—острое (то, что Пушкин называет «восторг») и хроническое. Он пишет также о вдохновении: «Как это происходит, я и сам не знаю, а знаю только то, что мне не раз приходилось наблюдать—работаешь, бывало, над какою-нибудь определенной сценою из оперы, и вдруг замечаешь, что одновременно с сочинением этого номера приходят в голову и еще какие-то, на первый взгляд совершенно ненужные, темы и гармонии, записываешь их, и *что удивительнее всего*, это то, что впоследствии эти темы и аккорды оказывались как нельзя более подходящими к каким-либо последующим сценам, о которых, повидимому, и не думал (сознательно, по крайней мере) в ту минуту, когда набрасывал эти темы или аккорды». (Цитата взята из чрезвычайно интересных воспоминаний В. В. Ястребцева о Римском-Корсакове; относятся эти слова к 6 августа 1899 года) У Римского-Корсакова, как и у Пушкина, *хронологический порядок зарождения* счастливых догадок не совпадает с *логическим порядком* развития произведения: «Борис Годунов» Пушкина и «Снегурочка» Римского-Корсакова сочинялись именно таким образом в полном несоответствии с рационалистическим рецептом, который предлагает Дидро в своем «Essai sur l'art dramatique» (1746 г.): Дидро требует, чтобы пьеса непременно сочинялась в порядке расположения ее сцен—строго последовательно... О Пушкине по этому поводу см. мое исследование: «О перевоплощаемости в художественном творчестве» («Вопросы теории и психологии творчества», вып. V-й, 1913). Наконец, Чайковский в своем процессе творчества отмечает ту же черту, что и Пушкин,—*двойственность сознательного и непреднамеренного* моментов творческой работы: «Иногда я с любопытством наблюдаю за той непрерывной работой, которая сама собой, независимо от предмета разговора, который я веду, от людей, с которыми нахожусь, происходит в той области головы моей, которая отдана музыке. Иногда это бывает какая-то подготовительная работа.

т. е. отделяются подробности голосоведения какого-нибудь проектированного перед тем кусочка, а в другой раз является совершенно новая самостоятельная мысль, и стараешься удержать ее в памяти» (см. Переписка, II, 184). Эту смутно сознательную (отнюдь не *под-сознательную*) сторону творческого процесса Пушкин так бесподобно оттеняет в стихотворении «Осень»:

И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне,
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем.
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.
И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо—к бумаге,
Минута—и стихи свободно потекут.

В этом стихотворении особенно поразительно заключение, где в бесподобных образах передается момент окончательной *фиксации* еще не упорядоченных образов, рифм, размеров в законченное *эстетическое единство*, момент завершения целостной концепции, начало процесса воплощения ее в мерные строфы:

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но, чу! матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз—и паруса надулись, ветра полны,
Громада двинулась и рассекает волны.

Оборотную стороной этого «сомнамбулического» состояния, при котором «забываешь мир», является то «живейшее расположение души» к восприятию внутренних образов, которое роднит Пушкина с «*мимозой*» Глинкой, со Скрябиным, который отмечает необычайное «*обострение мысли*» в минуты вдохновения, и с Римским-Корсаковым, о котором его дочь С. Н. Троицкая любезно сообщила мне следующее. В разгаре творческой работы он обнаруживал крайнюю рассеянность и невосприимчивость к впечатлениям житейской обстановки. Однажды в один из таких пароксизмов творчества, дочь вошла утром в комнату, где находился отец. С намыленным лицом он стоял у раковины и намыленными руками дирижировал каким-то «нездешним» оркестром.

Появление счастливых догадок *во сне*—явление часто наблюдаемое в процессе творчества. (См. мою книгу «Философия изобретения», т. II, гл. IV). Вагнер говорит устами Закса в «Мейстерзингерах»: «Ведь, часто *лучшая мечта во время сна воспринята*». И Пушкин разделяет эту черту (см. Записки Смирновой) с Римским-Корсаковым, которому во время сочинения «Снегурочки» приходят счастливые мысли во сне. (См. В. В. Ястребцев: «Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове», вып. II, стр. 175). Другая черта, наблюдаемая у музыкантов—*быстрота* в комбинационной работе воображения, у Пушкина общая с Моцартом, Берлиозом, Римским-Корсаковым и другими художниками и, вообще, гениальными людьми (см. об этом мою статью: «М. П. Мусоргский», «Музыкальный современник», 1917, и «Философия изобретения», т. II, гл. IV, а также мою статью «Эстетика Достоевского», в сборнике статей в память Достоевского). Наконец, *бодрое радостное* самочувствие («и в *сладкой* тишине я *сладко* усыплен моим воображением») черта общая у всех великих изобретателей. Творчество идет особенно успешно при благоприятных условиях для физиологической работы мозга—на свежем воздухе, во время прогулки, рано утром при пробуждении. Мы знаем, что у Пушкина была привычка работать рано утром в постели; и он сообщает о счастливых идеях во время прогулок, и показания композиторов свидетельствуют часто о том-же (см. выше о Моцарте и Бетховене). Бальзак пишет: «*Наслаждение*, когда один плывешь по чистому озеру среди цветов и скал при теплом ветерке, может служить слабым подобием того счастья, которое я испытываю, погружаясь в поток, я не знаю какого света, когда я вслушиваюсь в неясные и странные голоса вдохновения, когда из невидимого источника *образы текут* в моем *трепещущем* мозгу».

III.

Гармоничность всего творческого процесса у Пушкина была причиной того *равновесия* между эмоциональным *содержанием* и эстетической *формой*, которая делала и будет делать его произведения особенно привлекательными для наших музыкантов. Рассмотрим же теперь оба эти момента раздельно. Какие особенности в *содержании поэзии* Пушкина влекли к ней композиторов?

I. Искусство Пушкина в значительной доле, более значительной, чем у кого-либо из первоклассных поэтов, есть *искусство в искусстве*: процессам художественного творчества и художественного восприятия он уделяет чрезвычайно много внимания в своих лучших созданиях,—я уже не говорю о лирике, но и в эпических, и драматических произведениях мы это постоянно наблюдаем: «Моцарт и Сальери», «Дон-Жуан»—«импровизатор любовной песни», губящий и других, и себя тем, что захотел сделать из реальной жизни с ее нравственной стихией мир эстетической видимости, «театр для себя», «Повести Белкина», сочиненные якобы не Пушкиным, но Белкиным, «Капитанская дочка»—записки Гринева, «Египетские ночи» это искусство в кубе, напоминающее китайское резное яйцо из слоновой кости, внутри которого выточены два резных яйца одно в другом. Поэт Чарский, заинтересованный психологией поэтической импровизации, увлекается итальянцем импровизатором, страшная поэма которого вызывает у двух лиц стремление воспроизвести ее основной мотив в Петербурге. Так как ни одно искусство, кроме поэзии и музыки, не может нас ввести в тайники творчества, то весьма понятно, что эта сторона в поэзии Пушкина должна была фасцинировать композиторов: образ Баяна у Глинки, Дон-Жуана у Даргомыжского, Моцарта и Сальери у Римского-Корсакова, его-же «Пророк», «Пока не требует поэта» и «Эхо», «Муза» Глазунова и многое другое является прямым или косвенным прекрасным отзвуком этой Пушкинской черты.

II. *Дар перевоплощаемости*, отмеченный Достоевским в его знаменитой речи о Пушкине. Эта пронизательность в постижении человеческих характеров у Пушкина проявилась чрезвычайно рано. С. А. Венгеров обратил мое внимание на понимание женской души, проявленное юным Пушкиным уже в «Руслане»: «Герой, я не люблю тебя!» То же самое высказывает А. К. Лядов: «Читаю «Руслана» и поражаюсь... Изумительное знание жизни сквозит в каждой строчке. Уже в эти годы он очень хорошо знал женщин». (См. «А. К. Лядов». Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем. 1916, стр. 184).

Будучи сам *многоликим* художником, Пушкин увлекался *сложными* характерами, совмещающими в себе противоположные черты: Борис, Марина, Самозванец, Мария (в «Полтаве»), Сальери и т. д., и эта трудность психологического задания весьма соблазнительна именно для музыканта, так как она *не под силу* ни живописцу, ни скульптору, располагающим лишь моментом для харак-

теристики внутреннего мира героя и имеющим, таким образом, возможность лишь *намекнуть* на то, что могут всесторонне раскрыть поэт и музыкант.

В «Борисе Годунове» Пушкин дал бесподобные образчики характеристики народной толпы не в виде однотонной массы, но в виде многообразия типически-индивидуальных фигур. Эту идею использовал, и чрезвычайно удачно развил Мусоргский, сочинив великолепную сцену под Кромами. Тот же принцип был положен Римским-Корсаковым в основу народной сцены в IV картине «Садка», которая в этом отношении представляет чудо искусства в применении *контрапункта для одновременной передачи* переживаний калик, гусяра и скомоухов. Известный аккомпаниатор и дирижер М. А. Бихтер высказал мне однажды *поразительно тонкое замечание* относительно того, как гениально Даргомыжский в самом начале III картины (на кладбище) в «Каменном Госте» сумел передать в музыке «*двуликость*» Дон-Жуана, переодетого в платье монаха. В верхнем регистре звучат торжественные церковные аккорды, которыми охарактеризован в I картине монах, а в нижнем регистре подымается порывисто с трелями вверх тема Дон-Жуана, представляющая как-бы наигрыш какой-то вешелой серенады.

III. Пушкин обладал редким даром к *наивной фантастике*. Его фантастические образы непохожи на порой несколько тяжеловесную с «философическим» налетом фантастику Гофмана, на болезненно напряженную и окрашенную глубоким субъективизмом, личной потребностью в катарзисе душевных страстей, фантастику «фантастической симфонии» Берлиоза, на нелишенную некоторой надуманности и американской «деловитости» фантастику Эдгара Поэ. Эта способность к полному слиянию с простодушным «магическим» аспектом на мир простолюдина и ребенка должна была повлиять на Глинку, Римского-Корсакова ¹⁾ и других наших великих музыкантов. Некоторые образы Руслана напоминают образы у Вагнера: Руслан и Зигфрид, меч Кладенец и Нотунг, Фаффнер и Голова, Клингзор и Черномор, девы-цветы (в «Парсифале» и «Руслане»). Но у Пушкина-Глинки символизм, скрывающийся за ними (ибо и они символичны), несравненно более бесхитростный, чем у философствующего Вагнера.

Фантастика Вагнера обвеена чуждыми Пушкину настроениями *мистиче-*

¹⁾ В 1908 году, незадолго до смерти, Римский-Корсаков собирался приступить к давно задуманной симфонической поэме: «Сказка о рыбаке и рыбке». В оставленных после смерти Н. А. набросках, если не ошибаюсь, сохранилась «тема рыбки».

ского идеализма и пессимизма, которые лежали в самой артистической натуре Вагнера независимо от его увлечения Шопенгауэром, и если Тристан цитирует Шопенгауэра («я есмь мир»), то, быть может, не сознавая этого, как мольеровская кухарка, говорящая прозой. Точно так же фантастике Пушкина чужд и мистический реализм Римского-Корсакова. Глубоко чувствуя и великолепно живописуя жизнь природы в ее отдельных проявлениях, Пушкин, как художник, не имеет склонности вчувствоваться в Космос, как целое: отнюдь не случайно природу, как целое, он называет «равнодушной». Антропоцентричностью своею Пушкин порой напоминает Флобера и Гонкуров, но, разумеется, лишь отчасти. «Характерная черта нашей организации, пишут Гонкуры, заключается в том, что мы замечаем в природе только то, что напоминает нам об искусстве. Взгляд, упавший на лошадь в конюшне, воспроизводит в нашей памяти этюд Жерико, а бочар из соседнего двора напоминает нам китайскую тушь Буавэна». У Пушкина порой наблюдается именно такой артистический подход к красотам природы: в «Путешествии в Арзрум» картина похорон во Владикавказе вызывает в нем воспоминание из английского поэта. Вид нагих грузинок в бане вызывает в его памяти цитату из «Лаллы Рук» Т. Мура. «Ручьи, ладающие с горной высоты мелкими и разбрызганными струями, напоминали мне «похищение Ганимеда», странную картину Рембрандта». При переходе Сатон-лу снег, лежащий в оврагах, вызывает в его памяти стих римского поэта. Женский образ напоминает ему то Бианку Перуджино, то Вандиковскую мадонну, то кисть Рафаэля.

IV. *Постижение тайны народного юмора.* Отцом русской музыкальной комедии является Гоголь: он вдохновил Мусоргского к созданию: «Женитьбы» и «Сорочинской Ярмарки», Римского-Корсакова к созданию «Майской Ночи» и «Ночи пред Рождеством», но дедом ее является опять же Пушкин. Сват в «Русалке», а также вся «сцена в корчме» являются исходным пунктом для последующих опытов создания народной комической оперы и комических типов в операх с трагическим или эпическим содержанием (Скула и Ерощка в «Игоре»).

Следуя за Шекспиром и, быть может, за Шелли («Защита поэзии». 1824), Пушкин, наперекор воззрениям древних, стремится объединить элементы трагического и комического в высшее единство: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые волшебством драмы» (Соч. VIII, 306). Руководясь таким соображением, Пушкин создал в «Борисе» сцену в Корчме.

Если не ошибаюсь, эта сцена в гениальной музыкальной интерпретации Мусоргского и теперь при исполнении этой оперы во Франции обыкновенно *пропускается* или, по крайней мере, прежде пропускалась, дабы не *шокировать* парижан в качестве «инородного тела» в величественной трагедии.

V. *Ориентализм* Пушкина. Из Глинкина «Руслана», из его восточных сцен и номеров, так сказать, излучаются: «Антар» и «Шехеразада» Римского-Корсакова, «Тамара» Балакирева, «Средняя Азия» и «Половецкие Пляски» из «Игоря». Сюда же нужно отнести восточный элемент в «Золотом Петушке» Римского, в «Стеньке Разине» (тоже Пушкинский сюжет) и в «Восточной рапсодии» Глазунова.

VI. *Задумчивость лиризма*. Образцы музыкальной лирики, подсказанные Пушкиным нашим великим музыкантам, представляют высокие образцы в этом роде во всемирной музыкальной литературе. «Я помню чудное мгновенье» Глинки, «Вертоград», «О, дева роза», «Ты рождена» Даргомыжского, «Сожженное письмо» Кюи, «Не пой, красавица» Балакирева, «Заклинание», «Ненастный день потух», «Редет облаков» Римского-Корсакова, «Делия», «Нереида», «Сновиденье» Глазунова и много других.

VII. *Историческая интуиция*. Если Гете в придачу к своему поэтическому гению был высокоталантливым натуралистом, то точно так же и Пушкин-поэт был сверх того выдающимся для своего времени ученым историком, и его ученость в этой сфере не только не заглушала, но углубляла и усиливала в нем удивительную способность *артистически чувствовать минувшие эпохи*, причем это углубленное вчувствование в прошлое он сознательно противопоставляет поверхностному маскараду плохих исторических романистов. По поводу неудачных подражателей Вальтер-Скотту он пишет: «Как они все далеки от шотландского чародея! Подобно ученику Агриппы, они, вызвав демона старины, не умели им управлять и сделались жертвами своей дерзости. В век, в который они хотят перенести читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений» (См. статью: Роман Загоскина «Юрий Милославский», соч. т. VIII, стр 114). Но даже исторические романы, далеко не первоклассные, нравятся публике. Эстетический секрет этой привлекательности старины в искусстве Пушкин усматривает (как впоследствии Спенсер в статье: «Польза и красота») в чувстве *контраста* с настоящим. «Однако же сии бедные сочинения читаются в Европе... Не потому ли, что изображение

старины, даже слабое и неверное, имеет неизъяснимую прелесть для воображения, притупленного однообразной пестротой настоящего, ежедневного?» (там-же, стр. 115). Вдохновляющее воздействие Пушкинской исторической интуиции на Мусоргского и Римского-Корсакова—на первого в «Борисе» непосредственно, на второго в «Псковитяние» опосредствованным образом имело огромное значение в эволюции оперных стилей—*русские музыканты создали историческую оперу, благодаря Пушкину и, конечно, личным творческим наклонностям*, родственным по духу историзму Пушкина. Им удалось то, что не удалось Вагнеру (тщетные помыслы создать «Манфреда» и «Фридриха Барбароссу»), причем свою неудачу Вагнер старается оправдать теоретическими умствованиями, напоминающими одно место в «Поэтике» Аристотеля (гл IX, 1451). Вагнер хочет нас уверить, будто исторические сюжеты «не подходят» для музыкальной драмы: в них слишком много *случайного*,—*временное и местное* нежелательны для музыкальной драмы (sic!).

VIII. Дар поэтизировать современную прозу жизни, отмеченный у Пушкина проф. Овсяннико-Куликовским в его прекрасной книге о Пушкине. Я думаю, что именно эту черту учуял в «Онегине» Пушкина Чайковский, и именно она вдохновила его написать прелестную оперу: «Татьяна» (—уже, конечно, не «Евгений Онегин», как она называется: немцы правильно называют оперу Гуно «Фауст» «Маргарита»).

IV.

Обращаясь к формальной стороне Пушкинского творчества, нужно отметить прежде всего:

1. Музыкальность языка и всей поэтической стихии Пушкина. Пушкин не играл на рояле, подобно Льву Толстому, не играл на скрипке, подобно Лермонтову, но он 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 Мейербера («Записки Смирновой»). Он нежно любит Моцарта и горячо приветствует блистательное выступление Глинки с «Иваном Сусаниным». Но этого мало. Свидетельства Белинского, Анненкова, Серова дают основание предполагать, как сообщает С. К Булич, что Пушкин

имел в виду для подававшего надежды композитора Есаулова *написать оперное либретто*, и что таковым была в первоначальном замысле «Русалка». Проф. С. К. Булич обращает внимание на то, что в первоначальных набросках «Русалки» Пушкин дает стихи в народном духе, более подходящие для музыки, чем пятистопный ямб, по крайней мере, с точки зрения тогдашних взглядов на либретто. В виду того, что Есаулов оказался неспособным к серьезному творческому труду, Пушкин переделал наброски либретто в драму, не предназначавшуюся для музыкальной интерпретации.

Когда-то Чернышевский указывал на *монотонность* Пушкинского ямба и его искусственность. Русская прозаическая речь предполагает один ударяемый слог на 2—3 неударяемых, чему не соответствует структура ямба. Аверкиев в книге: «О драме» обнаружил ошибку Чернышевского. Дело в том, что русский ямб необычайно *пластичен* и имеет, как и русская проза, один ударяемый слог на 3 или 4. Мы, ведь не говорим

Безумных лёт, угасшее веселье

но:

Безумных лёт угасшее веселье.

Этой необычайной пластичности стиха Пушкин достигает в наивысшей степени в своих «маленьких драмах». Он сам отмечает это в письмах по поводу «Каменного Гостя», где Пушкин уничтожил цезуру после второй стопы, которая, как пережиток французских влияний, по его словам, еще вносила некоторое однообразие в стихотворную структуру «Бориса Годунова». Очевидно, Даргомыжский *учуял необычайную музыкальность стихотворной формы* «Каменного Гостя», когда дерзнул воспроизвести трагедию Пушкина в музыке без перемен (если не считать пропуска нескольких строчек в последней сцене и вставок песен Лауры на Пушкинский же текст). То же мы видим и у Римского-Корсакова, для которого при сочинении «Моцарта и Сальери» *вокальные партии* были *отправным пунктом* творчества: они были написаны *ранее всего остального*.

II. Совершенно исключительный *лаконизм* Пушкина, небывалое осуществление *принципа экономии*, как в *формах выражения*, так и в *конструкции всего произведения*. Достоевский в одном письме выражает сожаление, что нарушает в своем творчестве принцип экономии, столь удачно осуществляемый Пушкиным. А о Льве Толстом Бирюков рассказывает следующее. Однажды, Тол-

стой собирался писать «Анну Каренину». У постели умирающей тетушки, Татьяны Александровны Ергольской, лежал томик Пушкина, случайно раскрытый на странице, где остановилось чтение. Увидя книгу, Л. Н. взял ее и прочел: «Гости съехались на дачу». «Вот как надо начинать», сказал Л. Н., «Пушкин наш учитель, это сразу вводит читателя в интерес действия. Другой стал бы описывать гостей, комнату, а Пушкин сразу принимается за дело». Л. Н. удалился в свою комнату и тут же набросал начало своего романа «Анна Каренина», который в первом варианте начинался так: «Все смешалось в доме Облонских», и потом уже Л. Н. приставил действительное начало романа, фразу, выражающую подмеченный им психологический закон: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по своему». Лаконизм Пушкина особенно заметен на маленьких драмах Пушкина. Шекспир строит трагедию большей частью по тому методу, который в математике называется *синтетическим*—он постепенно идет от известного к неизвестному, пока не решит художественного задания: ревность Отелло, щедрость Тимона, нерешительность Гамлета развиваются постепенно и приводят к трагической развязке. Метод Пушкина скорее напоминает *аналитический* способ решения задачи: драма начинается *близко к развязке*, неизвестное *как-бы предположено известным*, обрисовываясь намеками во время хода драмы (монолог Сальери), и «развертывание сюжета» совершается с разительной быстротой, причем интенсивность общего впечатления усиливается благодаря такой *концентрации* драматического содержания. Маленькие драмы Пушкина в полном смысле слова *бык в чайной чашечке* (an ox in a tea-cup), как гласит английское объявление о бульоне Бовриль. Эта сжатость при высоких достоинствах и формы, и содержания, и привлекла к Пушкинским драмам внимание Даргомыжского, а за ним Римского-Корсакова, Кюи («Пир во время чумы») и Рахманинова («Скупой рыцарь»).

III. Высокое развитие того, что Римский-Корсаков называет *архитектонической логикой*. Отступление от Пушкина при пользовании его сюжетом *роковым образом влечет за собой музыкальные недостатки*. Так случилось с построением либретто «Руслана», «Онегина» и «Пиковой Дамы». В «Борисе Годунове», за исключением сцены в Кромах, чрезвычайно удачно сочиненной «под Пушкина», *сравнительно более слаб польский акт*—сцена в уборной Марины и сцена у фонтана.

V.

В заключение я хочу еще остановиться на одной черте, общей у Пушкина с русскими музыкантами. Я имею в виду взгляд на назначение художника. Для Пушкина искусство не только *отображает*, но и *преображает* жизнь. Поэт в этом смысле «пророк», «заветов грядущего вестник». Эту идею Пушкина разделяют частью умышленно, частью невольно оправдывают наши великие музыканты. Дар «дивинации» поэта Пушкин *трижды* подчеркивает в «Моцарте и Сальери». К фортепианной фантазии своей Моцарт намечает такую программу:

Представь себе—кого бы?
Ну хоть меня немного помоложе,
Влюбленного, не слишком, но слегка,
С красоткой или с другом, *хоть с тобой*.
Я весел—вдруг виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое.

Второй раз в рассказе о *черном человеке* и в третий раз, когда Моцарт по поводу упоминания итальянцем имени Бомарше вдруг спрашивает Сальери: «Ах, правда-ли, Сальери, что Бомарше кого-то отравил?».

У Глинки в «Руслане» Баян предвещает появление «далеко на севере» певца, который когда-нибудь воспевает Людмилу. По примеру Глинки, Римский-Корсаков заканчивает «Ночь пред Рождеством» следующим образом. Когда парни и дивчата спрашивают Вакулу, что случилось с ним в столице, он отвечает:

Был аль не был у царицы,
Не скажу я вам, девицы,
Не скажу я, парни, вам.
Есть у нас рассказик—чудо,
Пасечник Панько наш Рудый,
Я ему все расскажу.
Сказ простой мой он услышит,
Сказку дивную напишет
Золотым своим пером
Он про ночь пред Рождеством.

Пушкинская идея *теургической действенной силы искусства* проходит через все творчество Римского-Корсакова. Только поэтический дар Левко может рассеять злые чары, тяготеющие над бедной Панночкой, песни Леля и Садка обладают магической силой. Пророческий смысл прелестного «Золотого Петушка» оценен нами только теперь во дни революции. Старый Звездочет говорит публике перед поднятием занавеса:

Сказка—ложь, да в ней намек,
Добрым молодцам урок!

Мы поняли теперь этот зловещий «намек» и можем повторить, в согласии с воззрениями Пушкина, слова Скрябина:

«Искусство должно преображать жизнь!»

И. Лапшин.





КНИГИ
О
МУЗЫКЕ

книга первая

Петербург

1922